Synthèses et nouveautés autour du « premier art chrétien »

Surveys and new research on the “first Christian art”

Ivan Foletti

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/268>

DOI : 10.4000/perspective.268

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2012

Pagination : 387-392

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Ivan Foletti, « Synthèses et nouveautés autour du « premier art chrétien » », *Perspective* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 03 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/268> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.268>

Synthèses et nouveautés autour du « premier art chrétien »

Ivan Foletti

– Maria ANDALORO, *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini 312-468*, (*La Pittura Medievale a Roma 312-1431, Corpus Volume I*), Milano, Jaca Book, 2006. 482 p., fig. en coul. ISBN : 978-2-50352-514-3 ; 180 €.

– Beat BRENK, *The Apse, the Image and the Icon: An Historical Perspective of the Apse as a Space for Images*, (*Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz*, 26), Wiesbaden, Reichert, 2010. 220 p., 106 fig. en n. et b. et 37 en coul. ISBN : 978-3-89500-703-3 ; 29,90 €.

– Paolo LIVERANI, Giandomenico SPINOLA, Pietro ZANDER, *Vatican, la nécropole et le tombeau de Saint-Pierre*, Paris, Hazan, 2010. 352 p., 250 fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 978-2-75410-461-6 ; 85 €.

– Deborah MAUSKOPF DELIYANNIS, *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010. 464 p., 103 fig. en n. et b. et 15 en coul. ISBN : 978-0-52183-672-2 ; £65 (80 €).

Située entre l'Antiquité romaine et le Moyen Âge, la période à laquelle les textes ici recensés sont dédiés a longtemps été considérée comme une sorte de *no man's land*. La notion de « premier art chrétien » qui a fini par définir la production de cette époque, canonisée dans son usage francophone par André Grabar, est en réalité aussi complexe qu'ambiguë¹. L'historiographie ancienne tend en effet à embrasser une vaste période qui va du III^e siècle à la fin du VI^e siècle, une périodisation dont les racines sont à chercher dans le milieu romain de la moitié du XIX^e siècle, à la suite de Giovanni Battista De Rossi². La principale raison de ce lien étroit entre l'art chrétien et la période désignée provient justement de sa position

particulière aux frontières de l'Antiquité et du Moyen Âge. Considérée dès la Renaissance comme un moment de décadence en raison de son esthétique antihellénistique, cette période a attiré l'attention des chercheurs catholiques tout d'abord pour le « contenu » religieux de ses images et pour sa proximité avec les origines du christianisme. Sa situation frontalière entre deux mondes est également responsable de la dichotomie qui prévaut encore dans l'approche méthodologique : depuis ses débuts, la discipline oscille entre archéologie et histoire de l'art.

Après la Seconde Guerre mondiale, ce domaine vécut une véritable efflorescence, accompagnée d'un changement radical de sa perception. Avec des figures comme Kurt Weitzmann, Ernst Kitzinger, Richard Krautheimer ou André Grabar, l'Antiquité tardive – comme elle fut de plus en plus souvent nommée – devint une réalité polymorphe où religions, pensées et cultures se rencontraient, en même temps qu'une période dotée d'une valeur esthétique propre³. La grande exposition *Age of Spirituality*, organisée par Weitzmann en 1977-1978⁴, a certainement été le catalyseur emblématique de ce moment (fig. 1). La structure de son catalogue, qui fait la distinction entre art religieux et art profane, entre objets d'usage quotidien et liturgique, et entre chrétiens et païens, a formé l'esprit des générations suivantes. La production artistique

1. Couverture de *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, New York/Princeton, 1979.

du III^e au VII^e siècle fut dès lors perçue non seulement comme le berceau de la culture chrétienne, mais également comme un carrefour déterminant pour l'identité européenne. C'est probablement à la fin des années 1970 que la « discipline » a atteint son apogée avec quelques-uns de ses ouvrages fondamentaux⁵. Il s'agit de textes dont l'autorité est aujourd'hui encore certaine et qui fournissent les éléments de confrontation pour les volumes auxquels est consacré le présent compte rendu. Ces derniers, en revanche, s'insèrent dans un mouvement qui s'est développé à la suite de l'exposition *Aurea Roma* – fondamentale puisqu'elle a appliqué la méthode de *Age of Spirituality* au cas romain – et qui a pris de l'importance ces dix dernières années⁶.

Confrontations et continuités

En 2006 sont parus les premiers volumes d'un projet qui vise à répertorier l'art de la Rome médiévale. Il s'agit du projet *Corpus e Atlante della pittura medievale a Roma* conçu par Maria Andaloro et Serena Romano. Le premier volume du *Corpus*, *L'orizzonte tardoantico*, de même qu'une importante partie de *l'Atlante*, sont consacrés aux premiers siècles après Constantin. Les formats respectifs du *Corpus* et de *l'Atlante*, le premier constitué de fiches et le second de documents visuels, ont pour but d'« objectiviser » l'information, une ambition également présente dans le souci d'exhaustivité du projet. Les fiches, cependant, ne se limitent pas à décrire les monuments concernés mais visent également à faire progresser le débat critique, plus largement développé dans les textes introductifs. Dans cette entreprise, la dette du *Corpus* envers Richard Krautheimer est évidente⁷.

L'étude publiée en 2010 par Paolo Liverani, Giandomenico Spinola et Pietro Zander intitulée *Vatican, la nécropole et le tombeau de Saint-Pierre* témoigne également d'une volonté de synthèse, avec des instruments et des ambitions néanmoins très différentes. Contrairement au *Corpus*, qui porte sur la seule peinture, les cinq chapitres du volume touchent logiquement à tous les médias concernés, y compris la sculpture, la mosaïque, le stuc et l'architecture (fig. 2). Les points de vue méthodologiques sont multiples, allant de

l'archéologie à l'histoire de l'art et à la sociologie. Très richement illustré, l'ouvrage est paru simultanément en trois langues (italien, anglais et français) et, de par sa structure très didactique, vise apparemment un large public.

Deborah Mauskopf Deliyannis présente une approche encore différente dans *Ravenna in Late Antiquity*, paru en 2010, dans lequel elle livre un regard d'ensemble sur la Ravenne tardo-antique. Une grande partie des monuments ravennates est analysée dans des chapitres divisés chronologiquement, mais la structure en est déterminée essentiellement par le prisme de l'histoire. Tous les médias y sont pris en compte, de l'architecture à la mosaïque et aux ivoires. Le désir d'historicité est également apparent dans la grande attention donnée aux sources et dans l'introduction historiographique très ample (MAUSKOPF DELIYANNIS, 2010, p. 5-13). Par son approche, Mauskopf Deliyannis s'insère visiblement dans la suite de Friedrich Wilhelm Deichmann, auteur de l'ouvrage absolument fondamental qu'est *Ravenna: Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*⁸. Par rapport à Deichmann, Mauskopf Deliyannis propose cependant un travail bien plus succinct (300 pages de texte et d'images, contre 1 370 pages de texte en

2. Couverture de LIVERANI, SPINOLA, ZANDER, 2010.

cinq tomes et plus de 600 illustrations), qui ne comprend que les monuments les plus importants et qui a l'ambition de fournir un texte plus accessible. Dans son introduction (p. 11), la chercheuse souligne d'ailleurs à quel point la réception de l'ouvrage de Deichmann a été limitée en raison de sa publication en allemand⁹. En réalité, *Ravenna in Late Antiquity* ajoute, certes, des considérations nouvelles à l'étude de Deichmann, mais il reste dans l'ensemble dans l'ombre du texte de ce dernier.

Païens et chrétiens

L'une des innovations majeures des textes ici réunis par rapport aux synthèses des années 1960-1970 sur la production monumentale à Rome est certainement l'étude de la coexistence de l'art chrétien avec celui des païens, et les relations mutuelles des deux communautés¹⁰. Dans le sillage de *Age of Spirituality*, l'attention est donnée à toute la production en distinguant l'art officiel de l'art privé, et en différenciant les expressions des diverses sectes tout en analysant les phénomènes de synchrèse.

Ainsi, dans le *Corpus* d'Andaloro, les fiches dédiées à l'art monumental sont distinguées par leur contexte de commande et de culte. La superposition de cultures est particulièrement marquante dans l'étude sur la nécropole vaticane. Une analyse chronologique des monuments de la nécropole sous la basilique aide ainsi à percevoir la christianisation progressive des sépultures, qui se couvrent d'imagerie chrétienne dans les années précédant immédiatement le règne de Constantin. La longue histoire des différents mausolées rend également compte de la conversion de leurs occupants. Ainsi, un tombeau des familles Tulii et Caetennii, plus de cent cinquante ans après sa construction, n'abrita désormais que des tombeaux chrétiens (LIVERANI, SPINOLA, ZANDER, 2010, p. 79-83). Souvent les images ne suffisent cependant pas à faire la part des choses. Le lexique figuré étant très semblable, c'est l'information épigraphique qui permet de trancher. L'analyse de Liverani, Spinola et Zander souligne ainsi un aspect central : dans la nécropole, l'histoire matérielle et l'histoire des idées ont des rôles complémentaire et constitutif ; autrement dit, l'impact des ateliers est aussi

important que celui des idées. Le monde qui ressort de cette analyse est ainsi profondément uni et cohérent dans son dialogue entre les diverses cultures qui coexistent dans une même réalité matérielle.

Le passage et la rencontre entre les diverses cultures de l'Antiquité tardive sont également au centre de la réflexion de Beat Brenk. Dans les deux premiers chapitres de son ouvrage, ce dernier décrit deux cas de figures dans lesquels ce mouvement s'opère. En réfléchissant sur la présence de scènes aquatiques dans les absides du IV^e et du V^e siècle – question abordée récemment par Antonio Iacobini¹¹ – Brenk arrive à indiquer des causes iconographiques pour l'apparition des images païennes de nymphéas dans les absides chrétiennes. Il affirme toutefois que ces explications ne sont pas au cœur de la réutilisation de ces modèles, dont l'intérêt réside avant tout dans leur « neutralité » : ces motifs, reproduits par les ateliers, ne dérangent pas les nouveaux commanditaires. Brenk lit donc cet épisode significatif des deux premiers siècles de l'art chrétien monumental comme une détermination avant tout pratique, et qui met au second plan le rôle du concepteur (BRENK, p. 13-29).

Le deuxième cas d'étude est dédié au changement fondamental que subit l'abside tardo-antique : abri pour une image sculptée – divinité ou empereur –, elle fut ensuite décorée par une figuration peinte. Le cas du temple d'Amon à Luxor, où l'abside est peinte de figures des tétrarques, permet à Brenk de relativiser la distinction traditionnelle entre sculpture comme présence réelle, digne d'adoration, et peinture. Le cas égyptien démontre en effet que les deux médias peuvent fonctionner comme des images de dévotion. Le passage qui s'opère à Rome entre la *basilica Constantini* – avec la sculpture de Constantin du Capitole dans l'abside (fig. 3) – et les premières décorations chrétiennes témoigne donc d'une continuité fonctionnelle et sémantique. Le choix d'abandonner la sculpture s'explique aisément par l'interdiction de l'Ancien Testament, qui serait également, selon Brenk, la raison de la mauvaise réception du fastigium de Saint-Jean-de-Latran, toléré uniquement parce qu'il

3. Double planche illustrant le chapitre « From Adyton to Presbyterium. Towards a History of an Apse as a Space for Images » [BRENK 2010, fig. 51-53] :
a. reconstruction de l'intérieur de la basilique de Maxence/Constantin par Johannes Deckers (2005) ;
b. Tête de Constantin, avant 337 après J.-C., Rome, Musei Capitolini.

était un don de Constantin (BRENK, p. 31-55). L'analyse présentée indique donc toute la subtilité du changement dans la perception et l'usage de l'image de dévotion au cours du IV^e siècle. La réflexion de Brenk permet ainsi de mieux identifier certaines formules visuelles par lesquelles s'opérait le passage entre culture païenne et culture chrétienne.

Art, rituel et liturgie

La question de la relation entre image, monument et fonction est certainement un élément charnière des ouvrages présentés ici. Cette réflexion, qui s'est développée à partir des années 1980¹², a livré – pour le cas de l'Antiquité tardive – des résultats particulièrement fructueux à partir des années 1990, notamment avec les études de Sible de Blaauw et les colloques *Kunst und Liturgie im Mittelalter* et *Art, cérémonial et liturgie*¹³.

Dans le volume de Liverani, Spinola et Zander, l'impact de la fonction sur la production artistique est fondamental : un chapitre entier est en effet dédié à la question du culte funéraire, qui y est décrit en détail (LIVERANI, SPINOLA, ZANDER, 2010, p. 23-37). Les descriptions de l'évolution de l'habillement des défunts et de la famille en deuil

sont particulièrement stimulantes. Pendant les huit jours de deuil, le défunt et sa famille suivaient symboliquement une démarche opposée : tandis que le premier abandonnait progressivement la vie, sa famille, abattue par le deuil, la regagnait. Les habillements soulignaient cette progression de manière théâtrale : après le trépas, les familiers s'habillaient d'une *toga pulla* foncée, les femmes étant de plus enveloppées d'une *maforia*. Par le choix des habits et la gamme chromatique, ils s'approchaient de la mort. Le défunt au contraire était paré de ses plus beaux habits, comme s'il était encore vivant. À la fin de cette période, les vivants retrouvaient leurs habits traditionnels, tandis que le mort assumait désormais sa nouvelle identité. Cette performance se déroulait entre l'habitation de la famille et la zone sépulcrale, entièrement conçue pour abriter les diverses étapes du deuil. Des terrasses et des bancs étaient aménagés autour des mausolées pour les banquets, tandis que les images et les sculptures s'intégraient à la configuration visuelle associée au deuil. La relation entre rituel et monument est d'ailleurs présente en filigrane dans tout l'ouvrage : l'usage et le remploi de l'espace déterminaient radicalement sa conception et sa décoration.

Dans un tout autre contexte, cette approche qui met l'accent sur la fonction est également présente dans la monographie de Mauskopf Deliyannis. À travers les différents monuments, la chercheuse montre l'impact du culte sur leur conception et leur réalisation. Le cas de Sant'Apollinare Nuovo peut être cité à titre d'exemple : le choix des scènes au fond de la nef, déterminé par la liturgie, a un impact décisif sur la stratégie narrative. S'agissant des noces de Cana et de la Cène (fig. 4), leur position est évidemment liée à la présence de l'autel dans cette zone (MAUSKOPF DELIYANNIS, 2010, p. 154). Une clé de lecture semblable est appliquée également au sanctuaire de la basilique de San Vitale, où l'ensemble des scènes de l'Ancien Testament est à lire en lien avec la prière eucharistique (p. 248-250). Enfin, les archanges de Sant'Apollinare in Classe, tenant des labarums avec la triple exclamation *Hagios, Hagios, Hagios*, sont probablement l'écho de la liturgie orientale (p. 270). En dehors des églises, la relation entre image et culte est soulignée dans le cas du baptistère des orthodoxes, où le lien avec le rituel peut être tissé grâce notamment aux textes d'Ambroise de Milan, qui décrivent et interprètent la liturgie qui s'y déroulait (p. 93). Enfin, même dans le cas du plus important monument en ivoire conservé de l'Antiquité tardive, le trône de Maximien, l'impact de sa fonction est considéré comme décisif dans sa réalisation (p. 214-218).

Dans ce contexte, les considérations de Brenk sont très intéressantes. Dans le dernier chapitre de son ouvrage, dédié à la question du culte des images de la Vierge (BRENK, 2010, p. 80-107), l'auteur dénonce l'usage abusif du

terme « culte ». Il précise que le culte des icônes – au sens moderne du terme – ne faisait pas partie de la liturgie publique telle qu'elle était dirigée par l'Église avant la période iconoclaste (p. 730-787 et 813-843). En d'autres termes, il considère que l'étude des images de dévotion portatives doit être séparée du débat sur la relation entre forme et fonction. Issues de pratiques privées, populaires et superstitieuses, la dévotion des images « iconiques » doit être analysée avec d'autres instruments critiques. Seule l'image monumentale, comme celle d'une abside, peut, selon Brenk, être considérée dans un contexte cultuel et liturgique officiel. L'auteur décrit donc la migration de l'image de la Vierge du domaine privé à celui public. Dans l'abside, la Vierge à l'Enfant devient un rappel visuel de l'Incarnation et prend un sens au-dessus de l'autel. Un fait important et constant peut être perçu ici : en changeant de médium, en entrant dans l'abside, l'image reçoit par la liturgie un nouveau rôle cultuel. Dans son raisonnement complexe, Brenk décrit ainsi l'impact de la liturgie sur la perception et la réception des images. Réfléchir à la fonction permet donc de lire de manière plus complexe et structurée les monuments de l'Antiquité tardive, non seulement dans le sens d'une analyse iconologique, mais également pour une meilleure compréhension de la façon dont l'image même est appréhendée.

En conclusion, nous pouvons constater que les ouvrages évoqués représentent un jalon dans le développement de synthèses sur l'Antiquité tardive. Exploitant les nouveautés de ces dernières décennies, ils engagent les pistes prometteuses ouvertes dans les années 1970. Grâce à ce travail considérable, la recherche a ainsi en main des instruments importants pour son évolution future. Le *Corpus della pittura medievale*, paru en 2006, a déjà fait ses preuves en devenant un outil incontournable pour l'étude de l'art à Rome ; espérons que le volume de Mauskopf Deliyannis contribuera à relancer celle sur la Ravenne tardo-antique. Une considération de fond doit enfin être faite pour les recherches futures. Pour analyser l'image dans l'abside, Brenk propose de renverser le point de vue : il faut cesser de la regarder par le prisme du

4. Le sacrifice d'Abel et de Melchisédech, 540-548 après J.-C., Ravenne, Basilique de San Vitale [MAUSKOPF DELIYANNIS 2010, pl. VI b].

Moyen Âge et commencer à utiliser la perspective de l'Antiquité (BRENK, 2010, p. 29). En considérant les origines de l'art chrétien d'un œil antique, l'auteur propose de briser la tradition évolutionniste – celle qui considère les origines de l'art chrétien à la lumière de la production postérieure – et de l'étudier non seulement comme le résultat d'une tradition, mais également comme une expression nouvelle.

1. André Grabar, *Le Premier Art chrétien (200-395)*, Paris, 1966. Il s'agit, pour Grabar, de l'aboutissement d'années de recherches dont les jalons les plus importants sont *L'Empereur dans l'art byzantin* (Paris, 1936) et *Martyrium : recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique* (Paris, 1943-1946).

2. Nenad Cambi, Emilio Marin éd., *G. B. de Rossi, Père fondateur de l'archéologie chrétienne*, (colloque, Split-Poreč, 1994), Cité du Vatican, 1998.

3. Hans Belting, « Kurt Weitzmann », dans *Speculum*, 69, 1994, p. 952-953 ; Henry Maguire éd., *Proceedings of the Ernst Kitzinger Memorial Colloquium*, (colloque, Washington, D.C., 2005), Washington, D.C., 2005 ; Willibald Sauerländer, « Richard Krautheimer (1897-1994) », dans Silvia Ginzburg éd., *Obituaries 37 epitaffi di storici dell'arte nel Novecento*, Milan, 2008, p. 204-207 ; Ivan Foletti, « André/Andrej Nikolajevič Grabar », dans Stefan Heid, Martin Dennert éd., *Personenlexikon zur Christlichen Archäologie: Forscher und Persönlichkeiten vom 16. bis 21. Jahrhundert*, I, Rome, 2012, p. 601-602.

4. *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Kurt Weitzmann éd., (cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1977-1978), New York/Princeton, 1979.

5. Nous pouvons rappeler à titre d'exemple certaines des publications majeures de ces années : Kurt Weitzmann, *The Icons*, I, Princeton, 1976 ; Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3rd-7th Century*, Londres, 1977 ; Richard Krautheimer, *Rome: Profile of a City, 312-1308*, Princeton, 1980 ; André Grabar, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne : Antiquité et Moyen Âge*, Paris, 1979.

6. *Aurea roma, dalla città Pagana alla città cristiana*, Serena Ensoli, Eugenio La Rocca éd., (cat. expo., Rome, Palazzo delle esposizioni, 2000-2001), Rome, 2000.

7. Par rapport au travail de Krautheimer, cependant, qui repose sur l'étude diachronique des monuments, le projet d'Andaloro et de Romano se montre plus complet, embrassant tout le Moyen Âge et croisant deux modes de lecture différentes, chronologique et topographique. Voir Richard Krautheimer, Wolfgang Frankl, Spencer Corbett, *Corpus basilicarum christianarum Romae: le basiliche paleo-cristiane di Roma, sec. IV-IX*, 5 vol., Cité du Vatican/New York, 1937-1980.

8. Friedrich Wilhelm Deichmann, *Ravenna: Hauptstadt des spätantiken Abendlandes : I, Geschichte und Monumente*, Wiesbaden, 1969 ; II, *Kommentar*, 4 vol., Wiesbaden, 1974-1989.

9. Le souci de Mauskopf Deliyannis de fournir des instruments pour l'étude de Ravenne est également attesté par sa traduction en anglais du *Liber Pontificalis Ecclesie ravennatisci* de Andreas Agnellus : Agnellus of Ravenna, *The Book of Pontiffs of the Church of Ravenna*, Deborah Mauskopf Deliyannis éd., Washington, D.C., 2004.

10. Concernant les relations entre art chrétien et art païen, voir Guglielmo Matthiae, *Pittura romana del Medioevo*, 2 vol., Rome, 1965-1966 ; Guglielmo Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, 2 vol., Rome, 1967 ; Giuseppe Bovini, *Mosaici paleocristiani di Roma: secoli III-VI*, Bologna, 1971.

11. Antonio Iacobini, « 'Hoc elementum ceteris omnibus imperat': l'acqua nell'universo visuale dell'alto medioevo », dans *L'acqua nei secoli altomedievali*, (colloque, Spolète, 2007), Spolète, 2008, p. 985-1027.

12. Staale Sinding-Larsen, *Iconoraphy and Ritual: A Study of Analytical Perspectives*, Oslo, 1984.

13. Sible De Blaauw, *Cultus et decor: liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale. Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*, Cité du Vatican, 1994 ; Nicolas Bock et al. éd., *Kunst und Liturgie im Mittelalter*, (colloque, Rome, 1997), Munich, 2000 ; Nicolas Bock et al. éd., *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge*, (colloque, Lausanne/Fribourg, 2000), Rome, 2002.

Ivan Foletti, Université de Lausanne et Masaryk University, Brno
ivan.foletti@gmail.com

Mots-clés

Antiquité tardive, liturgie, païens et chrétiens, Ravenne, Rome