De la liminalité à la présence. Les coupoles milanaïses, leurs décorations et la naissance du Moyen Âge

Ivan Foletti

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/1143>

DOI : 10.4000/edl.1143

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2018

Pagination : 125-144

ISBN : 978-2-940331-68-0

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Ivan Foletti, « De la liminalité à la présence. Les coupoles milanaïses, leurs décorations et la naissance du Moyen Âge », *Études de lettres* [En ligne], 2 | 2018, mis en ligne le 15 mai 2020, consulté le 22 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/1143> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.1143>

DE LA LIMINALITÉ À LA PRÉSENCE. LES COUPOLES MILANAISES, LEURS DÉCORATIONS ET LA NAISSANCE DU MOYEN ÂGE ¹

Le cas des coupoules milanaïses permet de comprendre comment la tradition romaine est transfigurée par le V^e siècle. Si Saint-Aquilin était partie intégrante de cette tradition, à Saint-Victor-en-Ciel-d'or tout est différent. Les décorations et les jeux d'illusions sont remplacés par une austérité efficace qui veut, par des instruments formels inédits, permettre la rencontre intime entre le fidèle et le saint représenté. Concourent à cette mutation d'une part les nouveaux canons visuels arrivés avec les migrants des steppes (qui apportent une esthétique non mimétique), mais également un changement fondamental des attentes culturelles des intellectuels romains et chrétiens : à image de Plotin, ces derniers veulent activer leur « œil intérieur », canal qui permet de vivre une « présence iconique ».

Le patrimoine tardo-antique de Milan est singulier à plusieurs égards : les monuments qui y sont conservés sont relativement rares – si nous les comparons à Rome ou Ravenne –, mais d'immense qualité². Par ailleurs, presque tous les médias sont conservés dans la capitale lombarde : de l'architecture aux mosaïques, de la peinture sur paroi aux ivoires en

1. Ce texte doit respecter des limites relativement « étroites » en terme de taille, en même temps les objets ici étudiés sont importants et ont donc une profondeur historiographique ample. D'où la décision difficile d'un usage très économe de l'apparat bibliographique : où possible je renverrai à des travaux de synthèse sans mentionner l'état de la question. *Dura lex, sed lex!*

2. Il suffit de penser à des objets comme le coffret de San Nazaro ou le dyptique en cinq parties, cf. G. Sena Chiesa, *Il Tesoro di San Nazaro*, Z. Frantová, « The Milan five-part diptych as a manifestation of orthodoxy ».

passant par l'orfèvrerie et les parchemins enluminés³. Milan est également exceptionnelle pour une autre raison : des cinq édifices tardo-antiques conservés avec la presque totalité de l'élévation, quatre avaient un plan central et portaient une coupole. Si la splendide coupole de Saint-Laurent – qui a impressionné tant de spectateurs médiévaux – a désormais disparu, les deux autres, celles des petits mausolées de Saint-Hyppolite, de Saint-Aquilin et de Saint-Victor-en-Ciel-d'or sont encore aujourd'hui conservées et dans les deux derniers cas, nous connaissons également en partie leurs décorations d'origine⁴. De plus, nous savons qu'un baptistère avec une coupole impressionnante se trouvait dans la ville⁵. Église, basilique, baptistère : toutes les fonctions possibles de l'édifice à coupole étaient donc représentées à Milan dans le courant de l'Antiquité tardive.

Peut-on pour autant parler d'une exclusivité milanaise dans l'usage de cette forme architecturale ? Loin de là : Milan semble suivre en ce sens la tradition des grandes villes de l'Antiquité tardive, de Rome à Jérusalem et, plus tard, à Constantinople⁶. D'un point de vue de la construction, par ailleurs, la technique utilisée pour les édifices mentionnés diffère radicalement. À Saint-Laurent, il devait s'agir d'une lourde coupole en brique dans la tradition antique, probablement sans usage de trompes ou pendentifs – ce qui rendait nécessaire la construction des quatre tours latérales en guise de contrefort⁷. Les chapelles de Saint-Aquilin et de Saint-Hyppolite, de peu postérieures à Saint-Laurent, étaient construites semblablement⁸. Les trois monuments doivent par ailleurs être datés

3. Reste de référence G. Sena Chiesa (ed.), *Milano capitale dell'impero romano (286-402 d.C.)*.

4. Pour ces deux monuments, cf. les dernières publications avec la bibliographie précédente : E. Neri, S. Lusuardi Siena, P. Greppi, « Il problema della cronologia del cantiere di San Lorenzo a Milano » ; E. Neri, *Tessellata vitrea tardoantichi e altomedievali*, p. 216-253 et 300-305, ainsi que la contribution du même auteur dans ce volume. Cf. aussi I. Foletti, « Il trionfo della figura », p. 24, n. 13 ; *id.*, « Physiognomic representations as a rhetorical instrument », p. 61, n. 2.

5. Cf. l'article de A. Filipová dans ce même ouvrage.

6. En général, cf. E. Baldwin Smith, *The dome* ; K. Lehmann, « The dome of Heaven » ; M. J. Johnson, *The Roman imperial mausoleum in Late Antiquity*.

7. L. Fieni, « L'architettura tardoantica », p. 81.

8. *Ibid.*, p. 82 *sq.*

– sur la base des analyses archéométriques – des années 390-410⁹. Très différente était la situation à Saint-Victor où la structure de la coupole a des caractéristiques très « tardo-antiques », avec notamment l'usage des *tubi fittili*¹⁰. Cette différence de technique donne sens également dans le contexte d'une chronologie plus avancée proposée pour Saint-Victor, dont le très probable commanditaire serait l'archevêque Laurent I^{er} (489-512)¹¹. Il s'agit par ailleurs d'une situation qui se reflète également dans la technique de la mosaïque qui décore les divers édifices : celle utilisée à Saint-Laurent est en partie très « romaine » et en tout cas bien différente de celle en usage à l'époque de Laurent I^{er}¹², plus proche de celle utilisée à Ravenne à la même époque¹³.

La technique constructive de même que l'exécution des tesselles de mosaïque nous parlent ainsi d'une évidente discontinuité dans le courant du V^e siècle. Cela semble se comprendre aisément : le monde romain occidental vit des moments difficiles tout au long de ce siècle. Milan, pour sa part, est ravagée deux fois : en 452, les Huns et en 491, les Burgondes saccagent la ville¹⁴. Une rupture technique et politique est donc attestée, mais est-ce que ce changement se traduit dans la conception et la production artistique, et comment ? Dans ce cas spécifique, les décorations des coupoles tardo-antiques milanaïses parlent-elles le même langage ? Et sinon, que nous disent les changements produits sur le rôle de la décoration monumentale dans la société milanaise de l'époque ? C'est précisément à ces questions que le présent article tentera de trouver des réponses, dans un premier temps avec une description,

9. Concordent sur cette fourchette les études de L. Fieni, « Indagine archeologico-archeometrica sulla basilica di San Lorenzo Maggiore a Milano », p. 211-217 ; M. Löx, « Die Kirche San Lorenzo in Mailand » ; E. Neri, S. Lusuardi Siena, P. Greppi, « Il problema della cronologia del cantiere di San Lorenzo a Milano », p. 138-150. Les chercheuses italiennes ont travaillé avec un nombre important d'analyses archéométriques. L. Fieni et E. Neri imaginent, toujours sur la base de ces données, une importante campagne de restauration au VI^e siècle.

10. M. E. Colombo, B. Howes, « La basilica Martyrum ».

11. Cf. I. Foletti, « Le tombeau d'Ambroise », p. 79-81.

12. Pour l'époque de Laurent I^{er}, seules les tesselles du baptistère ont été analysées pour le moment, mais il est très probable que la même technique de verre a été utilisée pour Saint-Victor. Cf. E. Neri, M. Verità, « La produzione di tessere musive vitree a Milano tra IV e VI secolo ? » ; E. Neri, *Tessellata vitrea tardoantichi e altomedievali*, p. 305.

13. Cf. p. ex. *ibid.*, p. 230 sq. et 252 sq.

14. M. David, « Il secolo taciuto », p. 606 ; *Storia di Milano I*, p. 382-390.

aussi complète que possible, de la structure des décorations des coupoles milanaïses connues. Une réflexion iconologique sera proposée dans un second moment, afin de tenter d'expliquer les éléments visuels qui se précisent dans le courant de ce V^e siècle.

1. Structures visuelles : tradition et nouveauté

Il faut tout d'abord partir d'une première constatation quant aux décorations de coupoles anciennes à Milan : seule celle de Saint-Victor est conservée dans sa quasi-totalité¹⁵. De nombreuses descriptions nous parlent de la splendide coupole de Saint-Laurent, mais nous ne pouvons nous en faire qu'une image très approximative, car l'information centrale conservée est que celle-ci était ornée d'une profusion d'or¹⁶. À cela s'ajoutent les quelques éléments de la description de Galvano Fiamma :

*In loco ubi nunc dicitur ecclesia sancti Laurentii (...) construxerat fanum rotundum magnae capacitatis superius musayco opere ex auro et azurro et diversis figuris ornatum*¹⁷.

Saint-Laurent aurait donc été également décorée par un certain nombre de figures, mais sa description reste très générique. Par ailleurs, à cause de leur destruction en 1573, nous ne sommes pas en mesure d'établir avec certitude si ces décorations étaient originales ou s'il s'agissait, comme le proposent certains, d'une étape successive¹⁸. Quant aux décorations du baptistère de Milan, une reconstruction plausible est proposée dans ce même volume par Alžběta Filipová, mais il s'agit d'une hypothèse et de ce fait, tout en étant absolument convaincante, elle ne peut pas nous être utile pour réfléchir à la construction visuelle des coupoles tardo-antiques. Pour cette dernière question, le cas de Saint-Aquilin nous sauve. La mosaïque qui devait orner à l'origine la coupole n'est hélas

15. Pour l'état de conservation des mosaïques, cf. J. Kosinka, « La cappella di San Vittore in Ciel d'Oro a Milano nella basilica di Sant'Ambrogio ».

16. Les sources décrivant Saint-Laurent ont été rassemblées par Aristide Calderini et publiées dans A. Calderini, *La zona monumentale di San Lorenzo in Milano*, p. 41-180. Les informations quant à la décoration de la coupole se trouvent notamment aux pages 67 et 82.

17. G. Fiamma, *Chronicon maior*, fol. 108v.

18. L. Fieni, « L'architettura medievale », p. 108 sq.

Fig. 1 — Ralph Symonds, *Dessin de la coupole de Saint-Aquilin*, Oxford, 1652.

plus conservée, mais nous pouvons en tracer les grandes lignes grâce à un dessin – peu gracieux, mais très évocateur – de Ralph Symonds, un voyageur anglais ayant visité Milan au XVII^e siècle (fig. 1)¹⁹. La structure de la décoration de la coupole, précisée par une reconstruction de Massimiliano David, est celle d'un *clipeus* central dans lequel est inscrit un buste du Christ. Ce cercle est entouré probablement d'une couronne, d'où se détache une structure portative illusionniste composée de fausses colonnes ou piliers, constitués par des décorations végétales et

19. Oxford, Bodleian Library, MS Rawl. D 121, f. 187.

Fig. 2 — Pietro Santi Bartoli, *Coupole de Sainte Constance*, Glasgow, University Library, «acquerelli», p. 64-65, f. 81.

des figures²⁰. Dans les espaces créés de cette manière sont inscrites les figures des apôtres. C'est un aspect sur lequel Galvano Fiamma insiste, en décrivant ainsi le dôme : « *musaico opere miris figuris ornatam* »²¹. Il s'agit d'une structure très semblable aux décorations des coupoles que nous connaissons entre le IV^e et le V^e siècle. Je me réfère notamment aux coupoles du baptistère des Orthodoxes à Ravenne et de celui de Naples, de même qu'à celle du mausolée de Sainte-Constance à Rome, aujourd'hui détruite, mais connue d'un dessin moderne (fig. 2)²². Dans tous ces cas, la tradition décorative romaine est encore très vivante, avec notamment l'architecture illusoire qui rythme l'espace de la coupole. Les motifs floraux abondent, à Naples et à Rome se trouvent également une multitude de petits animaux ornant l'ensemble de l'espace²³. Des tissus illusoires sont accrochés au *clipeus* central, qui doit être considéré, à la suite des études de Vladimir Ivanovici, comme un oculus encore une fois

20. M. David, « I mosaici parietali tardo antichi di Milano » ; *id.*, « Stili e temi architettonici nei mosaici parietali della Tarda antichità ».

21. G. Fiamma, *Chronicon maior*, fol. 108v.

22. Cf. les synthèses avec la bibliographie de I. Foletti, « Saint Ambroise et le Baptistère des Orthodoxes de Ravenne » ; J. J. Rasch, A. Arbeiter, *Das Mausoleum der Constantina in Rom* ; Ch. Croci, *Una « questione campana »*, p. 48-117. Pour le dessin de Santi Bartoli, dont la précision a été en partie relativisée, cf. S. Piazza, « Il Fluvius Argenteus, scene dell'antico e del nuovo testamento nella cupola », p. 72 *sq.*

23. Cf. l'article de M. Braconi dans ce volume.

illusoire ouvrant sur les cieux et donc sur la vision divine²⁴. Supposer que les décorations de Saint-Aquilin devaient donc avoir une structure, mais également une tonalité visuelle semblable aux autres exemples évoqués apparaît comme hautement plausible. En ce sens, il est intéressant que Galvano Fiamma parle de « *miris figuris* », figures étonnantes, une allusion peut-être à une présence importante rappelant la situation de Naples et de Rome. Dans ce dernier cas, Beat Brenk a considéré la décoration comme intentionnellement très difficilement « lisible », fruit de la rhétorique impériale de la magnificence²⁵.

Rien n'est en apparence plus différent que la mosaïque qui orne le martyrium de Saint-Victor : tout élément décoratif a pratiquement disparu (les seules exceptions sont constituées par les petites *camerae fulgentes* aux pieds de la coupole et la couronne entourant Victor), tandis que les figures dominent sur de larges fonds monochromes (fig. 3-4). Certes, la continuité peut être relevée au niveau des concepts – je pense notamment aux six figures des parois qui pourraient être un écho aux apôtres figurés dans la coupole de Saint-Aquilin. De même, à bien regarder les figures de Gervais, Protas, Nabor et Felix, une référence formelle aux apôtres de l'une des absidioles de Saint-Aquilin peut être supposée. En réalité, à l'image des techniques de construction et de constitution des tesselles, les deux monuments appartiennent à deux horizons visuels radicalement différents.

Cette dichotomie pourrait s'expliquer justement avec une tradition artisanale, ou presque : en effet les compositions des coupoles antérieures aux crises politiques de la moitié du siècle poursuivent la longue tradition des décorations romaines²⁶. Fausse architecture (ou une structure tissée par des lignes comme dans les hypogées), une attention (parfois obsessionnelle) au détail : il s'agit là de la poursuite du style pictural qui avait dominé l'ensemble de l'empire pendant les premiers siècles de la nouvelle époque²⁷. Reste à établir l'origine de l'esthétique postérieure qui trouve à Saint-Victor l'une de ses premières expressions, mais qui trouvera son apogée dans le courant du VII^e siècle, avec les décorations de

24. V. Ivanovici, « Windows and church space in early medieval Byzantium and West », p. 40 ; *id.*, *Manipulating theophany*, p. 72-85.

25. B. Brenk, « Visibility and (partial) invisibility of early Christian images ».

26. M. J. Johnson, *The Roman imperial mausoleum in Late Antiquity*, p. 93-103.

27. C. Gasparri, R. Paris (edd.), *Palazzo massimo alle terme*, p. 181-241.

Fig. 3 — Coupole avec le buste de saint Victor, Martyrium de Saint-Victor-en-Ciel-d'or, Milan, 489-512.

monuments romains tels Saint-Agnès-hors-les-murs, ou encore Saint-Étienne-le-Rond²⁸. Il y a certes des exemples antérieurs, comme l'absidiole sud-ouest de Saint-Aquilin, où les figures se déploient sur un fond monochrome, mais il s'agit là de solutions exceptionnelles. Certes, les monuments conservés sont si rares qu'il est de toute façon fort audacieux de proposer une lecture d'ensemble. Toutefois, si nous croyons que les échantillons conservés sont d'une certaine manière représentatifs de la situation tardo-antique, alors c'est bien une rupture dans la construction de la décoration monumentale qui s'opère dans le troisième quart du V^e siècle. Le cas de Ravenne nous indique – il suffit de comparer les décorations des deux baptistères – que dans ce cas le hiatus fut évidemment formel et donc lié très certainement à un changement d'atelier²⁹. Le cas des deux baptistères ravennates nous indique néanmoins qu'un désir de continuité existe également. Cela est bien visible dans la composition, malgré les changements de forme : la composition du Baptistère

28. E. Thunø, *The apse mosaic in early medieval Rome*, p. 24-27 et 48-50.

29. G. Garzia (ed.), *Il patrimonio culturale tra conoscenza, tutela e valorizzazione*.

Fig. 4 — Gervais, Ambroise, Protas, Martyrium de Saint-Victor-en-Ciel-d'or, Milan, 489-512.

des Ariens faisait clairement allusion à celle de celui des Orthodoxes³⁰. La production des premières années du royaume de Théodoric semble en effet manifester ce désir de continuité. Il s'agit d'ailleurs d'un concept logique dans le royaume d'un homme aux ambitions très haut placées, et pour qui la *romanitas* est un trait identitaire³¹. Ceci n'est cependant en aucun cas la situation à Milan, où la rupture artisanale est suivie par une révolution visuelle. Il s'agit d'une opération pour le moins inhabituelle après une période de crise : au travers des siècles – du cas déjà mentionné de Ravenne à Constantinople après l'iconoclasme ou après le règne latin, en passant par la Bohême après les guerres hussites, pour ne citer que quelques exemples – la réaction la plus habituelle est bien celle d'une tentative de retour en arrière. Dans les cas cités, le désir d'imiter la forme

30. Outre les mosaïques, dont une partie est encore conservée, le baptistère était orné également de décorations en stuc et marbres découverts en 1916-1919 par Giuseppe Gerola. Ce dernier y trouva 170 kg de matériel divers, cf. G. Gerola, « Il restauro del battistero Ariano di Ravenna ».

31. Reste fondamental *Teoderico il Grande e i goti d'Italia*.

artistique en vogue au moment précédant la rupture est évident³². Or ceci ne semble en aucun cas être le cas à Milan, et il faut donc s'interroger sur la raison d'une rupture qui doit être considérée également comme intellectuelle et/ou culturelle.

2. De la « décoration » à la « présence »

Nous n'avons hélas pas de sources univoques pouvant expliquer un changement que je n'hésiterais pas à définir comme paradigmatique. Des indices internes et externes au monument nous permettent cependant de tenter d'en désigner les traits.

Le premier aspect que je voudrais mentionner est l'arrivée en Italie, avec les Goths, d'objets artistiques d'une esthétique radicalement différente de l'esthétique romaine³³. À juger les bijoux conservés, cette dernière était aniconique, incroyablement essentielle et donc très « efficace ». Avec G. Semper, nous pourrions dire que les propriétés formelles de cette esthétique étaient déterminées par leur propre matérialité³⁴. Ce qui est en revanche évident est qu'au sein du monde visuel relativement cohérent de la méditerranée gréco-romaine, très attentive à la *mimesis*, une possibilité visuelle nouvelle et clairement différente se fait jour. Dans sa contribution légendaire de 1940, *Early medieval art in the British Museum*, Ernst Kitzinger avait décrit un phénomène important, qu'il a défini comme le « sub-antique »³⁵. Son idée était que la rencontre entre l'art des tribus au-delà des *limes* de l'empire avec l'art romain tendait à produire des objets syncrétiques d'un point de vue de la forme. À son avis, ces objets se ressemblaient étonnamment justement à cause de la constance de l'art romain et de l'expressivité tout compte fait relativement cohérente de l'art nomade. Or, ce que nous pouvons observer à Saint-Victor est bien différent : avec quelques modifications, les figures sont représentées en continuité avec la tradition romaine en tous cas dès le III^e siècle – il suffit de comparer les martyrs de Saint-Victor

32. A. Cutler, J.-M. Spieser, *Byzance médiévale*, p. 120-123 ; M. Bartlová, *Pravda zvířezila*.

33. C. Cavallari, « Oreficeria tardoantica in Italia », p. 1580-1584.

34. G. Semper, *Style in the technical and tectonic arts*, p. 250.

35. E. Kitzinger, *Early medieval art in the British Museum*, p. 8.

avec les apôtres de Saint-Aquilin ou des catacombes romaines – seul le cadre change effectivement. L'arrivée de l'esthétique des Goths à Milan pourrait donc être responsable d'un tout autre changement que celui décrit par Kitzinger : l'option visuelle et intellectuelle qui est apportée est celle de la sobriété anti-décorative. Il s'agit d'un apport à mon avis fondamental. Un peu comme la découverte de l'art japonais à la fin du XIX^e siècle pour les avant-gardistes, l'esthétique des steppes crée les pré-supposés pour une conception visuelle nouvelle. L'essentialité des bijoux goths donne aux artisans actifs à Milan la possibilité de représenter le monde autrement. Pour que cette dernière puisse devenir réalité, il faut cependant également une raison intellectuelle.

Le succès de la formule visuelle de Saint-Victor, de même que l'audace d'une rupture aussi claire avec la tradition du passé, est un indicateur assez efficace de cette nouvelle option : arrivée avec les migrants goths, elle correspondait à une nécessité culturelle émergente, qui doit être replacée dans l'affirmation définitive de la *Weltanschauung* chrétienne. Si nous prenons en considération les décorations des coupoles de Saint-Aquilin, de même que les autres du groupe évoqué, nous devons constater que la vision de Dieu y est présentée depuis le monde tangible, grâce à des instruments illusionnistes : la fausse architecture, les voiles, les éléments décoratifs... Tous ces éléments encadrent l'espace physique du bâtiment. C'est au travers de cette « grille » que la vision est possible, mais le spectateur se trouve bien avec les pieds posés sur le sol. Entrant dans le mausolée de Saint-Victor, cette sensation change complètement : passer la porte signifie, pour reprendre les paroles d'Arnold Van Gennep, « s'agréger à un monde nouveau ». L'espace sous la coupole n'est par conséquent plus un « lieu liminal »³⁶. Sans la nécessité de créer un espace illusoire, celui qui pénètre dans le martyrium entre simplement dans les cieux, où il a la possibilité de contempler par son « œil intérieur » les images des saints l'entourant et surtout celle de Victor. André Grabar avait décrit les racines de ce changement paradigmatique dans son étude fondamentale sur Plotin³⁷ : dans l'optique de ce dernier, l'art n'est plus une imitation tangible, mais le reflet du divin. Or, si le *designer* chrétien veut être efficace dans cette tâche, plusieurs stratégies sont possibles. Certaines très allusives et sophistiquées, d'autres bien plus incisives et

36. A. Van Gennep, *Les rites de passage*, p. 27.

37. A. Grabar, « Plotin et les origines de l'esthétique médiévale », p. 36-38.

Fig. 5 — Fernando Reggiori, coupe du Martyrium de Saint-Victor-en-Ciel-d'or (1941).

claires. L'option de Saint-Victor est bien évidemment celle de l'efficacité, mais également, pour retrouver Plotin, de la puissance³⁸. Éliminant tout décor, avec les figures comme seuls acteurs de la scène, le spectateur peut rentrer dans la contemplation et même vivre ce que Hans Belting a défini comme la « présence iconique », à savoir la rencontre personnelle (et donc mystique) avec la personne représentée³⁹.

38. *Ibid.*, p. 36.

39. H. Belting, « Iconic presence ».

Fig. 6 — Le buste de saint Victor, Martyrium de Saint-Victor-en-Ciel-d'or, Milan, 489-512.

Ce choix visuel peut s'expliquer, selon ma manière de voir, avec ce que nous savons de la commande de la chapelle de Saint-Victor. Faute de documents directs, plusieurs indices concourent à une datation correspondant aux années de Laurent I^{er}. Ce dernier manifeste un intérêt évident pour les reliques d'Ambroise, Gervais et Protas ; il est également le commanditaire de la liste épiscopale peinte de son palais, où une véritable dynastie épiscopale est présentée, menant d'Ambroise à lui-même ; c'est enfin à sa demande qu'Ennode de Pavie écrit des vers dédiés à la figure de l'évêque milanais⁴⁰. La décoration de la chapelle indique ainsi à la fois un désir de promouvoir le culte des saints locaux en même temps que le prestige de la métropole. Il s'agit d'une opération qui semble en revanche contraster avec la tendance générale : au courant du V^e siècle, les saints milanais avaient été occultés, selon les études de Jean-Charles Picard, par le culte des saints internationaux à Milan⁴¹. J'ai donc interprété le choix de Laurent comme le désir d'affirmer l'importance de la

40. Les diverses sources et arguments sont présentés par I. Foletti, *Oggetti, reliquie e migranti*.

41. J.-Ch. Picard, *Le souvenir des évêques*, p. 58.

métropole milanaise du point de vue précisément de la tradition des martyrs de la ville. Dans ce contexte, les choix visuels pour rompre avec la tradition des siècles précédents s'expliquent : le commanditaire désire permettre une relation exclusive entre le fidèle, qui rentre dans la chapelle, et le saint. Il s'agit d'un choix logique à deux niveaux. La mise en scène de l'image de Victor est l'occasion pour que le fidèle puisse expérimenter une double rencontre avec le saint : celle de la « présence iconique », renforcée par une « présence réelle » possible grâce aux reliques accessibles probablement par une *fenestella confessionis* (fig. 5)⁴². C'est pour cette raison, à mon avis, que l'image de Victor a également un traitement formel différent : celui-ci est bien plus illusionniste (fig. 6). L'importance de l'image est également emphatisée par l'usage d'une couleur différente : l'or qui donne le nom à tout l'espace. L'œil du spectateur est ainsi invité à entrer en relation avec le saint présent et c'est pour cette raison que tout « obstacle » visuel est éliminé. Le deuxième élément émerge du récent ouvrage publié par Hans Belting, *Faces: eine Geschichte des Gesichts*⁴³. Dans ce volume, H. Belting rappelle les expériences du psychologue Michael Argyle : plus l'on s'approche d'une personne et plus le visage devient indépendant du reste. Nous ne sommes donc pas entourés de corps en mouvement tant que de visages, de faces. Les masques funéraires antiques ne devaient donc pas restituer, selon H. Belting, l'image du cadavre, mais bien le « véritable visage » et donc, j'ajoute, la personne. Si H. Belting réfléchit surtout au portrait comme l'un des moments clés pour la naissance de la modernité, dans le cas de Saint-Victor la situation est paradoxalement semblable : grâce aux personnes-visages, le sujet (le fidèle) peut expérimenter l'unicité de la relation individuelle avec le représenté. Même si le phénomène décrit, par sa dimension archétypale, peut paraître générique, les choix formels de Saint-Victor prouvent à mon avis le contraire. Le contexte pictural décoratif est effacé précisément pour permettre la relation avec les saints représentés. Le choix de la simplicité indique que le concepteur de l'espace, en étroite dialogue avec les artisans responsables pour ce travail, était conscient de comment « faciliter » cette rencontre en la rendant plus efficace.

42. F. Reggiori, *La basilica ambrosiana*, p. 178.

43. H. Belting, *Faces*.

3. Conclusion

L'espace réduit de ce texte ne me permet pas de continuer ici mon raisonnement. Ce qui me semble cependant émerger avec clarté de ces quelques pages est que le cas milanais est exemplaire pour décrire un changement paradigmatique dans la fonction de l'image chrétienne. Dans le cas de Saint-Victor s'opère une rupture nette avec la tradition séculaire des décorations des coupes. À la place de l'illusion d'un regard vers l'au-delà, le spectateur est plongé dans la présence des saints représentés. Il est plausible que cette réflexion esthétique n'aurait pas été possible sans l'introduction, de la part de « migrants » goths, d'une nouvelle formule visuelle, permettant précisément d'imaginer que la tradition peut être brisée. L'interruption des activités des anciens ateliers a pu participer à ce processus. Les choix visuels du concepteur de Saint-Victor ne peuvent cependant pas être compris sans l'émergence de ce désir nouveau et pourtant archétypique : rendre présents des morts, qui pourtant sont pour les chrétiens vivants (et donc présents) dans les cieux où le fidèle est introduit en entrant dans la chapelle. Si la coupole de Saint-Aquilin était donc une sorte de zone liminale, permettant de regarder le ciel depuis la terre, à Saint-Victor, le ciel est désormais ouvert.

Ivan FOLETTI

Masaryk University Brno, Department of the History of Art,
Centre for Early Medieval Studies
Ca'Foscari, Université de Venise

BIBLIOGRAPHIE

- BALDWIN SMITH, Earl, *The dome: a study in the history of ideas*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1950.
- BARTLOVÁ, Milena, *Pravda zvítězila : výtvarné umění a husitství 1380-1490*, Praha, Academia, 2015.
- BELTING, Hans, *Faces: eine Geschichte des Gesichts*, München, Beck, 2013.
- , «Iconic presence. Images in religious traditions», *Material Religion*, 12/2 (2016), p. 235-237.
- BRENK, Beat, «Visibility and (partial) invisibility of early Christian images», in *Seeing the invisible in Late Antiquity and the early Middle Ages*, ed. by Giselle de Nie, Karl Frederick Morrison, Marco Mostert, Turnhout, Brepols, 2005, p. 139-183.
- CALDERINI, Aristide, *La zona monumentale di San Lorenzo in Milano*, Milano, Ceschina, 1934.
- CAVALLARI, Cinzia, «Oreficeria tardoantica in Italia: riflessioni sul problema dei contesti goti in Emilia Romagna e nella Repubblica di San Marino», in *XV. Internationaler Kongress für Christliche Archäologie*, Toledo, 2008, p. 1567-1584.
- COLOMBO, Maria Elena, HOWES, Brian, «La basilica Martyrum», in *La città e la sua memoria. Milano e la tradizione di Sant'Ambrogio*, a cura di Marco Rizzi, Milano, Electa, 1997, p. 84-88.
- CROCI, Chiara, *Una «questione campana». La prima arte monumentale cristiana tra Napoli, Nola e Capua (secc. IV-VI)*, Roma, Viella, 2017.
- CUTLER, Anthony, SPIESER, Jean-Michel, *Byzance médiévale: 700-1204*, Paris, Gallimard, 1996.
- DAVID, Massimiliano, «I mosaici parietali tardoantichi di Milano. Novità, revisioni, problemi», in *Actas del VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo (Palencia-Mérida, octubre 1990)*, Guadalajara, Asociación Española del Mosaico, 1994, p. 115-121.

- , «Il secolo taciuto. Per una lettura archeologica della cristianizzazione di Mediolanum nel V secolo», in *La cristianizzazione in Italia tra Tardoantico ed Altomedioevo. Atti del IX congresso nazionale di archeologia cristiana, Agrigento, 20-25 novembre 2004*, a cura di Rosa Maria Bonacasa Carra, Emma Vitale, Palermo, Saladino, 2007, vol. 1, p. 605-624.
- , «Stili e temi architettonici nei mosaici parietali della Tarda antichità», in *Atti del XII colloquio AIEMA (Venezia, 11-15 settembre 2012)*, a cura di Giordana Trovabene, Alessandro Bertoni, Parigi, AIEMA, 2015, p. 123-129.
- FIAMMA, Galvano, *Chronicon maior*, Biblioteca Ambrosiana, Ms. Ambros., 275 inf. fol. 108v.
- FIENI, Laura, «L'architettura tardoantica», in *La costruzione della basilica di San Lorenzo a Milano*, a cura di Laura Fieni, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, p. 71-96.
- , «L'architettura medievale», in *La costruzione della basilica di San Lorenzo a Milano*, a cura di Laura Fieni, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, p. 97-115.
- , «Indagine archeologico-archeometrica sulla basilica di San Lorenzo Maggiore a Milano: primi risultati sull'età tardoantica», *Rivista di archeologia cristiana*, 81 (2005/2006), p. 195-233.
- FOLETTI, Ivan, «Saint Ambroise et le Baptistère des Orthodoxes de Ravenne: autour du "Lavement des pieds" dans la liturgie baptismale», in *Fons vitae: baptême, baptistères et rites d'initiation (II^e-VI^e siècle)*, éd. par Ivan Foletti, Serena Romano, Rome, Viella, 2009, p. 121-155.
- , «Physiognomic representations as a rhetorical instrument: "portraits" in San Vittore in Ciel d'Oro, the Galla Placidia "Mausoleum" and San Paolo Fuori le Mura», in *The face of the dead and the early Christian world*, ed. by Ivan Foletti with the collaboration of Alžběta Filipová, Roma, Viella, 2013, p. 61-83.
- , «Le tombeau d'Ambroise: cinq siècles de construction identitaire», in *L'évêque, l'image et la mort. Identité et mémoire au Moyen Âge*, éd. par Nicolas Bock, Ivan Foletti, Michele Tomasi, Rome, Viella, 2014, p. 73-101.
- , «Il trionfo della figura: Sant'Aquilino, San Vittore in Ciel d'Oro a Milano e la retorica cristiana del V secolo», in *Medioevo. Natura e*

- Figura*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Skira, 2015, p. 17-25.
- , *Oggetti, reliquie e migranti. La basilica ambrosiana e il culto dei suoi santi (386-972)*, Roma, Viella, 2018.
- FRANTOVÁ, Zuzana, «The Milan five-part diptych as a manifestation of orthodoxy», *Arte medievale*, 4/5 (2015), p. 9-26.
- GARZIA, Giuseppe (ed.), *Il patrimonio culturale tra conoscenza, tutela e valorizzazione: il caso della «Piazzetta degli Ariani» di Ravenna*, Bologna, Bononia University Press, 2016.
- GASPARRI, Carlo, PARIS, Rita (edd.), *Palazzo massimo alle terme. Le collezioni*, Milano, Electa, 2013.
- GEROLA, Giuseppe, «Il restauro del battistero Ariano di Ravenna», in *Studien zur Kunst des Ostens. Josef Strzygowski zum sechzigsten Geburtstag von seinen Freunden und Schülern*, hrsg. von Heinrich Glück, Wien, Avalun-Verlag, 1923, p. 112-129.
- GRABAR, André, «Plotin et les origines de l'esthétique médiévale», in *Les origines et l'esthétique médiévale*, Paris, Macula, 1992, p. 29-87.
- IVANOVICI, Vladimir, «Windows and church space in early medieval Byzantium and West», *Opuscula historiae artium*, 62 Suppl. (2013), p. 38-47.
- , *Manipulating theophany. Light and ritual in north Adriatic architecture (ca. 400-ca. 800)*, Berlin, Walter de Gruyter, 2016.
- JOHNSON, Marc J., *The Roman imperial mausoleum in Late Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- KITZINGER, Ernst, *Early medieval art in the British Museum*, London, The Trustees of the British Museum, 1955 [1940].
- KOSINKA, Jan, «La cappella di San Vittore in Ciel d'Oro a Milano nella basilica di Sant'Ambrogio», in *Mosaici a S. Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali, Atti del Convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali, Ravenna 1-3 ottobre 1990*, a cura di Anna Maria Iannucci, Cesare Fiori, Cetty Muscolino, Ravenna, Longo, 1992, p. 157-159.
- LÖX, Markus, «Die Kirche San Lorenzo in Mailand: eine Stiftung des Stilicho?», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 114 (2008/2009), p. 407-438.
- LEHMANN, Karl, «The dome of Heaven», *The Art Bulletin*, 27/1 (1945), p. 1-27.

- NERI, Elisabetta, *Tessellata vitrea tardoantichi e altomedievali: produzione dei materiali e loro messa in opera. Considerazioni generali e studio dei casi milanesi*, Turnhout, Brepols, 2016.
- NERI, Elisabetta, VERITÀ, Marco, «La produzione di tessere musive vitree a Milano tra IV e VI secolo? Un'indagine archeologica archeometrica», in *Il vetro in Italia: testimonianze, produzioni, commerci in età basso medievale. Il vetro in Calabria: vecchie scoperte, nuove acquisizioni. Atti delle XV Giornate Nazionali di Studio (Università della Calabria, 9-11 giugno 2011)*, a cura di Adele Coscarella, Cosenza, Consenso, 2012, p. 13-30.
- NERI, Elisabetta, LUSUARDI SIENA, Silvia, GREPPI, Paola, «Il problema della cronologia del cantiere di San Lorenzo a Milano. Vecchi e nuovi dati a confronto», in *Il culto di San Lorenzo tra Roma e Milano. Dalle origini al Medioevo*, a cura di Raffaele Passarella, Milano, Bulzoni Editore, 2015, p. 115-164.
- PIAZZA, Simone, «Il *Fluvius Argenteus*, scene dell'antico e del nuovo testamento nella cupola», in *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini (312-468)*, a cura di Maria Andaloro, Milano, Jaca Book, 2006, p. 72-78.
- PICARD, Jean-Charles, *Le souvenir des évêques: sépultures, listes épiscopales et culte des évêques en Italie du Nord des origines au X^e siècle*, Rome, École Française de Rome, 1988.
- RASCH, Jürgen J., ARBEITER, Achim, *Das Mausoleum der Constantina in Rom*, Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 2007.
- REGGIORI, Ferdinando, *La basilica ambrosiana: ricerche e restauri 1929-1940*, Milano, Hoepli, 1941.
- SEMPER, Gottfried, *Style in the technical and tectonic arts; or, practical aesthetic*, ed. by Harry Francis Mallgrave, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2004 [1860].
- SENA CHIESA, Gemma (ed.), *Milano capitale dell'impero romano (286-402 d.C.)*, Milano, Edizioni ET: Cariplo, 1991.
- , *Il Tesoro di San Nazaro: antichi argenti liturgici dalla basilica di San Nazaro al Museo Diocesano di Milano*, Milano, Silvana Editoriale, 2009.
- Storia di Milano 1, Le origini e l'età romana*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1953.

Teoderico il Grande e i goti d'Italia. Atti del XIII Congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo, Milano, 2-6 novembre 1992, 2, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1993.

THUNØ, Erik, *The apse mosaic in early medieval Rome: time, network, and repetition*, New York, Cambridge University Press, 2015.

VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage. Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, ect.*, New York/Wakefield/Paris, S. R. Publishers Ltd, 1969 [1909].

Crédits iconographiques

Fig. 1 : Tiré de DAVID, Massimiliano, «I mosaici parietali tardoantichi di Milano. Novità, revisioni, problemi», in *Actas del VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo (Palencia-Mérida, octubre 1990)*, Guadalajara, Asociación Española del Mosaico, 1994, p. 116.

Fig. 2 : Tiré de ANDALORO, Maria (ed.), *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini (312-468)*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 74, fig. 23.

Fig. 3-4 et 6 : © Domenico Ventura, Ivan Foletti ; courtoisie *Basilica di Sant'Ambrogio*.

Fig. 5 : Tiré de REGGIORI, Ferdinando, *La basilica ambrosiana : ricerche e restauri 1929-1940*, Milano, Hoepli, 1941, p. 178.