HISTOIRE DE L'ART

/90 *L'art à l'heure archéologique*



ApAhAu

Histoire de l’art
Éditeur : DeVisu

90 | 2022
L’art à l’heure archéologique

https://devisu.inha.fr/histoiredelart/148

Référence électronique
« L’art à l’heure archéologique », *Histoire de l’art* [En ligne], mis en ligne le 02 janvier 2025, consulté le 03 octobre 2026. URL : https://devisu.inha.fr/histoiredelart/148

Droits d'auteur
La revue *Histoire de l’art* est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de Modification 4.0 International

ISBN : 978-2-909196-36-7

Commander le numéro : https://histoiredelart.sumupstore.com/product/n0-90-l-art-a-l-heure-archeologique

INTRODUCTION

Numéro coordonné par Guillaume Biard, Jean-Baptiste Delorme et Arianna Esposito

Par son rapport au temps et à la matérialité, par sa capacité à restituer un monde à partir d'infimes vestiges, l'archéologie est source d'inspiration. Artistes et historiens de l'art se saisissent de ses méthodes pour jeter un regard neuf sur les œuvres, en affiner la lecture, dévoiler des pans méconnus de l'histoire de l'art et ainsi questionner les valeurs esthétique, scientifique, religieuse et commerciale attribuée aux objets. C'est à l'exploration de ces relations entre art, archéologie et histoire de l'art qu'est dédié ce numéro.

Note de la rédaction

Ce numéro est dédié à la mémoire de François Lissarrague, décédé le 15 décembre 2021. Éminent spécialiste d'iconographie antique, François Lissarrague a offert, par son analyse fine de la céramique figurée, notamment attique, une vision renouvelée de la société grecque, de ses valeurs et de son fonctionnement, peignant touche après touche la « cité des images ». Cette anthropologie historique, il s'en est fait le passeur inlassable au Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes (Centre Louis-Gernet) puis à l'École des hautes études en sciences sociales, contribuant notamment à la création de la bibliothèque Gernet-Glotz, qui abrite une précieuse et irremplaçable collection sur l'Antiquité, et à la naissance de l'équipe Anhima (Anthropologie et histoire des mondes antiques, UMR 8210). Ses ouvrages, notamment *Un flot d'images* (1987), *L'Autre Guerrier* (1990) et *La Cité des satyres* (2013), et ses nombreux articles exercent une influence considérable sur la recherche en histoire, en histoire de l'art et en archéologie.

Remerciements

Nous remercions chaleureusement Michael Rakowitz de son aimable autorisation à reproduire ses œuvres dans ce numéro. Notre profonde reconnaissance va également à Lise Augustin et Fanny Gonella ainsi qu'à tous les musées, galeries, institutions, photographes et professionnels mentionnés dans les crédits iconographiques, qui ont mis à notre disposition les œuvres, travaux et documents dont ils détenaient les droits. Anne Desrivières a conçu et réalisé une maquette élégante au service du texte et des œuvres reproduites : nous lui adressons ici toute notre gratitude. Que soient enfin sincèrement remerciés Étienne Hamon et Yves Porter pour leur expertiste, ainsi qu'Alain Schnapp pour son passionnant, érudit et généreux témoignage.

Crédits iconographiques

Les documents iconographiques pour lesquels ne sont pas précisés de crédits sont des réalisations des auteurs ou proviennent du domaine public. Malgré nos recherches, il est possible que les ayants droit de certains documents et œuvres reproduits n'aient pu être contactés dans les temps impartis. Nous avons pris la responsabilité de publier ces images indispensables aux propos des auteurs et invitons les ayants droit à nous contacter le cas échéant.

SOMMAIRE DU NUMÉRO

Introduction

Guillaume Biard, Jean-Baptiste Delorme et Arianna Esposito
L'art à l'heure archéologique

Points de vue

Guillaume Biard et Arianna Esposito
De la nécessité d'une vision englobante

Perspectives

Audrey Norcia
L'archéologie, cette sorcellerie évocatoire

Accent allemand

Joanna Olchawa
Les aquamaniles d'Hildesheim découverts en Europe de l'Est et en Sibérie

Portfolio

Jean-Baptiste Delorme
La réapparition de biens archéologiques irakiens selon Michael Rakowitz

Études

Tony Fouyer
Un thème épique pour la clientèle italique ?

Matilde Bertoncelli
Les monuments honorifiques de Cos

Guillaume Crocquevieille
Du gypse au pixel

Vanessa Rose
Le site de Samarra au prisme des fouilles d'Henry Viollet et d'Ernst Herzfeld

Claire Boisseau
Les peintures murales de Saint-Savin-sur-Gartempe au crible de l'archéographie

Valentin Boyer
L'élaboration des décors du Neues Museum de Berlin, une collaboration artistique et savante

Marina Bernardi

Les sciences du temps éternel

Chroniques

Arianna Esposito
Bruno d'Agostino et Luca Cerchiai, *Il leone sogna la preda. Iconografia e immaginari tra Greci ed Etruschi*

Dominique de Font-Réaulx
Anne-Violaine Houcke, *L'Antiquité n'a jamais existé. Fellini et Pasolini archéologues*

Introduction

L'art à l'heure archéologique

Enjeux et perspectives d'un dialogue interdisciplinaire

Guillaume Biard, Jean-Baptiste Delorme et Arianna Esposito

PLAN

Restitution
Mise en contexte et exposition
Nouvelles interprétations, nouvelles valeurs

TEXTE

1 Si nombre d'artistes contemporains puisent leur inspiration dans l'archéologie et ses méthodes [1], c'est que la discipline qui exhume et étudie les vestiges du passé nourrit puissamment l'imaginaire [2], notamment parce qu'elle implique un rapport au temps et à la matérialité spécifique [3], dans lequel le geste créateur trouve à la fois son origine et sa fin. Toute création prolonge l'effort, collectif ou individuel, pour donner forme à l'expérience du monde et est vouée, comme lui, à la ruine. Les œuvres d'art, y compris contemporaines, sont elles-mêmes dans un état qui est par définition transitoire. Le temps y fait son œuvre. De multiples bouleversements et accidents peuvent les altérer, des dégradations fortuites aux interventions volontaires. Comme les vestiges archéologiques, elles témoignent par leur aspect corrompu du passage des événements. Aux XX^e^ et XXI^e^ siècles, les artistes ont expérimenté différents types de relation avec l'archéologie, notamment à travers la réalisation d'expositions et d'interventions *in situ*, comme l'explore Audrey Norcia dans sa contribution au présent volume. L'archéologie est devenue un sujet de l'art contemporain [4]. Mais elle est aussi une pratique dont les artistes s'emparent en portant par exemple leur attention sur des matériaux modestes, sur la stratigraphie ou la classification, à l'instar d'artistes du Nouveau Réalisme, comme Arman et Daniel Spoerri, ou encore d'Anne et de Patrick Poirier, pionniers de l'intégration de méthodes archéologiques dans le champ de la création actuelle.

2 Art et archéologie n'entretiennent donc pas seulement un rapport de circonstance, mais se rejoignent dans le souci de l'objet, de son insertion dans une histoire et une culture, de son usage et, enfin, de sa mise au rebut et de sa destruction. Ce cousinage explique l'association étroite, en France, entre histoire de l'art et archéologie, qui partagent un même département dans la plupart des universités et sont donc amenées à définir des méthodes et des principes communs. Ce numéro de la revue *Histoire de l'art*, habillé de neuf grâce à l'élégante maquette créée par la graphiste Anne Desrivières, explore les différents aspects de cette relation entre art, archéologie et histoire de l'art dans trois directions principales : c'est tout d'abord la capacité à restituer, parfois à partir d'infimes vestiges, des objets et des bâtiments dégradés que les historiens de l'art empruntent aux archéologues, adoptant parfois des méthodes inspirées de celles élaborées sur les chantiers de fouille. Cet intérêt pour les objets dégradés, défigurés, ne laisse bien sûr pas les artistes indifférents, attirés par l'énigme que posent ces pièces incomplètes.

3 Archéologues, historiens de l'art et artistes se retrouvent également dans l'attention aiguë qu'ils portent aux matériaux, aux techniques et, plus généralement, au contexte de la production, de l'exposition et, le cas échéant, de la destruction des œuvres d'art. Cette attention conduit à une interprétation renouvelée des œuvres, mais aussi à un questionnement commun sur les différentes valeurs – esthétique, scientifique, religieuse, commerciale, etc. – que l'on attribue aux objets. Qui plus est, le fait de placer un objet banal, ordinaire, exhumé, relevant du quotidien, dans une vitrine de musée ne lui confère-t-il pas un caractère exceptionnel, voire un statut d'œuvre d'art ? Quel rapport entretiennent dès lors vestiges archéologiques et œuvres artistiques ? Inversement, les œuvres d'art, objets archéologiques à part entière, permettent d'affiner nos connaissances historiques, comme en témoignent par exemple les travaux de John Ma sur la statuaire honorifique [5]. Les artistes se sont eux aussi saisis de cette capacité des vestiges à porter un discours analytique nouveau, révélant des enjeux politiques, sociaux, voire environnementaux. Les actions de prélèvement, d'excavation, de délocalisation et de muséification sont autant de moyens pour les artistes de remettre en question des récits et de révéler la polysémie du discours lié à un artefact [6].

4 Enfin, l'archéologie est une discipline de terrain, attentive à l'inscription spatiale des vestiges et à leur rapport à l'environnement. La collaboration avec les archéologues pousse les historiens de l'art à sortir des musées et à replacer les œuvres dans leur contexte architectural ou naturel, comme l'a fait par exemple Jane Fejfer pour les portraits romains[7]. Cet intérêt pour le site, son évolution puis sa destruction a suscité également de nombreuses collaborations entre archéologues et artistes, que l'on pense au travail d'excavation de Mark Dion sur les rives de la Tamise, non loin de la future Tate Modern (*Tate Thames Dig*, 1999), ou au processus collaboratif de « réapparition » des objets pillés au musée national d'Irak ou des bas-reliefs détruits du palais Nord-Ouest de Nimroud par Michael Rakowitz, auquel le portfolio de ce numéro est dédié.

Restitution

5 En s'intéressant aux vestiges les plus modestes du passé, les archéologues attirent l'attention sur des objets qu'un coup d'œil rapide jugerait désespérés, tant leur dégradation les rend énigmatiques. Leur mise en série, les analyses archéométriques et les relevés permettent de reconstituer des pans entiers du passé et de donner une valeur inattendue à des collections ou des monuments autrefois délaissés. Ce type d'enquête est également adopté avec profit par les historiens de l'art de toutes les périodes. Guillaume Croquevieille démontre ainsi l'apport de la modélisation tridimensionnelle numérique à l'étude de la sculpture grecque en l'appliquant à une série de portraits de la province d'Achaïe à l'époque impériale. Les photogrammes obtenus permettent d'affiner l'analyse typologique, d'identifier des traits techniques propres à un atelier, mais aussi de réfléchir sur de nouveaux frais aux modalités d'exposition des œuvres, comme dans le cas du portrait d'Antinoos de la villa d'Hérode Atticus en Arcadie, qui pourrait avoir été conçu dès l'origine comme une *imago clipeata* et non comme un buste.

6 C'est une autre technique venue de l'archéologie que se propose d'analyser Claire Boisseau. Elle retrace en effet les étapes du développement, depuis les années 1970, de l'archéographie, inspirée de l'analyse stratigraphique pour l'étude des peintures murales médiévales, et met en lumière ses principaux apports. Elle expose par

ailleurs les résultats de recherches archéographiques récentes sur la chapelle axiale de Saint-Savin-sur-Gartempe, où est représenté le martyre de Marin de Maurienne et où les nouveaux relevés ont permis d'identifier un baptême des Vandales convertis par Marin et, surtout, le miracle de la céphalophorie de Marin. L'apport des nouvelles technologies et de la recherche scientifique à la connaissance de la matérialité de l'œuvre d'art ou des artefacts du passé est de fait commun aux trois disciplines que sont l'archéologie, l'histoire de l'art et l'art.

Mise en contexte et exposition

7 Par son rapport avec le terrain, l'archéologie incite à prêter attention à des aspects jusqu'ici négligés des œuvres. C'est ce que prouve notamment l'étude que Tony Fouyer consacre aux célèbres représentations sur des vases attiques d'Achille et Ajax jouant aux dés, dont cinquante-trois ont été retrouvés en Italie. Son analyse des tombes étrusques et italiques prouve que les clients italiques de ces vases interprètent les représentations selon leurs propres valeurs et pratiques et qu'en regard, les peintres et potiers athéniens, conscients de la polysémie des images qu'ils produisaient, en jouaient pour satisfaire la clientèle étrusque et italique, ô combien importante dans la seconde moitié du VI^e^ siècle avant J.-C. C'est à une enquête contextuelle d'un autre ordre que nous invite Matilde Bertoncelli, qui se propose d'examiner les statues honorifiques disparues de la cité de Cos à partir de leurs bases inscrites. L'analyse minutieuse des lieux de découverte et de la forme des supports permet d'identifier les modalités d'exposition de ces œuvres dans la ville de Cos, mais aussi dans le sanctuaire principal de la cité, l'*Asclépiéion*. Elle ouvre également des perspectives d'interprétation pour les statues en marbre retrouvées en contexte secondaire dans l'odéon de la ville. Ce sont parfois les archives qui livrent des informations cruciales sur l'interprétation des œuvres, comme le prouvent le fascinant essai de Joanna Olchawa sur les aquamaniles d'Hildesheim et l'article de Vanessa Rose sur l'exploration archéologique de Samarra. Dans le second, la mise en regard des rapports de fouille et des objets conservés aboutit à la restitution partielle de la mise en scène du pouvoir et du cérémonial du calife abbasside au IX^e^ siècle après J.-C., où l'on identifie plusieurs

innovations, comme l'emploi de carreaux architecturaux et de lustre métallique, mais aussi une utilisation spécifique du stuc.

8 Au musée, conservateurs, historiens de l'art, artistes et archéologues coopèrent parfois pour l'élaboration d'expositions qui offrent au visiteur une immersion dans le contexte de découverte des œuvres. C'est le cas dans les années 1840 au Neues Museum de Berlin, comme le montre la contribution de Valentin Boyer. L'implication forte dans la conception de l'exposition de l'égyptologue Karl Richard Lepsius, dont les *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien* constituent une source d'inspiration iconographique pour le décor, et sa collaboration étroite avec des artistes, dont plusieurs avaient participé à l'expédition prussienne en Égypte, aboutit à la création d'un espace où la peinture et l'architecture recréent pour le visiteur les paysages et les vestiges de l'Égypte, dans une conception muséale qui doit beaucoup à Wilhelm von Humboldt.

Nouvelles interprétations, nouvelles valeurs

9 Science humaine, l'archéologie est une discipline critique, qui propose une interprétation du passé à partir d'éléments nouveaux, tirés de l'oubli par la fouille. Si cette capacité de l'archéologie à écrire l'histoire a parfois été instrumentalisée à des fins idéologiques, elle vient souvent à l'inverse apporter un démenti à des lectures détournées ou partielles du passé et offrir une vision nouvelle de pans oubliés ou délaissés de l'histoire de l'art. L'étude de Marina Bernardi sur la mise au jour de Santa Maria Antiqua à Rome au début du XX^{e} siècle montre comment les fouilles de Giacomo Boni conduisent à une interrogation de la communauté savante sur les principes et les fins de l'archéologie et sur l'enjeu que représente la préservation des différentes phases des monuments dans une ville qui a connu une occupation continue pendant plusieurs millénaires. Elles mènent aussi à un tournant dans la connaissance de la Rome byzantine.

10 Toutes ces questions sont abordées avec une ampleur de vue magistrale dans l'entretien qu'Alain Schnapp nous a accordé en ouverture de ce numéro. Puisant dans sa longue expérience d'archéologue et d'historien de l'art, il retrace l'évolution des relations entre les deux

disciplines depuis l'époque moderne et met en lumière les enjeux aussi bien intellectuels qu'institutionnels que recouvre une collaboration renouvelée entre archéologues et historiens de l'art, sans négliger l'apport essentiel des artistes à la réflexion dans ce domaine. Son analyse le conduit à plaider pour une conception unitaire, qui prenne en considération les objets et monuments à toutes les phases de leur existence, de leur création à leur destruction, de leur découverte à leur exposition, sans solution de continuité ni goulots d'étranglement institutionnels. Une telle conception est seule susceptible, selon lui, de garantir la préservation et l'étude des objets, mais aussi d'atténuer les conflits de valeurs qui émergent entre les différents acteurs privés ou publics que les objets intéressent. Certaines de ces réflexions seront au cœur de l'exposition qu'il prépare avec Sylvie Ramond au musée des Beaux-Arts de Lyon, inspirée de son dernier livre *Une histoire universelle des ruines* [8].

11 C'est une vision semblable que nous avons souhaité défendre dans ce numéro, où chaque contribution met en lumière, de façon plus ou moins explicite, le dialogue ou au contraire la confrontation entre archéologie, histoire de l'art et art, considérés sous l'angle de la réception, des pratiques et méthodes d'interprétation et de restitution des données, voire de la perception et de la représentation du temps et de la matérialité des artefacts.

NOTES

1 Voir par exemple Dieter Roelstraete (dir.), *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art*, cat. exp. (Chicago, Museum of Contemporary Art Chicago, 2013-2014), Chicago / Londres, Chicago Press, 2013, ainsi qu'en France, l'exposition « Anarchéologie », Paris, musée national d'Art moderne – Centre Pompidou, 15 juin – 11 sept. 2017.

2 Claudie Voisenat (dir.), *Imaginaires archéologiques*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2008. Sur la résonance de l'Antiquité dans l'imaginaire des artistes, on songera notamment à trois expositions parisiennes récentes avec leurs catalogues respectifs : Antoinette Le Normand-Romain, Jean-Luc Martinez *et al.* (dir.), *Rodin, la lumière de l'Antique*, cat. exp. (Paris, musée Rodin, 2013-2014), Paris, Gallimard, 2013 ; Bénédicte Garnier (dir.), *Rêve d'Égypte*, cat. exp. (Paris, musée Rodin, 2022-2023), Paris, In fine, 2022 ;

Marc Étienne, Thierry Pautot et Romain Perrin (dir.), *Alberto Giacometti et l'Égypte antique*, cat. exp. (Paris, Institut Giacometti, 2021), Lyon, Fage, 2021.

3 Jean Guilaine, *Archéologie, science humaine*, entretiens avec Anne Lehoërff, Arles / Paris, Actes Sud / Errance, 2021.

4 Sur les relations entre archéologie et art contemporain, voir le dossier thématique « Archéologie et art contemporain » dirigé par Michaël Jasmin, publié dans *Les Nouvelles de l'archéologie* 134, déc. 2013 ; voir également Michaël Jasmin et Audrey Norcia (dir.), *Vertiges des temps. Dialogue entre l'art contemporain et l'archéologie*, Dijon, Les Presses du réel, à paraître en 2023 ; Jean-Paul Demoule, *Trésors de l'archéologie. Petites et grandes découvertes pour éclairer le présent*, Paris, Flammarion, 2021, p. 93-99.

5 John Ma, *Statues and Cities: Honorific Portraits and Civic Identity in the Hellenistic World*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

6 On peut penser ici au travail d'artistes tels Danh Vo, Christodoulos Panayiotou, Ali Cherri ou Rayyane Tabet.

7 Jane Fejfer, *Roman Portraits in Context*, Berlin / New York, De Gruyter, 2008.

8 Alain Schnapp, *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières*, Paris, Seuil, 2020.

INDEX

Mots-clés
archéologie, matérialité

Keywords
archaeology, materiality

AUTEURS

Guillaume Biard
Guillaume Biard, ancien membre de l'École française d'Athènes, est maître de conférences à Aix-Marseille Université, membre de l'Institut de recherche sur l'architecture antique (UAR 3155) et membre junior de l'Institut universitaire de France. Ses travaux portent sur la sculpture et l'architecture grecques antiques, qu'il étudie en particulier à Thasos (Égée du Nord) et au sanctuaire des Muses sur le territoire de l'antique Thespies (Béotie). Il est membre du comité de rédaction d'*Histoire de l'art*.

Jean-Baptiste Delorme
Jean-Baptiste Delorme est conservateur du patrimoine, responsable des œuvres de 1945 à 1989 au Centre national des arts plastiques. Diplômé de l’École du Louvre à Paris et du Goldsmiths College à Londres, il a été conservateur au musée national Marc-Chagall à Nice, où il a été commissaire d’expositions sur les liens de Chagall à l’Antiquité grecque et aux revues d’art, et au musée national Pablo-Picasso – La Guerre et la Paix à Vallauris, où il a exposé l’œuvre de Mounira Al Solh. Membre du comité de rédaction d’*Histoire de l’art*, il est chargé de cours à l’École du Louvre.

Arianna Esposito
Arianna Esposito est maîtresse de conférences à l’université de Bourgogne (UMR 6298 ARTEHIS). Ses recherches sur la culture matérielle croisent approches techniques, historiques et anthropologiques ; elle s’intéresse aussi à la réception de l’antique. Membre du bureau de l’Apahau et du comité de rédaction d’*Histoire de l’art*, elle a enseigné à l’université (Paris, Lille) et à l’École du Louvre. Elle a travaillé à l’INHA et été Marie Curie Fellow, lauréate du Shelby White and Leon Levy Program (Harvard University), Focillon Fellow (Yale University) et chercheuse résidente à l’École française de Rome.

Points de vue

De la nécessité d'une vision englobante

Entretien avec Alain Schnapp

Guillaume Biard et Arianna Esposito

TEXTE

1 Alain Schnapp est professeur émérite d'archéologie du monde grec à l'université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne. Ses recherches illustrent parfaitement les enjeux d'une démarche qui fait appel à la fois à l'archéologie avec ses méthodes, à l'histoire de l'art antique et à ses réceptions ainsi qu'au dialogue ininterrompu entre ces disciplines, en tentant de réunir des approches d'ordinaire éclatées. Ses travaux portent en effet à la fois sur l'archéologie des territoires et des cités grecques, sur l'iconographie et l'anthropologie des images, ainsi que sur l'histoire de l'archéologie. Il a mené d'importantes fouilles archéologiques en Italie (Eboli, Moio della Civitella, Laos) et plus récemment en Crète (Eleftherna, Itanos). Formé auprès de Jean-Pierre Vernant et de Pierre Vidal-Naquet, qui ont introduit la pensée anthropologique dans l'étude de la Grèce antique, il est notamment l'auteur de travaux sur les représentations céramiques de la chasse, où il démontre comment, à travers cette pratique sociale, la cité grecque s'est bâtie, pensée et autoreprésentée[1]. Cet intérêt pour l'iconographie et l'anthropologie de l'image l'a conduit, dans le cadre du Centre Louis-Gernet et en étroite collaboration avec François Lissarrague, à organiser plusieurs expositions, dont « La Cité des images », inaugurée au Musée historique de Lausanne en 1984[2].

2 S'intéressant particulièrement aux méthodes de l'archéologie, à l'histoire de l'archéologie, à l'antiquarianisme et à la réception de l'Antiquité, Alain Schnapp a publié plusieurs ouvrages et articles sur ce thème dont *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, traduit en de nombreuses langues[3]. Il a participé à la fondation de la revue *Les Nouvelles de l'archéologie* en 1979 et codirigé, avec Jean-Paul Demoule et Dominique Garcia, *Une histoire des civilisations. Comment l'archéologie bouleverse nos connaissances*[4]. Cet intérêt constant pour les champs de l'histoire des idées et de l'histoire comparée nourrit sa démarche intellectuelle et scientifique. Il a

notamment fondé le réseau Archives de l'archéologie européenne (AREA), associant une douzaine de centres de recherches dans huit pays, engagé dans la sauvegarde et l'étude des archives de la plupart des grandes institutions archéologiques européennes.

3 Avec *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières* (2020), le chercheur construit son discours à partir des sources archéologiques et de la poésie à la fois, explorant ainsi le rapport que différentes civilisations ont entretenu avec les ruines[5]. Pour ce numéro d'*Histoire de l'art*, qui se propose de sonder les différents aspects du dialogue entre art et archéologie, il nous a paru primordial de nous entretenir avec cet éminent spécialiste, un archéologue qui a dirigé l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) de sa création en 2000 jusqu'en 2005, en l'interrogeant sur l'archéologie et ses méthodes, sur les relations entre artefacts exhumés et œuvres d'art, sur le patrimoine et la muséographie, sur l'imaginaire des objets et leurs modes d'exposition, sur l'engagement moral de l'archéologie dans l'histoire contemporaine, sur le dialogue, enfin, entre archéologues et historiens de l'art.

4 **Guillaume Biard et Arianna Esposito : Comment l'archéologie et ses méthodes ont-elles contribué à faire évoluer le statut des objets, que l'on peut regarder tour à tour comme des artefacts ou des œuvres d'art ? Comment analyser ce changement de regard, notamment sur les fragments, qui deviennent une source d'inspiration pour les artistes ? Quels principes archéologiques irriguent notre perception des œuvres ?**

5 **Alain Schnapp :** L'archéologie, au sens moderne, en Occident, est née de l'antiquarianisme, une notion dont les contours ne sont pas toujours clairs. Pour ma part, je la définis comme un rapport avec le passé qui implique une expérience matérielle, même s'il est impossible de se défaire d'un certain flou : les antiquaires byzantins, par exemple, travaillaient plus sur l'évolution des mœurs et de la société byzantine que sur des objets d'art et des monuments de cette époque. Ma définition s'appuie sur les travaux de l'historien néerlandais Johan Huizinga (1872-1945) qui, pour définir l'histoire face au défi posé par l'universalité de l'anthropologie, écrit qu'elle est ce qu'une société juge utile de se remémorer. Cette définition permet d'embrasser les rapports aux passés des différentes civilisations et, sur le plan maté-

riel, de considérer ensemble le fragment, le vestige et l'objet d'art. La question de la valeur relative des différents vestiges existe dans l'antiquarianisme chinois et européen depuis bien longtemps, par exemple chez le comte de Caylus (antiquaire français, 1692-1765), qui déclare préférer des fragments à des objets entiers, parce que le fragment donne un accès plus direct à la matière. Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (antiquaire français, 1580-1637), sensible à l'aspect esthétique des antiquités, milita néanmoins pour la reconnaissance de la valeur d'ancienneté de certains vestiges : des objets qui semblent *a priori* tout à fait secondaires – un fragment de céramique, les rebuts d'un atelier de fonderie, etc. – peuvent s'avérer aussi importants qu'une statue. Chez Caylus, ces réflexions s'inscrivent dans une critique de Bernard de Montfaucon (moine bénédictin et érudit français, 1655-1741), qui, fidèle à la tradition bénédictine, interprète les images comme on interprète les textes. Or, Caylus est lui-même un homme de la matière : il aime graver, bricoler et est, à ce titre, sensible à la matérialité des vestiges. La parution de l'*Histoire de l'art dans l'Antiquité* (1764) de Johann Joachim Winckelmann (archéologue et historien de l'art allemand, 1717-1768) marque une inflexion qui fait perdre de son influence à l'approche technique et matérielle. Quoique Winckelmann parte des mêmes principes que ses prédécesseurs, son intention est d'établir l'ordre des œuvres dans le temps, de classer l'art de l'Antiquité de son origine jusqu'à sa fin, en organisant un lexique qui permet d'en définir les phases. On se représente mal aujourd'hui le succès du livre de Winckelmann : sa circulation en traduction a enthousiasmé toute l'Europe et a suscité des émules, comme *Le Winckelmann polonais*[6]. L'engouement pour l'approche défendue par Winckelmann provoque un déplacement, même si l'on peut trouver dans son œuvre des éléments qui évoquent un souci du rapport entre le fragment et le tout, notamment dans sa correspondance avec Johann Caspar Füssli (peintre et écrivain suisse, 1706-1782). Néanmoins, l'accent est désormais porté sur l'art, compris dans son développement formel de son origine à sa fin, en passant par son apogée. Il en résulte une dissociation entre l'archéologie et l'histoire de l'art. En Allemagne, qui occupe une place dominante dans les études classiques jusque dans les années 1880, la situation est quelque peu différente : des savants comme Friedrich Creuzer (archéologue et philologue allemand, 1771-1858) établissent une équi-

valence entre l'art et l'archéologie. Ainsi, l'un des ouvrages de Creuzer s'intitule *Zur Archäologie oder zur Geschichte und Erklärung der alten Kunst* (Sur l'archéologie ou l'histoire et l'explication de l'art antique, 1846-1847). Une polarité interne à la discipline s'impose progressivement avec, d'un côté, à la faveur notamment des découvertes de Grèce et de Turquie, une vision de l'Antiquité classique, qui est purement celle de l'histoire de l'art, et de l'autre, la poursuite de travaux fondés sur les aspects matériels de la civilisation, menés sur le terrain par les préhistoriens et les orientalistes, qui peinent à trouver leur place face aux archéologues classiques. Ce n'est qu'avec Jacques Boucher de Perthes (préhistorien français, 1788-1868) et la naissance de la préhistoire qu'une histoire des techniques s'impose. J'ai personnellement coutume de considérer que l'archéologie au sens moderne du terme, de la Préhistoire au monde contemporain, naît lorsque trois principes, autrefois dissociés, fonctionnent ensemble : la typologie, qui inscrit les types dans le temps ; la technologie, l'histoire des techniques, qui permet de distinguer les façons de faire, de donner un soubassement matériel à la typologie ; enfin, la grande invention, issue de la géologie et intégrée à l'archéologie par les préhistoriens, la stratigraphie. Lorsque ce triangle est établi, on peut, comme Aubin Louis Millin (naturaliste et archéologue français, 1759-1818) qui, le premier, utilise systématiquement le terme d'archéologie au XIX^e^ siècle, abandonner le vieux terme d'antiquaire. Il est intéressant de noter que le manuel de Millin publié à Paris en 1796, *Introduction à l'étude del'archaeologie ou la connoissance des monuments antiques*, est traduit en allemand en 1798 à Halle sous le titre *Allgemeine Einleitung in das Studium der alten Kunstdenkmäler.* L'éditeur allemand ajoute le mot « *Kunst* » (art), comme s'il était inséparable de l'étude des monuments antiques…

6 **G. B. et A. E. : En établissant le contexte précis de production et de réception d'une œuvre d'art, comment la méthode archéologique révèle-t-elle une tension entre la valeur universelle attribuée à l'œuvre d'art, lorsqu'elle est notamment exposée dans un musée, et sa valeur contextuelle précise ? D'une manière concrète, quel rôle jouent l'archéologie et ses méthodes dans la réflexion contemporaine sur les restitutions d'œuvres d'art ?**

7 **A. S. :** Nous assistons à une déconstruction progressive du concept d'œuvre d'art. Cette évolution revêt un aspect civilisationnel : en

fonction des principes qui les fondent, les civilisations ont une approche différente des objets, des monuments et des vestiges. On peut par exemple opposer les ensembles funéraires et les temples en pierre de l'Égypte ancienne aux ensembles funéraires et temples en brique crue des Mésopotamiens. Ces choix matériels suggèrent un rapport au passé différent, ce qui implique une relation différente aux objets et aux œuvres. On peut également considérer la question du point de vue de la construction historique de l'œuvre d'art. Dans son histoire mondiale du musée, dont le troisième volume vient de paraître et dont je recommande la lecture [7], Krzysztof Pomian montre comment, à l'origine, le musée procède de la collection et adopte le concept de sémiophore, malheureusement peu utilisé par les archéologues et les historiens de l'art. Si l'on pose pour principe l'égalité des mémoires dans une approche comparée, le concept de sémiophore est extrêmement utile, parce qu'il désigne tout objet retiré du circuit des activités utilitaires, mis de côté, en quelque sorte. Il devient alors un objet porteur de sens en fonction du lieu où on l'a découvert, de sa technique de fabrication ou encore de ses anciens possesseurs. Ainsi, ce mot forgé par Pomian voici une trentaine d'années répond aux usages multiples qu'on peut faire d'un objet. Pour illustrer ce concept, je prends souvent l'exemple de la grotte de l'Hyène à Arcy-sur-Cure (Yonne), où André Leroi-Gourhan (archéologue français, 1911-1986) a identifié des objets non manufacturés, des fossiles, regroupés dans la grotte, comme si leur regroupement était significatif. C'est, à ma connaissance, le témoignage le plus ancien de la pratique qui consiste à mettre à part des objets porteurs de sens. Le concept de sémiophore éclaire, me semble-t-il, votre question : la présentation dans le musée, qui retire l'objet du champ dans lequel il a été produit et découvert, suscite-t-elle une tension ? Certainement, et cette tension est constitutive du musée. Une des manières de prendre en charge cette tension est celle de la reconstitution au musée du contexte originel. Beaucoup d'archéologues, tel Luigi Bernabò Brea (archéologue italien, 1910-1999), protohistorien dont l'activité fut fondamentale pour l'archéologie de la Sicile et particulièrement des îles Lipari, ont essayé d'établir entre la fouille et le musée un lien organique. Bernabò Brea, en présentant *in situ* un certain nombre d'objets qu'il avait découverts dans les fouilles, qu'il menait avec un soin rare à son époque, cherchait à donner aux habitants des îles éoliennes une vision générale de l'activité archéologique, mais aussi à

les impliquer dans l'ensemble du processus : les mêmes personnes qui, pendant l'été, participaient à la fouille, restauraient les objets et les monuments et construisaient des environnements pour leur présentation. Malgré ces tentatives, la tension intrinsèque au musée subsiste. J'en prends un exemple caractéristique : Franz Boas (1858-1942), l'anthropologue le plus important du début du XX^e^ siècle, avait constitué au sein de l'American Museum of Natural History de New York, sur l'île de Manhattan, une très riche collection relative aux Amérindiens, décrite par Claude Lévi-Strauss (anthropologue français, 1908-2009) et que j'ai eu la chance de visiter. La collection, dont la présentation illustrait le développement technologique, a été démantelée, car, si elle répondait à la curiosité des archéologues, elle ne correspondait pas aux attentes des nations amérindiennes. Un nouveau musée a été inauguré en 1994, le National Museum of the American Indian, dans l'ancienne douane de New York, qui propose l'histoire de chaque nation. Les mêmes objets racontent ainsi une histoire totalement différente et le travail de Boas a été complètement démantelé par ce changement de perspective. Ainsi, du musée d'anthropologie au musée des chefs-d'œuvre en passant par le musée de site, la tension que mettait en lumière votre question est partout présente selon des modalités différentes.

8 **G. B. et A. E. : La méthode archéologique révèle sans doute un autre conflit de valeurs, entre la valeur attribuée à une œuvre par le marché de l'art et la valeur scientifique définie par les archéologues et les historiens de l'art. La valeur symbolique du patrimoine artistique finit paradoxalement par aboutir à sa destruction et son pillage. Quel rôle l'archéologie peut-elle jouer pour résoudre cette tension ?**

9 **A. S. :** L'archéologie peut contribuer à résoudre cette tension en expliquant la valeur dont les objets ou les fragments d'objet sont porteurs, en insistant notamment sur l'intérêt du contexte dans lequel une œuvre a été découverte. Pour l'archéologue, tous les documents sont en principe égaux et doivent faire l'objet d'une égale attention, de la longue inscription au petit fragment de céphalopode. Cela fait partie de son métier. La question de la valeur de l'œuvre d'art relève donc du regard porté sur les objets. À cet égard, l'art joue lui-même un rôle critique, notamment à travers l'extension considérable de son champ. Les retrouvailles entre art et archéologie se font en

effet dans les deux sens, comme le prouvent l'invitation désormais fréquente de créateurs dans les musées d'archéologie mais aussi l'utilisation par certains artistes d'objets archéologiques comme éléments de leurs compositions. La pratique est ancienne, puisque Auguste Rodin (sculpteur français, 1840-1917) et des artistes qui lui sont proches jouaient, comme l'a montré une exposition il y a quelques années [8], des liens entre l'Antiquité et la création contemporaine. Ces liens ne sont pas sans évoquer ceux que Sigmund Freud (psychanalyste autrichien, 1856-1939) entretenait avec l'Antiquité, qui s'expriment dans ses métaphores archéologiques et sa curiosité antiquaire, nourries des conseils d'Emmanuel Loewy (archéologue autrichien, 1857-1938), premier professeur d'archéologie classique à l'université de Rome. Cependant, le caractère très disparate de l'art contemporain, qui envahit des domaines jusqu'alors peu fréquentés, et la liberté extrême du créateur font que, en retrouvant une science des matériaux artistiques – à travers par exemple l'utilisation de produits de rebut, de déchets –, les artistes contemporains se rapprochent de ce que les archéologues appellent la culture matérielle, en jouant sur les paramètres qui font d'un objet un sémiophore.

10 Puisque votre question touche aussi au marché de l'art, je dois avouer que je fus choqué, voilà quelques années, lorsque, dans un contexte où le British Museum et d'autres grands musées avaient décidé d'interrompre leurs achats d'antiquités sur le marché, j'interrogeai des collègues du Louvre, où une telle décision avait été rejetée, sur la nécessité d'enrichir encore les collections par des achats, alors que le musée ne parvenait pas à traiter et étudier tout le matériel conservé dans ses réserves. Je me vis répondre qu'un département qui n'achète pas, dans le système muséal français actuel, signale un musée qui est en train de dépérir. Le conflit entre valeur commerciale et valeur scientifique des œuvres ne se joue donc pas seulement sur le marché de l'art, mais au sein même des institutions muséales.

11 **G. B. et A. E. : Dans votre dernier ouvrage, vous identifiez, parmi les trois tensions constitutives de la ruine, un tiraillement entre le matériel et l'immatériel, entre ce qui subsiste et ce qui a disparu. On constate une même tension autour des œuvres issues des fouilles, entre volonté de reconstruction pour jouir de l'œuvre dans son ensemble et nécessité scientifique de préserver l'objet dans son**

état archéologique. Comment cette tension entre le visible et l'invisible est-elle prise en charge aujourd'hui ?

12 **A. S. :** Il faut d'abord souligner que les pratiques de restauration dépendent des traditions. On ne restaure pas dans le monde scandinave comme on restaure dans le monde français ou italien. En France, la doctrine de la restauration reste floue, si on la compare à l'immense acquis de l'Istituto centrale per il restauro italien (fondé en 1939 par Cesare Brandi), et les tentatives pour pallier ce retard français n'ont pas encore abouti, faute d'une institution publique assez forte et assez riche pour couvrir la panoplie des formations qu'on trouve dans le monde anglophone et en Italie. Il faut ensuite garder à l'esprit que l'on opère toujours un choix entre ce qui sera visible et ce qui restera invisible, à commencer par l'archéologue sur le terrain, qui détermine le type de fouille qu'il souhaite mener. Celui qui est particulièrement intéressé par la stratigraphie privilégiera la séquence, au risque de perdre des informations liées au contexte. En revanche, celui qui s'efforce de mettre en contact les différents objets d'une couche en dégageant des horizons successifs risque de perdre le fil du raisonnement stratigraphique. Dans tous les cas, fouiller signifie perdre des informations et la fouille en aire ouverte ne pallie que partiellement cette difficulté. Prenons un exemple concret de cette tension entre le visible et l'invisible : je travaille en ce moment avec le musée des Beaux-Arts de Lyon à une exposition sur les ruines, que je souhaiterais voir s'ouvrir sur une section consacrée à la préhistoire des ruines, notamment aux objets retrouvés par Leroi-Gourhan dans la grotte de l'Hyène, mais aussi à la relation entre l'oralité et la matérialité dans le rapport aux ruines. J'aimerais appuyer cette section sur le plus bel exemple que je connaisse : la fouille de mon collègue José Garanger, ethnologue du Vanuatu, qui a exploré voilà une trentaine d'années un site désigné dans une chanson de geste comme le lieu de la sépulture d'un fondateur de clan. Or, la fouille, menée selon la méthode de Leroi-Gourhan, a montré que le processus d'inhumation correspondait parfaitement à la description de la chanson de geste. Se voyait ainsi démontré le fait que les habitants du Vanuatu avaient préservé par transmission orale pendant quatre siècles, sans le support matériel des vestiges pour entretenir la mémoire, des informations sur une inhumation que nous appellerions en Occident « princière ». Ainsi, la mémoire n'est sans doute pas

si fragile qu'on a coutume de le penser : des sociétés sont capables de transmettre oralement des informations fiables par des moyens qui ne nous semblent pas évidents en Occident, où la mémoire repose depuis longtemps sur l'écrit et la trace. Je souhaiterais donc, en ouverture de l'expo-sition, présenter le travail de Garanger pour illustrer la tension entre le matériel et l'immatériel constitutif de la ruine. La tâche s'avère cependant malaisée, certes pour des raisons contingentes – une partie des objets ont été cédés au Vanuatu et sont aujourd'hui difficilement accessibles –, mais aussi parce que, si l'on veut rendre compte dans une exposition d'une inhumation collective comme celle-ci, on ne peut se contenter de photographies et de dessins. Une exposition comme celle de Lyon constitue donc en elle-même une réflexion sur ce qu'on peut transmettre par l'écrit et ce qu'on peut transmettre par une mise en série des objets. C'est un aspect de la réponse à votre question : le langage de la matérialité ne recouvre pas exactement le langage de la connaissance et il est possible de faire parler les objets et les vestiges, comme le suggère la belle expression italienne de « *rovine parlanti* ». Ce dilemme entre langage de la connaissance et de la matérialité est au cœur du travail de l'archéologue comme de l'historien de l'art.

13 **G. B. et A. E. : Vous identifiez également dans la ruine une tension entre nature et culture, c'est-à-dire entre l'action humaine, qui vise à ériger un monument durable, et le retour inexorable à l'ordre des choses par la dégradation, l'effondrement, la dispersion. Cela implique que la ruine, pour rester ruine, doit être entretenue, conservée, restaurée. L'approche actuelle des ruines n'est-elle pas, à cet égard, paradoxale, entre l'hyperpatrimonalisation – et l'hyper-exploitation touristique – de quelques ruines choisies et choyées *versus* la négligence parfois extrême d'objets ou sites jugés secondaires ? Quel rôle les historiens de l'art et les archéologues jouent-ils dans ce processus ?**

14 **A. S. :** Vous soulignez un problème important qui est celui de la croissance démographique du tourisme et, de ce fait, du risque d'érosion des sites les plus visités. Lorsque j'étais étudiant, on pouvait se rendre sur l'Acropole sans billet et y passer la nuit : c'était une ruine accessible à tout le monde. C'est devenu aujourd'hui un parc archéologique, avec ses entrées, ses files d'attente, ses piétinements, etc. Tous les grands sites archéologiques sont menacés d'usure en raison du

développement du tourisme. La manière d'y répondre est celle que vous suggérez dans votre question : si l'on veut donner au public une conscience complète du passé, il faut que la médiation ne se concentre pas seulement sur les grandes institutions et les sites majeurs, mais que les petits musées de site en particulier, qui se sont constitués assez tard dans l'histoire des musées, se développent, ce qui implique une relation structurelle entre le travail muséographique et le travail archéologique. Or, en France, ces deux administrations sont coupées l'une de l'autre : l'administration des fouilles – la sous-direction de l'Archéologie – d'un côté, et la direction des Musées, de l'autre, sans parler de la direction des Monuments historiques. Ainsi en France, ce qui est en principe unitaire – l'objet ou le monument considéré de son excavation à son exposition – se trouve dissocié. À l'inverse, l'Italie s'était efforcée à créer un système unitaire avec les Surintendances (*Sovrintendenze*), mais celui-ci se trouve aujourd'hui mis à mal par les réformes. Le principe de la Surintendance est celui d'un territoire, surveillé et valorisé par des professionnels compétents qui interviennent à toutes les étapes du processus – fouilles, monuments historiques, collections. On observe ce même principe dans les services des antiquités scandinaves – en Suède, au Danemark ou en Norvège –, qui ont une compétence globale, mais aussi au Mexique, où, en dépit de difficultés réelles, l'anthropologie et l'archéologie sont administrées par une unique institution, dont les relais régionaux disposent de personnel doté de toute la palette des compétences nécessaire. En France, la guerre larvée que se sont livrée au XIX^e^ siècle les architectes et les archéologues a abouti à l'expulsion *de facto* des archéologues du champ des monuments historiques. Ce n'est que très tardivement, sous André Malraux, en 1964, que sont nommés les premiers archéologues à plein-temps chargés de la protection des sites archéologiques. Cette approche unitaire me paraît susceptible de développer l'intérêt pour les sites jugés secondaires, même si on ne peut bien sûr pas apporter de réponse univoque à votre question. Il n'en reste pas moins que l'archéologie est une chaîne insécable de compétences, de l'extraction jusqu'à la conservation et l'exposition. Si l'on ne crée pas des institutions suffisamment flexibles pour protéger toute la chaîne, elle se casse, et j'observe avec beaucoup de peine l'effondrement du système de protection territoriale que représentaient les Surinten-

dances en Italie, où j'ai commencé à travailler comme étudiant au milieu des années 1960.

15 **G. B. et A. E. : Face à ce constat, comment pourrait-on favoriser du point de vue institutionnel la collaboration nécessaire entre historiens de l'art et archéologues et renforcer le dialogue entre ces deux champs disciplinaires ?**

16 **A. S. :** Il s'agit d'une question très complexe. Avec plusieurs collègues – notamment Anick Coudart, qui a dirigé *Les Nouvelles de l'archéologie*, et Jean-Paul Demoule, avec lequel je travaille actuellement à un petit livre sur ces questions –, nous nous sommes battus pour défendre l'idée d'une continuité entre le travail des archéologues et celui des historiens de l'art et, parallèlement, contre la conception dominante selon laquelle l'archéologie en France serait de moindre intérêt que l'archéologie à l'étranger. Il s'agit là d'un héritage des grandes écoles à l'étranger et, plus lointainement, des grandes missions royales et impériales des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles. Elles ont nourri ce que j'appelle le « complexe de Pausanias » qui, dans son livre sur la Béotie, s'étonne que les Grecs dépensent tant d'énergie à décrire les antiquités d'Égypte et ne décrivent pas leurs propres monuments qui ne sont pourtant pas moins intéressants [9]. La difficulté à assurer une continuité et une unité du travail archéologique se lit encore aujourd'hui dans les rapports parfois difficiles qu'entretient l'Institut national de recherches archéologiques préventives (Inrap) avec les services régionaux de l'archéologie, qui n'ont pas toujours les ressources nécessaires pour mener les interventions d'urgence. Si l'intervention de l'Inrap déstabilisait dans certains cas les équilibres locaux, la loi de 2003 [10], qui fait de la fouille préventive l'objet d'une compétition économique sur un marché ouvert, a aggravé la situation en se fondant sur un parti pris idéologique. Parmi les très nombreux rapports consacrés à la législation de l'archéologie en France, championne en la matière, j'ai ainsi lu ce propos choquant d'une inspectrice générale des finances, historienne de formation qui plus est : selon elle, il fallait remettre en cause le dogme selon lequel l'archéologie préventive faisait partie de l'archéologie. Une telle assertion est aussi absurde que d'affirmer que la médecine d'urgence ne fait pas partie de la médicine. Si l'on peut concéder que sur un chantier d'archéologie préventive, à la différence de ce qui se passe sur un chantier classique, la contrainte du temps pèse sur les travaux de

terrain, ce qui implique d'avoir des équipes techniques très performantes, on ne peut considérer, comme tend parfois à le faire le ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, l'Inrap comme une simple agence au service de la recherche, et non un institut de recherche à part entière. Il s'agit non seulement d'une absurdité, mais d'un risque structurel qui tend à briser la chaîne que j'évoquais, qui joint le terrain au musée, en passant par l'université. Je prends des exemples français, mais la même tendance s'observe dans le monde germanique, dans le monde britannique ou encore en Espagne. Dans le monde britannique, le développement effréné des sociétés privées d'archéologie a par exemple entraîné une crise, certes en partie liée également à la pandémie de covid-19. En définitive, c'est moins le statut législatif ou la taille d'une institution qui compte que la préservation des sites, la conservation des documents et leur étude. Or, en raison du cloisonnement des compétences, on constate une série de goulots d'étranglement. Quand nous avons lancé en 1979 *LesNouvelles de l'archéologie* sur le modèle des *Dialoghi di archeologia* de Ranuccio Bianchi Bandinelli (archéologue et historien de l'art italien, 1900-1975) et de ses collaborateurs, nous avions en tête qu'il fallait en France un système équivalent à celui des Surintendances. C'est un retournement historique quelque peu pervers de constater que lorsque nous avons réussi à porter sur les fonts baptismaux la loi de 2001[11], l'Italie s'est engagée dans la destruction des Surintendances.

17 Entre l'université et les archéologues de l'Inrap et des services archéologiques régionaux, la France a la chance de posséder le dispositif des unités mixtes de recherche (UMR), qui permet une collaboration entre les différentes institutions. Il s'agit d'un grand progrès, qui date de l'époque où Jean Pouilloux (helléniste et archéologue français, 1917-1996) occupait au Centre national de la recherche scientifique (CNRS) la direction scientifique des humanités (1976-1981). Tant que l'on ne reconnaîtra pas à l'excavation son rôle central dans la chaîne de production des connaissances, le système demeurera cependant imparfait. Le fait que l'Inrap ait, depuis sa création, multiplié par plus de cinquante les surfaces excavées a deux conséquences : ces fouilles produisent des vestiges archéologiques qu'il faut entreposer et préserver ; ces productions devraient être reliées à des collaborations avec l'université et le CNRS pour la publication, mais on a l'impression

que la collaboration ne se fait pas en France toujours de façon heureuse. Si des rapports préliminaires sont rédigés, on a beaucoup de mal à passer à l'étude de fond, alors que les Allemands, avec la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) et ses grands programmes de publication, ou les Britanniques, avec un certain nombre de structures dédiées, s'en tirent mieux que nous pour cela, même si beaucoup de choses ont été faites. Cependant, l'avenir tient à la nécessité de casser les goulots d'étranglement dont je parlais et qui ne sont pas liés seulement aux difficultés financières des institutions, mais à une vision qui n'est pas synthétique, englobante. On ne peut pas considérer que la fouille se réduit à un épisode technique de transfert d'objets trouvés dans le sol vers un musée.

18 **G. B. et A. E. : Vous avez contribué à l'automne 2020 à l'exposition de la Bibliothèque nationale de France sur Josef Koudelka, photographe connu pour son travail sur des paysages contemporains en ruines, notamment à la suite d'une guerre, ou sur les vestiges de sites industriels abandonnés : quel glissement peut-on identifier dans le temps entre le médium de la peinture et la photographie de ruines ?**

19 **A. S. :** C'est à nouveau une question complexe. Comme ont pu le démontrer notamment les travaux de l'une de mes étudiantes[12], les photographes des premiers temps de la photographie s'inspirent de la peinture pour créer leurs modèles et cherchent en quelque sorte à s'y substituer. Il faut cependant noter que les archéologues ont immédiatement prêté une grande attention à la photographie, qui leur paraissait susceptible, en dépit des difficultés techniques des premiers appareils, de régler les problèmes posés par le relevé de terrain, et ont ainsi contribué à la faire évoluer dans deux directions : d'une part se développe la photographie documentaire, qui vise à la conservation des données de fouille par la photographie puis la photogrammétrie ; d'autre part, chez d'autres praticiens, comme Koudelka, la photographie est un outil pour faire parler les ruines et pour entrer en relation avec elles. C'est ce qui m'avait semblé magnifique dans la collection de photographies qu'il a réalisées en une vingtaine d'années. Koudelka ne travaille en effet pas au hasard : il prépare le terrain et cherche la meilleure exposition possible ; lorsqu'il ne la trouvait pas, me confiait-il, il s'arrangeait avec les archéologues pour passer une ou deux nuits sur le terrain pour

trouver le moment idéal de la journée, afin de réaliser le cliché qu'il souhaitait. On voit à travers cet exemple qu'il existe une continuité entre la photographie documentaire et la photographie artistique, catégories qui semblent en définitive un peu simplistes. À ce sujet, je souhaite réaffirmer que, sur le chantier, le rôle du photographe est fondamental. Je suis donc un peu inquiet de voir qu'avec les appareils de photographie instantanée, les photographes professionnels sont de moins en moins nombreux dans les instituts d'art et d'archéologie, alors que c'était une tradition bien établie au début du XX^e^ siècle, comme en Allemagne, où, dans tout institut d'archéologie, on avait coutume de recruter un *Kustos*, en charge des moulages, et un photographe. Or, j'ai constaté avec tristesse que le vieux cabinet de photographie créé à l'Institut d'art et d'archéologie de l'université de Paris (actuelle Panthéon-Sorbonne) au moment de sa création au début des années 1930 avait été abandonné peu après le départ à la retraite du dernier photographe, parce que le travail essentiel de la reprographie pour les cours n'est plus nécessaire. À mon sens, il aurait fallu le remplacer par un spécialiste de la photographie artistique et archéologique, qui produise des clichés à valeur aussi bien documentaire qu'esthétique.

20 **G. B. et A. E. : Quel rôle peuvent jouer les moulages, que vous venez d'évoquer, dans la transmission du savoir sur l'art et l'archéologie ?**

21 **A. S. :** Ma génération considérait le moulage comme quelque chose de passéiste, ce qui était lié à la façon dont on l'utilisait et à la doctrine alors développée sur la sculpture grecque. Il faut souligner cependant que mon collègue et ami Roland Étienne s'est beaucoup battu pour sauver la collection des musées de Lyon. En revanche, celle de Paris, qui était tout à fait honorable, a été laissée à l'abandon. On a prétendu que les événements de Mai 68 avaient fait subir les derniers outrages à cette collection, mais elle était en réalité déjà bien chancelante auparavant. Elle a été transportée aux Petites Écuries de Versailles, où je présume que les collègues qui enseignent la sculpture à Paris vont de temps en temps présenter les œuvres. Je pense toutefois que la fermeture des musées de moulages a représenté une perte de substance et, plus précisément, une perte du lien entre l'histoire de l'art et l'archéologie. En Allemagne, dans ma jeunesse, chaque institut d'archéologie disposait d'un musée des moulages, d'une collection d'objets archéologiques et de photographies en noir et blanc. Si l'utili-

sation pédagogique de la photographie est aujourd'hui, grâce aux clichés mis à disposition par les grands musées, d'une facilité dont nous ne pouvions autrefois que rêver – pour préparer mes cours, je me rendais au Louvre avec le photographe de l'Institut, comme le faisaient mes collègues et amis Francis Croissant (historien de l'art et archéologue français, 1935-2019) et Claude Rolley (historien de l'art et archéologue français, 1933-2007) –, il n'en va pas de même pour le reste de l'*apparatus* nécessaire à l'enseignement. Le concept d'*apparatus*, un peu négligé en France, a été forgé par Eduard Gerhard (archéologue allemand, 1795-1867), qui a précisément inventé le musée de moulages au milieu du xix^{e} siècle : il désigne l'ensemble des outils nécessaires à l'enseignement de l'histoire de l'art et de l'archéologie, typiquement des livres, des photographies, des moulages et une collection archéologique. C'est pourquoi je suis heureux qu'à Montpellier, à Strasbourg, à Lyon, les musées des moulages soient de nouveau ouverts. C'est une récupération de substance dans le sens d'une unité du savoir archéologique et il me paraîtrait important que des grands centres comme Aix-en-Provence, Bordeaux ou Lille retrouvent cette tradition de l'*apparatus*.

22 **G. B. et A. E. : Le rapport aux vestiges n'est pas seulement intellectuel, mais aussi émotionnel. Que pensez-vous à cet égard du développement du tourisme de mémoire, de l'évolution de l'usage des ruines et des paysages de guerre, de la mise en tourisme de ces ruines ? La ruine peut-elle être à la fois didactique et mémorielle ?**

23 **A. S. :** Il s'agit d'un problème immense qui rejoint celui de la mémoire des camps ou, par exemple, de la mémoire d'Oradour-sur-Glane. À Oradour, comme j'ai coutume de le souligner, on a repris une vieille tradition grecque. Rappelons en effet que lors des guerres médiques, les Grecs alliés décidèrent, par le serment de Platées, de ne pas restaurer les temples brûlés par les Perses en témoignage de la violence qu'ils avaient exercée et dont il fallait garder la trace. Ce principe de la conservation du crime de guerre est un problème que l'on retrouve à Auschwitz et dans tous les camps d'extermination, mais aussi dans les contextes de guerre civile – on pense notamment à la guerre civile espagnole –, et aujourd'hui dans le conflit entre la Russie et l'Ukraine. C'est le premier aspect de votre question : comment les services historiques, comment la conscience collective réagissent-ils à ces traces et à la nécessité d'en conserver certaines ?

Il est évident que l'on ne peut pas toutes les préserver : même à Oradour-sur-Glane, la question se pose des moyens matériels pour maintenir tous les vestiges visibles.

24 Le second aspect de votre question est lié à une sorte d'attirance pour la destruction, pour la catastrophe – on se souvient des gens se passant en boucle les images de l'assaut contre les tours de Manhattan le 11 septembre 2001. Des dispositifs comme l'*urbex*[13], bien étudiés par les historiens de l'époque contemporaine, montrent la fascination qu'exercent les usines abandonnées. J'ai préfacé le travail d'un jeune photographe qui était allé prendre des photographies dans les ruines de la centrale ukrainienne de Tchernobyl[14], où la nature au sens de Georg Simmel (philosophe allemand, 1858-1918) s'incarne plus que jamais, puisque les hommes sont interdits, mais les animaux prolifèrent, certains paraissant n'être que peu affectés par les radiations. La question de l'attirance pour la ruine, qui va de la ruine contemporaine à la ruine de l'infiniment ancien, est fondamentale. Elle peut être liée à la violence : Patrick Boucheron a bien montré que, sur la fresque du palais de Sienne[15], les ruines représentées sont directement liées à la violence politique et sociale. Les ruines ont donc une fonction éthique, comme Volney (philosophe et orientaliste français, 1757-1820) le disait après Denis Diderot (philosophe français, 1713-1784) : ce sont elles qui jugent les sociétés. Pour illustrer cette fonction éthique, j'aimerais clore cet entretien sur deux citations. La première est de Charles de Montalembert (journaliste et historien français, 1810-1870), qui, au moment de la lutte contre la Bande noire[16], écrit : « La mémoire du passé ne devient importune que lorsque la conscience du présent est honteuse[17]. » Un siècle plus tard, en 1939, Benjamin Péret (poète surréaliste, 1899-1959) compose un poème en prose intitulé « Ruines : ruine de ruines », où il affirme : « Les ruines sont reniées par ceux dont la vie n'est déjà plus qu'une ruine dont rien ne subsistera sinon le souvenir d'un crachat[18]. » Ce poème m'a beaucoup impressionné et a été déterminant dans ma volonté d'écrire un livre sur les ruines. Entre la vision surréaliste et la vision romantique de Montalembert, on note une continuité incroyable. Tous deux affirment qu'il faut respecter les ruines, ce que l'on peut traduire de la manière suivante : il ne faut pas que la vision scientifique de l'archéologue s'impose sans tenir compte des réticences ou des curiosités des populations et, à l'inverse, il faut que les

institutions disposent des instruments et des savoirs nécessaires au développement d'une morale de l'archéologie.

NOTES

1 Alain Schnapp, *Le Chasseur et la Cité. Chasse et érotique dans la Grèce ancienne*, Paris, Albin Michel, 1997.

2 Claude Bérard, Christiane Bron et al., *La Cité des images. Religion et société en Grèce antique*, cat. exp. (Lausanne, Musée historique, 1984), Lausanne, Éd. de la Tour, 1984.

3 Alain Schnapp, *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, Carré, 1993.

4 Jean-Paul Demoule, Dominique Garcia et Alain Schnapp (dir.), *Une histoire des civilisations. Comment l'archéologie bouleverse nos connaissances*, Paris, La Découverte / Inrap, 2018.

5 Alain Schnapp, *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières*, Paris, Seuil, 2020.

6 Traduction commentée de *L'Histoire de l'art dans l'Antiquité* par Kostka Potocki, parue en 1815.

7 Krzysztof Pomian, *Le Musée, une histoire mondiale* I : *Du trésor au musée* ; II : *L'ancrage européen* (1789-1850) ; III : *À la conquête du monde* (1850-2020), Paris, Gallimard, 2020-2022.

8 « Rodin, la lumière de l'antique », Paris, musée Rodin, 19 nov. 2013 – 16 févr. 2014.

9 Pausanias, *Béotie* IX, XXXVI, 5.

10 Loi n° 2003-707 du 1er août 2003 modifiant la loi n° 2001-44 relative à l'archéologie préventive.

11 Loi n° 2001-44 du 17 janvier 2001 relative à l'archéologie préventive, dont l'article 1, abrogé en 2004, édicte les principes suivants : « L'archéologie préventive, qui relève de missions de service public, est partie intégrante de l'archéologie. Elle est régie par les principes applicables à toute recherche scientifique. Elle a pour objet d'assurer, à terre et sous les eaux, dans les délais appropriés, la détection, la conservation ou la sauvegarde par l'étude scientifique des éléments du patrimoine archéologique affectés ou susceptibles d'être affectés par les travaux publics ou privés concourant à l'aména-

gement. Elle a également pour objet l'interprétation et la diffusion des résultats obtenus. »

12 Anissa Yelles, *Aux origines de la photographie archéologique*, Lyon, Mergoil, 2020.

13 Pour « *urban exploration* » (exploration urbaine) : pratique qui consiste à visiter des sites abandonnés, notamment industriels. Voir Nicolas Offenstadt, *Urbex RDA : L'Allemagne de l'Est racontée par ses lieux abandonnés*, Paris, Albin Michel, 2019

14 Où a eu lieu le plus grave accident nucléaire du XX^e^ siècle le 26 avril 1986 : Jonathan Jimenez, *Naturalia: Reclaimed by Nature*, Londres, Carpet Bombing Culture, 2018.

15 Ambrogio Lorenzetti, *Allégorie et effets du Bon et du Mauvais Gouvernement*, 1338-1339, fresques, Sienne, Palazzo Pubblico. Patrick Boucheron, *Conjurer la peur. Sienne 1338. Essai sur la force politique des images*, Paris, Seuil, 2013.

16 Spéculateurs qui, pendant et après la Révolution, achètent à bas prix les biens des émigrés et du clergé pour les démanteler et en revendre les éléments.

17 « Du vandalisme en France. Lettre à M. Victor Hugo », *Revue des deux mondes*, mars 1833, p. 482.

18 Benjamin Péret, « Ruines : ruine de ruines », *Minotaure* 12-13, 1939, p. 57-61, ici p. 59.

INDEX

Mots-clés
Alain Schnapp, archéologie, ruines, moulages

Keywords
Alain Schnapp, archeology, ruins, Antiquity, castings

Index chronologique
Antiquité

AUTEURS

Guillaume Biard
Guillaume Biard, ancien membre de l’École française d’Athènes, est maître de conférences à Aix-Marseille Université, membre de l’Institut de recherche sur l’architecture antique (UAR 3155) et membre junior de l’Institut universitaire de France. Ses travaux portent sur la sculpture et l’architecture grecques antiques, qu’il étudie en particulier à Thasos (Égée du Nord) et au sanctuaire des Muses sur le territoire de l’antique Thespies (Béotie). Il est membre du comité de rédaction d’*Histoire de l’art*.

Arianna Esposito
Arianna Esposito est maîtresse de conférences à l’université de Bourgogne (UMR 6298 ARTEHIS). Ses recherches sur la culture matérielle croisent approches techniques, historiques et anthropologiques ; elle s’intéresse aussi à la réception de l’antique. Membre du bureau de l’Apahau et du comité de rédaction d’*Histoire de l’art*, elle a enseigné à l’université (Paris, Lille) et à l’École du Louvre. Elle a travaillé à l’INHA et été Marie Curie Fellow, lauréate du Shelby White and Leon Levy Program (Harvard University), Focillon Fellow (Yale University) et chercheuse résidente à l’École française de Rome.

Perspectives

L’archéologie, cette sorcellerie évocatoire

Archaeology, this Evocative Sorcery

Audrey Norcia

PLAN

Photographier en archéologues du présent
Une archéologie du XXe siècle : poubelle, tableau-piège et dépotoir
La muséographie pour reconstituer la vie des années 1960 ou interroger l’Histoire récente

TEXTE

1 Croiser l’histoire de l’archéologie avec celle de l’art nous apprend que ces deux disciplines ne cessent depuis la Renaissance de se rencontrer et de s’influencer. La fascination des artistes pour l’archéologie tient d’abord, cela va de soi, dans sa capacité à reconstituer le passé à partir d’indices parfois ténus, de raconter l’histoire des sociétés qui nous ont précédés en faisant parler leurs objets. Innovante, cette science humaine a su élaborer un appareil méthodologique qui allie sources textuelles, comparaisons typologiques et études archéométriques dont les techniques issues des sciences dures sont venues renforcer l’identité. Le caractère inventif de cette discipline se retrouve, du point de vue lexical, chez ses praticiens que l’on qualifie d’« inventeurs » de leurs découvertes. L’archéologie *crée* du sens avec les restes du passé (vestiges architecturaux, œuvres d’art, céramique fragmentaire, trous de poteaux ou déchets alimentaires), elle crée un lien entre le présent et ce passé dont nous sommes, plus que les héritiers, les usagers — idée que semblent admirablement illustrer *Les Archéologues* (1927) de Giorgio De Chirico, annonciateurs des mots d’André Malraux : « le passé attend sur les genoux de l’avenir[1] ».

2 Si la conscience du passé remonte à la plus haute Antiquité, l’histoire de l’art occidental, qui ne peut être envisagée sans la question du modèle antique, démontre l’influence de l’archéologie et l’empreinte de son imaginaire sur nos sociétés. Jusqu’au début du XXe siècle, le rapport des arts visuels à l’archéologie est demeuré de type iconogra-

phique et plastique. À partir de la seconde moitié du XXe siècle, cette relation s'affirme et se complexifie. Tout en continuant d'emprunter au répertoire de formes de l'Antiquité, la production artistique élargit ses horizons stylistiques au gré des découvertes archéologiques au Proche-Orient, en Asie et en Amérique du Sud ou des recherches sur le Moyen Âge européen. En outre, elle suit et traduit selon ses propres modalités d'expression les transformations épistémiques de la science en construction.

3 Les points de rencontre entre l'art du XXe siècle et l'archéologie sont multiples ; mais c'est au détournement des méthodes archéologiques par les artistes que nous nous intéresserons ici.

> La grammaire, l'aride grammaire elle-même, devient quelque chose comme une sorcellerie évocatoire ; les mots ressuscitent revêtus de chair et d'os, le substantif, dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille et le colore comme un glacis, et le verbe, ange du mouvement, qui donne le branle à la phrase [2].

4 Pour le public inexpérimenté, la méthodologie archéologique a quelque chose de cette « aride grammaire » : descriptions strictement objectives, dessins de coupes et planches typologiques, analyses archéométriques, statistiques… Pris séparément, ces syntagmes sont impénétrables pour qui n'est pas versé dans l'art du rapport de fouille ou même de la muséographie archéologique. Pourtant, avec un peu de fréquentation (et de goût), leur hermétisme devient sorcellerie : une « sorcellerie évocatoire », il est vrai, prête à approcher la profondeur des choses, à dépasser l'obstacle de la matérialité brute et muette, à convoquer la part cachée et pourtant lisible du passé. Pour renouer avec l'image baudelairienne : « il faut imaginer la terre comme un livre dont les objets forment un texte », même si « en réalité, il y a plus de choses écrites entre les objets que sur les objets eux-mêmes [3] ».

5 C'est ainsi que les artistes adoptent le langage archéologique, pour transformer les hiéroglyphes du quotidien hétéroclite, dense et difficilement saisissable en une archéologie de leur contemporanéité. Depuis les années 1960, des artistes tels que Daniel Spoerri, Arman, Tom Wesselmann, Christian Boltanski ou Mark Dion explorent le quotidien et son lot de banalités : d'un bout à l'autre du globe, ils

observent les activités humaines et s'intéressent à leur propre culture matérielle en s'appropriant l'archéologie et son protocole méthodologique – probablement le plus juste pour traduire et interpréter les changements de société. Ainsi, ramassage de surface, tri, inventaire, relevé graphique et photographique, classification, typologie, études rudologiques et dispositifs muséographiques sont autant de formules qu'ils empruntent à la science pour parler de nos comportements et parfois même les anticiper. Dans cette perspective peuvent être considérées les *Accumulations* et *Poubelles* d'Arman, significatives tant par leurs noms que par leurs contenus, puisqu'elles ont livré des renseignements précis sur les habitudes alimentaires et culturelles des sociétés française et états-unienne des années 1960-1970, tout en préfigurant des expériences archéologiques en matière de rudologie. En outre, la transposition de données matérielles et leur traitement archéologique par des artistes trouvent actuellement dans le musée et l'objet de facture antique un lieu de réflexion permettant de mettre sur le devant de la scène les problématiques de la mondialisation et de l'acculturation, mais aussi celle de la décolonisation.

Photographier en archéologues du présent

6 Seule science à traiter des traces matérielles des sociétés, l'archéologie, on le pressent, est en terrain connu sous l'ère de la société de consommation et de la prolifération des objets. Et ceci d'autant plus que les frontières chronologiques ne cessent de s'étendre au passé proche : le cas de l'archéologie industrielle, d'abord lancée en Angleterre à la fin des années 1950 et instituée en France au début des années 1980, en est un exemple. Le terme, fixé en 1955 en Grande-Bretagne, se concrétise avec la publication de Kenneth Hudson, *Industrial Archaeology*, en 1963 [4], mais il faut attendre les années 1970 pour que s'opère une prise de conscience de la nécessaire sauvegarde de ce patrimoine. Outre-Manche, c'est Maurice Daumas qui ancre cette nouvelle branche de la discipline avec son ouvrage *L'Archéologie industrielle en France*, paru en 1980 [5].

1. Michelangelo Antonioni, *Le Cri*, 1957, film 35 mm, 102 min., photogrammes.



Tous droits réservés à SpA Cinematografica / Tamasa Distribution

2. Michelangelo Antonioni, *Le Cri*, 1957, film 35 mm, 102 min., photogrammes.



Tous droits réservés à SpA Cinematografica / Tamasa Distribution

7 Pourtant du côté du domaine artistique, il existe un œil archéologique qui, d'Eugène Atget à Gabriele Basilico, en passant par Walker Evans, a ausculté attentivement les transformations urbaines et le rapport de l'homme à son environnement, tout en relevant scrupuleusement par la photographie le patrimoine architectural des villes et le bâti industriel en voie de disparition. Bernd et Hilla Becher, en la matière, sont des pionniers : dès 1959, ils ont enregistré les sites industriels de l'Europe et des États-Unis, alors que naissait à peine l'archéologie industrielle. En Italie, Michelangelo Antonioni faisait de la *veduta* industrielle le nouveau paysage de ses films à caractère psychologique : *Le Cri* en 1957 (**fig. 1 et 2**), *Le Désert rouge* en 1964 (**fig. 3-6**). Dans le même temps, les Becher inventoriaient, entre 1962 et 1964, la plupart des structures et techniques industrielles et en dressaient des typologies que l'on retrouve, en 1975, dans l'exposition « New Topographics » et l'ouvrage qui fait

depuis autorité [6]. Ce couple de photographes a indéniablement contribué et participé à la patrimonialisation des vestiges industriels.

3. Michelangelo Antonioni, *Le Désert rouge*, 1964, film 35 mm, 120 min., photogrammes.



Tous droits réservés à MK2 Diffusion

4. Michelangelo Antonioni, *Le Désert rouge*, 1964, film 35 mm, 120 min., photogrammes.



Tous droits réservés à MK2 Diffusion

5. Michelangelo Antonioni, *Le Désert rouge*, 1964, film 35 mm, 120 min., photogrammes.



Tous droits réservés à MK2 Diffusion

6. Michelangelo Antonioni, *Le Désert rouge*, 1964, film 35 mm, 120 min., photogrammes.



Tous droits réservés à MK2 Diffusion

8 En 1986 seulement, la France réalise un inventaire topographique des « établissements abritant ou ayant abrité une activité industrielle,

suivant une méthodologie rigoureuse qui donne lieu à la constitution de dossiers, site par site et département par département, ainsi qu'à des notices versées dans la base *Mérimée*[7] ». Cette discrète allusion à la Mission héliographique de 1851 trahissait le retard français alors dû au manque d'intérêt du milieu de la conservation pour ce domaine particulier de l'archéologie.

Une archéologie du xx^e^ siècle : poubelle, tableau-piège et dépotoir

9 La photographie paraît le médium le plus approprié pour enregistrer objectivement les traces laissées par l'homme moderne dans son environnement, mais les artistes s'approprient – voire ont pressenti – d'autres techniques et méthodes archéologiques pour décrire et raconter notre société contemporaine. C'est par l'immersion et par l'objet matériel que les artistes pop et les Nouveaux Réalistes abordent la quotidienneté, seule méthode valable pour interroger ce « comme tout le monde[8] », selon l'expression de Georges Perec. Au même moment, l'archéologie se spécialise pour l'ordinaire et les « gens », masse floue tirée du passé fragmentaire que la fouille sort de l'oubli – ce qui témoigne d'une évolution du rapport des sociétés occidentales à l'histoire événementielle, et sans aucun doute du regard que l'histoire en tant que discipline porte sur elle-même[9]. Et « c'est là la grandeur [de l'archéologie] que d'être révélateur des petites gens, des sans-grade, des anonymes (même de haut rang)[10] ».

10 Telle est la tâche que théoriciens des sciences humaines en plein apogée du structuralisme et artistes s'assignent dans les années 1960 en usant de la double posture d'acteur et d'observateur du quotidien, en s'extrayant en pleine conscience de l'aliénation journalière le temps de son examen. Comme Roland Barthes en 1957 dans ses *Mythologies*[11], ils dressent l'inventaire des objets ayant fait irruption dans le réel et entraîné des changements dans la société. Ces mythologies de l'ordinaire (voiture, électroménager, habillement, cosmétique, denrées alimentaires, etc.) et leurs nouveaux matériaux (le plastique en particulier) sont passés au crible de la chaîne opératoire archéologique : ramassage, accumulation, inventaire, relevé, classifi-

cation, typologie et dispositifs muséographiques sont autant de gestes et de formules plastiques que Tom Wesselmann, Claes Oldenburg, George Segal aux États-Unis, Daniel Spoerri, Arman, Martial Raysse, Jean Tinguely en Europe, puis Anne et Patrick Poirier, Christian Boltanski et, quelques décennies plus tard, Mark Dion et bien d'autres, semblent avoir directement imités pour parler de notre société et épingler nos comportements à l'ère de la consommation et de la mondialisation. C'est en véritables « archéo-anthropologues[12] » qu'opèrent ces artistes croisant, et parfois anticipant, les recherches les plus expérimentales de l'archéologie. C'est ce que nous nous proposons d'étudier à travers les exemples précoces et complémentaires de Spoerri et d'Arman.

11 Les tableaux-pièges de Spoerri, restes pétrifiés de repas consommés, collés tels quels sur un plateau de table puis redressés à la verticale, nous évoquent instantanément Pompéi, comme le notait le critique Alain Jouffroy : « ces objets [...] donnent le vertige. Il suffit d'un changement de point de vue pour transformer les objets de la vie quotidienne en symboles de mort et de fixité[13] ». La notion d'*in situ* fait partie de la démarche des tableaux-pièges, comme le rappelle leur auteur : « Je fixe des situations qui se sont produites accidentellement afin qu'elles restent ensemble de façon permanente[14]. » Cette idée se retrouve de façon aboutie dans *Topographie anecdotée du hasard* (1961), où l'artiste relève par le dessin la disposition précise des objets présents sur la table de sa chambre d'hôtel de la rue Mouffetard. Le plan du « site » est complété de descriptions détaillées (et pleines d'humour) des « artefacts ».

12 L'apparente simplicité d'appropriation du réel ne saurait dissimuler la complexité de ce qui est en jeu : à partir des restes mobiliers et taphonomiques de repas, Spoerri cherche à « [diriger] le regard vers des régions auxquelles généralement [on] ne prête pas attention[15] », là où, précisément, l'activité quotidienne de manger, hautement banale, se déroule dans la relative inconscience des gestes, des objets organisés sur la table et des plats consommés. Bien qu'il soit difficile, à partir de simples restes, d'établir le portrait du consommateur (qui saurait en effet attribuer telle assiette à Marcel Duchamp plutôt qu'à Kichka ?), leur étude peut néanmoins s'avérer instructive. L'observation des résidus nous renseigne sur ce qui a été consommé (miettes de pain blanc, vin, œuf à la coque, yaourt, thé, grains de sel...), sur les

formes de vaisselle les plus courantes et sur leurs matériaux (plastique, verre, aluminium, céramique), mais aussi sur l'importation de certaines pièces du mobilier (la boîte de Nescafé danoise de *Topographie*, par exemple). Elle permet enfin de déduire certaines actions à partir des objets qui traînent sur la table.

13 La performance « art-chéologique » du *Déjeuner sous l'herbe* en est un autre témoignage. En avril 1983, dans le parc du Montcel à Jouy-en-Josas, qui accueillera de 1984 à 1993 le premier siège de la fondation Cartier pour l'art contemporain, Spoerri organise en plein air un banquet convivial d'une centaine de personnes, composé d'amis, de critiques d'art, d'enfants : des tréteaux sont montés, la vaisselle apportée par les convives est dressée sur des nappes ; on y savoure un menu composé d'abats et, à la fin du repas, vingt tables sont enterrées avec leurs restes d'assiettes, de couverts, de plats et de nourriture dans une tranchée creusée préalablement à cet effet. La performance du *Déjeuner sous l'herbe*, ainsi nommée par Spoerri en un clin d'œil humoristique à Édouard Manet, oscillant entre rituels antiques de banquet funèbre et d'enfouissement, signait la mort (provisoire) du tableau-piège – provisoire, car le gigantesque tableau-piège, conçu pour être enfoui puis éventuellement exhumé un jour, a été partiellement fouillé en 2010 avec le concours d'une équipe d'archéologues de l'Institut national de recherches archéologiques préventives[16]. Les résultats de cette singulière fouille ont apporté des données rudologiques qui rejoignent les problématiques de la *Garbage Archaeology* initiée en 1972 par William Rathje à l'University of Arizona à Tucson.

14 Cette recherche expérimentale demeurée célèbre pour la discipline doit reconnaître en Arman son véritable précurseur. *Accumulations* et *Poubelles* sont en effet les consignations précoces de notre société : dès juin 1959, l'accroissement de la production d'objets se retrouve circonscrit et indexé dans des boîtes et, quelques mois plus tard, en toute logique, Arman donne à voir la fin de la chaîne de ce système, la poubelle. Bien avant, donc, que n'émergent les préoccupations et les débats sur l'écologie, Arman a montré la civilisation du déchet. À la manière de l'archéologue, l'artiste fouille les dépotoirs de ses contemporains : ses *Poubelles* sont douées d'une dimension sociologique et sa compréhension du déchet, il est vrai, est étonnamment archéologique.

15 Il est remarquable que la manipulation des déchets d'abord en France (*Petits déchets bourgeois*, 1959) puis aux États-Unis (*Frozen Civilization*, 1971) et de nouveau en France (*La Grande Bouffe*, 1973) ait conduit Arman à formuler une appréciation pertinente de la société par l'observation des matériaux récupérés (le plastique introduisant subitement la couleur) et des dimensions des poubelles. En 1973, la poubelle française est ainsi américanisée par son volume et son aspect. En d'autres termes, Arman apporte les preuves matérielles des débuts de la mondialisation, de l'élargissement de l'ère culturelle américaine à l'Europe, entraînant la perte de particularismes locaux dans les habitudes quotidiennes, le commerce de proximité étant supplanté par le supermarché et ses articles. Les *Poubelles* sont donc des documents sociologiques autorisant une analyse archéologique diachronique et synchronique à part entière. L'artiste le confirme : « Oui, je me suis rendu compte ; c'est-à-dire que par-delà l'œuvre de l'artiste, il y avait presque un travail d'archéologue du futur, une façon de chercher à représenter ce que nous sommes[17]. » Mais si, comme il le confiait dans cet entretien à Daniel Abadie, Arman avait connaissance des travaux menés sur la culture matérielle contemporaine par des scientifiques de la côte Ouest des États-Unis (les « garbologistes »), ces universitaires avaient-ils conscience de rejoindre par leurs recherches des préoccupations amorcées une dizaine d'années plus tôt par les Nouveaux Réalistes ? Artistes et archéologues épousent les mêmes causes : le regard qu'ils portent sur l'homme, les transformations de la société et celles de l'environnement concorde en tous points. S'il arrive que les recherches scientifiques suivent de peu les pratiques artistiques visionnaires, les artistes, quant à eux, ne tardent pas à déceler dans l'archéologie un ensemble de méthodes propres à ordonner, classifier et présenter le réel.

La muséographie pour reconstituer la vie des années 1960 ou interroger l'Histoire récente

16 Si les artistes nord-américains et européens se sont approprié la culture matérielle de leur nouvelle réalité, ils ont aussi rencontré les

méthodes archéologiques dans le traitement des objets, en une archéologie de leur contemporanéité. Les accumulations et collections d'Arman et de Spoerri répondent à cet impératif de classement et la grande quantité d'objets traités, à la méthode comparative sur laquelle repose l'examen du matériel fouillé. Si « dans la répétition des découvertes, la réitération des observations similaires [...] les archéologues apprennent à reconnaître les objets[18] », les artistes parviennent eux aussi à faire ressortir le caractère répétitif ou au contraire singulier des formes qu'ils côtoient quotidiennement, comme l'explique Spoerri :

> Avec ses *Accumulations*, Arman présentait le même objet mais dans sa multiplicité, faisant de la quantité une qualité. Moi, avec mes *Collections d'ustensiles* [*de cuisine*], je me suis intéressé à l'évolution d'un même objet par souci d'amélioration de sa maniabilité et de son efficacité. C'était une sorte de recherche ethnologique qui s'apparente aujourd'hui à ce que j'appelle *La Chaîne génétique des puces*[19].

17 Par ses accumulations, Arman recherche le singulier dans l'itératif quand Spoerri, à travers ses collections, s'attache à la compréhension technique des objets, digne des expériences ethno-archéologiques et des recherches d'André Leroi-Gourhan. Ces artistes ont manifestement conscience d'extraire des échantillons représentatifs de leur temps. Que ces objets-témoins soient dérisoires ou même des déchets, peu importe, car, comme le constate Spoerri sous forme de question : « [Les] "vrais" musées archéologiques ne sont-ils pas également remplis d'ordures, provenant des poubelles des temps modernes des anciens temps, qu'un hasard de magie à la noix a fait découvrir[20] ? »

18 Les artistes usent de différentes techniques pour inventorier les objets par le relevé photographique mais aussi graphique, par l'aplat et la coupe. Les sérigraphies d'Andy Warhol, les « natures mortes » de Tom Wesselmann, les toiles de James Rosenquist ou de Roy Lichtenstein, parsemées de fragments d'objets, sont en effet des mises à plat de notre réalité permettant de mieux l'appréhender. Les accumulations d'Arman, en répétant l'objet pour le montrer sous différents profils, viennent aussi soutenir le protocole archéologique du catalogue et de la mise en image des objets, tandis que ses *Coupes* et

Colères démembrent et donnent à voir l'intérieur des choses habituellement cachées. Telles des planches typologiques de notre culture matérielle, toutes ces images didactiques se prêtent fort bien aux études comparatives des artefacts contemporains et des activités auxquelles ils renvoient.

19 Afin d'embrasser le réel, d'en pénétrer le sens profond et de circonscrire ses qualités, l'art contemporain, comme l'archéologie, use du même réalisme citationnel qui duplique autant que possible les artefacts afin que descriptions et représentations de l'objet finissent enfin par se confondre parfaitement avec lui. Derrière ce procédé tautologique, il y a la quête commune d'une complétude inaccessible : reconstituer le passé et l'histoire humaine de la façon la plus fidèle et exhaustive qu'il soit, cerner la réalité d'un présent auquel on participe mais qui toujours nous échappe. Pourtant, comme le constate l'archéologue, quelque chose a été irrémédiablement perdu, comme « un centre qu'il nous est impossible de reconstituer[21] ». De fait, l'archéologie immédiate qu'élaborent consciemment ou intuitivement les artistes contemporains a trait au désir d'énumérer pour nommer, comprendre, mais aussi témoigner ; elle est liée à la mémoire, au sentiment de perte et de conservation, ce que viennent confirmer les mises en scène muséographiques élaborées par les artistes.

20 L'indexation des choses appartenant aux domaines de l'hygiène, de la table et de l'alimentation, de la vie privée ou encore relevant des espaces publics, prend aussi la forme de reconstitutions et d'ambiances tridimensionnelles dans l'art des années 1960. Ces dispositifs évoquent les *period rooms* des musées nord-américains et les reconstitutions des musées ethnologiques européens : ainsi de la série *Still Life* de Wesselmann, des « tableaux vivants » de George Segal (*The Dry-Cleaning Store*, 1964 ; *The Diner*, 1965 ; *The Butcher Shop*, 1965) – faisant immanquablement écho aux *thermopolia*, aux boulangeries ou encore aux laveries et aux foulons exhumés à Pompéi – comme des environnements balnéaires de Martial Raysse. Ce mode d'écriture emprunté à la muséographie est très populaire auprès du grand public car il donne accès aux habitudes ainsi qu'aux modes d'organisation et de déplacement de nos semblables. L'utilisation d'objets significatifs et la tridimensionnalité, par son puissant pouvoir d'évocation, permettent de visualiser immédiatement leur vie et, par projection, de nous identifier à eux.

21 Toutefois, c'est la vitrine, en tant que dispositif d'exposition commun au magasin et au musée, que les artistes prennent plaisir à exploiter pour brouiller les frontières spatiales et temporelles. Raysse ou Oldenburg comparent en effet dans ces années le supermarché au musée des biens consommables. Alors que les *Accumulations* d'Arman, quoiqu'elles respectent la classification typologique, appartiennent encore à l'étalagisme du siècle passé, par nostalgie et attirance personnelle de l'artiste pour le désordre des brocantes et la profusion des choses, le *Store* d'Oldenburg mime le mode d'exposition du système marchand contemporain qui privilégie le qualitatif sur le quantitatif et semble s'accorder à l'évolution muséographique passée de l'« opulence palatiale » à « un accrochage aéré, isolant les œuvres de qualité [22] ». Les artistes semblent ainsi indiquer que ce que nous achetons et possédons aujourd'hui se retrouvera demain au musée, laissant à penser que, malgré la banalité de nos vies, nous détenons des pièces qui stimuleront la curiosité intellectuelle des archéologues futurs. En cela, le Pop Art et le Nouveau Réalisme annoncent les pratiques artistiques des décennies suivantes, de Christian Boltanski (*Vitrine de référence*, 1971 ; *Inventaire des objets ayant appartenu à un jeune homme d'Oxford*, 1973) à Mark Dion (*History Trash Dig*, 1995 ; *Cabinet du Rhône*, *Laboratoire d'archéologie* et *Salon de verre*, Arles, 2005) en passant par Guillaume Bijl (*Terracotta Shop*, 1987 ; *Souvenirs of the 20th Century*, 1998) ou par des expositions telles que « Futur antérieur. Trésors archéologiques du XXIe siècle après J.-C. » (Lausanne, musée romain de Lausanne-Vidy, 11 octobre 2002 – 21 avril 2003).

22 Le processus de « vitrinification » entraîne une patrimonialisation et une muséalisation potentiellement excessives de la culture matérielle contemporaine – à moins qu'il n'en résulte, selon le sens de l'observation. C'est ce double phénomène qu'ont repéré les artistes contemporains et dont ils se jouent. Selon les plasticiens qui usent de ces dispositifs, vitrines, socles, cartels et panneaux convertissent l'objet ordinaire du XXe siècle en monument d'une civilisation ou d'une histoire intime, sur le point de disparaître ou déjà disparue. Ce processus de monumentalisation et de patrimonialisation, entre fiction et dérision, est symptomatique du discours, certes non scientifique mais tout aussi avisé, que prononcent les artistes sur notre temps. Pour reprendre les mots de Colin Renfrew au sujet de

la performance *The Tate Thames Dig* (1999) de Dion, ils « nous [interrogent] sur où la science s'arrête et où commence l'art, ou sur le peu qui les sépare[23] ». C'est précisément dans cet inframince, espace imperceptible et parfois poreux, entre science et fiction, vérité tangible et invention, que s'insinuent les artistes qui ont trouvé dans l'archéologie un protocole de travail et parfois un sujet.

23 Il est tout à fait significatif que l'artiste états-unien Michael Rakowitz, issu d'une famille juive irakienne, ait choisi la boîte de sirop de dattes, multipliée en de nombreux exemplaires empilés, pour former le double fantomatique du lamassu (850-820 avant notre ère), ce monumental génie assyrien au corps de taureau ailé et au visage humain sculpté dans le gypse, qui protégeait autrefois le palais de Ninive et que conserve depuis 1851 le British Museum. Ce nouveau lamassu, présenté en 2018 sur le quatrième socle de Trafalgar Square à Londres, devant la National Gallery, sous le titre *The Invisible Enemy Should Not Exist*, et construit de milliers de ces boîtes, parle non seulement de l'histoire ancestrale de l'Irak mais aussi de son histoire contemporaine[24]. En effet, avant que la guerre mette à mal l'industrie, les dattes représentaient la plus grande partie des exportations du pays après le pétrole. Alors que la marque Coca-Cola apparaît comme le fossile directeur de la société états-unienne (Andy Warhol, *Green Coca-Cola Bottles*, 1962) et de l'américanisation des autres sociétés ayant adopté le modèle capitaliste (Mimmo Rotella, *Bevete Coca-Cola*, 1961), et qu'elle représente depuis les années 1950 l'impérialisme états-unien (Robert Rauschenberg, *Coca-Cola Plan*, 1958) ou, plus récemment, le phénomène d'acculturation et de mondialisation (Ai Wei-Wei, *Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo*, 1995), ces boîtes de sirop de dattes sont chargées de l'histoire fragile et récente du peuple irakien. Cet objet trivial, qui reconstitue en les épousant les formes d'un patrimoine antique et en restitue la polychromie, parle aussi de l'emprise des nations européennes sur les civilisations qu'elles découvraient au XIX^e^ siècle et dont elles prenaient possession par le biais de fouilles archéologiques.

24 Il y a donc, à travers cette boîte de conserve, une histoire stratifiée et cristallisée qui met en relief un sentiment de dépossession : la déstabilisation économique et politique de l'Irak ainsi que la dispersion d'un patrimoine archéologique dans les musées européens. Tandis

que le Musée national d'Irak, à Bagdad, rouvrait ses portes en mars 2015, après avoir été pillé en avril 2003, lors de l'entrée des troupes états-uniennes dans la capitale, et que ses antiquités, en partie retrouvées depuis, ont alimenté les marchés aux États-Unis et en Europe, celui de Mossoul était saccagé par les miliciens de l'État islamique et le site archéologique de Nimroud fut détruit (**fig. 7**). Pourtant, comme l'explique l'artiste, la datte, parce qu'elle est sucrée et savoureuse, est traditionnellement placée dans la bouche d'un nouveau-né à la naissance : « son premier goût de vie est doux : un signe avant-coureur de bonnes choses à venir[25] ». Il faut y voir là, dans cette réactualisation du lamassu, une autre façon d'actualiser son esprit apotropaïque.

7. Michael Rakowitz, *The Invisible Enemy Should Not Exist, 2018-030* (détail de la série), 2020, carton d'emballage, journaux du Moyen-Orient, colle et cartels de musée, dimensions variables. Vue lors de l'exposition « Michael Rakowitz – Réapparition », Metz, 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, 25 février – 14 août 2022.



© Michael Rakowitz / © Courtesy Galerie Barbara Wien, Berlin, phot. Fred Dott.

25 Ces dix dernières années, la diaspora artistique libanaise s'est activement saisie des problématiques archéologiques et des questionne-

ments identitaires qui lui sont corrélés – ou que, du moins, elles soulèvent. Ainsi, Ali Cherri pose un regard critique sur l'espace muséal qui dénature les objets antiques extraits de leur contexte originel et leur ôte, par-là même, leur fonction usuelle voire sacrée pour les convertir en objets esthétiques [26]. Rayyane Tabet en exploite les dispositifs scénographiques pour réactiver l'histoire de la mission du site de Tell-Halaf, intimement liée à celle de son grand-père [27]. Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, pour leur part, à la manière des archéologues lors de la phase de prospection d'un site, ont effectué le carottage des sous-sols de Paris, Athènes et Beyrouth et ont donné à voir le résultat de cette matière géologique, figée dans de grands tubes à essai suspendus et retranscrite par le dessin (*Unconformities*, 2017). Toutes ces initiatives manipulent le fragment, le prélèvement, le moulage ou l'empreinte, pour les exposer, effectuant à leur tour, comme procède le musée, un déplacement.

26 Ces plasticiens, chacun à leur manière, construisent un récit qui n'est pas sans rappeler les mythologies individuelles édifiées par les artistes dans les années 1970, s'attardant sur des traces ténues, des objets de peu ou élaborés de toutes pièces. En cela, cette nouvelle génération s'inscrit dans la filiation du concept de *Spurensicherung* qui s'apparente à la collecte et au relevé de traces d'une scène de crime, et qu'élabora dans les années 1990 Günter Metken, afin de rassembler et théoriser les vitrines, inventaires, boîtes et autels reliquaires de Christian Boltanski, les différents dispositifs de l'« archéologie parallèle » d'Anne et de Patrick Poirier ou encore les anti-monuments de Jochen Gerz et quelques autres travaux plastiques liés au processus mémoriel. La nouveauté de ces démarches « archéologisantes » résiderait dans les enjeux politico-culturels et patrimoniaux qu'elles convoquent, critiquant la soif encyclopédique des musées occidentaux et faisant vibrer l'actualité des restitutions d'œuvres d'art, en proposant des perspectives de réparation.

NOTES

1 André Malraux, *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974, p. 240.

2 Charles Baudelaire, « Le Poème du haschisch » (*Les Paradis artificiels*, 1860), dans *Œuvres complètes*, préf. Claude Roy, notices et notes de Michel

Jamet, Paris, R. Laffont, 1980, p. 250.

3 André Leroi-Gourhan, *Les Fouilles préhistoriques. Technique et méthodes*, Paris, A. et J. Picard, 1950, p. 2-3.

4 Kenneth Hudson, *Industrial Archaeology: An Introduction*, Londres, J. Baker, 1963.

5 Maurice Daumas, *L'Archéologie industrielle en France*, Paris, R. Laffont, 1980.

6 L'exposition « New Topographics », élaborée par William Jenkis à la George Eastman House de Rochester en 1975, se rattache à la tradition paysagère de la photographie américaine. Les « Nouveaux Topographes » (Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd et Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Scott, Stephen Shore et Henry Wessel Jr) ont ainsi été observateurs des changements effectués par la société états-unienne sur le paysage, examinateurs de son mode de contrôle, d'organisation et de « consommation » des espaces. Les images de ces « topographes » font le constat froid d'une nature non plus sublime et vierge mais marquée par l'homme. Ces traces, qui sont le résultat des bouleversements industriels et de l'économie capitaliste, obligent à penser l'espace comme une production humaine et sociale. Cette préoccupation amène ainsi les photographes états-uniens à inventorier voies de communication et zones pavillonnaires, parkings et tours d'immeubles, tandis que les Becher, en Europe du Nord puis aux États-Unis, enregistrent bâti et infrastructures industriels selon un protocole de prise de vue systématique mis en place en 1963. Ces photographes ont posé sur les vestiges des édifices industriels un regard patrimonial avant que l'archéologie industrielle ne s'affirme comme un domaine de recherche.

7 Claudine Cartier et Étienne Poncelet, « Le patrimoine industriel », *Monumental* 6, 1994, p. 9.

8 Georges Perec, *W ou le souvenir de l'enfance*, Paris, Gallimard, 1975, p. 25.

9 Voir Anick Coudart et Laurent Olivier, « Archéologie dans l'histoire, archéologie sans histoire. Les archéologues au cœur de la crise de la modernité », *Les Nouvelles de l'archéologie* 62, 1995, p. 29-30.

10 Jean Guilaine, « Compte rendu de *L'Archéologie aujourd'hui* sous la direction d'Alain Schnapp », *Annales. Économies, sociétés, civilisations* 38/4, 1983, p. 944.

11 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

12 Nous prolongeons ici, tout en la déplaçant, la pensée de Lewis Binford (développée dans « Archaeology as Anthropology », *American Antiquity* 68/2, oct. 1962, p. 217-225) et des tenants de la *New Archaeology*.

13 Alain Jouffroy, *Une révolution du regard*, Paris, Gallimard, 1964, p. 192.

14 Daniel Spoerri, « Tableaux-pièges », *Zéro* 3, juill. 1961, n. p.

15 *Ibid.*

16 *Le Déjeuner sous l'herbe de Daniel Spoerri* [URL : www.dejeunersousl-herbe.org]. On se référera aussi avec intérêt à la délocalisation de l'atelier de Francis Bacon qui, de Londres, fut traité tel un site archéologique, fouillé, déplacé et remonté en l'état à Dublin, ville de naissance du peintre, par une équipe d'historiens de l'art et d'archéologues : « Removal of 7 Reece Mews », *Francis Bacon*, s. d. [URL : www.francis-bacon.com/removal-7-reece-mews].

17 Arman, « L'archéologie du futur », entretien avec Daniel Abadie, dans *id.*, Françoise Bonnefoy *et al.*, *Arman*, cat. exp. (Paris, galerie nationale du Jeu de paume, 1998 ; Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum, 1998 *et al.*), Paris, Galerie nationale du Jeu de paume, 1998, p. 56.

18 Laurent Olivier, *Le Sombre Abîme du temps. Mémoire et archéologie*, Paris, Seuil, 2008, p. 181.

19 Daniel Spoerri, « Le Eat Art : une mise en "cène" de la vie et de la mort », entretien avec Géraldine Girard-Fassier, dans Maurice Fréchuret (dir.), *Hors d'œuvre. Ordre et désordres de la nourriture*, cat. exp. (Bordeaux, CAPC – musée d'Art contemporain, 2004-2005), Lyon, Fage, 2004, p. 102.

20 Daniel Spoerri et François Dufrêne, *Daniel Spoerri*, cat. exp. (Paris, Centre national d'art contemporain, 1972), Paris, Centre national d'art contemporain, 1972, p. 73.

21 Philippe Boissinot, « Comment sommes-nous déficients ? Une manière d'envisager la spécificité de l'archéologie », dans *id.* (dir.), *L'Archéologie comme discipline*, Paris, Seuil, 2011, p. 266-267.

22 Dominique Poulot, *Musée et Muséologie*, Paris, La Découverte, 2005, p. 46.

23 Colin Renfrew, « It May Be Art but Is It Archaeology? Science as Art and Art as Science », dans Alex Coles et Mark Dion (dir.), *Mark Dion: Archaeology*, Londres, Black Dog, 1999, p. 21.

24 Voir le portfolio consacré à l'artiste dans ce numéro, *infra*, p. 43-50.

25 Michael Rakowitz, A *House with a Date Palm Will Never Starve: Cooking with Date Syrup*, Londres, Art/Books & Plinth, 2019, introduction.

26 « Ali Cherri. Somniculus », Paris, Jeu de paume, 14 févr. – 28 mai 2017.

27 « Rayyane Tabet. Fragments », Nîmes, Carré d'art, 12 avr. – 22 sept. 2019.

RÉSUMÉS

Français

Depuis les années 1960, des artistes tels que Daniel Spoerri, Arman, Tom Wesselmann, Christian Boltanski ou Mark Dion s'approprient le langage de l'archéologie et son protocole méthodologique pour observer les activités humaines et s'intéresser à leur propre culture matérielle. Ramassage de surface, tri, inventaire, relevé graphique et photographique, classification, typologie, études rudologiques et dispositifs muséographiques sont autant de formules qui leur permettent de parler de nos comportements et parfois même de les anticiper. Le présent article analyse ce détournement des méthodes scientifiques motivé par une fascination pour cette science qui tient d'abord dans sa capacité à reconstituer le passé à partir d'indices parfois ténus.

English

Since the 1960s, artists such as Daniel Spoerri, Arman, Tom Wesselmann, Christian Boltanski and Mark Dion have appropriated the language of archaeology and its methodological protocol to observe human activities and to take an interest in their own material culture. Surface collection, sorting, inventorying, graphic and photographic surveying, classification, typology, garbological study, and museographic devices are all formulas that allow them to speak about our behaviors and sometimes even to anticipate them. The present article analyzes this appropriation of scientific methods motivated by a fascination for this science which holds the capacity to reconstitute the past from sometimes tenuous signs.

INDEX

Mots-clés

culture matérielle, archéologie industrielle, inventaire, Daniel Spoerri

Keywords

material culture, industrial archaeology, inventory, Daniel Spoerri

AUTEUR

Audrey Norcia
Audrey Norcia est docteure en histoire de l’art de l’université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne. Sur les rapports entre art contemporain et archéologie, deux livres sont à paraître en 2023 aux Presses du réel : *Ruines, rebuts et traces. Quand l’art contemporain découvre l’archéologie* (ouvrage tiré de sa thèse) et *Vertiges des temps* (actes de colloque). Elle est co-commissaire de l’exposition « Objets-mémoires. Archéologie d’un temps arrêté à Oradour-sur-Glane », qui ouvrira au Centre de la mémoire d’Oradour-sur-Glane en mars 2023.

Accent allemand

Les aquamaniles d'Hildesheim découverts en Europe de l'Est et en Sibérie

Contribution à l'archéologie économique du XIII^e siècle

Joanna Olchawa

Traduction de Martine Sgard

PLAN

La documentation visuelle à Saint-Pétersbourg et à Paris et les objets représentés
Les aquamaniles d'Hildesheim à la lumière d'autres découvertes archéologiques
Voies et motifs de la distribution
À propos des conditions requises pour l'exportation et de l'histoire de la consommation

TEXTE

1 En 1718, Daniel Gottlieb Messerschmidt (1685-1735), grand naturaliste et médecin connu aujourd'hui comme « savant universel et pionnier de l'exploration en Sibérie [1] », s'est vu donner pour mission par le tsar russe Pierre le Grand (1672-1725) d'explorer son empire. L'objectif était entre autres de rassembler des *naturalia* et des *artificalia* destinés au nouveau cabinet d'art (*Kunstkamera*) de Saint-Pétersbourg et de les rendre accessibles au grand public à des fins éducatives. Entre 1720 et 1727, au fil de son voyage qui l'a amené à Moscou, Kazan, Tioumen, Tobolsk, Tomsk, Krasnoïarsk et Irkoutsk, le savant a rassemblé quantité de plantes, de singularités ethnographiques et d'objets d'origines les plus diverses [2].

2 Parmi les envois à Saint-Pétersbourg au cours de l'expédition et les *curiositates* rapportées du voyage figuraient des bronzes antiques et byzantins, sassanides et abbassides, mais aussi provenant de la partie occidentale de l'Europe centrale au Moyen Âge [3]. Les objets ont été documentés – également à la demande du tsar – par une série de dessins et d'aquarelles les reproduisant fidèlement et sous différents angles. Ce fait se révèle être une grande chance, car les objets eux-

mêmes furent perdus, que ce soit dans l'incendie du cabinet d'art le 5 décembre 1747, ou dès 1728, dans le naufrage du navire transportant les biens de Messerschmidt [4].

3 Cela vaut aussi pour quatre vases à verser figurés, récipients destinés au lavage rituel des mains que l'on désigne aujourd'hui du terme conventionnel d'*aquamanile* [5], lesquels ont été identifiés comme étant des bronzes d'Hildesheim datant du XIIIe siècle. Ils ont suscité dès le XVIIIe siècle un vif intérêt scientifique, et même les premières études sur ce type d'objet. Les questions qu'ils posent aujourd'hui concernent les lieux de leur découverte, remarquablement éloignés du centre de production, ainsi que les voies et les motifs de leur « migration ». Ces objets sont des sources singulières pour l'histoire socioculturelle des relations entre Europe centrale et Europe orientale, et plus encore : ils se prêtent tout particulièrement à une double approche par l'archéologie et par l'histoire de l'art, qui permet une nouvelle interprétation et tout simplement de les comprendre. Considérés avec d'autres aquamaniles exhumés dans la partie orientale de l'Europe centrale, ils rendent possible une archéologie économique des dynamiques de production pour l'exportation, de distribution et de consommation ou utilisation de ces objets dans différents contextes au XIIIe siècle.

La documentation visuelle à Saint-Pétersbourg et à Paris et les objets représentés

4 Parmi les aquarelles et dessins apparemment réalisés en premier pour l'inventaire et pour la mise en chantier d'un atlas universel de la *Kunstkamera* de Saint-Pétersbourg [6] se trouvent deux feuilles qui relèvent en outre du recueil général *Sibiria perlustrata* conçu par Messerschmidt en 1727. Elles donnent à voir un bronze aujourd'hui disparu, de trois quarts respectivement de face et de dos, ayant l'aspect d'un homme tenant dans sa main une figurine de lion [7]. Si la représentation de face **(fig. 1)** donne une impression très plastique, grâce aux multiples détails et à un ombrage subtil, la deuxième feuille se concentre sur la reproduction des contours du corps et n'a, semble-t-il, pas été achevée. Des traits gommés et des corrections de

proportions témoignent non seulement d'un dessin sur le motif, mais aussi de l'ambition d'une représentation aussi objective que possible, laquelle documente précisément l'état de conservation avec la main gauche amputée et le clapet manquant de l'ouverture de remplissage. Le récipient est également mentionné dans la liste [8], mais les notes du journal de Messerschmidt, si consciencieuses par ailleurs, n'indiquent pas clairement son acquisition, sans doute faite en 1721 [9]. L'inventaire du cabinet d'art, vingt ans plus tard, précise le contexte d'utilisation de l'objet : « pour le lavage des mains [10] ». Cette indication est remarquable dans la mesure où l'étude des aquamaniles ne commença qu'un siècle plus tard, faisant seulement dès lors bien connaître leur usage [11].

1. *Aquamanile à forme humaine, vue frontale*, années 1720-1730, crayon et aquarelle sur papier, Saint-Pétersbourg, Archives de l'académie des sciences de Russie (F 98, op. 1, D. 22, pl. 375).



© Archiv Rossijskoj Akademii Nauk.

5 En imaginant l'objet à partir du dessin, on reconstitue une figure d'homme en ronde bosse, un genou posé à terre, vêtu d'un habit richement détaillé, au visage finement modelé avec de grands yeux surmontés de sourcils froncés et des pommettes accentuées. Le personnage tient de sa main droite levée une figurine de lion aux courtes pattes pendant mollement et à la gueule ouverte. Dès 1902, cette figure a été identifiée comme Héraclès ou une personnification de la force (*Fortitudo*) et rapprochée, pour sa forme et son style, des fonts baptismaux de la cathédrale d'Hildesheim et notamment de l'une des figures porteuses de la cuve, qui représente le fleuve du paradis Phison[12] **(fig. 2)**. Cet objet ayant été réalisé à Hildesheim vers 1226, et comme d'autres éléments de comparaison indiquent cette ville, la figure dessinée a dû y être créée vers 1220-1230[13].

2. Fonts baptismaux avec personnification de Phison, vers 1226, bronze, 170 × 96 cm, Hildesheim, cathédrale.



© Hildesheim, Dom und Dommuseum.

6 Le recueil général de Messerschmidt, *Sibiria perlustrata*, révèle un autre aquamanile non conservé. À la date du 25 juin 1720, peu avant son départ de Tobolsk pour Isetskoe, il mentionne une « représentation de héros à cheval, en bronze coulé, creux, qui pourrait aussi avoir eu la fonction d'encensoir[14] ». Le dessin correspondant, non signé, à l'encre de Chine et à l'aquarelle **(fig. 3)**, donne à voir de trois quarts un cheval trapu monté par un cavalier dont l'armure richement décorée est habilement représentée. Le rendu de son état de conservation indique qu'il s'agit d'un objet tridimensionnel : la tête du chevalier est en grande partie perdue, sa main droite tendue vers l'arrière est mutilée, une fixation pour le bouclier, qui est absent, est clairement représentée. Un court tuyau de versage est par ailleurs vaguement suggéré dans la bouche du cheval, tandis que l'ouverture de remplissage se trouvait sur la tête du cavalier, ce qui ne laisse aucun doute sur la fonction initiale d'aquamanile. L'analyse des formes et du style ainsi que la comparaison avec d'autres chevaliers-aquamaniles et avec les fonts baptismaux d'Hildesheim permettent de déterminer que cet objet aussi y fut créé vers 1220-1230[15].

3. *Aquamanile en forme de chevalier*, années 1720-1730, encre de Chine et aquarelle sur papier, Saint-Pétersbourg, Archives de l'académie des sciences de Russie (F 98, op. 1, D. 22, pl. 50).



© Archiv Rossijskoj Akademii Nauk.

7 Un autre aquamanile avec chevalier est représenté, cette fois en lavis, dans les années 1730 par Grigory Anikievich Kachalov (1711/1712-1759), qui montre de profil un cheval trapu monté par un cavalier aux proportions exagérées et à la main droite levée[16] **(fig. 4)**. Par rapport au dessin de chevalier du recueil général de Messerschmidt, le peintre a réduit les détails ornementaux et s'efforce par de fines ombres de rendre la plasticité. L'ouverture de remplissage rectangulaire sur la tête du chevalier, le vide dans sa main levée, la queue manquante du cheval et ses sabots visiblement très usés indiquent un objet mobilier, et les caractéristiques formelles de cet aquamanile, un autre bronze d'Hildesheim[17]. Seule l'armure en écrevisse (composée

de plaques articulées), dont le type n'est apparu que vers la fin du XIII[e] siècle, permet de suggérer une datation plus tardive.

4. Grigorij Anikeevič Kačalov, *Aquamanile en forme de chevalier*, années 1730, lavis sur papier, Saint-Pétersbourg, Archives de l'académie des sciences de Russie (F IX, op. 4, n° 212).



© Archiv Rossijskoj Akademii Nauk.

8 Le même objet est reproduit dès 1724 dans le cinquième tome du *Supplément au livre de l'Antiquité expliquée et représentée en figures* de l'érudit français Bernard de Montfaucon (1655-1741) qui, ne connaissant pas sa fonction d'aquamanile, le mentionne comme « ayant servi autrefois de lampe[18] » **(fig. 5)**. On le reconnaît à des similitudes formelles, telles l'ouverture au sommet de la tête du cavalier, la main droite levée, les jambes tendues, l'armure en écrevisse et les doubles rênes. Pour autant, les représentations ne sauraient guère être plus différentes : le cheval a ici des proportions bien plus fines,

les parties manquantes, tels ses sabots, ont été complétées, et l'ouverture de remplissage, ici de forme ronde, est plus clairement intégrée dans la coiffe du chevalier. De toute évidence, il s'agit d'une autre vision de l'objet, que l'on tenait pour provenant de l'Antiquité et dont, par conséquent, on s'est efforcé de rendre l'aspect antique. Si Montfaucon put prendre connaissance de cet objet, c'est grâce au conservateur du cabinet d'art, Johann Daniel Schumacher (1690-1761), qui apporta vraisemblablement à Paris dès 1721 des dessins des aquamaniles nouvellement découverts (mais pas ceux de Kachalov, réalisés plus tardivement)[19]. Dans l'année encore, la *Gazette de France* évoquait même explicitement les deux chevaliers en ces termes : « deux autres figures d'hommes à cheval, avec des armoiries de plaques semblables à celles que l'on portoit en Occident dans les douze & treizième siècle[20] ».

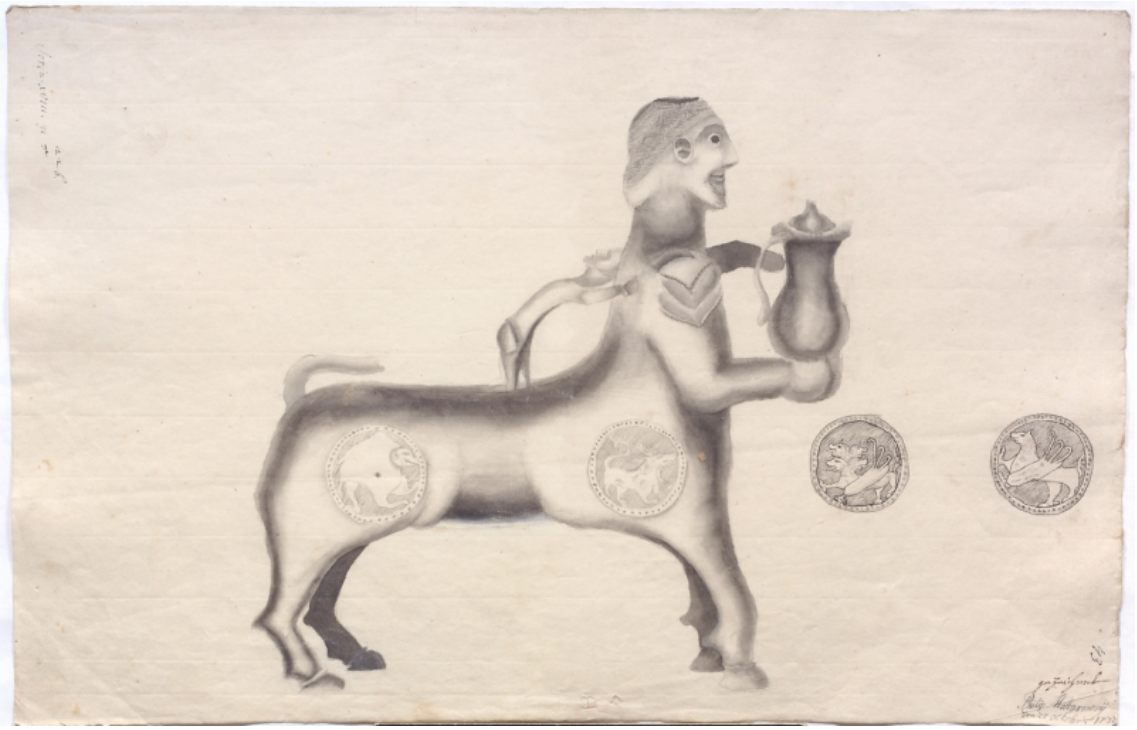
5. *Aquamanile en forme de chevalier*, dessin publié dans Bernard de Montfaucon, *Supplément au livre de l'Antiquité* (voir n. 18), 1724, pl. LXXI.



© Bibliothèque numérique de l'Institut national d'histoire de l'art.

9 Pour finir, un quatrième aquamanile peut être reconnu à partir d'une aquarelle signée du peintre et graveur Philipp Georg Mattarnovi (1716-1742), datée du 25 octobre 1732 [21]. Elle représente une figure de centaure **(fig. 6)**, de profil droit, qui tient dans ses mains tendues vers l'avant une cruche fermée par un couvercle. Un petit personnage se cambre sur son dos. Le souci de Mattarnovi de documenter un objet est manifeste dans le rendu de l'état de conservation, la queue du centaure étant brisée et ses pattes avant tordues, tandis que l'ouverture arrondie sur la tête, pour le remplissage, a perdu son clapet. L'ustensile que l'on identifie donc comme vase à verser comporte en outre, disposés sur chaque flanc au départ des pattes, deux médaillons gravés montrant des créatures hybrides ; ceux du côté gauche flottent librement devant le centaure. Bien que cet objet soit décrit, au verso de la feuille et dans l'inventaire de 1741 du *Kunstkamera* [22], comme étant une lampe originaire de Scythie, les médaillons et le choix du motif du centaure avec la figure d'Esculape sur son dos indiquent que cet aquamanile également a été créé à Hildesheim dans les années 1220-1230 [23].

6. Philipp Georg Mattarnovij, *Aquamanile en forme de centaure*, 1732, aquarelle sur papier, Saint-Pétersbourg, Archives de l'académie des sciences de Russie (F IX, op. 4, n° 249).



© Archiv Rossijskoj Akademii Nauk.

10 Les illustrations réalisées pour le recueil de Messerschmidt dans les années 1720 et 1730 permettent ainsi de reconstituer quatre aquamaniles aujourd’hui disparus. Ces dessins, en général particulièrement détaillés, traduisent distinctement les formes, le style et les motifs caractéristiques des ateliers d’Hildesheim, permettant d’attribuer cette origine aux objets. La note de la *Gazette* indique qu’on avait déjà reconnu il y a trois siècles, au moins pour les chevaliers, qu’il s’agissait d’une fabrication occidentale du Moyen Âge central. Mais on ne cherchait pas alors à savoir par quels chemins ni pourquoi ces ouvrages étaient parvenus en Sibérie.

Les aquamaniles d’Hildesheim à la lumière d’autres découvertes archéologiques

11 Le fait que des bronzes occidentaux aient été trouvés en Sibérie est déjà remarquable en soi, même si, malgré les informations par ailleurs très précises sur ces objets, la mention de leur exhumation « de tumuli » reste peu concrète, quand les indications quant à leur provenance ne manquent pas entièrement [24]. On s’étonne aussi que des aquamaniles, notamment d’Hildesheim, soient également relativement présents dans le sol de la partie orientale de l’Europe centrale [25] : un être hybride à quatre têtes et un cheval ont été mis au jour près de Prague en 1820 [26], un lion à tête de femme a été trouvé en Roumanie en 1832 et un centaure comparable à celui de Sibérie a été exhumé en 1860, lors de travaux de terrassement dans la campagne de Szentandrás, aujourd’hui Liptovský Ondrej en Slovaquie [27]. On a de même trouvé des vases à verser en forme de lion à Bartkuškis près de Vilnius, en Khevsourétie dans l’actuelle Géorgie et à Pereiaslav en Ukraine **(fig. 7)**, un bélier et un fragment de cerf à Kiev, un chevalier à Kotchetok dans l’oblast de Kharkiv, un guépard en Estonie (aujourd’hui à Riga), ainsi que deux fragments d’une partie verseuse zoomorphe à Veliki Novgorod [28].

7. Aquamanile en forme de lion, Hildesheim, début du XIIIe siècle, bronze, Pereiaslav, Archeologichny muzei (Musée archéologique).



© Joanna Olchawa.

12 Comme avec les dessins, l’attribution à Hildesheim a été déduite le plus souvent par comparaison critique formelle et stylistique avec les fonts baptismaux, sur lesquels on observe aussi une physionomie très détaillée et expressive des personnages, des ornements à chevrons et losanges, des poinçons réguliers et des rosaces à quatre points. Face à ces découvertes archéologiques d’aquamaniles en Europe de l’Est, celles dans l’Ouest du continent se limitent jusqu’à présent, toutes origines confondues, à cinq exemplaires exhumés en Scandinavie et, sur un périmètre recouvrant toute la France, la Suisse, l’Autriche et l’Italie, à un unique cerf[29].

13 Les provenances d’autres types d’objets médiévaux en bronze, tels que chandeliers, pieds de croix et crucifix, sont par contraste moins

faciles à établir [30]. Seuls les encensoirs permettent de conclure, d'après leurs lieux de découverte archéologique, à une double tendance : d'une part, la diffusion d'objets d'Hildesheim dans les villes côtières du Danemark, de Suède et de Norvège ; de l'autre, dans la partie orientale de l'Europe centrale, une préférence pour des artefacts italiens [31]. Pour le lavage rituel des mains, on utilisait principalement – outre les aquamaniles – des bassins de bronze gravés, dont 419 exemplaires entiers ou fragmentés ont été conservés et, parmi eux, 287 trouvés dans le sol [32]. On a découvert des bassins d'Hildesheim, pour autant qu'ils soient identifiables comme tels, sur la côte sud de la mer Baltique, dans la péninsule de Sambie, en Estonie, en Pologne centrale et dans la Rus' de Kiev, mais aussi près de Jarovščina à proximité de Saint-Pétersbourg, dans le Vieux Riazan au sud-est de Moscou et même à Tomsk en Sibérie – à plus de cinq mille kilomètres de leur lieu d'origine [33].

14 La diffusion et la demande d'objets provenant de lieux de production spécifiques – ou du moins de fabrication stylistiquement similaire – n'est toutefois pas une exception. Les objets émaillés conservés par centaines provenant principalement de Limoges, tels les crucifix, les appliques ou les crosses, furent aussi fabriqués en masse, à partir du XII^e^ siècle et pour près de deux cents ans [34]. Si l'on considère leur répartition géographique uniquement à partir de ce qui a été trouvé dans le sol, on constate une concentration sur la Scandinavie et la partie orientale de l'Europe centrale (Pologne, République tchèque, Hongrie et Russie surtout), de même que pour les aquamaniles [35].

Voies et motifs de la distribution

15 Christian Lübke a esquissé les voies et les motifs possibles de la diffusion des bronzes d'Hildesheim en considérant des liens ponctuels et essentiellement politiques, soit ceux du mariage, les délégations ou les conflits armés [36]. À propos des aquamaniles, il a conjecturé qu'ils furent d'abord exportés vers l'Europe de l'Est puis emportés en Sibérie à la suite de l'invasion des Mongols. On peut toutefois se demander si ces petits bronzes représentaient vraiment un intérêt lors de ces campagnes militaires, menées à partir de 1223 dans les régions russes puis vers 1240 en Petite-Pologne et Silésie, Hongrie, Transylvanie et Bulgarie [37]. Les fourrures étaient bien plus prisées [38].

Plus probablement, les conflits eurent pour conséquence l'enfouissement des bronzes [39].

16 Il est frappant que les sites de découvertes d'aquamaniles dans la partie orientale de l'Europe centrale, s'ils sont plus concrètement identifiables, suivent le tracé des voies fluviales et terrestres du commerce à longue distance entre le Saint Empire romain germanique et les régions limitrophes à l'est, Pologne, Bohême et Rus'. Cela est moins surprenant dès lors que l'on considère documents écrits, monnaies et autres artefacts archéologiques [40]. Le règlement douanier de Raffelstetten, rédigé entre 902 et 906 à la demande du roi Louis IV de Franconie orientale pour régler des désaccords quant au trafic marchand dans la région du Danube, est une source écrite précoce particulièrement riche d'enseignements [41]. D'autres chartes, contrats et récits de voyage évoquent un commerce intense par voie terrestre entre Mayence, Ratisbonne, Prague, Cracovie, Przemyśl et Kiev puis, à partir du XI^e^ siècle, entre Ratisbonne, Esztergom, Przemyśl et Kiev [42]. Ce dernier centre était particulièrement réputé pour le commerce des produits de luxe [43]. Outre Novgorod la Grande, les marchands avaient pour destination, dans les territoires autour du fleuve Daugava, les villes de Polock, Vitebsk et Smolensk. La liste des témoins de la *Charte de Smolensk*, en 1229, atteste même d'un axe commercial direct partant de Dortmund, Soest, Munster, ou bien Groningue et Brême, et passant par Lübeck, l'île de Gotland et Riga, pour rejoindre Polock, Vitebsk et Smolensk [44]. Les relations d'Hildesheim avec la Russie se reflètent également dans le récit de translation des reliques de Gothard de Hildesheim en 1132, où sont mentionnés des voyageurs de Russie (*perigrinantes de Ruzia*) [45], tandis qu'un Hugues de Hildesheim est cité en 1224 dans un acte de vente à Daugavgrīva (en allemand Dünamünde), près de Riga, plaque tournante du commerce vers la Russie [46]. Les aquamaniles d'Hildesheim, à travers leurs lieux de découverte à Prague et Kiev, sans doute aussi à Novgorod puis en Sibérie, ainsi que le long des voies terrestres et fluviales à travers la Pologne, la Hongrie et la Roumanie, mettent ainsi en évidence les grands réseaux de commerce et de communication à longue distance. Quant aux découvertes scandinaves, elles ne peuvent que renforcer l'hypothèse de routes maritimes empruntées par les prédécesseurs de l'association des

marchands hanséatiques, originaires de Schleswig ou Lübeck et rejoignant le Nord par la mer Baltique.

À propos des conditions requises pour l'exportation et de l'histoire de la consommation

17 Les études historiques présentent souvent l'économie comme une unité faite de production, de distribution et de consommation. Cela vaut aussi pour l'archéologie économique, laquelle s'efforce de répertorier, représenter et expliquer l'activité économique à partir de vestiges matériels [47]. En référence à ces modèles, et après avoir traité de la distribution des aquamaniles, il vaut la peine de considérer leur production et leur consommation.

18 Le terme de production englobe tant la fabrication proprement dite que les conditions techniques et sociales l'ayant rendue possible. Celles-ci étaient particulièrement favorables à Hildesheim. Des ressources naturelles avantageuses, dont la proximité des gisements de cuivre de Rammelsberg, connus depuis le VII^e^ siècle avant J.-C., ont permis d'extraire, de réduire et de transformer les matières premières [48]. La technique de la fonte directe du bronze à la cire perdue était maîtrisée, ce dont témoignent des œuvres monumentales dès le XI^e^ siècle [49]. Au XIII^e^ siècle, on observe une production de plus en plus massive de bronzes et en particulier de vases à verser, n'empêchant pas leur grande qualité d'exécution et l'important travail de finition sur des formes extrêmement complexes, parfois à plusieurs figures. On travaillait à partir de plusieurs moules pour former le noyau d'argile, ce que montre par exemple l'aquamanile en forme de centaure découvert à Szentandrás (Liptovský Ondrej en actuelle Slovaquie), conservé à Budapest, dont la face fut jointe à la chevelure sans y être ajustée [50] **(fig. 8)**. Un répertoire ornemental stable a pu être mis en évidence, généralement composé de bandes de poinçons sur les pattes, de quatre-feuilles, de rinceaux et de palmes. Ces moules et poinçons relèvent d'une part de processus pragmatiques, visant à réduire les efforts et le temps de travail, et permettent d'autre part de reconnaître immédiatement les productions d'Hildesheim, ce qui a pu être intentionnel. La quantité et les

formes peu variables laissent supposer que cette production était destinée à une sorte de marché « anonyme ».

8. Aquamanile en forme de centaure, Hildesheim, vers 1220-1230, bronze, 42,5 × 38,5 cm, Budapest, Musée national hongrois.



© Magyar Nemzeti Múzeum.

19 Quant à la consommation ou l'usage, nous ignorons si les aquamaniles étaient seulement utilisés en Orient pour le lavage des mains, comme ils l'étaient dans la partie occidentale, marquée par la culture latine, de l'Europe centrale. Leur fonction d'offrande funéraire en Sibérie, vraisemblablement plus tardive, suggère au moins une utilisation secondaire. Une autre perspective apparaît au regard des vases à verser figurés en forme d'aigle, d'oie ou de chevreuil fabriqués dès le haut Moyen Âge dans des régions sous domination sassanide ou abbasside et qui trouvèrent pour certains le chemin du nord. Leur production s'étant interrompue au début du XIIIe siècle[51], il est

possible que les aquamaniles d'Hildesheim aient suscité un vif intérêt parmi les élites d'Europe centrale orientale et de Russie parce qu'ils étaient d'un genre connu, mais désormais introuvable.

20 Outre leur attribution par l'histoire de l'art à Hildesheim vers 1220-1230 et vers la fin du XIIIe siècle, aucune information certaine n'est disponible quant aux aquamaniles représentés sur les dessins de Saint-Pétersbourg, et connus seulement ainsi. Ce n'est que dans une perspective archéologique générale, incluant les découvertes en Europe centrale orientale, et en mobilisant d'autres documents que l'on discerne leur fabrication en masse et que l'on reconnaît leur caractère de marchandise, pour un marché « libre » et « anonyme » sans commanditaires ni donateurs. De même que les émaux limousins, ces objets furent vraisemblablement exportés peu après leur production, principalement vers l'Est, par les voies existantes du commerce à longue distance. Quant à leur découverte en Sibérie au XVIIIe siècle, elle marque, vue d'aujourd'hui, le début de leur analyse scientifique, qui ne devait se développer en Occident que près d'un siècle plus tard [52].

21 Traduction de l'allemand par Martine Sgard, avec le soutien du Centre allemand d'histoire de l'art – DFK Paris, proposée et relue par Philippe Cordez. Pour la version originale plus exhaustive de cette contribution, voir « Hildesheimer Bronzewerke des Hochmittelalters als Funde in Sibirien und Ostmitteleuropa. Ein Beitrag zur Wirtschaftsarchäologie », *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung* 67/3, 2017, p. 324-353.

NOTES

1 Marita Hübner, « Christliche Aufklärung und Staatsinteresse im Spiegel der Forschungsreise von Daniel Gottlieb Messerschmidt (1685-1735) nach Sibirien in den Jahren 1720-1727 », dans Erich Donnert (dir.), *Europa in der Frühen Neuzeit. Festschrift für Günter Mühlpfordt zum 85. Geburtstag* VII, Cologne *et al.*, Böhlau, 2008, p. 697-712, ici p. 697.

2 Sa route est décrite dans Daniel Gottlieb Messerschmidt, *Forschungsreise durch Sibirien 1720-1727*, éd. Emanuel Winter et Nikolaj A. Figurovskij, Berlin, Akademie-Verlag, 1962-1977, 5 vol., surtout vol. I, annexe.

3 Dans ce qui suit, le terme « bronze » est employé comme terme générique pour les alliages de cuivre, car il est impossible de les distinguer à l'œil nu et nous ne disposons que rarement d'analyses de matériaux.

4 Voir M. Köhler, *Russische Ethnographie und imperiale Politik im 18. Jahrhundert*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2012, p. 71.

5 Voir Joanna Olchawa, *Aquamanilien. Genese, Verbreitung und Bedeutung in islamischen und christlichen Zeremonien*, Ratisbonne, Schnell & Steiner, 2019.

6 *Musei Imperialis Petropolitani* II, 1 : *Catalogus operum artificiosorum et rerum rariorum*, Saint-Pétersbourg, Typus Academiae Scientiarum, 1741 ; voir Deborah J. Meijers, « The Paper Museum as a Genre: The Corpus of Drawings in St Petersburg within a European Perspective », dans Renée Kistemaker (dir.), *The Paper Museum of the Academy of Sciences in St. Petersburg, c. 1725–1760: Introduction and Interpretation*, Amsterdam, Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, 2005, p. 19-54, ici. p. 33 et suiv.

7 Saint-Pétersbourg, Archiv Rossijskoj Akademii Nauk (ARAN [Archives de l'académie des sciences de Russie]), F 98, op. 1, D. 22 : *Sibiria perlustrata…* [La Sibérie traversée…], f^{os} 375-376. Les feuilles sont annotées ; au recto : « *Guttus aeneus symbolicus e tumulis sepulcralibus Sibiriae* » et : « *a*) *operculum super cardine*, *b*) *versatile*, *c*) *leonis simulacrum liquorem eructans*, *d*) *manus sinistra consulto amputata*, *e*) *anguis simulacrum ansae vicem gerens* » (légende de chaque élément) ; au verso : « *Guttus aeneus symbolicus ab aversa facie.* » Sur le recueil : Werner Lehfeldt, « Daniel Gottlieb Messerschmidt, der erste Erforscher Sibiriens, und sein Werk *Sibiria perlustrata* », *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen* 2019, 2021, p. 69-97.

8 « *Guttus aeneus Göticus Symbolicus vel hieroglyphicus, simulacrum exhibens heros in genua flexi, dextra Leonem tenentis, anguem dorso. Symbolum vi et Astu declaraturos, e tumulis sepulchralibus* », *Sibiria perlustrata*, f^{o} 14, n^{o} 106.

9 Sans doute le 4 avril 1721 à Tomsk : « Le 4 avril (mardi) Monsieur le docteur a acheté pour ¼ de rouble quelques petites idoles coulées en cuivre et en étain provenant de tumuli, parmi lesquelles un chameau coulé et des figures humaines. » Messerschmidt, *Forschungsreise* I, p. 86.

10 « *Gastrum aeneum ad lauandas manus comparatum, specie hominis manu paruum leonis simulacrum sustinentis.* » *Musei Imperialis Petropolitani* II, 1, p. 110, n^{o} 160.

11 Olchawa, *Aquamanilien*, p. 16-24.

12 I. I. Smirnov, « O bronzovom vodoletz zapadnoevropeiskoy raboty, najdennom v Char'kovskoj gubernii I o drugich podobnyhc nachodkach v predelach Rossii » [À propos d'un vase à verser d'Europe occidentale en bronze, trouvé dans le gouvernement de Kharkiv, et d'autres découvertes similaires sur le territoire de la Russie], *Zapiski Imperatorskago Charkovskago Universiteta*, 1902, p. 1-39, ici p. 14-19.

13 Pour les comparaisons stylistiques, voir Olchawa, *Aquamanilien*, p. 524-527.

14 « *Simulacrum heroicum equestre ex aere fuso, concavum, quod thuribuli forsan vices praestare potuit antiquitus sui possessonibus idololatris. Erutum e tumulis sepulchralibus Sibiriae. Ejus icon Vid. in Litt. Relator. ad Ill. Facult. Medicam* 4^{tis} 25. Junÿ 1720. » *Sibiria perlustrata*, f^{o} 13 (dépliable) ; voir l'indication « *Statua equestris Europaeo armatu, e tumulo sepulchrali* », dans *Musei Imperialis Petropolitani* II, 1, p. 112, n^{o} 189.

15 Voir Olchawa, *Aquamanilien*, p. 543-545.

16 ARAN, F IX, op. 4, n^{o} 212.

17 Natalya P. Kopaneva, « The Paper Museum: Its Aims and Uses », dans Kistemaker, *The Paper Museum*, p. 77-104, ici p. 84-85.

18 Bernard de Montfaucon, *Supplément au livre de l'Antiquité expliquée et représentée en figures* V, Paris, Delaulne, Foucault *et al.*, 1724, p. 152-154, pl. LXXI.

19 Kopaneva, « The Paper Museum », p. 81.

20 *Gazette de France*, 18 oct. 1721, p. 510-511 ; voir Kopaneva, « The Paper Museum », p. 81.

21 ARAN, F IX, op. 4, n^{o} 249 ; au verso : « *Mus. Petrop. Vol. II, pars I, p. 113. Scrin. XVIII. N^{o} 226 (III) – 'Lychnis Scythicus ex aere, centaurum referens, superne corpore humano, inferiore ursino'.* »

22 Voir *Musei Imperialis Petropolitani* II, 1, p. 113, n^{o} 226.

23 Voir Olchawa, *Aquamanilien*, p. 482.

24 Sur les restrictions méthodologiques : Ulrich Müller, *Zwischen Gebrauch und Bedeutung. Studien zur Funktion von Sachkultur am Beispiel mittelalterlichen Handwaschgeschirrs…*, Bonn, Habelt, 2006, p. 244.

25 Vladislav Petrovic Darkevič, *Proizvedenija zapadnogo chudožestvennogo remesla v Vostočnoj Evrope (X-XIV vv.)* [Œuvres de l'artisanat occidental en Europe de l'Est (x-xiv^{e} siècle)], Moscou, Iskusstvo, 1966, f. 5-7 ; Joanna Olchawa, « Funde, Formen und Funktionen. Sozialgeschichtliche Überlegungen zu Bronzegeräten in und aus Ostmitteleuropa », *Kunsttexte* 2, 2014 [DOI : 10.48633/ksttx.2014.2].

26 Pour les êtres hybrides, voir Prague, Musée national (H2-1960) ; voir Dusăn Foltýn, Jan Klípa *et al.* (dir.), *Open the Gates of Paradise: The Benedictines in the Heart of Europe*, cat. exp. (Prague, Národní galerie, 2014-2015), Prague, Národní galerie, 2014, p. 127, n^{o} VI.7 (D. Stehlíkova) ; pour le cheval, voir Prague, musée de l'Art et de l'Artisanat (4517) ; *ibid.*, p. 127-128, n^{o} VI.8 (M. Stříbrný).

27 Budapest, Musée national hongrois (1855.41.1 et 1860.115) ; voir Zsuzsa Lovag, *Mittelalterliche Bronzegegenstände des Ungarischen Nationalmuseums*, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 1999, p. 77, n^{o} 187 et p. 76-77, n^{o} 186.

28 Pour les découvertes voir aussi Olchawa, « Funde ».

29 Copenhague, Musée national danois (D 795, D 333/1974, D 334/1974, DNM 9094) ; Oslo, musée de l'Université (n^{o} d'inv. non spécifié) ; sur le cerf des ruines du château de Scheidegg près de Bâle : Olchawa, *Aquamanilien*, p. 180.

30 Voir Otto von Falke et Erich Meyer, *Romanische Leuchter und Gefäße. Gießgefäße der Gotik*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1935 ; Peter Springer, *Kreuzfüße. Ikonographie und Typologie eines hochmittelalterlichen Gerätes*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1981 ; Peter Bloch, *Romanische Bronzekruzifixe*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1992. Sur les rares découvertes hongroises : Lovag, *Mittelalterliche Bronzegegenstände*, p. 64-73.

31 Hiltrud Westermann-Angerhausen, *Mittelalterliche Weihrauchfässer von 800 bis 1500*, Petersberg, Imhof, 2014, p. 249, 191, 201 et 187.

32 Müller, *Zwischen Gebrauch und Bedeutung*, p. 91.

33 Ibid., p. 215, au sujet des bassins à Aldygan, oblast de Tomsk, champ funéraire ; Jarovščina, région de Saint-Pétersbourg ; Kurgan, Staraja Rjasan', obl. Rjasan', découverte d'établissement humain ; Togur, obl. Tomsk, découverte d'un trésor, n^{o} 243, 248, 259, 263 ; voir J. A. Jakovlev, « Europäische Bronzeschalen des 11.-13. Jh. aus Asien », *Eurasia Antiqua* 4, 1998, p. 473-482.

34 Voir Barbara Drake Boehm et Élisabeth Taburet-Delahaye (dir.), *L'Œuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 1995-1996 ; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1996), Paris, RMN, 1995.

35 Elzbieta Dabrowska, « L'archéologie : témoin de la diffusion de l'œuvre de Limoges dans les principautés de l'ancienne Ruthénie – Rous' », dans Élisabeth Antoine et Danielle Gaborit-Chopin (dir.), *L'Œuvre de Limoges et sa diffusion. Trésors, objets, collections*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 43-53.

36 Christian Lübke, « Von Mitteldeutschland bis in die Transkaspi-Region. Bronzeguss als Zeugnis der Beziehungen zwischen Mittel- und Osteuropa », dans Michael Brandt (dir.), *Bild und Bestie. Hildesheimer Bronzen der Stauferzeit*, cat. exp. (Hildesheim, Dom-Museum, 2008), Ratisbonne, Schnell & Steiner, 2008, p. 131-142 ; de manière générale, voir N. Ringstedt, « Artefact Diffusion: Exchange, Trade and Other Explanations », dans Göran Borenhult, Anders Carlsson et al. (dir.), *Theoretical Approaches to Artefacts, Settlement and Society*, Oxford, BAR Publishing, 1987, p. 469-477.

37 Ludwig Steindorff, « Der fremde Krieg. Die Heerzüge der Mongolen 1237-1242 im Spiegel der altrussischen und lateinischen Chronistik », dans Oliver Jens Schmitt (dir.), *Südosteuropa. Von vormoderner Vielfalt und nationalstaatlicher Vereinheitlichung. Festschrift für Edgar Hösch*, Munich, Oldenbourg, 2005, p. 93-118.

38 Dittmar Dahlmann, *Sibirien. Vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Paderborn *et al.*, Schöningh, 2009, p. 40.

39 Lovag, *Mittelalterliche Bronzegegenstände*, p. 14.

40 Voir Christian Raffensperger, *Kievan Rus' in the Medieval World*, Cambridge, Harvard University Press, 2012, p. 11 et suiv.

41 Voir Erich Zöllner, « Rugier oder Russen in der Raffelstetter Zollurkunde », *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 60, 1952, p. 108-119 ; voir Lübke, « Von Mitteldeutschland bis in die Transkaspi-Region », p. 132.

42 Klaus Heller, *Russische Wirtschafts- und Sozialgeschichte* I : *Die Kiever und die Moskauer Periode (9.-17. Jahrhundert)*, Darmstadt, Schöningh, 1987, p. 61.

43 Voir Michail Konstantinovič Karger, *Drevnii Kiev. Očerki po istorii material'noi kul'tury drevnerusskogo goroda* [Le vieux Kiew. Esquisses sur

l'histoire de la culture matérielle d'une ville de l'ancienne Russie], Moscou / Léningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1958-1961, 2 vol.

44 Natalya V. Fedorova, « West Siberia and the World of Medieval Civilizations. History of Interaction on the Trade Routes », *Archaeology, Ethnology and Anthropology of Eurasia* 4/12, 2002, p. 91-101.

45 Georg Heinrich Pertz, « Translatio Godehardi episcopi Hildesheimensis », dans *Historia aevi Salici*, Hanovre, Hiersemann, 1856, p. 639-652, ici p. 647.

46 Enno Bünz, « Hugo von Hildesheim. Ein frühhansischer Fernhändler im Ostseeraum und der holsteinische Volksadel um 1200 », *Hansische Geschichtsblätter* 113, 1995, p. 7-26.

47 Tim Kerig, « Wirtschaft. Struktur und Leistung in frühen Gesellschaften », dans Manfred K. H. Eggert et Ulrich Veit (dir.), *Theorie in der Archäologie. Zur jüngeren Diskussion in Deutschland*, Munster, Waxmann, 2013, p. 139-190, ici p. 145.

48 Voir Christoph Bartels, *Kupfer, Blei und Silber aus dem Goslarer Rammelsberg von den Anfängen bis 1620…*, Bochum, Deutsches Bergbau-Museum, 2007.

49 Sur la colonne et les portes réalisées sous l'évêque Bernward de Hildesheim (993-1022) pour Saint-Michel et pour la cathédrale, voir Michael Brandt, *Bernwards Säule*, Ratisbonne, Schnell & Steiner, 2009 ; *id.*, *Bernwards Tür*, Ratisbonne, Schnell & Steiner, 2010. Voir aussi Isabelle Marchesin, *L'Arbre et la Colonne. La porte de bronze d'Hildesheim*, Paris, Picard, 2017.

50 Olchawa, *Aquamanilien*, p. 479-482, n° 129.

51 Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage : oie (KZ 5766), trouvée au Daghestan ; aigle (IR 1567), trouvé dans le Caucase. Sur les aquamaniles « islamiques » : *ibid.*, p. 47-78.

52 *Ibid.*, p. 16-24.

INDEX

Mots-clés
aquamanile, archéologie

Keywords
aquamanile, archaeology

Index géographique
Hildesheim

AUTEUR

Joanna Olchawa
Joanna Olchawa est enseignante-chercheuse à la Goethe-Universität de Francfort-sur-le-Main. Spécialiste des bronzes médiévaux, elle est l’autrice d’une monographie sur les vases à verser figurés destinés au rituel du lavage des mains, de leur apparition dans la culture de cour sassanide et abbasside à leur production commerciale en Europe centrale aux xii^{e} et xiii^{e} siècles (*Aquamanilien. Genese, Verbreitung und Bedeutung in islamischen und christlichen Zeremonien*, Ratisbonne, Schnell & Steiner, 2019). Ses recherches actuelles portent sur les chaires à prêcher en Europe vers 1500, sous l’angle de l’histoire sonore et de l’histoire de l’art multisensorielle.

TRADUCTEUR

Martine Sgard

Portfolio

La réapparition de biens archéologiques irakiens selon Michael Rakowitz

The Reappearance of Archeological Objects by Michael Rakowitz

Jean-Baptiste Delorme

TEXTE

1 Né en 1973 à New York dans une famille issue de la diaspora juive irakienne, Michael Rakowitz explore la manière dont les objets apparaissent, se déplacent et se transforment. Depuis 2007, l'artiste travaille à la série *The Invisible Enemy Should Not Exist*[1], projet titanesque, avec pour ambition de faire réapparaître – et non de reproduire – l'ensemble des 7 000 objets archéologiques pillés au Musée national d'Irak à Bagdad à la suite de l'invasion états-unienne en 2003. Ces objets, allant du sceau-cylindre à des statues monumentales, sont conçus à l'échelle 1/1 à partir des données rendues disponibles par Interpol ou l'Oriental Institute of the University of Chicago[2] et produits à partir de papiers d'emballage ou de journaux du Moyen-Orient collectés par l'artiste et son studio depuis les États-Unis. Ils sont accompagnés d'un cartel précis renvoyant à l'artefact d'origine (numéro d'inventaire, provenance, date, matériaux, dimensions…), dans la plus grande rigueur scientifique, auquel s'ajoute une citation liée à la destruction du patrimoine irakien.

2 Avec cette série, dont la minutie du travail manuel rompt avec les nombreuses reconstitutions 3D entreprises par des pays occidentaux en réaction aux pillages, l'artiste rend visible des objets culturellement invisibilisés qui sous-tendent des rapports de domination voire de colonisation pluriséculaires. « Conçue comme le berceau de la civilisation, Babylone constitue alors l'exemple de la réappropriation non seulement du patrimoine matériel, mais du récit historique d'une civilisation par une autre sous couvert de protéger un patrimoine universel. Ses propres répliques [celles de Rakowitz] témoignent alors de l'impossibilité de reconstruire, de restituer ; elles relèvent d'une forme de "copie molle", d'une synthèse imparfaite où l'on distingue clairement chacun des éléments du tout[3]. »

3 Dans la continuité de ce projet, Rakowitz a entamé en 2018 une série d’une ampleur toute aussi conséquente – *The Invisible Enemy Should Not Exist (Northwest Palace of Nimrud)* – visant à restituer les bas-reliefs du palais Nord-Ouest d’Assurnasirpal II à Nimroud (actuel sud de Mossoul), détruits par Daech en 2015. L’artiste s’emploie à respecter les couleurs chatoyantes des bas-reliefs du ix^{e} siècle avant J.-C. à partir de papiers d’emballage sans dissimuler leur origine, laissant percevoir dans la frange d’une tunique ou sur la corne d’une tiare quelques mots d’arabe ou le logo d’une marque produisant du jus de datte [4]. Par cette série célébrant l’expression artistique assyrienne, l’artiste essaye de recréer un espace d’hospitalité en hommage aux personnes issues de la région de Mossoul subissant les conflits actuels. Par les matériaux utilisés, il souligne en même temps certains enjeux économiques liés au contexte géopolitique international, et notamment la situation de l’industrie alimentaire irakienne, qui était avant l’invasion états-unienne la deuxième source d’exportation la plus rentable après le pétrole et est aujourd’hui ravagée.

4 Le portfolio qui suit présente plusieurs vues de la première exposition personnelle de l’artiste en France, « Michael Rakowitz – Réapparitions », qui s’est tenue du 25 février au 14 août 2022 au 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, à Metz, sous le commissariat de sa directrice Fanny Gonella, et présentait plusieurs pièces des deux séries emblématiques.

Michael Rakowitz, *The Invisible Enemy Should Not Exist (Room G, Northwest Palace of Nimrud)*, 2019.



© Michael Rakowitz / © Courtesy Galerie Barbara Wien, Berlin, phot. Fred Dott.

Michael Rakowitz, *The Invisible Enemy Should Not Exist (Room G, Northwest Palace of Nimrud)*, 2019.



Nimroud
G-c-1
G-c-1 (partie supérieure avec tête)
Emplacement : Bagdad, Musée national d’Irak
Année d’excavation : 1846
Année d’acquisition : inconnue
Numéro d’inventaire : IM 29053

© Michael Rakowitz / © Courtesy Galerie Barbara Wien, Berlin, phot. Fred Dott.

G-c-1 (partie centrale)
Emplacement : disparu

G-c-1 (partie basse avec pieds et mollets et partie droite de la dalle)
Emplacement : *in situ* ; détruit par ISIS en 2015

Les dégâts causés à Nimroud font partie d’une destruction catastrophique et continue du patrimoine culturel irakien. Une grande partie de cette destruction a eu lieu immédiatement après 2003, lors de gros pillages dans des sites archéologiques du sud de l’Irak et au Musée national à Bagdad. — John Beck

Michael Rakowitz, *The Invisible Enemy Should Not Exist (MR S003)*, 2020, objets en carton d’emballage et journaux du Moyen-Orient, colle, cartels de musée, dimensions variables.



© Michael Rakowitz / © Courtesy Galerie Barbara Wien, Berlin, phot. Fred Dott.

Michael Rakowitz, *Panneau c-1* (détail), de la série *The Invisible Enemy Should Not Exist (Room G, Northwest Palace of Nimrud)*, 2019, carton d’emballage et journaux du Moyen-Orient, colle, carton sur structures en bois, cartels de musée, 237 × 74 × 85 cm et 237 × 183 × 8 cm.



© Michael Rakowitz / © Courtesy Galerie Barbara Wien, Berlin, phot. Fred Dott.

Michael Rakowitz, *Panneau 20* (détail), de la série *The Invisible Enemy Should Not Exist (Room G, Northwest Palace of Nimrud)*, 2019, carton d’emballage et journaux du Moyen-Orient, colle, carton sur structures en bois, cartels de musée, 237 × 74 × 85 cm et 237 × 183 × 8 cm.



© Michael Rakowitz / © Courtesy Galerie Barbara Wien, Berlin, phot. Fred Dott.

Michael Rakowitz, Sceau-cylindre, de la série *The Invisible Enemy Should Not Exist*, 2021-2022, carton d’emballage et journaux du Moyen-Orient, colle, cartels de musée.



© Michael Rakowitz / © Courtesy Galerie Barbara Wien, Berlin, phot. Fred Dott.

Michael Rakowitz, *Sceau-cylindre*, de la série *The Invisible Enemy Should Not Exist*, 2021-2022, carton d’emballage et journaux du Moyen-Orient, colle, cartels de musée.



© Michael Rakowitz / © Courtesy Galerie Barbara Wien, Berlin, phot. Fred Dott.

Michael Rakowitz, *Sceau-cylindre*, de la série *The Invisible Enemy Should Not Exist*, 2021-2022, carton d’emballage et journaux du Moyen-Orient, colle, cartels de musée.



© Michael Rakowitz / © Courtesy Galerie Barbara Wien, Berlin, phot. Fred Dott.

Michael Rakowitz, *Sceau-cylindre*, de la série *The Invisible Enemy Should Not Exist*, 2021-2022, carton d’emballage et journaux du Moyen-Orient, colle, cartels de musée.



© Michael Rakowitz / © Courtesy Galerie Barbara Wien, Berlin, phot. Fred Dott.

Michael Rakowitz, *Sceau-cylindre*, de la série *The Invisible Enemy Should Not Exist*, 2021-2022, carton d’emballage et journaux du Moyen-Orient, colle, cartels de musée.



Sceau-cylindre Kh. VI 340
Numéro d’inventaire : inconnu
Numéro de fouille : Kh. VI 340
Provenance : Khafaje
Dimensions : 4 × 1,3 cm
Composition : stéatite émaillée
Période : Jemdet Nasr (vers 3000-2800 avant J.-C.)
Description : motif géométrique
Statut : suspicion de vol

© Michael Rakowitz / © Courtesy Galerie Barbara Wien, Berlin, phot. Fred Dott.

Les cylindres représentaient une innovation au moment où l’écriture s’est répandue et que les tablettes commençaient à être utilisées, car le cylindre, une fois roulé sur l’argile, recouvrait une surface bien plus grande qu’un sceau-cachet. — Diana McDonald

Michael Rakowitz, *Stela Fragment; Relief Carving Shows Two Men Wearing Skirt and a Head Band and Four Animals (Lions)*, 2016-007, 2016, carton d'emballage, journaux du Moyen-Orient, colle, cartel de musée, 104 × 70 × 52 cm.



© Michael Rakowitz / © Courtesy Galerie Barbara Wien, Berlin, phot. Fred Dott.

NOTES

1 Le titre de la série est la traduction anglaise d'« *Aj-ibur-shapu* », nom de l'ancienne voie processionnelle de Babylone qui traversait la porte d'Ishtar, monument fouillé par l'archéologue allemand Robert Koldewey et reconstruit à Berlin, dont Saddam Hussein a érigé une copie en Irak, symbole de son propre règne.

2 La base de données *Lost Treasures of Iraq*, créée en 2003 par l'Oriental Institute of the University of Chicago et active jusqu'en 2008, visait à collecter toutes les informations possibles autour des biens disparus au Musée national et à la Bibliothèque nationale d'Irak.

3 Ingrid Luquet-Gad, « Mickael Rakowitz », *Zéro deux* 85, printemps 2018, p. 20.

4 Le jus de datte est produit sur le territoire irakien depuis plusieurs millénaires, entretenant le lien entre les populations assyriennes et les populations actuelles que Daech essaye de détruire. Afin d'être exporté aux États-Unis, le jus est mis en bouteilles au Liban avant de transiter par les Pays-Bas, reflétant les circuits d'échange dans le contexte géopolitique actuel. L'article d'Audrey Norcia dans ce numéro commente et met en perspective les œuvres de cette série, voir *supra*, p. 21-30.

INDEX

Mots-clés
archéologie, patrimoine, Michael Rakowitz

Keywords
archaeology, heritage, Michael Rakowitz

Index géographique
Irak

AUTEUR

Jean-Baptiste Delorme
Jean-Baptiste Delorme est conservateur du patrimoine, responsable des œuvres de 1945 à 1989 au Centre national des arts plastiques. Diplômé de l'École du Louvre à Paris et du Goldsmiths College à Londres, il a été conservateur au musée national Marc-Chagall à Nice, où il a été commissaire d'expositions sur les liens de Chagall à l'Antiquité grecque et aux revues d'art, et au musée national Pablo-Picasso – La Guerre et la Paix à Vallauris, où il a exposé l'œuvre de Mounira Al Solh. Membre du comité de rédaction d'*Histoire de l'art*, il est chargé de cours à l'École du Louvre.

Études

Un thème épique pour la clientèle italique ?

Les représentations d'Achille et Ajax jouant aux dés en contexte

An Epic Theme for Italic Clientele? The Representations of Achilles and Ajax Playing Dice in Context

Tony Fouyer

PLAN

Retour sur les interprétations d'Achille et Ajax jouant aux dés et sur les vases-supports
Les dés en contexte dans l'Italie du VII^e^ siècle avant J.-C.
Le jeu de dés en Italie au temps d'Exékias
Des images pour les Italiques ?

TEXTE

1 L'épisode d'Achille et Ajax jouant aux dés semble apparaître au sein de la céramique attique du milieu du VI^e^ siècle avant J.-C. avec la célèbre amphore signée de la main d'Exékias **(fig. 1)**. Considérée comme un véritable chef-d'œuvre, elle inaugure un thème iconographique qui connaît un grand succès jusqu'au début du siècle suivant. Les inscriptions visibles sur le récipient en question ne laissent pas la place à l'erreur, les deux protagonistes étant clairement nommés. N'étant pas, *a priori*, retranscrite dans l'*Iliade*, cette scène est généralement considérée comme une invention d'Exékias. Plusieurs interprétations du thème, presque toutes axées sur l'Attique, ont été évoquées par les spécialistes. Néanmoins, c'est bien dans les contextes étrusques que ce thème est le plus fréquemment retrouvé. François Lissarrague, dans les années 1980, mettait l'accent sur l'importance du contexte de création comme de réception et posait les questions autour de l'image, de l'objet support et de la réception des vases[1] suivant, d'une certaine façon, les travaux d'Arjun Appadurai[2]. Celles-ci, toujours au cœur de la recherche actuelle, ont donné naissance à des travaux originaux qui intègrent désormais les données archéologiques et qui interrogent, par exemple, les identités des propriétaires et des producteurs[3] ou

encore la personnalité des divinités [4]. Nous souhaiterions donc, pour comprendre le succès de ce thème d'Achille et Ajax jouant aux dés, nous inscrire dans une démarche équivalente et intégrer à notre réflexion les informations relatives au monde étrusco-italique des VII^e^, VI^e^ et V^e^ siècles avant J.-C. et notamment nous intéresser aux dés retrouvés dans ce contexte culturel. Prendre en compte ces données archéologiques devrait nous permettre d'envisager une autre lecture du thème proposé par Exékias.

1. Exékias, amphore représentant Achille et Ajax jouant aux dés (détail), vers 540-530 avant J.-C., céramique à figures noires, Rome, Musei Vaticani (16757).



© Jakob Bådagård (CC-BY).

Retour sur les interprétations d'Achille et Ajax jouant aux dés et sur les vases-supports

2 La scène d'Achille et Ajax jouant aux dés est représentée sur environ cent soixante-dix vases. Quatre-vingt-quatre d'entre eux sont asso-

ciés à un lieu de découverte connu ou supposé. Sur ce total, cinquante-trois proviennent d'Italie, dont quarante d'Étrurie [5]. Particulièrement connue, cette scène représente deux hommes assis de part et d'autre d'un bloc central sur lequel semble se jouer une partie. Le jeu de dés est souvent évoqué, même si le plateau et les éléments qu'il supporte sont difficilement identifiables. Les discussions autour du jeu réellement pratiqué sont toujours d'actualité, mais on opte souvent pour le *pente grammai* [6], que l'on peut traduire par « jeu des cinq lignes ». Ce jeu consiste à faire avancer cinq pions à l'aide d'un dé jusqu'à une ligne centrale appelée la « ligne sacrée ». On trouve, en raison de ces incertitudes, l'appellation « Achille et Ajax jouant à un jeu [7] » ou l'on préfère le terme « jeu de plateau [8] » à celui de « jeu de dés ». De l'armement, offensif et défensif, comprenant casques, cnémides, cuirasses, boucliers et lances, porté ou non, est associé à ces personnages. Dans une dizaine de cas, des inscriptions identifient ces individus comme Achille et Ajax. Ils sont en train de jouer une partie dont on connaît parfois l'issue. Cela passe par la présence d'Athéna au centre de la scène – à partir de 530 avant J.-C. –, par des inscriptions donnant les résultats des dés [9] ou encore par des gestes signalant les scores des protagonistes [10], par exemple lorsque Athéna lève la main pour signaler le vainqueur **(fig. 2)**. Susan Woodford proposait ainsi cinq schémas de représentation : les héros seuls, non casqués ; les héros seuls, casqués ; les héros avec Athéna, non casqués ; les héros avec Athéna, casqués ; les héros avec un troisième personnage au centre [11].

2. *Achille et Ajax jouant à un jeu de plateau*, d’après une oenochoé (détail), vers 520-510 avant J.-C., céramique à figures noires, Rome, Museo Etrusco Nazionale di Villa Giulia (50620, anc. coll. Castellati).



© DAO Tony Fouyer.

3 Le thème ici décrit semble apparaître dans la céramique attique du milieu du vi^e^ siècle avant J.-C., tandis que les dernières attestations, sur des lécythes à fond blanc, sont datées vers 480 avant J.-C. La scène en question est interprétée de diverses manières [12]. Certains y voient la représentation d’une tradition discursive, orale ou écrite, à la mode à la fin du VI^e^ siècle avant J.-C. et dont seule l’iconographie subsisterait ; d’autres, un moment entre deux batailles, allusion à la mise en commun des forces grecques lors de l’assaut de la ville de Troie ; d’autres encore, une référence au troisième passage au pouvoir de Pisistrate, à Athènes [13]. Ce dernier a lieu en 546-545 avant J.-C. et est rapporté par Hérodote [14]. Dans l’extrait qui nous est parvenu, Pisistrate s’empare du pouvoir pendant que les Athéniens jouent aux dés. L’apparition du thème iconographique vers 540 avant

J.-C. pourrait trouver ici une explication. Si l'anecdote est difficile à vérifier, elle trahit néanmoins le fait que le jeu de dés semble être apprécié des Athéniens contemporains d'Hérodote. Avec la représentation d'Achille et Ajax, cet engouement pour le jeu de dés de la part des Athéniens est transposé dans le monde héroïque. Véronique Dasen a récemment mis en relation le jeu avec les valeurs chères à l'aristocratie grecque : l'*agôn* (la compétition), l'*aretê* (l'excellence) et l'*alea* (la chance)[15]. De telles représentations permettent aux Athéniens de s'identifier non seulement aux héros, mais aussi, par extension, aux élites au pouvoir[16] – la mise en place de la démocratie, dont les dates coïncident avec la fin du thème, a peut-être contraint l'aristocratie à se tourner vers d'autres stratégies de représentation[17]. Il n'est pas exclu, non plus, que le jeu fasse alors référence aux pratiques, décrites par Pindare à la fin du VI^e^ siècle avant J.-C., ayant cours dans le monde des Bienheureux. Il fait alors partie des activités des défunts au même titre que l'équitation ou la musique[18]. Si ces interprétations sont tout à fait plausibles pour un client athénien, elles posent plus de difficulté lorsque le client évolue dans un contexte culturel différent.

4 Parmi les vases présentant ce thème iconographique, on trouve une majorité d'amphores et de coupes (*skyphoi*). Hydries, cruches et cratères semblent moins touchés par le phénomène. À ce mobilier, on peut ajouter des lécythes, présents eux aussi en grande quantité – vingt occurrences sur les vingt-six vases retrouvés en Grèce continentale –, mais plutôt vers la fin de la production[19]. La plupart des objets, à l'exception des lécythes, fait écho à la consommation et à la présentation de boisson. Ce cadre renvoie au banquet et même plus spécifiquement au *symposion* – moment où les valeurs aristocratiques sont exaltées[20]. Cruches et coupes, toutefois, peuvent renvoyer à la sphère religieuse à travers la pratique de la libation[21].

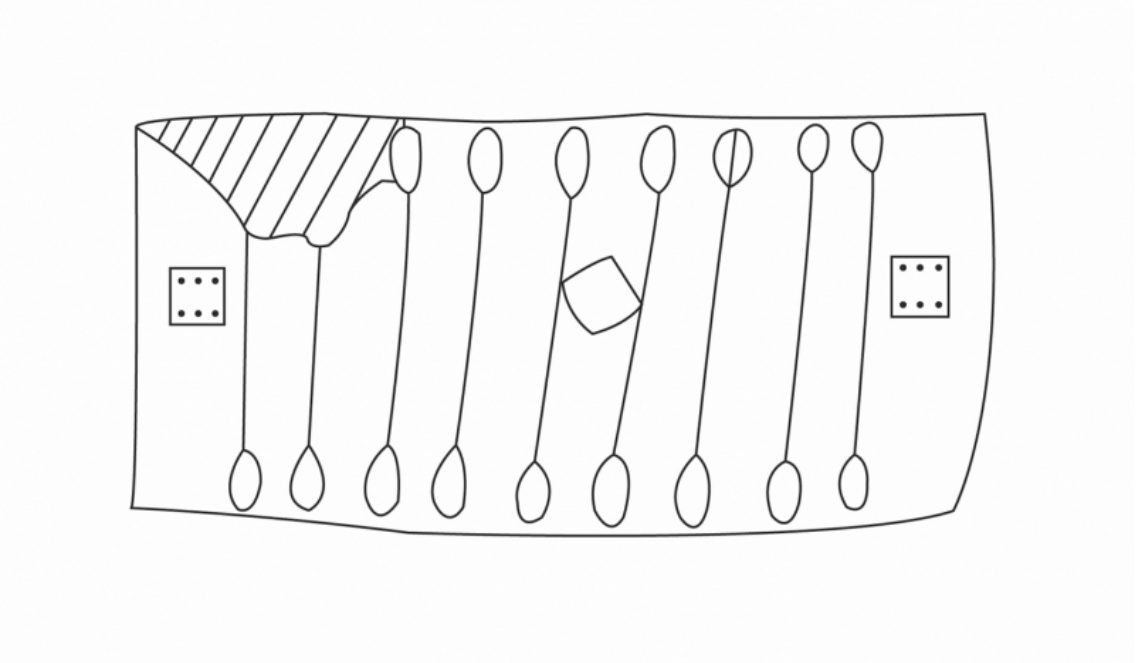
5 Malheureusement, une grande partie des vases supports de l'image n'est plus associée à un contexte de découverte précis. En Attique et à Athènes, ces données, assez minces, sont connues pour des lécythes à fond blanc, retrouvés dans des tombes d'enfants datées du début du V^e^ siècle avant J.-C. Le thème y est alors invoqué pour ses relations avec les valeurs morales et civiques à suivre[22].

6 Comme cela a déjà été souligné, plus de la moitié des vases-supports dont on connaît la provenance a été retrouvée en Italie et plus spécifiquement en Étrurie [23]. Le succès du thème iconographique y est important et cela conduit à penser qu'il était peut-être aussi destiné au monde étrusco-italique – impliquant dès lors qu'Exékias avait conscience de la destination du vase. La suite de notre réflexion portera donc sur ce contexte culturel spécifique.

Les dés en contexte dans l'Italie du VII^e siècle avant J.-C.

7 Pour comprendre le succès du thème, nous souhaiterions dans un premier temps porter notre attention sur les tombes du VII^e siècle avant J.-C. ayant livré des jeux de dés. Ces derniers sont attestés dans le monde grec des VII^e et VI^e siècles avant J.-C. et plus spécifiquement en Attique, surtout par la découverte de plateaux [24] **(fig. 3)**. C'est en Étrurie, toutefois, que l'on signale le plus de dés. Ils sont, le plus souvent, déposés dans les tombes et témoignent de l'engouement des élites locales pour ces jeux. Une étude récente portant sur l'Étrurie méridionale (VIII^e-III^e siècle avant J.-C.) dénombre près d'une centaine de dés [25] auxquels il faut ajouter les découvertes, nombreuses, provenant de l'Étrurie padane (VI^e-III^e siècle avant J.-C.) [26]. Ce constat interpelle et ouvre certaines pistes de réflexion. Un regard sur ces contextes permet, par ailleurs, de se rendre compte des usages des dés et de leurs fonctions – dans des tombes qui préfigurent le thème d'Achille et Ajax jouant aux dés.

3. Plateau de jeux à dés provenant d'une tombe attique (VII^e – début du VI^e siècle avant J.-C., terre cuite), illustration d'après une figure publiée dans *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Abteilung Athen* (voir n. 24), 1898, p. 8-9, fig. 9.



© DAO Tony Fouyer.

8 L'une des découvertes les plus anciennes et emblématiques concerne la tombe Regolini Galassi de la nécropole del Sorbo, à Cerveteri. Datée du second quart du VII^e siècle avant J.-C., la sépulture est celle d'un couple, une femme inhumée et un homme incinéré. Le mobilier associé à la tombe est particulièrement riche et ancre les propriétaires dans l'élite locale. On y dénombre cinq dés en ivoire, tous retrouvés dans la chambre du fond – liée à la figure féminine[27]. Ils étaient disposés à proximité du corps de la défunte, de ses bijoux, notamment ceux en or, et du matériel lié à l'activité textile – un fuseau en argent. Dans cette même chambre, on trouve un trône, un tabouret, une riche vaisselle en argent et en bronze comprenant une situle, des *lébètes*, des bassins, une amphorette, des œnochoés, des plats, des phiales, des coupes hémisphériques et des *skyphoi*. L'ensemble est relativement cohérent pour la consommation alimentaire. D'autres objets fabriqués à l'aide de matériaux précieux et notamment une pyxide, une situle, des plaquettes sculptées ainsi que des figurines intègrent le mobilier de la tombe. On peut également

ajouter à celui-ci le matériel retrouvé dans l'antichambre et celui signalé dans une autre chambre, celle de gauche. Parmi les objets concernés, on compte notamment un char, des boucliers, des éléments liés à la préparation de la viande, un encensoir, un lit et des bassins tripodes [28].

9 Contrairement à ce que l'on peut voir à travers la représentation offerte par Exékias, le jeu – dans ce contexte – n'est pas uniquement lié à la sphère masculine. La tombe a une connotation élitaire indéniable et le jeu entre certainement dans le cadre des valeurs propres à cette élite italique. Il est intéressant de signaler le fait que, dans ce cas de figure, on trouve aussi du matériel militaire. On ne peut, d'ailleurs, pas nier le caractère guerrier des tombes renfermant des dés. La tombe à fosse des « Tre Navicelle » de Vetulonia, qui date de la fin du VII^e^ siècle avant J.-C., l'atteste avec notamment des pointes de lances, des haches à douilles ou encore des cnémides. Outre ce mobilier, la tombe recueillait deux dés fabriqués en os. Ils étaient associés à trois petites barques en bronze, des éléments de parures, des vases en bronze et en *bucchero* et un couteau. Parmi les récipients, on trouve une œnochoé et un canthare. Les individus inhumés disposaient certainement aussi d'un char [29]. Les dés, dans ce cadre chrono-culturel, sont visiblement liés à l'élite étrusque, pour laquelle l'activité militaire et les pratiques religieuses [30] sont importantes.

10 Ce constat s'étend également à la tombe de Poggio alla Sala, à Montepulciano, datable de la fin du VII^e^ siècle avant J.-C. Il s'agit d'une tombe à incinération appartenant probablement à un homme. L'ossuaire en bronze, du type de Chiusi, était couvert d'un manteau, à l'image de ce qui est signalé dans les rites homériques. Le vase est anthropomorphisé et disposait de deux yeux en ivoire. Visiblement, les ossements appartenaient à un homme de moins de trente ans. Les dés, en os, ont été découverts à côté d'un riche vaisselier en bronze et en céramique comprenant des bassins à bord perlé et une phiale ainsi que des objets permettant la consommation de viande, comme des broches et un couteau. Parmi les éléments de grande importance, on trouve également un siège en bronze et une table, en bronze aussi. Ce mobilier était accompagné d'un équipement militaire puisque des boucliers en bronze ainsi qu'une épée ont été retrouvés sur place. Dans le cas présent, le défunt est représenté en tant que banqueteur

consommant boisson et viande, tandis que sa fonction et son rang sont rappelés par l'armement et les biens de prestige [31].

11 Dans ces trois cas de figure, les dés semblent être l'apanage des élites locales. Ils intègrent le mobilier de tombes particulièrement luxueuses et sont associés aux objets de prestige. Celui-ci permet de mettre en avant les valeurs de l'élite locale. Dans le cas de la tombe de Poggio alla Sala, on constate même une mise en scène de la consommation de viande et de boisson. Pratiquée assise, elle se rapproche des modes de consommation décrits dans l'épopée homérique. Certaines des valeurs invoquées renvoient à la guerre, à travers le dépôt d'un équipement militaire conséquent, et aux sphères religieuse et politique, par le biais d'instruments de pouvoir, parfois uniques. C'est peut-être à cette gamme d'objets que les dés se rattachent. À chaque fois, la tombe pourrait être comparée – en raison de ces éléments emblématiques – à celles de héros.

Le jeu de dés en Italie au temps d'Exékias

12 Si l'on se penche sur les contextes du VI^e^ et du début du V^e^ siècle avant J.-C., la tendance, notamment celle qui associe le jeu de dés à l'armement, est visiblement moins marquée. Ce constat concerne essentiellement les contextes de l'Étrurie méridionale et padane. À Cerveteri, on a signalé la présence de trois dés en os dans la tombe 70 de la nécropole de la Bufolareccia. Cette sépulture est datée du début du VI^e^ siècle avant J.-C. Le mobilier est moins conséquent que dans les tombes du VII^e^ siècle avant J.-C. : l'armement en est absent, tout comme les objets permettant la consommation de viande. On y trouve des éléments liés à la consommation de boisson, principalement des vases en bronze – œnochoé et olpé –, et de la parure – serre-tresses en or et paire de sandales en fer [32]. Il en est de même à Bologne, au début du V^e^ siècle avant J.-C., où l'on a signalé, dans la tombe 146 de la nécropole Arnoaldi, des dés à côté d'un kotyle, d'une œnochoé et de quenouilles [33].

13 À Cerveteri comme à Bologne, il est possible que l'usage de ce mobilier soit davantage lié à la libation qu'au *symposion* – l'un n'empêchant toutefois pas l'autre. Dans ce contexte du VI^e^ et du début du V^e^ siècle

avant J.-C., les dés semblent renvoyer ainsi aux pratiques religieuses et divinatoires proches de celles associées à l'astragale [34]. C'est ce qui est mis en évidence à travers les découvertes récentes signalées à Villa del Foro [35]. La présence de lettres et de symboles sur les faces de quelques artefacts semble confirmer cette idée [36], même si des activités comptables liées au commerce ne sont pas exclues. Cette importance des pratiques magico-religieuses [37] dans le contexte étrusco-italique pourrait expliquer la présence du jeu de dés dans les tombes féminines, y compris dans celles du VII^e^ siècle avant J.-C. Ce constat se voit renforcé par l'existence, dans ces tombes anciennes, d'insignes de pouvoir pouvant être liés à de telles pratiques. Les dés, dans ces contextes, agiraient comme des symboles du pouvoir religieux exercé par les défunts et défuntes.

14 Rares sont les attestations de ces dés en contexte picénien mais on dispose, malgré tout, d'un exemple, celui de la tombe 1 de la nécropole de Campovalano. La tombe est datée entre la fin du VI^e^ et le début du V^e^ siècle avant J.-C. Les deux dés en os sont accompagnés d'un riche mobilier composé d'éléments liés à la consommation de boisson – œnochoé et *kylix* entre autres – et de viande – chaudron, couteau et broches. À ces artefacts s'ajoute du matériel militaire ou d'apparat – char, épée et pointes de lance [38]. Contrairement à ce que l'on constate à la même période en Étrurie, on observe, dans le Picenum, une situation comparable à celle de l'Étrurie du VII^e^ siècle avant J.-C. Le choix des associations dépend donc des contextes.

15 Les défunts concernés, dans les cas décrits, semblent faire partie des élites locales. Le jeu de dés renvoie aux valeurs qu'elles défendent, ce qui explique les variations de mobilier. D'un côté, elles assument les fonctions militaires et religieuses [39] – cela concerne l'Étrurie du VII^e^ et du début du VI^e^ siècle avant J.-C. et le Picenum du VI^e^ siècle avant J.-C. ; de l'autre, elles n'assument qu'une des deux fonctions – comme en Étrurie à partir du milieu du VI^e^ siècle avant J.-C. Cela semble par ailleurs coïncider avec les changements perceptibles au niveau du palais [40] et, par conséquent, dans les modes de représentation religieuse – introduction du prêtre comme médiateur entre les dieux et les mortels [41]. Une partie de ces valeurs élitaires renvoie à celles qui sont évoquées dans le monde grec – l'*oikos* [42], l'*agôn*, l'*aretê* et l'*alea* en font partie [43]. Celles-ci passent par la consommation de boisson, dans le cadre du *symposion*, et de viande, dans le cadre du

banquet. Pour marquer leur rang, les membres de l’élite locale usent de biens de prestige et, lorsque le caractère guerrier permet d’affirmer la position sociale de l’individu, d’un équipement militaire ou d’apparat.

Des images pour les Italiques ?

16 La relative pauvreté des contextes attiques en matière de jeu de dés contraste avec l’importance des attestations étrusco-italiques et renvoie à la question de la création, en Attique, d’images destinées au monde italique [44]. Cette interrogation, qui a été abordée à de multiples reprises, concerne aussi bien les images que les vases qui en sont les supports [45]. Au milieu du VI^e^ siècle avant J.-C., on constate l’omniprésence des Attiques, pour ne pas dire des Athéniens, dans les réseaux d’échange méditerranéens. L’Étrurie apparaît alors comme un lieu de réception privilégié pour les productions attiques [46]. L’apparition de formes étrusques dans le répertoire céramique attique – les amphores tyrrhéniennes [47] et nicosthéniennes [48] par exemple – témoigne de ces relations. La présence d’inscriptions permettant d’identifier les personnages représentés, ici Achille et Ajax, pourrait indiquer que le peintre avait conscience que ces vases pouvaient dépasser les frontières et être acquis par des individus issus d’autres contextes culturels. Les migrations – forcées ou non – et les mobilités des marchands – éginètes, ioniens et étrusques dans le cadre des productions attiques [49] – ou encore d’autres corps de métiers, comme les aèdes [50], sont connues dès le VIII^e^ siècle avant J.-C. [51].

17 Dans le cadre de la thématique d’Achille et Ajax jouant aux dés, il est intéressant de souligner la cohérence qui existe entre les personnages figurés, leurs attributs et le vase-support. Consommation de boisson, armement et jeu sont invoqués à travers le vase et correspondent à ce que l’on peut observer dans les tombes étrusco-italiques des VII^e^ et VI^e^ siècles avant J.-C. Les changements qui s’opèrent au cours du VI^e^ siècle avant J.-C. ne remettent pas en cause cette lecture, même si la dimension religieuse de la scène semble pertinente au regard du caractère divinatoire prêté au jeu de dés. En offrant cette représentation, le peintre pérennise peut-être ces personnages qui, dans la tradition étrusco-italique, peuvent être

perçus comme de grands héros – à l'image d'Achille et Ajax. À travers ce lien, il intègre l'ancienne élite et les Italiques dans le monde grec.

18 La présence de thèmes iconographiques grecs dans ce contexte culturel, dès le VII^e siècle avant J.-C., montre bien une certaine appropriation des mythes grecs par les élites locales [52] – celles-ci reconnaissant sûrement dans les épisodes proposés leurs propres références historiques. Les représentations de Médée sur des vases étrusques produits en *bucchero* pourraient illustrer cette idée [53].

19 Il est possible également qu'Exékias, avec cette représentation épique, ait traduit une pratique étrusco-italique en employant le bagage culturel d'un Athénien du VI^e siècle avant J.-C. Le rôle des voyageurs – dont font peut-être partie les peintres sur vases [54] – est certainement important et a dû contribuer à la transmission de récits et d'expériences qui ont ensuite été mis en images par les peintres. Le décalage entre réalité et image est alors plus ou moins important et dépend de la culture et des connaissances du peintre comme du voyageur.

20 L'ambiguïté relative au jeu représenté sur le vase est certainement voulue [55] – on constate une ambiguïté similaire au VII^e comme au VI^e siècle avant J.-C. [56]. Elle permet au client de choisir sa lecture du vase, celle qui correspond au cadre culturel dans lequel il évolue [57]. Ainsi, pour un Athénien, la scène peut faire référence au troisième retour de Pisistrate, pour un Grec, aux valeurs défendues par l'aristocratie et pour un Italique, à une représentation de ses propres « héros ». Pour faciliter cette polysémie de l'image, Exékias use d'un schéma ancien qui renvoie à des considérations différentes, mais tout de même associées à la sphère aristocratique grecque [58] et aux élites italiques [59].

21 On le constate à travers l'étude de cette thématique, les données fournies par l'archéologie sont particulièrement intéressantes pour saisir l'importance des scènes choisies par les peintres sur vases. Les images qui apparaissent sur les récipients sont créées dans un contexte chronoculturel précis qui n'est pas nécessairement celui dans lequel l'objet est retrouvé. Les peintres et potiers attiques du VI^e siècle avant J.-C. en ont très certainement conscience et connaissent – de manière directe ou indirecte – les destinations possibles de leurs vases [60]. Le changement de contexte culturel, très

fréquent pour cette céramique attique d'époque archaïque, invite à réévaluer sans cesse nos positions. Interroger les contextes de réception offre donc de nouvelles perspectives et permet de proposer des interprétations plus en accord avec la sphère culturelle réceptrice – sans pour autant occulter les lectures préexistantes.

22 Avec la thématique d'Achille et Ajax jouant aux dés, il semble que la représentation fasse écho à des pratiques attestées dans les milieux étrusco-italiques et qu'elle puisse, au moins pour les clients, être associée aux valeurs de l'élite locale. Celle-ci doit se reconnaître à travers Achille et Ajax – les deux héros pouvant être assimilés à des personnages locaux ayant des prédispositions guerrières et divinatoires. C'est une manière aussi, pour les clients, de se rattacher à l'épopée. La clientèle grecque, elle, peut aussi se rapprocher de ses héros en jouant aux dés. Cette ambiguïté volontaire incluant le schéma, le jeu de dés et, de temps en temps, les personnages figurés donne à chacun l'occasion de retenir l'interprétation qui lui convient. Ce système de valeurs passe par la consommation de boisson, par le monde de la guerre et, aussi, par le jeu – qui peut assumer des fonctions civiques, morales, guerrières, mais aussi religieuses.

NOTES

1 François Lissarrague, « Voyages d'images : iconographie et aires culturelles », *Revue des études anciennes* 89/3-4, p. 261-269 ; Françoise Frontisi-Ducroux et François Lissarrague, « Vingt ans de vases grecs. Tendances actuelles des études en iconographies grecques (1970-1990) », *Mètis* 1-2, 1990, p. 205-224.

2 Arjun Appadurai, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986. Plus récemment, Michel Bats proposait deux lectures des objets grecs retrouvés dans des contextes culturels exogènes : « soit les objets sont adaptés à la fonction pour laquelle ils sont requis, soit leur apparence se connecte à la représentation, directe ou symbolique, de leur culture d'usage » ; Michel Bats, « Les objets peuvent-ils véhiculer une identité ethnique ? », dans Henri Tréziny (dir.), *Grecs et indigènes de la Catalogne à la mer Noire*, actes (Aix-en-Provence *et al.*, 2006-2008), Aix-en-Provence, Errance / Publications du Centre Camille-Jullian, 2010, p. 9-12, ici p. 10.

3 Arianna Esposito et Airton Pollini, « Pottery and Cultural Borders in Magna Graecia and Sicily », dans Lourdes Girón Anguiozar, Maria Lazarich González et Maria da Conceiçao Lopes (dir.), *Actas del I Congresso Intercional sobre Estudios Cerámicos, Homenaje a la Dra*, Cadix, Universidad de Cádiz, 2013, p. 525-545 ; Arianna Esposito, « Rethinking *Pithekoussai*: Current Perspectives and Issues », dans Michaël Dietler, Éric Gailledrat et Rosa PlanaMallart (dir.), *The Emporion in the Ancient Western Mediterranean: Trade and Colonial Encounters from the Archaic to the Hellenistic Period*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, p. 167-180 ; Arianna Esposito, « Nuovi spunti sulla mobilità artigianale fra Greci e Etruschi. In margine ad alcune pubblicazioni recenti », *Mediterranea* 17, 2021, p. 147-156.

4 Christian Mazet, « La πότνια θηρωῦ ou les frontières de l'autre. Réflexion archéologique sur la signification d'une image homérique en Grèce orientalisante », *Kentron* 32, 2016, p. 17-58.

5 Sheramy D. Bundrick, « Altars, *Astragaloi*, Achilles: Picturing Divination on Athenian Vases », dans Sandra Blakely (dir.), *Gods, Objects, and Ritual Practice*, Atlanta, Lockwood Press, 2017, p. 53-74, ici p. 69, tab. 1.

6 Mark Hall, « Whose Game Is It Anyway? Board and Dice Games as an Example of Cultural Transfer and Hybridity », *Archimède* 6, 2019, p. 199-212, ici p. 209 ; Ulrich Schädler, « Greeks, Etruscans, and Celts at Play », *Archimède* 6, 2019, p. 160-174, ici p. 166.

7 Susan Woodford, « Ajax and Achilles Playing a Game on an Olpe in Oxford », *Journal of Hellenic Studies* 102, 1982, p. 173-185.

8 Helene Whittaker, « Board Games and Funerary Symbolism in Greek and Roman Contexts », dans Synnøve Des Bouvrie (dir.), *Myth and Symbol II: Symbolic Phenomena in Ancient Greek Culture*, Bergen, The Norwegian Institute at Athens, 2004, p. 279-300.

9 Véronique Dasen, « Achille et Ajax : quand l'*agôn* s'allie à l'*alea* », *La Revue du* MAUSS 46, 2015, p. 81-98, ici p. 83-84.

10 Mauro Menichetti, « "Il dado è tratto". Osservazioni su un gioco di guerra », *Otium* 9, 2020, p. 1-14, ici p. 3.

11 Woodford, « Ajax and Achilles Playing a Game », p. 175.

12 Pour une lecture du motif basée sur la tradition littéraire, voir Lucía P. Romero Mariscal, « Heroes at the Board Game: The Literary Tradition of the Pictorial Motif of Ajax and Achilles Playing a Board Game », dans Raimon

Graells i Frabregat, Alessandro Pace et Miguel F. Pérez Blasco (dir.), *Warriors @ Play*, actes (Elche, 2021), Alicante, Universidad de Alicante, 2022, p. 29-37.

13 Dasen, « Achille et Ajax ».

14 John Boardman, « Exekias », *American Journal of Archaeology* 82/1, 1978, p. 11-25, ici p. 24.

15 Dasen, « Achille et Ajax », p. 88.

16 *Ibid.*, p. 93.

17 Vincenzo Baldoni, « Achille e Aiace che giocano ai dadi: vecchie ipotesi e nuove letture », *Archeologia classica* 68, 2017, p. 419-432 ; Shädler, « Greeks, Etruscans, and Celts at Play », p. 169.

18 Whittaker, « Board Games and Funerary Symbolism », p. 11-12 ; Dasen, « Achille et Ajax », p. 93-94.

19 Woodford, « Ajax and Achilles Playing a Game », p. 181-184 ; Menichetti, « "Il dado è tratto" », p. 3 ; Bundrick, « Altars, *Astragaloi*, Achilles », p. 69, tab. 1.

20 Filippo Delpino, « Il principe e la cerimonia del banchetto », dans *id.* et Gilda Bartoloni (dir.), *Principi etruschi tra Mediterraneo ed Europa*, cat. exp. (Bologne, Museo Civico Archeologico, 2000-2001), Venise, Marsilio, 2000, p. 193-195 ; Whittaker, « Board Games and Funerary Symbolism », p. 15-16 ; Arianna Esposito, « Le stéréotype au prisme du banquet grec. Modèles de consommation et usages sociaux », dans Hélène Ménard et Rosa Plana-Maillard (dir.), *Contacts de cultures, constructions identitaires et stéréotypes dans l'espace méditerranéen antique*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2013, p. 77-89.

21 Baldoni, « Achille e Aiace che giocano ai dadi ».

22 Dasen, « Achille et Ajax », p. 95-96.

23 Hans-Günter Buchholz, « Brettspielende Helden », dans Siegfried Laser (dir.), *Sport und Spiel. Archaeologia Homerica* III, part. T, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1987, p. 126-184.

24 Christian Blinkenberg, « Epidaurische Weihgeschenke I », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Abteilung Athen* 23, 1898, p. 1-23, ici p. 8-9, fig. 9.

25 Ivana Angelini, Gilberto Artioli et Vincenzo Nociti, « Gambling with Etruscan Dice: A Tale of Numbers and Letters », *Archaeometry* 53/5, 2011, p. 1031-1043.

26 Shädler, « Greeks, Etruscans, and Celts at Play », p. 170-173.

27 *Ibid.*, p. 169.

28 Maria Taloni, « Le oinochoai cosiddette "fenicio-cipriote": dai prototipi metallici alle imitazioni ceramiche in Italia centrale », thèse de doctorat, Rome, La Sapienza, 2011, p. 24-26 ; Maurizio Sannibale, « La Principessa Etrusca della Tomba RegoliniGalassi », dans Nikolaos Christos Stampolidis (dir.), «*Principesse*» *del Mediterraneo all'alba della Storia*, cat. exp. (Athènes, Museum of Cycladic Art, 2012), Athènes, s. n., 2012, p. 306-321.

29 Oscar Montelius, *La Civilisation primitive en Italie depuis l'introduction des métaux* II, Stockholm, Impr. royale, 1904-1910, p. 895-897 ; Marina Martelli Cristofani, « La ceramica greco-orientale in Etruria », dans *Les Céramiques de la Grèce de l'Est et leur diffusion en Occident*, actes (Naples, Centre Jean-Bérard, 1976), Paris / Naples, Éd. du CNRS / Bibl. de l'Institut français de Naples, 1978, p. 150-212.

30 Encensoir et *navicelle* peuvent renvoyer à des activités de ce type.

31 Anna Rastrelli, « La tomba di Poggio alla Sala (Siena) », dans Bartoloni et Delpino, *Principi etruschi tra Mediterraneo ed Europa*, p. 196-199, n. 189-205.

32 Ida Caruso et Laurent Haumesser, « Les mobiliers », dans *id.* et Françoise Gaultier (dir.), *Les Étrusques et la Méditerranée. La cité de Cerveteri*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre-Lens, 2013-2014 ; Rome, Palazzo delle Esposizioni, 2014), Paris / Lens, Somogy / Musée du Louvre-Lens, 2013, p. 190-194, ici p. 190-191.

33 Roberto Macellari, *Il sepolcreto etrusco nel terreno Arnoaldi di Bologna* (550-350 *a.C.*) I, Bologne, Comune di Bologna – Museo Archeologico Civico, 2002, ici p. 353-355.

34 Menichetti, « "Il dado è tratto" », p. 5.

35 Ivana Angelini, Gilberto Artioli *et al.*, « Gaming in Pre-Roman Italy: Characterization of Early Ligurian and Etruscan Small Pieces, Including Dice », *Applied Science* 12/2130, 2022, p. 1-15, ici p. 11.

36 *Ibid.*, p. 13.

37 Sur l'importance de considérer ces pratiques magiques dans les religions grecque et étrusque : Bundrick, « Altars, *Astragaloi*, Achilles », p. 71.

38 Gianluca Melandri, « Tomba 1 », dans Cristina Chiaramonte Treré et Vincenzo D'Ercole (dir.), *La Necropoli di Campovalano. Tombe orientalizzanti*

e arcaiche I, Oxford, BAR Publishing, 2003, p. 11-20, ici p. 11-14.

39 Francesca Boitani, « Le faste des princes », dans *id.* et Anna Maria Moretti Sgubini (dir.), *Étrusques. Un hymne à la vie*, cat. exp. (Paris, fondation Dina-Vierny – musée Maillol, 2013-2014), Paris, Gallimard, 2013, p. 73-111, ici p. 75.

40 Mario Torelli, *Storia degli Etruschi*, Bari, Laterza, 1981, p. 174-175.

41 Jean-René Jannot, *Devins, dieux et démons. Regards sur la religion de l'Étrurie antique*, Paris, A. et J. Picard, 1998.

42 Maurizio Sannibale, « L'anfora firmata con Achille e Aiace dei Musei Vaticani », dans Christoph Reusser et Martin Bürge (dir.), *Exekias hat mich gemalt und getöpfert*, Zürich, Universität Zürich, 2018, p. 112-126, ici p. 125.

43 Dasen, « Achille et Ajax ».

44 Dimitrios Paléothodoros, « Pourquoi les Étrusques achetaient-ils des vases attiques ? », *Les Études classiques* 70, 2002, p. 139-160.

45 Esposito, « Nuovi spunti sulla mobilità artigianale fra Greci e Etruschi », p. 148.

46 Paléothodoros, « Pourquoi les Étrusques achetaient-ils des vases attiques ? ».

47 John Boardman, *Les Grecs outre-mer. Colonisation et commerce archaïque* (1980), trad. Michel Bats, Naples, Centre JeanBérard, 1995, p. 242-243 ; Paléothodoros, « Pourquoi les Étrusques achetaient-ils des vases attiques ? », p. 141.

48 Dyfri Williams, « Greek Potters and Painters: Marketing and Movement », dans Athena Tsingarida et Didier Viviers (dir.), *Pottery Markets in the Ancient Greek World (8th–1st Centuries B.C.)*, actes (Bruxelles, 2008), Bruxelles, Centre de recherche en archéologie et patrimoine, 2013, p. 39-60.

49 Paléothodoros, « Pourquoi les Étrusques achetaient-ils des vases attiques ? », p. 139.

50 Vincenzo Bellelli, « L'impatto del mito greco nell'Etruria orientalizzante: la documentazione ceramica », *Bollettino di archeologia online*, 2008, p. 27-40.

51 Boardman, *Les Grecs outre-mer*, p. 243.

52 Bellelli, « L'impatto del mito greco », p. 34-35.

53 *Ibid.*, p. 28, fig. 1 ; Arianna Esposito et Airton Pollini, « Relations interculturelles en Grande-Grèce », *Dialogues d'histoire ancienne*, suppl. 9, 2013, p. 17-38.

54 Boardman, *Les Grecs outre-mer*, p. 245.

55 Sannibale, « L'anfora firmata con Achille e Aiace dei Musei Vaticani », p. 125.

56 Aleksandra Wasowicz, « Miroir ou quenouille ? La représentation des femmes dans la céramique attique », dans *Mélanges Pierre Lévêque*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 1989, p. 413-438. Quenouille et miroir, par exemple, sont quasiment indissociables sur la céramique attique de cette période.

57 Esposito et Pollini, « Relations interculturelles en Grande-Grèce » ; Baldoni, « Achille e Aiace che giocano ai dadi », p. 428-429 ; Esposito, « Nuovi spunti sulla mobilità artigianale fra Greci e Etruschi ».

58 Manolis Mikrakis, « Pots, Early Iron Age Athenian Society and the Near East: The Evidence of the Rattle Group », dans Vicky Vlachou (dir.), *Pots, Workshops and Early Iron Age Society: Function and Role of Ceramics in Early Greece*, actes (Bruxelles, 2013), Bruxelles, Centre de recherche en archéologie et patrimoine, 2015, p. 277-290.

59 Maurizio Sannibale, « Riti, simboli e religione. Le aristocrazie etrusche e la comunità dei vivi oltre la vita », dans *id.* et Alessandro Mandolesi (dir.), *Etruschi. L'ideale eroico e il vino lucente*, cat. exp. (Asti, Palazzo Mazzetti, 2012), Milan, Electa, 2012, p. 87-101, ici p. 88.

60 Sur cet aspect et sur le rôle actif des artisans dans ces échanges, voir Esposito, « Nuovi spunti sulla mobilità artigianale fra Greci e Etruschi ».

RÉSUMÉS

Français

Le présent article propose de revenir sur le célèbre épisode d'Achille et Ajax jouant aux dés. Fruit de l'esprit d'Exékias et véritable symbole du maître de la figure noire, l'amphore éponyme signe l'avènement d'un thème à succès, en Attique et surtout en Étrurie. Celui-ci a été interprété à de multiples reprises et la scène semble comporter plusieurs niveaux de lecture dont la plupart sont liés à l'Attique. En renversant ce schéma de pensée et en l'abordant du point de vue des Étrusco-Italiques l'auteur propose une lecture alternative du thème et ouvre de nouvelles perspectives de recherche. Pour

ce faire, il s'appuie sur l'étude des contextes funéraires antérieurs puis contemporains d'Exékias (VII^e^-V^e^ siècle avant J.-C.), dans lesquels ont été retrouvés des jeux de dés.

English
This article proposes to return to the famous episode of Achilles and Ajax playing dice. Product of the spirit of Exekias and true symbol of the master of black-figure, the eponymous amphora marks the advent of a successful theme, in Attica and especially Etruria. This has been interpreted many times and the scene seems to have several levels of interpretation, most of which are linked to Attica. By reversing this pattern of thought and approaching it from the Etrusco-Italic point of view, the author offers an alternative reading of the theme and opens up new perspectives for research. To do so, he relies on the study of antecedent and contemporary funerary contexts of Exekias (7th–5th century BC), in which dice games have been found.

INDEX

Mots-clés
Achille et Ajax, Exékias, jeu de dés, jeu de plateau, contexte archéologique, image polysémique, schéma

Keywords
Achilles and Ajax, Exekias, Attica, Etruria, dice game, board game, archaeological context, polysemic image, schema

Index géographique
Grèce, Attique, Étrurie

Index chronologique
VIe siècle avant J.-C.

AUTEUR

Tony Fouyer
Docteur en archéologie grecque, Tony Fouyer est chercheur associé à Artehis (UMR 6298) et chargé de cours à l'université de Bourgogne et à l'université de Franche-Comté. Sa thèse de doctorat, dirigée par Daniele Vitali puis Stefan Wirth et Arianna Esposito, portait sur l'étude des œnochoés « rhodiennes » selon trois axes : la production, l'imitation et la circulation. Il s'intéresse, depuis, à la polysémie des images en s'appuyant sur leurs contextes de création comme de réception.

Les monuments honorifiques de Cos

De l'« invisible » à la restitution

Honorary Monuments in Kos: From the "Invisible" to a Reconstruction

Matilde Bertoncelli

PLAN

Analyse des matériaux, modalités d'exposition et emplacement des monuments
Caius Stertinius Xenophôn et le monument familial en son honneur

TEXTE

L'autrice remercie Guillaume Biard pour sa relecture et ses conseils, ainsi qu'Arianna Esposito pour ses remarques.

1 L'exercice de « voir l'invisible[1] », comme l'a affirmé John Ma, fait souvent partie de l'archéologie classique, et notamment de l'étude de la statuaire honorifique. En effet, bien qu'ils aient représenté la majorité des constructions présentes dans les espaces publics ou cultuels des cités grecques, les monuments honorifiques ont pour la plupart disparu de nos jours. Ces constructions, constituées d'un ensemble cohérent composé d'une base, une inscription et une sculpture, ont longtemps été analysées séparément par les chercheurs se concentrant sur certains aspects des monuments. Il importe d'analyser les éléments constituant ces ensembles en respectant les rapports qui les liaient les uns aux autres, outre leurs spécificités : c'est par conséquent en croisant plusieurs disciplines, notamment l'histoire de l'art, l'archéologie et l'épigraphie, que nous devons analyser les vestiges retrouvés par les archéologues. Seule une telle approche permet, en effet, de reconstituer l'aspect des portraits honorifiques et des monuments qui les offraient aux yeux des spectateurs anciens.

2 L'île de Cos a livré aux chercheurs un panorama assez complexe pour ce qui concerne le phénomène de la statuaire honorifique. Les nombreuses catastrophes naturelles, ainsi que la pratique du remploi, ont contribué à la dispersion des statues et de leurs bases, et donc à la destruction du contexte d'origine. Il s'agira ici de montrer dans un

premier temps comment une étude archéologique détaillée des bases, souvent délaissées dans le passé par les épigraphistes, permet de reconstituer certains aspects visuels des monuments honorifiques. Les spécificités des supports des inscriptions, en effet, nous donnent de nombreuses indications sur les matériaux et les modalités d'exposition des statues. De plus, une reconstitution détaillée du contexte d'exposition originaire permet non seulement d'identifier ce que les décrets désignent comme les *épiphanestatoi topoi*, les lieux les plus en vue pour l'exposition des portraits, une fois les plans topographiques établis, mais aussi de comprendre pleinement les enjeux des monuments honorifiques et leur rôle social. Dans la deuxième partie de cet article, nous proposerons une étude de cas qui permettra de comprendre comment la restitution d'un monument familial peut être avancée grâce à un examen attentif des inscriptions honorant les membres d'une même famille, ainsi que de leurs supports.

Analyse des matériaux, modalités d'exposition et emplacement des monuments

3 Les statues honorifiques s'inscrivent dans un contexte vaste et complexe, celui de l'octroi d'honneurs aux bienfaiteurs d'une cité. Dès l'époque hellénistique, l'attribution d'un portrait, au sens ancien du terme [2], faisait partie de la série d'honneurs appelée *mégistai timai* (les très grands honneurs), qui servait à exprimer la gratitude de la communauté envers les individus [3]. Si l'octroi d'une statue à un évergète restait exceptionnel au début du IVe siècle [4] et encore assez rare au début du IIIe siècle, à partir du début de la basse époque hellénistique, cet usage devint si développé que l'on évoque parfois une « hypertrophie des honneurs [5] ». Cela semble avoir été le cas à Cos, où un nombre exceptionnel de sculptures, de haute qualité et très bien conservées, a été retrouvé dans plusieurs pièces de l'odéon romain de la cité (**fig. 1**), suggérant que le bâtiment est devenu, au cours de la période impériale [6], une sorte de dépôt pour les sculptures endommagées ou considérées comme obsolètes [7]. Ces statues ne peuvent cependant témoigner du panorama des représentations honorifiques de Cos qu'en partie : elles ont été retrouvées hors

contexte, ce qui nous empêche de savoir si elles faisaient partie de monuments honorifiques ou funéraires avant leur déplacement. De plus, l'ensemble des statues mises au jour dans l'odéon est en marbre : si nous acceptons l'hypothèse que les sculptures aient été placées dans la *cavea* du bâtiment après une catastrophe naturelle, il est probable que les statues honorifiques de bronze, bien plus nombreuses, aient été fondues pour remployer le matériel, assez coûteux [8].

1. Plan des épiphanestatoi topoi de la ville de Cos à l'époque impériale, d'après Giorgio Rocco et Monica Livadiotti, « The Agora of Kos » (voir n. 21), 2011, p. 385.



© Matilde Bertoncelli, 2022 / Giorgio Rocco et Monica Liviadiotti, 2011.

4 Pour comprendre quel matériau était privilégié pour les portraits honorifiques, nous devons donc en premier lieu étudier les inscriptions, qui n'indiquent cependant que rarement si la statue qui les

surmontait était en bronze ou en marbre [9]. Les décrets honorifiques nous aident davantage, car le matériau de la statue était décidé par le Conseil [10] : cette information faisait partie du texte officiel, souvent gravé sur une stèle. Par exemple, un décret du dème d'Antimachia datant du IIe siècle atteste la décision d'honorer un médecin avec une statue de bronze et une couronne dorée [11]. Néanmoins, le plus souvent, ce sont les bases des statues présentant une face supérieure intacte qui peuvent nous aider à identifier le matériau du portrait : pour cela, il faut prêter attention aux caractéristiques techniques des socles, telles que les mortaises ou les cuvettes d'encastrement. À Cos, parmi le corpus de bases étudiées par Kerstin Höghammar [12], treize portaient des statues en marbre [13], tandis que vingt sculptures étaient en bronze [14], une était en bronze doré [15] et une autre en basalte noir égyptien [16] : cela semble suivre sans exception ce qui a été remarqué dans les autres *poleis* grecques. En effet, pendant la haute époque hellénistique, le matériel de prédilection pour les statues était le bronze, tandis que le marbre, dont la polychromie était plus fragile [17], était plutôt employé pour les statues divines, parmi les seules à être abritées par un écrin architectural. Avec le changement des pratiques d'exposition des statues à la basse époque, et notamment dès le deuxième quart du IIe siècle, qui vit la multiplication de niches et une utilisation plus fréquente des bâtiments pour abriter les représentations honorifiques [18], le marbre commença à être employé de manière croissante, sans doute aussi pour des raisons économiques.

5 Tout comme pour le matériau, c'était le Conseil de la cité qui décidait de l'emplacement et, par conséquent, du mode d'exposition de la statue [19]. On exposait, par exemple, des portraits sous des portiques ou à l'abri de niches : des statues au dos grossièrement travaillé, ou présentant à l'arrière un tenon pour les fixer contre une paroi, confirment que cette dernière méthode d'exposition était sûrement employée à Cos dès la haute époque hellénistique [20]. Les représentations honorifiques ne pouvaient pas être installées partout : chaque cité et chaque sanctuaire possédaient des endroits spécifiques, réservés à la mise en place des portraits. L'emplacement des sculptures honorifiques était crucial pour de nombreuses raisons : il contribuait à souligner la grandeur de la personne représentée, mais aidait aussi à la distinguer de toutes celles honorées avant elle. En

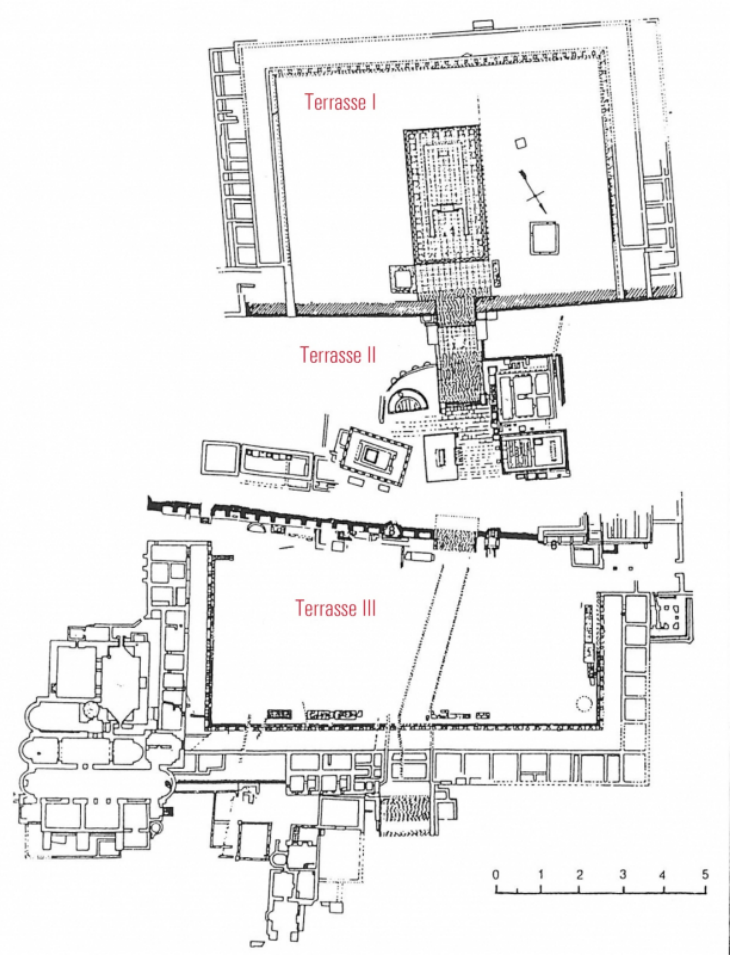
même temps, il était fondamental pour un gouvernement démocratique de contrôler la propagation de quelque chose qui aurait pu être considérée comme antidémocratique, comme la dédicace d'un portrait à un citoyen particulier. Conserver l'ensemble de ces sculptures dans les mêmes endroits était un moyen pour les institutions de la cité à la fois d'amplifier la reconnaissance accordée à ses bienfaiteurs et de rappeler et réaffirmer sa démocratie et son contrôle. Cos, comme toutes les autres villes grecques, avait ses propres *épiphanestatoi topoi* : malheureusement, la pratique du remploi, très courante sur l'île depuis l'Antiquité tardive, rend difficile la connaissance de l'emplacement originaire des sculptures, notamment pour ce qui concerne l'espace intra-muros. Cependant, le château des chevaliers, bâti à l'entrée du port entre la fin du XIV^e^ et le début du XVI^e^ siècle de notre ère par les Chevaliers hospitaliers, abrite un dépôt accueillant de nombreuses pierres portant des inscriptions mises au jour dans les alentours, dans le centre-ville de Cos. Les blocs anciens employés lors de la construction du bâtiment sont encore visibles dans les murs : il est fortement probable que ces bases aient été prélevées à proximité immédiate du château, bâti près de l'emplacement de l'agora monumentale d'époque hellénistique et du complexe de sanctuaires qui se trouvait juste à côté de cette dernière [21]. En effet, les statues honorifiques étaient normalement rassemblées dans les endroits les plus marquant de l'espace public : il est vraisemblable que les centres du pouvoir démocratique et de la vie publique de la cité de Cos, et particulièrement l'agora dans son secteur sud où se dressait un portique, constituaient des lieux privilégiés d'exposition.

6 Certains monuments honorifiques étaient sûrement placés à proximité d'importants bâtiments publics. Par exemple, les vestiges d'un monument [22] mis au jour en remploi dans une fontaine près de l'ancien théâtre ou encore les bases retrouvées en remploi dans des constructions aux alentours du bâtiment [23] indiquent que le théâtre était un *épiphanestatos topos*, au moins à l'époque impériale [24]. En outre, de nombreuses bases ont été mises au jour dans les thermes centraux de la ville et dans l'odéon romain [25].

7 En dehors de la ville de Cos, l'A*sclépiéion* de l'île (**fig. 2**), dont la phase la plus ancienne remonte à la fin du IV^e^ siècle [26], était l'un des endroits les plus importants pour l'érection de monuments honorifiques. Les fouilles menées par Rudolf Herzog au début des années 1920 ont

révélé la présence d’un nombre considérable de bases témoignant de l’existence de portraits honorant des monarques hellénistiques, ainsi que plusieurs magistrats et bienfaiteurs romains. Cela confirme le prestige et le rôle international que le sanctuaire joua dès la haute époque hellénistique. Encore une fois, les dégâts causés par les catastrophes naturelles, outre ceux causés par la pratique du remploi, rendent difficile de comprendre où les sculptures honorifiques étaient placées dans le sanctuaire, mais il faut souligner qu’une importante quantité de bases a été mise au jour sur les deuxième et troisième terrasses. Quant aux autres dèmes, il est encore malaisé d’établir où les monuments honorifiques y étaient placés, l’urbanisme de ces agglomérations étant encore totalement inconnu. Néanmoins, de nombreuses inscriptions honorifiques et votives honorant l’empereur et les membres de la famille impériale ont été découvertes dans le territoire du dème d’Halasarna, provenant probablement du sanctuaire d’Apollon [27].

2. Plan de l'Asclépiéion de l'île de Cos au IIIe siècle après J.-C., publié dans Kerstin Höghammar, *Sculpture and Society* (voir n. 12), p. 210, fig. 2.



© Kerstin Höghammar, 1993.

Caius Stertinius Xenophôn et le monument familial en son honneur

8 Caius Stertinius Xenophôn fut l'un des citoyens les plus honorés de l'histoire de la cité de Cos. Né probablement autour de l'année 10 sur l'île de Cos [28], ce médecin obtint le droit de cité romain et s'installa à Rome, où il pratiqua son art pour une clientèle appartenant à l'élite sénatoriale. Dès le règne de Tibère, il commença à travailler en tant que médecin à la cour impériale [29], où il fut nommé *archiatros*

(médecin-chef) de l'empereur et de sa famille. Il débuta sa carrière équestre sous le règne de Claude, auquel il était très lié [30].

9 Le dossier d'inscriptions retrouvées à Cos mentionnant C. Stertinius Xenophôn, parmi les plus riches de l'époque impériale, rassemble plus de quatre-vingt-dix inscriptions, dont des inscriptions honorifiques publiques, mais aussi et surtout des dédicaces privées et votives en son honneur. Une de ces inscriptions [31], retrouvée dans le chef-lieu de Cos en remploi dans une fontaine d'époque ottomane par Marcel Dubois au début des années 1880 [32] et désormais perdue, commémore la dédicace d'une exèdre à C. Stertinius Xenophôn. Ce type de monument, qui pouvait être semi-circulaire ou en forme de Π (pi), comportait un banc et supportait éventuellement une ou plusieurs statues honorifiques ou funéraires [33], notamment des groupes familiaux [34]. Sur le monument mis au jour par Dubois, le médecin est assimilé aux héros fondateurs, ce qui a fait affirmer à l'auteur [35], ainsi qu'à René M. Briau [36], que le bloc appartenait au monument funéraire de C. Stertinius Xenophôn. Cependant, l'assimilation du personnage à un héros n'implique pas nécessairement que le monument est funéraire, car ce titre lui a été décerné de son vivant [37]. Qui plus est, une autre inscription, gravée sur un bloc d'orthostate en marbre gris retrouvé dans la ville de Cos [38], lui décerne les mêmes titres : C. Stertinius Xenophôn y est désigné comme le bienfaiteur par excellence de sa patrie. Une fois de plus, le formulaire pourrait faire penser à un monument funéraire [39]. Cependant, comme l'indique Klaus Hallof [40], la base a pu porter une effigie de l'*honorandus* appartenant à un monument commémoratif public comprenant d'autres portraits des membres de la famille du médecin, érigé après la mort de ce dernier et peut-être installé dans l'exèdre offerte par le peuple de Cos. Il s'agirait donc non d'un monument funéraire, mais d'un monument public installé dans la ville même.

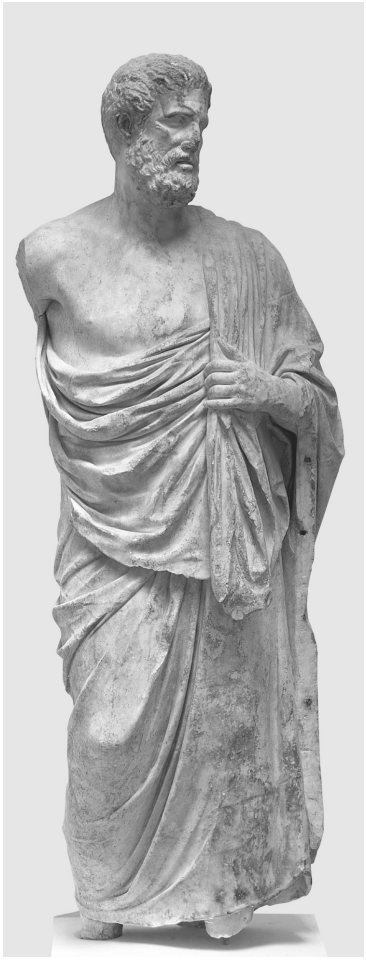
10 Quels autres portraits se dressaient sur cette exèdre à côté de l'effigie du médecin de Claude ? L'importance de C. Stertinius Xenophôn au niveau local lui permit de faire jouir ses proches de certains privilèges, parmi lesquels de nombreuses statues honorifiques décernées par les institutions de l'île de Cos. Parmi les inscriptions honorifiques célébrant un proche du renommé médecin, certains textes, avec leurs supports, semblent être liés à l'existence d'un monument familial que l'on peut par hypothèse rapprocher de l'exèdre. C'est le

cas notamment de l'inscription *IG* XII 4,2, 967, honorant un ancêtre de C. Stertinius Xenophôn dont l'identité est inconnue à cause des lacunes du texte, qui daterait de la seconde moitié du Ier, voire du IIe siècle après J.-C. Quel autre contexte imaginer à ce portrait d'un homme ayant vécu plusieurs décennies ou siècles auparavant, honoré – à ce que l'on sait – uniquement pour son lien avec le médecin, qu'un groupe visant à célébrer la gloire de la famille de ce dernier ? On aurait donc exalté sur l'exèdre le lignage du célèbre médecin. Quant aux autres portraits faisant partie du monument, certains étaient peut-être en remploi. Cela expliquerait le destin assez singulier d'une base [41] honorant la mère de C. Stertinius Xenophôn : au IIe siècle après J.-C., l'inscription la plus ancienne portée par le bloc, datée du règne de Claude, gravée sur la face antérieure initiale, a été recopiée, après que la pierre a été retournée, sur celle qui était à l'origine la face supérieure. Le texte a été recopié *verbatim*, en modifiant seulement la distribution des mots dans les lignes. La statue et sa base ont peut-être été déplacées afin de rejoindre les autres portraits des membres de la famille de C. Stertinius Xenophôn qui se dressaient sur l'exèdre : la base, à cause de ses imposantes dimensions, aurait alors été retournée sur le côté pour être adaptée à son nouveau contexte architectural. D'autres inscriptions, gravées sur des bases mises au jour dans la ville de Cos, peuvent avoir fait partie du monument, telle celle portant l'inscription *IG* XII 4,2, 961, honorant la femme de C. Stertinius Xenophôn. Si aucun élément matériel n'appuie cette hypothèse, le formulaire se référant au médecin comme au bienfaiteur de la patrie pourrait défendre une telle supposition. Il est malheureusement impossible d'affirmer avec précision quels autres portraits faisaient partie de ce monument familial, car il est tout à fait probable que certaines effigies aient été incluses bien après leur érection [42]. De plus, les bases ayant pu appartenir au monument ont été mises au jour dans des endroits assez éloignés, et nous ne pouvons que supposer les liens qui les associaient.

3. Partie inférieure d’une statue masculine portant un Hüftmantel, début du IIe siècle avant J.-C., marbre, Cos, Musée archéologique (no 11).



4. Statue masculine drapée plus grande que nature, dite « d’Hippocrate », dernier tiers du IVe siècle avant J.-C., marbre, Cos, Musée archéologique (Γ3141).



© Eva-Maria Czakó, DAI.

11 De même, nous ne pouvons pas avancer d’hypothèses au sujet de l’iconographie des portraits inclus dans le monument. Les bases ici analysées ne présentent pas de mortaises ou de cuvettes d’encastrement permettant de déterminer le matériau des statues, ni leurs positions. Pour nous faire une idée de l’iconographie des portraits de Cos à cette époque, il faut alors se tourner vers les œuvres en marbre conservées : les effigies des bienfaiteurs de la famille du médecin présentaient probablement une iconographie similaire[43]. En effet, l’apparence d’une sculpture honorifique devait représenter les valeurs de toute la société accordant l’honneur à ses bienfaiteurs. Le type d’iconographie employé pour les portraits honorifiques était donc choisi par l’institution octroyant la statue. Différentes possibilités de représentation étaient acceptées, à la fois concernant la pose de

l'individu et ses vêtements : l'iconographie du citoyen parfait était celle qui représentait au mieux la communauté civique et ses valeurs. Plusieurs torses appartenant à des statues masculines portant un manteau drapé sur les hanches (*Hüftmantel* dans la terminologie allemande) ont été mis au jour sur l'île [44] (**fig. 3**). En outre, diverses sculptures présentaient une iconographie dite du « type de Cos [45] » (**fig. 4**) : les personnages portent un *himation* enveloppant le corps, mais le laissant assez libre et leur donnant une pose plus dynamique par rapport au N*ormaltypus*, le type le plus courant dans la représentation honorifique masculine, également attesté à Cos [46] (**fig. 5**). Dans ce cas, l'individu représenté est serré dans son *himation*, le bras droit ramené contre sa poitrine [47]. Comme pour la statuaire masculine, il existait différents types iconographiques de la citoyenne par excellence : les statues féminines découvertes sur l'île présentent des femmes habillées des *coae vestes*, composées de trois étoffes superposées [48] (**fig. 6**) : une tunique de tissu épais, un vêtement très fin qui se distingue du premier par ses plis et un manteau très fin, couvrant les cuisses et le haut du corps. Un drapé particulièrement enveloppant et ne laissant rien voir du corps du personnage représenté, mis à part la tête et les mains (**fig. 7**), aujourd'hui appelé *arm-sling type*, caractérise certains de ces portraits féminins mis au jour à Cos [49].

5. Statue masculine drapée plus grande que nature, Cos, milieu du Ier siècle après J.-C., marbre, Rhodes, Musée archéologique (E695, 13576).



6. Partie inférieure d’une statue féminine plus grande que nature, IIe-Ier siècle avant J.-C., marbre, Cos, Musée archéologique (Γ3116).



© Eva-Maria Czakó, DAI.

7. Statue féminine drapée plus grande que nature, fin du IIe siècle avant J.-C., marbre, Cos, Musée archéologique (Γ3115).



12 L’archéologie classique et l’histoire de l’art ancien peuvent être considérées comme étant des « science[s] des ruines, des fragments et des traces textuelles d’œuvres anciennes et de mondes perdus[50] », notamment dans le cas de l’étude des monuments honorifiques. La destruction du contexte d’origine et la dispersion des parties constituant ces ensembles, souvenues au long des siècles, ont contribué à créer les difficultés que nous rencontrons aujourd’hui dans l’étude de la statuaire honorifique. Afin de pouvoir proposer une restitution de ces constructions, c’est donc vers les bases de ces dernières que nous devons nous tourner : souvent négligées dans le passé, celles-ci sont importantes non seulement car elles présentent des inscriptions, mais aussi car, grâce à l’analyse de leurs caractéristiques techniques, elles nous permettent d’en apprendre davantage sur l’ensemble dont elles faisaient partie.

13 Nos connaissances sur le phénomène de la statuaire honorifique à Cos ne sont pas très avancées : le passé de l'île, particulièrement touchée par des calamités naturelles, et l'urbanisme actuel nous empêchent en effet d'avoir une représentation exacte de l'urbanisme ancien, ainsi que de l'iconographie des monuments célébrant les bienfaiteurs locaux. Toutefois, une étude attentive des supports des sculptures et de leurs lieux de trouvaille, croisée avec les études architecturelles et urbanistiques de la cité de Cos, nous a permis d'avancer des hypothèses sur l'emplacement des monuments honorifiques dans les espaces civiques et d'en restituer certains aspects, tels que les modalités d'expositions des portraits. L'étude de cas présentée est un exemple indicatif montrant le travail nécessaire à la restitution d'un groupe statuaire aujourd'hui perdu. Ce n'est que grâce à l'archéologie et à l'épigraphie que nous avons pu proposer cette restitution d'un monument honorifique ayant sûrement eu une importance considérable lors de son érection, entre la deuxième moitié du Ier et le IIe siècle de notre ère.

NOTES

1 John Ma, « Seeing the Invisible », dans Catherine M. Draycott, Rubina Raja *et al.* (dir.), *Visual Histories of the Classical World: Essays in Honour of R. R. R. Smith*, Turnhout, Brepols, 2018, p. 149-158, ici p. 156.

2 La singularisation des traits n'est pas un critère de définition du portrait antique ; Guillaume Biard, *La Représentation honorifique dans les cités grecques aux époques classique et hellénistique*, Athènes, École française d'Athènes, 2017, chap. xiii.

3 La série comprenait l'octroi d'un portrait, le privilège de la *sitèsis* (repas aux frais publics dans le Prytanée) et de la proédrie. Il n'était pas obligatoire de les octroyer tous ; généralement, les institutions civiques d'une cité choisissaient quel honneur octroyer en fonction des bienfaits. Il n'était pas rare, en outre, que d'autres honneurs aient été décernés à ceux qui obtenaient une statue, comme des couronnes et des acclamations publiques lors de représentations théâtrales, de concours, de fêtes religieuses, etc.

4 En l'absence de précision, les dates s'entendent avant Jésus-Christ.

5 Paul Veyne, *Le Pain et le Cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris, Seuil, 1976, p. 272-278, cité d'après Martin Szewczyk,

« Portraits de notables à Éphèse et Pergame (ii^e siècle av. J.-C. – iii^e siècle apr. J.-C.) : perception visuelle et rôle social », *Histoire de l'art* 70, 2013, p. 53-62, ici p. 53.

6 Après un fort tremblement de terre ? Vasiliki Machaira suggère qu'il aurait pu s'agir du tremblement de terre de 142 apr. J.-C. ; Vasiliki Machaira, « Portrait privé – portrait officiel : à la recherche des traits individualisés sur les sculptures hellénistiques de Rhodes trouvées en contexte », dans Ralf von den Hoff, Éric Perrin-Saminadayar et François Queyrel (dir.), Eikones : *portraits en contexte. Recherches nouvelles sur les portraits grecs du v^e au i^er s. av. J.-C.*, Venosa, Osanna, 2016, p. 89-104, ici p. 95.

7 L'excellent état de conservation de certaines sculptures affaiblit l'hypothèse d'une catastrophe naturelle. Cependant, il est possible qu'un tremblement de terre ait détruit le contexte d'installation des sculptures restées intactes, par exemple des niches ou des bâtiments.

8 Une statue en bronze de taille moyenne coûtait entre 2 000 et 3 000 drachmes environ. Bien qu'il existe très peu d'informations sur le coût des statues en marbre, les chercheurs s'accordent à dire que les portraits réalisés avec ce matériau étaient généralement moins chers. John Ma, *Statues and Cities: Honorific Portraits and Civic Identity in the Hellenistic World*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 245-246 et 264-265.

9 Quelques inscriptions honorifiques constituent d'heureuses exceptions : pour souligner l'importance du personnage représenté, elles reportent une partie du décret ou la liste des honneurs reçus par l'*honorandus*. Par exemple, l'inscription recensée dans les *Inscriptiones Graecae* (IG) XII 4, 2, 817 indique que le personnage honoré avait reçu une statue en marbre et une couronne dorée (l.3 : « στεφάνῳ χρυσέῳ καὶ εἰκόνι μαρμαρίνᾳ »).

10 Tout comme l'iconographie du portrait, son budget, l'emplacement de la sculpture, etc. Pour la description des méthodes d'attribution d'une statue honorifique par les institutions civiques d'une cité et du processus législatif lié à ce genre de décision, voir Philippe Gauthier, *Les Cités grecques et leurs Bienfaiteurs*, Athènes, École française d'Athènes, 1985, chap. i-ii ; Biard, *Représentation honorifique*, 2017, p. 19-44.

11 *IG* XII 4,1, 114.

12 Kerstin Höghammar, *Sculpture and Society: A Study of the Connection between the Free-Standing Sculpture and Society on Kos in the Hellenistic and Augustan Periods*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 1993. Cette étude ne prend en considération que les bases de portraits honorifiques

connues avant la publication du catalogue d'inscriptions de l'île de Cos : Mario Segre, *Iscrizioni de Cos*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1993.

13 Höghammar, *Sculpture and Society*, n^{os} 7, 17, 33, 36, 70, 72, 84, 85, 86, 87, 88, 92 et 94b. Höghammar affirme que 17 bases concernent des sculptures en bronze (p. 68), mais ne donne que 13 références.

14 *Ibid.*, n^{os} 19, 23, 32, 47, 49, 53, 54, 58, 61, 62, 66, 73, 74, 78 (?), 92a, 92b, 93, 94a, 95 (?), 96 et 97.

15 *Ibid.*, n^{o} 5.

16 *Ibid.*, n^{o} 2.

17 Il s'agissait d'une couche de peinture ajoutée, tandis que la polychromie du bronze dépendait des différents alliages et d'éléments rapportés en verre ou pierres précieuses. Rachel Nouet, « Bronze ou marbre ? La question du choix du matériau des statues en fonction du lieu d'exposition », communication prononcée lors du colloque « Bases de statue en contexte : approches croisées dans le monde grec antique », Athènes, École française d'Athènes, 24-25 juin 2019.

18 *Ibid.*

19 Le type de base qui allait abriter la statue était sûrement lié à l'emplacement de cette dernière. Les portraits de Cos étaient installés en majeure partie sur des bases de plan rectangulaire, mais aussi, plus rarement, carré ou rond. Les bases mises au jour sur l'île sont majoritairement monolithes quadrangulaires, généralement en marbre.

20 On peut citer, par exemple, la statue dite « d'Hippocrate », Cos, Musée archéologique (Γ3141). Renate KabusPreisshofen, *Die hellenistische Plastik der Insel Kos*, Berlin, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, 1989, p. 186-188, n^{o} 19, pl. 16, 1-2.

21 Certains autels se trouvaient aussi dans l'agora même. Pour comprendre l'évolution de cet espace, voir Giorgio Rocco et Monica Livadiotti, « The Agora of Kos: The Hellenistic and Roman Phases », dans Angeliki Giannikouri (dir.), *The Agora in the Mediterranean from Homeric to Roman Times*, actes (Cos, 2011), Athènes, Archaiologiko Institouto Aigaiakōn Spoudōn, 2011, p. 383-422 ; Stéphanie Paul, *Cultes et sanctuaires de l'île de Cos*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2013, p. 103-105, 125-127, 145 et 164-165.

22 Il est question d'un fragment d'architrave portant l'inscription *I.Cos Paton*, n^{o} 93. Nous analyserons en détail ce monument dans la deuxième partie de cette étude.

23 Il s'agit des bases portant les inscriptions *IG* XII 4, 2, 673, 724 et 764.

24 Ces bases ont été datées grâce aux inscriptions qu'elles portent.

25 Celles-ci témoignent également du rôle actif de la gérousie de Cos dans l'octroi d'honneurs aux bienfaiteurs publics : ce bâtiment était en effet le siège de l'association.

26 Pour l'histoire du sanctuaire, voir Dimitris Bosnakis, *Το Ασκληπιείο της Κω* [L'A*sclépiéion* de Cos], Athènes, Archaiologiko Institouto Aigaiakōn Spoudōn, 2014.

27 Voir Georgia Kokkorou-Aleura, *Αλάσαρνα ΙΙ. Οι επιγραφές* [Halasarna II. Les inscriptions], Athènes, Horos, 2004 ; Giorgos Dulfis, « Ἀναγράψαι ἐς στάλας λιθίνας : οι επιγραφές της αρχαίας Αλάσαρνας » [Tu as écrit sur des stèles en pierre : les inscriptions de l'ancienne Halasarna], dans Georgia Kokkorou-Aleura, Sophia Kalopissi-Verti et Maria Panayotidi-Kesisoglou (dir.), *Η Αρχαία Αλάσαρνα της Κω* [Le site de l'ancienne Halasarna à Cos], actes (Cos, 2017), Cos, Kentro Graphikōn Technōn, 2020, p. 103-118, ici p. 112.

28 Voir Kostas Buraselis, *Kos between Hellenism and Rome: Studies on the Political, Institutional, and Social History of Kos from ca. the Middle Second Century B.C. until Late Antiquity*, Philadelphie, American Philosophical Society, 2000. Dans le chapitre iii est abordée, entre autres, la question de l'origine de C. Stertinius Xenophôn et de sa famille. Voir aussi Rudolf Herzog, « Nikias und Xenophon von Kos. Zwei Charakterköpfe aus der griechisch-römischen Geschichte », *Historische Zeitschrift* 125/2, 1922, p. 189-247.

29 Aucun document n'atteste sa présence à la cour à l'époque tibérienne ou sous Caligula. Cependant, les savants ayant étudié son *cursus honorum* suggèrent tous l'idée qu'il a commencé à fréquenter l'entourage impérial avant l'obtention du titre d'*archiatros*.

30 C'est probablement grâce à son influence sur cet empereur que l'île de Cos retrouva son *immunitas* en 53 apr. J.-C. ; Tacite, *Annales* XII, 61.

31 *I.Cos Paton*, n° 93. « [ὁ δᾶμος] τὰν ἐξέδραν Γαΐῳ Στερτινίῳ, Ἡρακλείτου / [υἱῷ, Κ]ορνηλία, Ξενοφῶντι, ἥρωι, τῷ τᾶς πατρίδος εὐερ / γέτᾳ εὐχαρ[ιστίας] χάριν » (« Le peuple [a dédié] cette exèdre à Caius Stertinius Xenophôn, fils de Hèracleitos, [de la tribu] Cornelia, héros, l'évergète de sa patrie, en signe de reconnaissance »).

32 Marcel Dubois, « Un médecin de l'empereur Claude », *Bulletin de correspondance hellénique* 5, 1881, p. 468-476, ici p. 476.

33 René Ginouvès, *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine* III : *Espaces architecturaux, bâtiments et ensembles*, Rome, École française de Rome, 1998, p. 183.

34 Sheila Dillon, *The Female Portrait Statue in the Greek World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 32.

35 Dubois, « Un médecin de l'empereur Claude », p. 476.

36 René M. Briau, « Un médecin de l'empereur Claude », *Revue archéologique* 43, 1882, p. 203-216, ici p. 213.

37 Dans l'inscription *IG* XII 4, 2, 644, dédicace votive offerte par C. Stertinius Xenophôn à l'empereur Néron à l'A*sclépiéion*, il se qualifie lui-même de héros (l. 6).

38 *IG* XII 4,2, 957 : « Γά[ϊος Στερτίνιος] / Ἡρακλ̣[είτου υἱός] / Κορνηλ[ία, Ξενοφῶν] / ὁ εὐεργέτα̣[ς τᾶς πατρίδος] » (« Caius Stertinius Xenophôn, fils de Hèracleitos, [de la tribu] Cornelia, l'évergète de sa patrie »). Nous n'avons pas de précisions sur l'endroit de découverte du bloc.

39 L'emploi du nominatif dans l'inscription pourrait étayer cette hypothèse : souvent, la base d'un portrait funéraire portait le nom du défunt au nominatif.

40 Klaus Hallof, *IG* XII 4, 2, p. 559.

41 Celle-ci porte l'inscription *IG* XII 4, 2, 960.

42 Comme dans le cas de la base portant le portrait de la mère du médecin.

43 Voir Kabus-Preisshofen, *Die hellenistische Plastik der Insel Kos*, pour un catalogue complet des portraits mis au jour sur l'île.

44 Par exemple *ibid.*, n^{os} 21, 22, 24-26 et 28.

45 L'exemple le plus connu est la statue dite « d'Hippocrate » ; voir n. 20.

46 Par exemple Kabus-Preisshofen, *Die hellenistische Plastik der Insel Kos*, n^{os} 41 et 117.

47 François Queyrel, *La Sculpture hellénistique* I : *Formes, thèmes et fonctions*, Paris, Picard, 2016, p. 166-172.

48 Par exemple Kabus-Preisshofen, *Die hellenistische Plastik der Insel Kos*, n^{o} 53.

49 Par exemple *ibid.*, n° 56.

50 Ma, « Seeing the Invisible », p. 156. Nous traduisons.

RÉSUMÉS

Français
Bien qu'ils aient représenté la majorité des constructions présentes dans les espaces publics des cités grecques, les monuments honorifiques ont pour la plupart disparu de nos jours. Afin de reconstituer le contexte et de dresser une image de ces constructions, composées chacune d'une base, d'une inscription et d'un portrait, il est essentiel de croiser l'histoire de l'art et l'archéologie. Cet article vise à montrer comment, grâce à une analyse des aspects archéologiques du matériel mis au jour sur l'île de Cos, on peut restituer l'apparence des monuments honorifiques des époques hellénistique et impériale et en apprendre l'emplacement d'origine. L'étude de cas présentée permet de reconstituer le monument familial de Caius Stertinius Xenophôn, richissime bienfaiteur originaire de Cos ayant vécu au I^er^ siècle après J.-C.

English
Despite representing the majority of buildings in the public spaces of Greek cities, honorary monuments have nowadays, for the most part, disappeared. In order to reconstruct the context and create an image of these structures, each composed of a base, inscription, and portrait, it is crucial to mix art history and archaeology. This article aims to show how, by analyzing the archaeological aspects of the material unearthed on the island of Kos, we can restore the appearance of the honorary monuments dating from the Hellenistic and Imperial periods and get to know their original emplacement. The case study presented here will take the reader through the reconstruction of the family monument of Caius Stertinius Xenophôn, a wealthy benefactor born in Kos, who lived in the 1st century AD.

INDEX

Mots-clés
monuments honorifiques, honneurs, portraits, représentations honorifiques, monument familial, Caius Stertinius Xenophôn

Keywords
honorary monuments, honours, portraits, honorary sculpture, Kos, Caius Stertinius Xenophon, family monument

Index géographique
Cos

AUTEUR

Matilde Bertoncelli
Matilde Bertoncelli est titulaire d’un master d’archéologie d’Aix-Marseille Université, où elle a étudié sous la direction de Guillaume Biard. Elle s’intéresse aux inscriptions et aux monuments honorifiques du Dodécanèse, et notamment de l’île de Cos, datant de la basse époque hellénistique et de l’époque julio-claudienne. Licenciée en histoire de l’art, elle a étudié à l’Université nationale et capodistrienne d’Athènes pour sa première année de master.

Du gypse au pixel

L'apport du moulage numérique à l'étude des portraits de la province d'Achaïe

From the Gypsum to the Pixel: Digital Casting's Contribution to the Study of Portraits of the Achaia Province

Guillaume Crocquevieille

PLAN

Avatars et propriétés du moulage numérique
Les rapprochements typologiques
Faire apparaître de l'inaperçu
La restitution d'un point de vue
La restauration non invasive
La modification du type statuaire
L'identification de différents ateliers

TEXTE

L'auteur remercie le comité de rédaction d'Histoire de l'art d'avoir accepté sa contribution à ce numéro et en particulier Guillaume Biard pour ses conseils avisés dont l'évolution de ce texte est grandement redevable.

1 Dans la sculpture – et dans l'étude de son histoire –, le moulage revêt une place particulière et paradoxale. Du modelage préhistorique à l'empreinte duchampienne, le moulage est à la fois du côté de l'art et de celui de sa négation. Comme le souligne Georges Didi-Huberman dans son essai consacré à l'empreinte, cette pratique concentre les paradoxes, que l'on soit du côté de l'artiste ou de celui de l'analyste. Dès l'Antiquité, le moulage est pratiqué par les sculpteurs grecs et romains, qu'il soit une étape du processus de fabrication des grands bronzes dans la fonte indirecte sur négatif [2] ou qu'il serve à la diffusion des modèles de la statuaire classique copiée et diffusée sous l'Empire [3]. À partir de la Renaissance, le moulage contribue à la redécouverte de l'antique et à sa réappropriation comme un canon de beauté à suivre et à reproduire à l'envi [4].

2 Le XIXe siècle voit l'âge d'or du moulage : il est sanctifié dans les académies et les écoles des beaux-arts où il accompagne l'esthétique

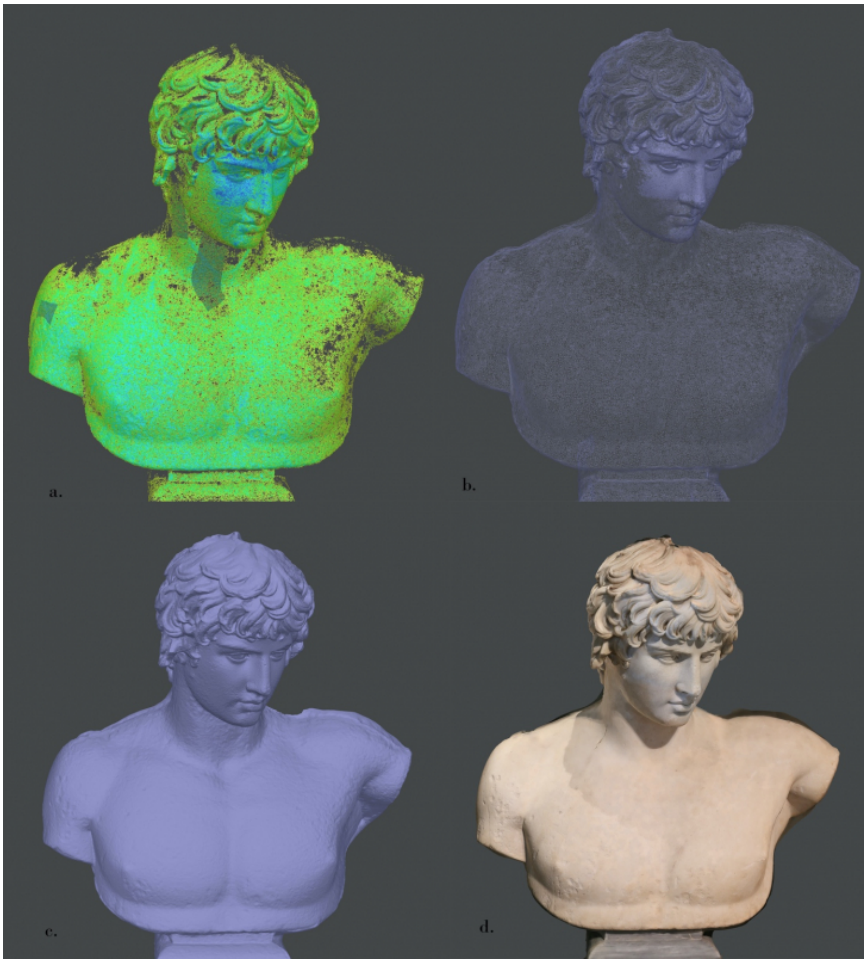
néoclassique prescrite alors ; dans les universités, les gypsothèques sont un instrument de l'archéologie qui naît comme discipline universitaire. En France, ce sacre est pourtant bientôt terni par un désamour que va confirmer le cours du XX^e^ siècle. Rapidement encrassé et assimilé à la pellicule de poussière qui le recouvre, le moulage est désavoué, malmené, et son existence même est remise en cause. Considéré comme un matériel pédagogique, le moulage est un consommable : il subit l'entropie des usages et peut d'un trait de plume être voué à la destruction [5]. Ce péril a heureusement permis une prise de conscience : les années qui ont suivi Mai 68 dans les universités et les écoles des beaux-arts ont vu naître un intérêt patrimonial pour ce médium. Depuis près de quarante ans, le regard porté sur le moulage a changé : il est un objet d'étude à part entière, identifié de colloques en publications comme un artefact témoignant de l'histoire du goût, de la pédagogie des arts [6] ou de l'archéologie [7]. Le déplacement du regard porté sur cet objet s'est accompagné d'une autre métamorphose, dont a tiré profit l'archéologue : sa dématérialisation. De gypse, le moulage s'est fait pixel.

Avatars et propriétés du moulage numérique

3 La dématérialisation du moulage participe d'un mouvement plus global de développement des technologies numériques au sein de l'archéologie [8] qui a contribué au renouvellement de l'enquête sur les plans de la recherche de données, de leur traitement et de leur publication [9], même s'il faut se garder de toute vision positiviste, qui a d'ailleurs été pointée depuis longtemps par les théoriciens de l'archéologie [10]. La modélisation tridimensionnelle des sculptures est en fait un équivalent numérique du moulage. Le scan 3D, la lasergrammétrie ou la photogrammétrie sont les méthodes les plus couramment utilisées ; c'est cette dernière que nous avons utilisée dans notre étude des sculptures de la province d'Achaïe. Avant de développer les usages spécifiques du modèle 3D, envisageons dans quelle mesure il arbore, sous ses différents aspects et dans la continuité du moulage de gypse, des propriétés qui favorisent l'investigation archéologique [11].

4 Le nuage de points (**fig. 1a**) est l’équivalent numérique de la prise d’empreinte de la sculpture moulée : il est constitué de l’ensemble des coordonnées dans un espace tridimensionnel de plusieurs points de références de l’objet, obtenu par scan, laser ou photographie. Le modèle maillé (**fig. 1b**) est l’enveloppe évidée produite par la jonction de ces différents points. Plus le modèle est précis, plus le maillage est serré : sous cette forme, on peut évaluer les zones les plus fidèles à la sculpture originelle. Le modèle solide (**fig. 1c**) se présente comme l’équivalent numérique du tirage en plâtre : il est la constitution d’une enveloppe qui suit les plans esquissés par les arêtes du modèle maillé. Sous cette forme solide, le modèle permet une neutralité chromatique qui favorise l’observation de nuances de surface, difficilement perceptibles lorsque l’épiderme de la sculpture est altéré par ses conditions d’enfouissement. Le modèle peut enfin être coloré (**fig. 1d**), soit par l’application de nuances chromatiques calculées par le logiciel (modèle ombré), soit par le collage sur la surface du solide d’une synthèse des photographies (modèle texturé).

1. *Buste d'Antinoos*, Patras, vers 131-138, marbre de Thasos, H. 69,5 cm, Athènes, Musée archéologique national (MNA 417). a. Photogramme du modèle en nuage de points. b. Modèle maillé. c. Modèle solide. d. Modèle texturé. Modélisation G. Crocquevieille, 2020.



© Guillaume Crocquevieille, 2020-2022.

5 Le modèle tridimensionnel, on le voit, présente certaines propriétés du moulage de gypse qui ont trouvé leur pertinence dans la recherche archéologique. Il permet ainsi la reconstitution des décors fragmentaires en sculpture architecturale, comme le montrent les recherches récentes sur le décor architectural du théâtre d'Orange[12] ou encore la publication des fragments de sculpture de la tholos de Marmaria à Delphes[13]. Le moulage numérique permet même de constituer une « archéologie du geste[14] » soucieuse de mettre en valeur, grâce au modèle, la séquence des gestes produisant la sculpture. L'étude de la statuaire sur un corpus bien défini trouve dans le moulage numérique un auxiliaire. Nous allons illustrer plus spécifi-

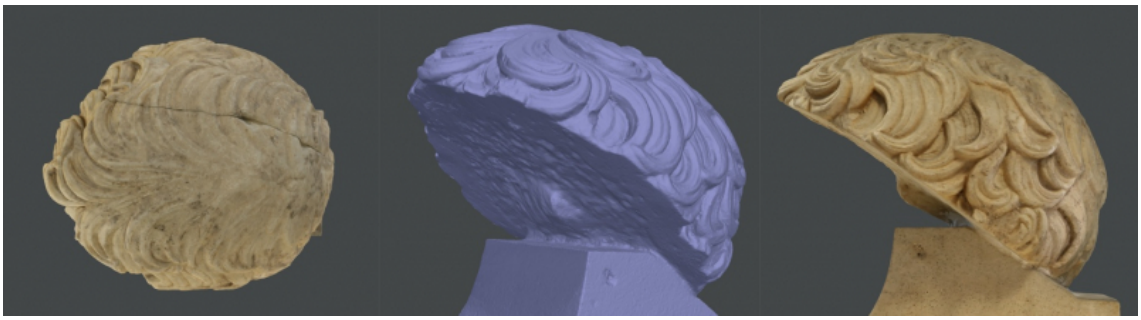
quement l'usage que nous en faisons dans l'étude des statues-portraits de la province d'Achaïe et les premiers résultats que nous pouvons esquisser[15].

Les rapprochements typologiques

6 Le modèle tridimensionnel permet en premier lieu de faciliter les rapprochements typologiques et de confronter les œuvres en palliant les limitations habituelles des publications archéologiques (angles de vues limités, images monochromes, faible résolution). Le comparatisme qui entre souvent dans la démarche d'identification du sujet représenté ou dans la mise en série d'une typologie trouve ainsi dans le moulage numérique un outil efficient.

7 Le modèle permet en effet d'affiner les rapprochements stylistiques et typologiques, notamment des détails qui servent de critères à l'identification, comme les agencements de chevelure. La confrontation de modèles 3D (**fig. 2**) de fragments de chevelure d'une calotte crânienne monumentale du musée de l'Acropole d'Athènes (Acr 2197) avec la chevelure de l'Antinoos de Patras (MNA 417) confirme bien son appartenance aux portraits d'Antinoos, et en particulier au type principal[16], ce que proposait déjà Georges Dontas[17]. Si l'on accepte que l'indice capillaire du type principal est stable, on peut même l'assigner à cette typologie, au vu des rapprochements avec d'autres pièces extérieures à la Grèce, comme le buste du Prado, qui provient vraisemblablement de la villa Adriana de Tivoli[18]. Dans l'étude du corpus des portraits de Polydeukion, le favori d'Hérode Atticus, on peut appliquer un raisonnement analogue, en comparant les modélisations de pièces très lacunaires comme le fragment Acr 3642 du musée de l'Acropole[19] aux moulages numériques d'autres portraits de Polydeukion trouvés dans la province d'Achaïe.

2. *Fragment d'une tête colossale d'Antinoos*, vers 131-138, marbre de Thasos (?), 22 × 29 × 31 cm, Athènes, musée de l'Acropole (Acr 2197) : photogrammes du modèle solide et du modèle texturé. Modélisation G. Crocquevieille, 2022.



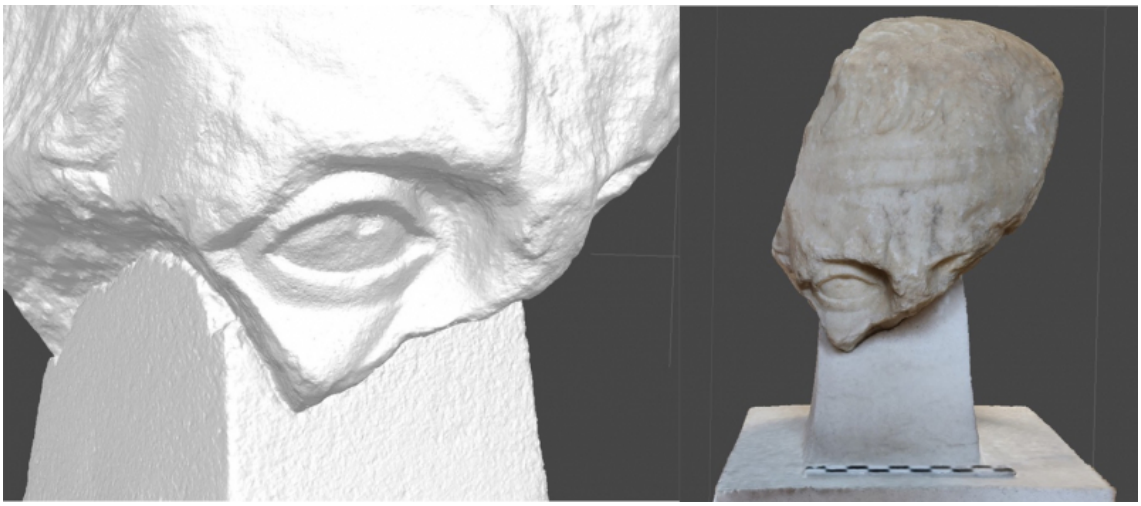
© Guillaume Crocquevieille, 2020-2022.

Faire apparaître de l'inaperçu

8 Le modèle 3D peut en outre venir corriger une datation par la mise en évidence de tel détail qu'une photographie ou une lumière trop directe ne permettent pas d'observer. La tête d'homme fragmentaire du musée de l'Acropole Acr 2178 (**fig. 3**) a d'abord été rapprochée des portraits de la fin de l'époque hellénistique [20], notamment provenant de Délos [21], ou de ceux conservés au musée de l'Agora [22] (S 739). Des analogies stylistiques dans le traitement du front et de la chevelure semblaient accréditer cette datation et conduisaient Dontas à situer son exécution au cours du dernier tiers du Ier siècle avant notre ère. Pourtant, le modèle 3D a permis de mettre en évidence sur le bord de la paupière un creusement subtil, mais volontaire, qui permet de réviser cette datation. L'hypothèse d'une reprise d'un portrait plus ancien n'est pas totalement exclue ; toutefois, la facture de cette œuvre partage des similitudes avec une série de portraits plus tardifs, notamment trouvés à Athènes. Cette orientation du regard s'aperçoit sur certains portraits du groupe dit « des cosmètes », comme celui de Chrysippos (MNA 386) [23], précisément daté de 142/143 grâce à l'inscription, ou encore la tête « de cosmète » MNA 413 [24]. Cette dernière est interprétée comme l'une des plus anciennes de la série et présente un traitement de l'œil analogue à notre fragment de l'Acropole : la pupille est traitée plastiquement mais l'iris, pas encore, contrairement à ce qui se généralise plus tard dans les portraits attiques, notamment du groupe dit « des cosmètes ». Si l'on admet

cette évolution chronologique, le fragment de l'Acropole Acr 2178 doit être désormais daté non plus de la fin de l'époque hellénistique, mais plus vraisemblablement du deuxième quart du IIe siècle, au cours du règne d'Hadrien ou au début de la période antonine.

3. *Tête d'homme*, deuxième quart du IIe siècle, marbre, 19 × 15 × 20 cm, Athènes, musée de l'Acropole (Acr 2178) : photogrammes du modèle solide (détail) et du modèle texturé. Modélisation G. Crocquevieille, 2022.



© Guillaume Crocquevieille, 2020-2022.

La restitution d'un point de vue

9 Le modèle 3D permet une observation exhaustive de la statue et des manipulations beaucoup plus aisées : on peut ainsi envisager de corriger des points de vue de certaines œuvres. L'inclination ou l'orientation d'une tête jouent sur sa réception et l'analyse que l'on peut en faire. Le portrait d'homme trouvé à proximité du théâtre de Dionysos à Athènes (**fig. 4a**), conservé au musée de l'Acropole mais enregistré dans les collections du Musée archéologique national (MNA 419)[25], a fait l'objet de nombreux commentaires[26]. Une partie de la bibliographie oublie de rappeler qu'il s'agit d'un buste[27], ce qu'attestent sans conteste les cassures latérales ainsi que la présence d'un élément central décoré de feuilles d'acanthe à sa base. Leur disposition peut être une indication de l'orientation originelle de ce buste. Par cette manipulation, on peut ainsi modifier l'angle de vue proposé au musée de l'Acropole comme dans un grand nombre

de publications [28] et envisager que la tête était davantage tournée vers la droite (**fig. 4b**). La restitution du point de vue originel de ce buste permet d'alimenter les débats sur l'analyse de cette œuvre, notamment sur la nature du personnage représenté, souvent identifié comme un souverain oriental sans solides arguments [29]. L'attitude que restitue ce changement de point de vue pourrait davantage convenir à une représentation en intellectuel ou philosophe que l'on voit fleurir au cours du IIe siècle, la période de la Seconde Sophistique, et jusqu'à la dynastie des Sévères [30]. L'identification de la provenance du marbre par des analyses récentes comme un marbre de Göktepe [31], particulièrement prisé lors de la dynastie des Sévères [32], donne du crédit à cet ancrage chronologique généralement retenu. On voit ainsi que la simple modification d'un point de vue, facilitée par la manipulation d'un modèle numérique, contribue pleinement aux discussions sur l'identification ou la datation d'une œuvre.

4. Buste d’homme, fin du IIe ou début du IIIe siècle, marbre de Göktepe, 49 × 29 × 25 cm, Athènes, musée de l’Acropole (MNA 419) : photogrammes du modèle texturé. a. Vue actuelle au musée de l’Acropole. b. Rectification du point de vue privilégié d’après l’orientation de la base du buste. c. Vue arrière (rectifiée), zone supposée de la restauration en plâtre. Modélisation G. Crocquevieille, 2021.



© Guillaume Crocquevieille, 2020-2022.

La restauration non invasive

10 La critique des restaurations anciennes ou erronées est fondatrice des études sur la statuaire antique. L’historien de l’art Johann Joachim Winckelmann, dans la préface de son *Histoire de l’art dans l’Antiquité*, mettait déjà en garde ses lecteurs contre les restaurations modernes qui induisaient de mauvaises interprétations[33]. Au cours de XIXe siècle, le moulage a été vu comme un auxiliaire à ces réflexions ;

le philosophe et archéologue Félix Ravaisson a, au cours de sa carrière, appelé de ses vœux la constitution d'une collection qui servirait de support à la réflexion ou l'expérimentation de dérestaurations à venir [34].

11 Le modèle 3D peut lui aussi accomplir ce projet. Le buste d'homme MNA 419 préalablement cité a fait l'objet d'une restauration assez ancienne, consistant en un comblement de plâtre de l'arrière de la chevelure qui a pu donner l'impression que le revers de la tête était traité de manière beaucoup plus fruste que l'avant. Les photographies publiées ne permettent pas de mettre en évidence ces restaurations, mal documentées. Le modèle solide de ce buste nous a permis d'identifier les zones qui présentent ces comblements, puisqu'elles présentent un traitement de surface différent de celle du marbre, que l'encrassement du plâtre de comblement et les concrétions rendaient difficilement perceptible à l'œil nu. Le recours au modèle 3D permet en outre de matérialiser ces zones sur le modèle texturé (**fig. 4c**).

12 Le raccord de blocs peut aussi être favorisé par le recours au modèle 3D, à tel point que cette pratique est devenue courante dans la restauration des sculptures et même un préalable à l'intervention sur des objets très fragmentaires ou présentant d'importants problèmes de structure [35]. Les fouilles du sanctuaire de Poséidon à Isthmia ont mis au jour une statue en pied d'Antinoos dans un état très fragmentaire [36]. La modélisation de différents fragments conservés a notamment permis de confirmer cette identification et de relever que la statue présentait également une technique particulière, déjà mentionnée pour la tête colossale d'un portrait d'Antinoos de l'Acropole (Acr 2187), à savoir la fixation de la calotte crânienne sur la partie inférieure de la tête par un système de tenon et mortaise. La confrontation des modèles de certaines des parties les mieux conservées, comme le torse, avec les modèles d'autres statues en pied d'Antinoos, comme celles d'Argos [37] ou de Delphes [38], permet d'accréditer l'appartenance de la statue d'Isthmia à un type statuaire très proche sinon identique à ce dernier [39]. Une modélisation plus précise et complète de chacun des fragments pourrait permettre d'aller plus loin et d'envisager une reconstitution tridimensionnelle de l'œuvre.

La modification du type statuaire

13 L’utilisation de modèles 3D permet de multiplier les comparaisons et, par conséquent, d’étayer des hypothèses ou d’en infirmer d’autres. Ici encore, c’est l’iconographie d’Antinoos qui nous fournit un exemple de la modification d’un type statuaire par le recours au modèle 3D. En 1977, près du monastère de Loukou, en Arcadie, à proximité du village moderne d’Astros, un buste d’Antinoos (Astros 173)[40] est trouvé sur le site d’une importante villa d’Hérode Atticus, non mentionnée par les sources, mais dont les premières découvertes permirent d’identifier le propriétaire. L’œuvre (**fig. 5a**) a pourtant des points communs avec les bustes d’Antinoos de Patras et du Prado, déjà cités, et semble comme eux appartenir au type principal. Plusieurs différences sont toutefois à relever : le visage est moins incliné que sur les autres bustes du type principal et le bras gauche est moins proéminent. La découpe du torse est plus haute, au niveau des pectoraux, quand les autres bustes présentent l’éminence de l’abdomen ; la partie terminale du buste est aussi plus évasée et semble s’inscrire dans un arc de cercle. Les premiers commentateurs ont en outre relevé certaines particularités techniques : l’œuvre présente des encoches sur l’extrémité des ailes du buste et deux mortaises de section carrée à la base du buste et au sommet du crâne, légèrement obliques. Enfin, détail d’importance, le revers du buste ne présente aucun pilier dorsal, mais une surface aplanie et piquetée : les restaurateurs ont restitué un étai pour la présentation du buste au sein du musée.

5. *Portrait d'Antinoos*, IIe siècle, marbre du Pentélique, 60 × 60 × 27 cm, Astros, Musée archéologique (173). a. Photogrammes du modèle texturé : vues de face, de l'arrière, de profil droit et de dessus. b. Photogrammes du modèle texturé : hypothèse de restitution du portrait d'Antinoos en *imago clipeata*. Modélisation G. Crocquevieille, 2022.



© Guillaume Crocquevieille, 2020-2022.

14 Ces singularités techniques ont conduit certains commentateurs à avancer que le buste aurait été remployé dans le monastère de Loukou à l'époque tardive[41], où il aurait été transformé en *imago clipeata*. Toutefois, l'hypothèse de ce remploi semble peu probable, puisque les premières publications du buste par les fouilleurs précisent qu'il a été trouvé sur le site de la villa, dès la première campagne de fouille en 1977, avec d'autres portraits dans le canal du nymphée[42], et non au monastère de Loukou, ce qui est le cas d'autres sculptures du musée d'Astros.

15 Le recours au modèle 3D a révélé que ces encoches et les mortaises, réalisées avec soin, étaient alignées sur un même plan, légèrement obliques par rapport à l'œuvre telle qu'elle se trouve actuellement présentée. En suivant le plan esquissé par les encoches et les mortaises et en le plaçant verticalement (**fig. 5b**), nous obtenons un autre point de vue : l'œuvre semble trop inclinée pour être un buste mais pourrait avoir été sculptée dès le départ comme une *imago clipeata*. Le placement en hauteur de l'œuvre viendrait corriger cette inclinaison excessive, tout en restant conforme au point de vue qu'offrent les bustes d'Antinoos du type principal. Les mortaises au sommet du crâne et à la base trouveraient une explication en ce qu'elles assureraient l'insertion du buste dans une mandorle circulaire disparue. Ce type d'*imago clipeata* en deux pièces est attesté dans le monde romain, quoique sans parallèle connu en Achaïe [43].

16 Si l'œuvre est bien une *imago clipeata* et non un buste, il convient de se poser la question de son contexte de présentation dans le complexe résidentiel de la villa d'Hérode Atticus. Il serait tentant d'associer cette œuvre à la décoration de l'*hérôon* d'Antinoos identifié par les fouilleurs de la villa [44], où une statue acrolithe du même Antinoos a été découverte (Astros 383) [45]. Le manque de données précises sur le contexte de découverte et sur le programme architectural d'ensemble de la résidence d'Hérode Atticus invite toutefois à la prudence et à considérer la destination de ce *clipeus* comme une simple conjecture. Par cet exemple, on voit que le recours au modèle 3D permet de faciliter l'évaluation d'hypothèses, notamment quand elles s'appuient sur des manipulations d'objets. La mise en place des œuvres dans des espaces virtuels permet ainsi de tester les points de vue et peut même conduire à réviser le type statuaire de la sculpture.

L'identification de différents ateliers

17 La mise en série de modèles numériques favorise enfin la démarche comparatiste sur laquelle repose la recherche des ateliers. Ainsi, la confrontation des moulages numériques d'œuvres appartenant à un même programme décoratif peut faire surgir des différences ou des similitudes de facture qui mettent sur la voie de l'identification

d'ateliers. La région de Probalinthos, à proximité de Marathon, a livré un buste de Marc Aurèle, aujourd'hui conservé au musée du Louvre (Ma 1161)[46], trouvé par Fauvel à la fin du XVIII^e siècle avec deux autres bustes, l'un de Lucius Verus, aujourd'hui à l'Ashmolean Museum d'Oxford (1947.277)[47], et l'autre représentant Hérode Atticus, également au Louvre (Ma 1164)[48], vraisemblablement sur le site d'une villa appartenant à ce dernier. La forme particulière du revers de ce buste (**fig. 6**), avec un pilier dorsal évasé vers le sommet décrivant un profil en palmier, a été identifiée par Klaus Fittschen comme un trait discriminant un atelier de l'Attique[49]. Ce traitement particulier du revers apparaît sur les trois bustes de Probalinthos ainsi que sur d'autres œuvres provenant pour la plupart de l'Attique.

6. Exemples de bustes d'un atelier attique : photogrammes des modèles texturés (face) et solides (revers). a. *Buste de Marc-Aurèle*, Probalinthos, 160-180, marbre du Pentélique, 70 × 58 × 33 cm, Paris, musée du Louvre (Ma 1161). b. *Buste de Méletinè*, Métroôn du Pirée, 163-164, marbre, 71 × 41 × 24 cm, Paris, musée du Louvre (Ma 3068). c. *Buste d'homme*, troisième quart du IIe siècle, marbre du Pentélique, 67 × 49 × 24 cm, Astros, Musée archéologique (280). Modélisation G. Crocquevieille, 2022.

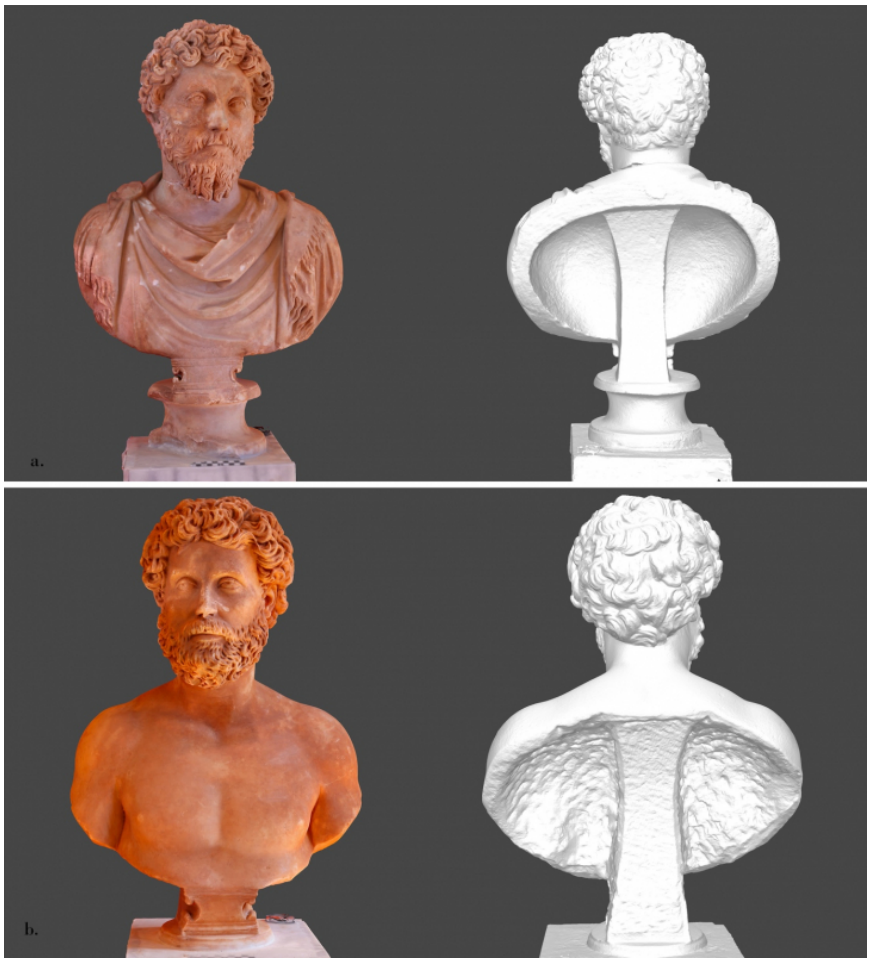


© Guillaume Crocquevieille, 2020-2022.

18 Nous avons émis l'hypothèse, en raison de la redondance des types iconographiques, que certains bustes réalisés pour la villa d'Eva-Loukou, en Arcadie, pourraient avoir été réalisés par cet atelier. Cette villa a elle aussi livré un portrait de Marc Aurèle en buste (Astros 374)[50] d'un type identique (le type 3), malgré certaines différences iconographiques : l'empereur y est représenté en paludamentum mais sans cuirasse (**fig. 7**). Les deux œuvres présentent des similitudes, le creusement de la pupille en cupule, notamment, mais

aussi des différences de facture. Le sculpteur du buste d'Eva-Loukou a eu recours au foret courant pour traiter les mèches de la barbe, tandis que celui du buste de Marathon a utilisé le ciseau plat. La différence est aussi marquée dans le traitement du revers du buste, puisqu'on n'y retrouve pas le profil en forme de palmier : le piler dorsal, vertical et légèrement concave, rejoint perpendiculairement le sommet du buste.

7. Exemples de bustes d'un atelier ayant travaillé pour la villa d'Hérode Atticus à Eva-Loukou. Photogrammes des modèles texturés (face) et solides (revers). a. *Buste de Marc Aurèle*, vers 160-180, marbre, 83 × 54 × 31 cm, Astros, Musée archéologique (374). b. *Buste d'homme*, vers 160-180, marbre, 70 × 48 × 28 cm, Astros, Musée archéologique (505). Modélisation G. Crocquevieille, 2022.



© Guillaume Crocquevieille, 2020-2022.

19 D'autres bustes du musée d'Astros provenant de la villa d'Eva-Loukou présentent toutefois un revers similaire au buste de Marc Aurèle de

Marathon : c'est le cas du buste d'homme n° 280 du musée d'Astros [51], où l'on perçoit un revers peu excavé, mais avec ce profil en palmier (**fig. 6c**). Or cette œuvre peut aussi être rapprochée d'un buste de femme que Fittschen avait intégré à l'officine des bustes de Marathon [52], celui de la prêtresse de Cybèle Méletinè, provenant du Métroôn du Pirée, conservé au musée du Louvre [53] (Ma 3068, **fig. 6b**) : les modèles attestent un traitement semblable du revers, mais aussi de la base. Celle-ci est en effet de forme quadrangulaire et moulurée sur trois des quatre faces ; par ailleurs, les deux bustes présentent un traitement assez semblable de la chevelure au ciseau. Ces similitudes permettent d'étayer l'hypothèse d'un atelier attique qui aurait travaillé pour la décoration des villas d'Hérode Atticus de Marathon et d'Eva-Loukou, ainsi que pour d'autres commanditaires en Attique. On pourrait ajouter à cette liste un buste acéphale d'homme du musée de l'Acropole (Acr 18433) qui présente lui aussi une base quadrangulaire moulurée et un revers similaire [54].

20 Est-ce à dire que le buste de Marc Aurèle de la villa d'Eva-Loukou (**fig. 7a**) est une production isolée ? D'autres bustes de cette villa partagent des similitudes techniques et un traitement analogue du revers qui permettent de suggérer qu'ils ont été produits dans le même atelier. Le buste d'homme n° 505 du musée d'Astros [55] (**fig. 7b**) présente la même utilisation du foret courant pour rendre les mèches de barbe ou de la chevelure et le même traitement des sourcils en de fines incisions profondes. La comparaison de l'arrière des deux bustes conforte ce rapprochement : dans les deux cas, le revers est profondément creusé et laisse apparaître un pilier dorsal au profil vertical, légèrement concave, qui rejoint le sommet en s'évasant très légèrement avec un léger retrait. Le piédouche en double volute et la base circulaire renforcent la similitude entre ces deux œuvres. Un troisième buste d'homme en paludamentum (n° 504) présente un traitement de la base analogue et un usage comparable du ciseau et du foret courant, sans qu'il nous ait été possible d'observer son revers [56].

21 La réflexion n'a pu être menée que sur les pièces qui pouvaient être observées sous tous les angles. Il reste aujourd'hui dans les réserves du musée d'Astros de nombreux bustes en attente de restauration qui ne peuvent pour l'instant être manipulés. Toutefois, une étude précise des ateliers ayant réalisé ces sculptures mériterait d'être menée : le recours au modèle tridimensionnel sur quelques échan-

tillons donne en effet, d'ores et déjà, des résultats prometteurs sur l'identification de différents ateliers en activité dans la province d'Achaïe.

22 À l'heure où le moulage numérique envahit les musées d'archéologie et leurs sites internet, il serait tentant d'envisager cette évolution comme cosmétique et superficielle. On ne peut nier que dans ces usages variés, le modèle 3D est aussi une vitrine de la démarche archéologique et un mode de diffusion de ses résultats les plus ludiques, qui justifie son utilisation comme support de médiation par les musées [57]. Toutefois, ces fonctions patrimoniale et didactique n'occultent pas la fonction heuristique [58], dont témoignent des recherches comme la nôtre.

23 Les usages de ce moulage de pixels dans l'étude de la statuaire ne rompent pas avec les problématiques traditionnelles de l'histoire de l'art : l'identification d'un sujet portraituré, la datation de l'œuvre, sinon son appartenance générique, ou encore la détermination de l'atelier qui l'a produite ne sont pas des questionnements nouveaux ; le moulage numérique permet de les traiter avec plus de précision et, dans une certaine mesure, plus de facilité. L'inventaire des bénéfices est considérable : le moulage numérique est une empreinte stockable, manipulable ; il est l'archive d'une autopsie – à laquelle il ne se substitue jamais – et permet de la réitérer, en des temps où les voyages sont contraints et l'accès aux œuvres délicat. Il est la matière première de la mise à l'épreuve d'hypothèses, faite de manipulation, de démembrement et de restauration. Il s'émancipe de la bidimensionnalité inhérente à toute publication imprimée en rappelant que la sculpture est faite de profondeur.

24 La numérisation des portraits de la province d'Achaïe contribue ainsi à une meilleure connaissance de la statuaire d'époque impériale ; les exemples ici développés portent essentiellement sur des œuvres du IIe et du IIIe siècle, mais l'apport concerne toute la période impériale. Cette étude ouvre la voie à la constitution d'un archivage systématique des œuvres, dont la numérisation contribuerait à la diffusion de la connaissance des statues et faciliterait l'accès aux données, en palliant les contraintes d'accès physique aux œuvres et leur éloignement géographique [59].

NOTES

2 Claude Rolley, *Les Bronzes grecs*, Fribourg, Office du livre, 1983, p. 30-32 ; *id.*, *La Sculpture grecque* I : *Des origines au milieu du v^e siècle*, Paris, Picard, 1994, p. 65-70.

3 L'atelier de Baïes en est l'exemple le plus éloquent ; voir Christa Landwehr, *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae: Griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit*, Berlin, Gebrüder Mann, 1985.

4 Voir la place que leur réserve l'ouvrage encore classique sur le sujet de Francis Haskell et Nicolas Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1980.

5 S. n., « Faut-il détruire les moulages ? », *Revue de l'art* 95, 1992, p. 5-9.

6 Élisabeth Le Breton, « Les tirages en plâtre du XVII^e siècle dans la gypsothèque du musée du Louvre. Apport des restaurations récentes », *Monuments et mémoires de la fondation Eugène-Piot* 92, 2013, p. 67-92 [DOI :10.3406/piot.2013.2123].

7 Voir les travaux de Soline Morinière sur le sujet, en particulier « Les gypsothèques universitaires, diffusion d'une Antiquité modèle », *Anabases* 18, 2013, p. 71-84 [DOI : 10.4000/anabases.4360] et, plus récemment, « Un musée des moulages d'art antique pour l'université de Lyon », dans Sarah Betite et Hélène Wurmser (dir.), *Eleutheria ! Retour à la liberté. Découvrir et transmettre l'Antiquité depuis la révolution grecque de 1821*, cat. exp. (Lyon, musée des Moulages, 2021), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2021, p. 17-36.

8 Valorisé déjà il y a près de trente ans ; voir Jean Leclant (dir.), *Archéologie virtuelle. Le passé retrouvé*, Paris, Arthaud, 1996.

9 Philippe Jockey, *L'Archéologie*, Paris, Belin, 1999, p. 174-177.

10 Pierre-Yves Balut et Philippe Bruneau, *Artistique et Archéologie*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1997, p. 53-54 ; Jockey, *L'Archéologie*, p. 276.

11 Pour une présentation détaillée des différents procédés et des types de modèles obtenus, illustrés sur des exemples de grottes ornées magdaléniennes, voir Michel Maumont, « L'espace 3D : de la photogrammétrie à la lasergrammétrie », *In situ* 13, 2010 [DOI : 10.4000/insitu.6413].

12 Titien Bartette et Emmanuelle Rosso, « L'apport de l'imagerie numérique à l'étude d'un décor architectural complexe. Le mur de scène du théâtre antique d'Orange », *In situ* 39, 2019 [DOI : 10.4000/insitu.21669].

13 Philippe Jockey, « Le décor sculpté de la tholos de Delphes : 119 ans après sa mise au jour, où en sommes-nous ? », *Revue archéologique* 1, 2021, p. 157-164.

14 Sur cet usage du modèle 3D dans l'étude de statuaire antique grecque ou égyptienne et l'appréhension de la polychromie ou du geste des artisans : Maud Mulliez, « Geste, matière et numérique », *In situ* 42, 2020 [DOI : 10.4000/insitu.28367].

15 Dans le cadre de notre thèse, nous avons mené de 2017 à 2022 une prise de clichés dans de nombreux musées grecs, notamment grâce à deux bourses accordées par l'École française d'Athènes en 2018 et 2021. Nous remercions l'École française d'Athènes, les éphories de Grèce qui, sollicitées, nous ont accordé l'autorisation de photographie et d'étude, ainsi que les équipes des musées qui ont œuvré à chaque fois au mieux pour nous favoriser l'accès aux œuvres.

16 Christoph Clairmont, *Die Bildnisse des Antinous: Ein Beitrag zur Porträtplastik unter Kaiser Hadrian*, Neuchâtel, Schweizerisches Institut in Rom, 1966, p. 24-26 et 38, n^{os} 1-4, pl. 3 ; Hugo Meyer, *Antinoos: Die archäologischen Denkmäler unter Einbeziehung des numismatischen und epigraphischen Materials…*, Munich, W. Fink, 1991, p. 29, n^{o} I, 26.

17 Georges Dontas, *Les Portraits attiques du musée de l'Acropole*, Athènes, Académie d'Athènes, 2004, p. 51-52, n^{o} 20, pl. 17.

18 Stephan Schröder, *Catálogo de la escultura clásica del museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 1993, p. 202-205, n^{o} 56.

19 Dontas, *Les Portraits attiques*, p. 61-62, n^{o} 37, pl. 30.

20 *Ibid.*, p. 40-41, n^{o} 2, pl. 2.

21 Casimir Michalowski, *Les Portraits hellénistiques et romains*, Paris, De Boccard, 1932, p. 25-27, fig. 14, pl. XXI.

22 Evelyn Harrison, *The Athenian Agora* I : *Portrait Sculpture*, Princeton, American School of Classical Studies in Athens, 1953, n^{o} 4, S 739, p. 15-16, pl. 4.

23 Paul Graindor, « Les cosmètes du musée d'Athènes », *Bulletin de correspondance hellénique* 39, 1915, p. 324-329, n^{o} 10, fig. 15-16 ; Elena Lattanzi, *I*

ritratti dei cosmeti nel Museo Nazionale di Atene, Rome, L'Erma di Bretschneider, p. 37-38, n° 5, pl. 5a-b ; en dernier lieu, Maria Lagogianni-Georgakaros et Emanuele Papi (dir.). *HADRIANVS-ADRIANOS. Adrianos kai Athina. Synomilôntas me enan ideato kosmo*, cat. exp. (Athènes, Musée archéologique national, 2017-2018), Athènes, National Archaeological Museum, 2018, p. 210, n° 28.

24 Voir Graindor, « Les cosmètes du musée d'Athènes », p. 306-311, n° 5, fig. 12a-b ; Lattanzi, I ritratti dei cosmeti, p. 37-38, n° 5, pl. 5a-b ; Lagogianni-Georgakaros et Papi, HADRIANVS-ADRIANOS, p. 206, n° 24.

25 Nikolaos Kalstas, *Sculpture in the National Archeological Museum*, Athens, Athènes / Los Angeles, Getty Museum, 2002, n° 775, p. 362-363.

26 Klaus Fittschen, « Zum angeblichen Bildnis des Lucius Verus im Thermen-Museum », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 86, 1971, p. 244 ; Marianne Bergmann, *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, Bonn, Habelt, 1977, p. 80-82 ; Jutta Meischner, « Privatporträts der Jahre 195 bis 220 n. Chr. », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 97, 1982, p. 407-439 ; Roland R. R. Smith, *Hellenistic Royal Portraits*, Oxford / New York, Oxford University Press, 1988, p. 142-143, pl. 73 (bibliographie et hypothèses anciennes en notes) ; Bernard Holtzmann, *La Sculpture grecque*, Paris, Librairie générale française, 2010, p. 362-363.

27 Bergmann, *Studien*, p. 80-82 ; Meischner, « Privatporträts », p. 407-408 ; Smith, *Hellenistic Royal Portraits*, p. 142-143.

28 Voir notamment Paul Graindor, *Athènes sous Hadrien*, Le Caire, Impr. nationale, 1930, pl. XV, fig. 26 ; Smith, *Hellenistic Royal Portraits*, pl. 73 ; Kalstas, *Sculpture*, p. 363 ; Holtzmann, *La Sculpture grecque*, p. 363.

29 Smith, *Hellenistic Royal Portraits*, p. 142-143 ; avec des réserves : Holtzmann, *La Sculpture grecque*, p. 362.

30 Voir le buste du British Museum (GR 2007, 5005.1), provenant vraisemblablement de Grèce : Dyfri Williams, *Masterpieces of Classical Art in the British Museum*, Londres, The British Museum Press, 2009, p. 318-319, n° 146.

31 Donato Attanasio, Matthias Bruno *et al.*, « The Marbles of Roman Portraits: New Data on the Marble Provenance of 261 Imperial and Private Urban Portraits… », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 134, 2019, cat. 168, p. 208 et 249 ; Brian Martens, « A Phrygian Sculptor at Work in Roman Athens », *Hesperia* 90, 2021, p. 390, n. 89.

32 Comme l'a prouvé l'étude menée sur 163 portraits impériaux par Donato Attanasio, Matthias Bruno *et al.*, « The Marble of Roman Imperial Portraits », dans Daniela Matetic' Poljak et Katja Marasovic' (dir.), *Asmosia XI. Interdisciplinary Studies of Ancient Stone*, actes (Split, 2015), Split, Arts Academy in Split / University of Split, 2018, p. 185-194, confirmée par Attanasio, Bruno *et al.* « The Marbles of Roman Portraits », p. 167-277.

33 Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité* (1764), trad. Dominique Tassel, Paris, Librairie générale française, 2005, p. 54-61.

34 Félix Ravaisson, « Projet d'un musée de plâtres », *Revue archéologique* 30, 1875, p. 147-154.

35 Benoit Coignard et Martin Szewczyk, « Reconstruction virtuelle et restauration d'ensembles sculptés fragmentaires. Le cas d'une statue d'époque impériale du musée départemental Arles antique », actes (Nancy, 2016), Paris, C2RMF, 2018, p. 143-158.

36 Isthmia : IS 2, IS 99, IS 100 (tête), IS 104, IS 105 (chevelure), IS 52, IS 102 (cou), IS 58, IS 63, IS 67, IS 83, IS 86, IS 87 (torse). Voir Mary Sturgeon, *Isthmia: Excavations by the University of Chicago* IV : *Sculpture, 1952–1967*, Princeton, American School of Classical Studies in Athens, 1987, p. 131-135, pl. 62-65.

37 Argos, n° 50 ; voir Meyer, *Antinoos*, p. 27-28, n° I, 4.

38 Delphes (1718) ; voir en dernier lieu la notice d'Hélène Aurigny, « Portraits en marbre d'époque romaine à Delphes », dans Jean-Luc Martinez (dir.), *Un âge d'or du marbre* II, Athènes, École française d'Athènes, 2021, p. 773-781, fig. 4-7.

39 Meyer, *Antinoos*, p. 36-38 et 46.

40 Alcmini Datsouli-Stavridi, *Katalogos arkhaiologikou mouseiou Astrous*, Athènes, Pergamini, 1999, p. 31-32 ; Meyer, *Antinoos*, n° I, 5, p. 28-29.

41 *Ibid.*, p. 29.

42 Les premières publications du buste le précisent : Alcmini Datsouli-Stavridi, « Römische Porträts aus dem Museum von Astros », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 92, 1985, p. 340, n. 2 ; *id.*, dans *Pangiotis Phaklaris, Arkhaia Kynouria : anthrôpini drastiriotita kai periballon*, Athènes, Tameio arkhaiologikôn porôn, 1990, p. 101-102, fig. 35ß.

43 Voir l'*imago-clipeata* d'une femme au musée d'Istanbul (5062) dans Jale Inan et Elisabeth Alföldi-Rosenbaum, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei: Neue Funde*, Mayence, Ph. von Zabern, 1979, p. 280-281, n° 272, pl. 194.

44 Giorgios Spyropoulos, *I epavli tou Irôdy Attikou stin Eva-Loukou Kynourias*, Athènes, Olkos, 2006, p. 154-170 ; *id.*, *Nekrodipna, irôïka anaglypha kai o naos-irôo tou Antinoou stin epavli tou Irôdi Attikou*, Sparte, s. n., 2006.

45 Spyropoulos, *I epavli tou Irôdy Attikou*, p. 130-132, n° 21, fig. 34.

46 Kate de Kersauson, *Catalogue des portraits romains du musée du Louvre* II, Paris, RMN, 1996, n° 99, p. 226-227 ; Ludovic Laugier, *Les Sculptures grecques d'époque impériale. La collection du musée du Louvre*, Paris, Louvre Éd., 2021, n° 48, p. 75-77.

47 Voir Frederick C. Albertson, « A Bust of Lucius Verus in the Ashmolean Museum, Oxford, and Its Artist », *American Journal of Archaeology* 87, 1983, p. 153-163.

48 Kersauson, *Catalogue*, n° 132, p. 290-293 ; Laugier, *Sculptures grecques d'époque impériale*, n° 49, p. 78-80.

49 Klaus Fittschen, « Ein Werkstatt attischer Portätbildhauer im 2. Jh. n. Chr. », *Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern* 4, 2001, p. 71-77, pl. 11-16.

50 Spyropoulos, *I epavli tou Irôdy Attikou*, p. 106-108, n° 3, fig. 17.

51 Voir en dernier lieu la publication de l'inscription de ce buste, interprétée comme une indication de placement de l'œuvre : Elisabeth Rathmayr et Veronika Scheibelreiter-Gail, « Die Villa des Herodes Atticus in Eua. Die Inschriften-Ausstattung », dans Lydia Berger, Lisa Huber et al., *Akten des 17. Österreichischen Archäologentages*, actes (Salzbourg, 2018), Salzbourg, Universität Salzburg, 2020, p. 461, fig. 5.

52 Fittschen, « Ein Werkstatt », n° 10, p. 74 ; Spyropoulos, *I epavli tou Irôdy Attikou*, p. 132, n° 22.

53 Kersauson, *Catalogue*, n° 139, p. 308-309 ; Laugier, *Sculptures grecques d'époque* impériale, n° 50, p. 80-81.

54 Dontas, *Les Portraits attiques*, n° 29, p. 57-58, pl. 24, fig. 29c.

55 Spyropoulos, *I epavli tou Irôdy Attikou*, p. 122, n° 14, fig. 27.

56 Le rapprochement avec le nº 505 est proposé dans Spyropoulos, *I epavli tou Irôdy Attikou*, p. 108-109, nº 4, fig. 18.

57 Soizic Toussaint, « La numérisation au musée départemental Arles antique », *Les Nouvelles de l'archéologie* 147, 2017, p. 32-38.

58 Jockey, « Le décor de la tholos de Delphes », p. 161.

59 Les initiatives comme la base de données en ligne *Last Statues of Antiquity* [URL : laststatues.classics.ox.ac.uk] menée par l'université d'Oxford ou la plateforme *SculptuRo* [URL : sculpturo.huma-num.fr/base] développée par le Centre Camille-Jullian et l'Institut de recherche sur l'architecture antique permettent cette large diffusion des données sur la sculpture antique.

RÉSUMÉS

Français

Le moulage de sculptures est une pratique ancestrale qui a connu son heure de gloire au XIXe siècle dans les académies et les universités, mais son usage archéologique n'a pas disparu. Considérée sous cet angle, la modélisation 3D peut contribuer à l'étude de la statuaire antique. Ainsi, la numérisation de portraits, notamment du musée de l'Acropole, du Musée national d'Athènes ou du musée d'Astros, provenant de la villa d'Hérode Atticus à Loukou, contribue à diverses finalités de l'enquête archéologique : faire apparaître des détails difficilement perceptibles à l'œil nu, contribuer à une restauration, réévaluer la datation d'une œuvre ou son type statuaire et, enfin, rapprocher des œuvres pour identifier des ateliers.

English

The casting of sculptures is an ancestral practice which had its moment of glory in 19th-century academies and universities, although its archaeological use has not disappeared. Considered as such, 3D modelling can contribute to the study of ancient statuary. Thus, the digitization of portraits such as those kept at the Acropolis Museum, National Museum of Athens, and Astros Museum, all from the villa of Herod Atticus at Loukou, contributes to the various goals of archaeological investigation: to reveal details that are difficult to see with the naked eye, contribute to a restoration, re-evaluate a work of art's dating or its statuary type, and finally to bring works closer together in order to identify workshops.

INDEX

Mots-clés
moulage, modélisation 3D, photogrammétrie, portraits sculptés

Keywords
plaster casts, 3D modelling, photogrammetry, portrait sculpture, Greece, Roman period

Index géographique
Grèce

Index chronologique
Empire romain

AUTEUR

Guillaume Crocquevieille
Agrégé de lettres classiques, Guillaume Crocquevieille est professeur en lycée et chargé de cours à l'université Paul-Valéry – Montpellier 3. Il a consacré son mémoire de muséologie de l'École du Louvre à la muséographie des plâtres dans la cour vitrée de l'École des beaux-arts et réalise actuellement une thèse de doctorat sur les portraits sculptés de la province d'Achaïe (I^{er}-IV^{e} siècle de notre ère) sous la direction d'Hélène Brun-Kyriakidis à Sorbonne Université.

Le site de Samarra au prisme des fouilles d'Henry Viollet et d'Ernst Herzfeld

The Site of Samarra through the Prism of Henry Viollet's and Ernst Herzfeld's Excavations

Vanessa Rose

PLAN

Henry Viollet : un architecte à Samarra
Ernst Herzfeld et la naissance de l'archéologie islamique
Du matériel archéologique au service de l'histoire de l'art
L'écriture d'une histoire de l'art islamique
Publier et exposer l'archéologie au service de l'histoire de l'art

TEXTE

1 L'histoire de l'art des premiers siècles de l'Islam est encore mal connue : fouilles rares ou inachevées, destructions de sites, installations urbaines rendant les explorations impossibles, inaccessibilité du terrain sont autant d'éléments qui rendent difficiles les recherches au Moyen-Orient. Pourtant, le croisement des disciplines et la prise en compte du matériel ancien à disposition permettent d'ouvrir des perspectives. Le cas de Samarra en Irak, capitale éphémère du califat abbasside entre 836 et 892, est un bon exemple pour s'interroger sur les rapports complexes des deux disciplines sœurs que sont l'histoire de l'art et l'archéologie. Le site est majeur : une cité de 40 kilomètres de long sur 4 de large, située à 120 kilomètres au nord de Bagdad, jamais réinvestie ensuite. Elle représente un exemple unique de l'urbanisme au IXe siècle, avec des palais et décors luxueux décrivant le mode de vie du calife et de sa cour, des implantations administratives, militaires, religieuses et privées ; les chroniques font cependant peu mention des trésors artistiques du site. La cité, construite en briques de terre cuite et crue, a fait l'objet de déprédations depuis son abandon par le calife en 892, aussi le travail des archéologues est-il essentiel sur ce site inconnu à plus de 80 %[1].

2 Comment employer les disciplines de l'histoire de l'art et de l'archéologie dans cette optique et comment les accorder pour travailler sur ces terrains inaccessibles ? Quelles perspectives et quelles conclusions peut-on tirer de leurs méthodes respectives ? Leur interaction, appuyée sur les archives, nourrit la réflexion sur la formation de l'art islamique [2]. Le site est cependant, depuis la fin des années 1990, inaccessible aux archéologues non irakiens et, depuis 2003, en proie à des conflits et destructions [3]. Dans ce contexte, l'intérêt pour le site et son histoire autant que les menaces qui pèsent sur le patrimoine encouragent à examiner le matériel inédit conservé dans les musées au prisme des archives de leurs découvreurs, offrant des possibilités de contextualisation, d'interprétation et de restitution. Le parcours des découvreurs influe directement sur les résultats des fouilles entreprises au début du XX^e^ siècle. Leur production archivistique permet de comprendre les orientations de leurs travaux et documente le site de façon inédite.

Henry Viollet : un architecte à Samarra

3 Henry Viollet (1880-1955), architecte français, est le premier à entreprendre les fouilles du site de Samarra et à en faire des relevés précis entre 1907 et 1910 au cours de trois missions (septembre 1906 – avril 1907, octobre 1907 – décembre 1908, mars-septembre 1910) [4]. Il est alors élève à l'École nationale supérieure des beaux-arts à Paris [5] (1901-1911) dans la section d'architecture. Il propose un plan du palais du calife, le Dār al-Khilāfa, dès 1908 [6]. Le site de Samarra est fouillé uniquement lors de sa troisième mission, quelques semaines en 1910, où il est accompagné d'André Godard (1881-1965) et dirige les explorations et découvre les fondations du palais. Il documente son travail par des photographies du site (épreuves et plaques de verre subsistent), carnets de notes, dessins, relevés et fiches archéologiques aujourd'hui conservés en majorité à la Bibliothèque universitaire des langues et civilisations à Paris, dans un fonds où se trouve également la documentation de son activité d'architecte à Bagdad à la même période [7].

4 Viollet souhaite alors découvrir les origines de l'art islamique par l'étude du site abbasside et de son histoire [8]. Des fiches documentent

la chronologie des fouilles et les murs découverts [9]. Par ailleurs, il emploie des photographies à Samarra. Celles des stucs lui servent par exemple à les dessiner et les restituer [10], offrant un aperçu des décors architecturaux originaux grâce à sa formation d'architecte. Quelques assemblages de matériel ainsi que des photographies du site illustrent ses publications [11] (**fig. 1**). Ces premières fouilles ont donc été envisagées sous l'angle du bâti et du plan, en tenant peu compte du matériel. Celui-ci fut d'ailleurs remis par Viollet aux autorités ottomanes qui le donnèrent à la mission archéologique allemande lorsqu'elle prit la suite des fouilles du site [12]. En effet, Samarra fut un objet de conflit entre Français et Allemands avant que les autorités ottomanes confient définitivement l'exploration du site à l'équipe allemande d'Ernst Herzfeld et de Friedrich Sarre en 1910, reflétant également les relations géopolitiques entre ces puissances [13].

1. Henry Viollet, *Divers fragments de poteries : briques émaillées, mosaïques, verres irisés, etc.*, [1913], photographie publiée dans *id.*, « Fouilles à Samara en Mésopotamie » (voir n. 10), pl. XX, 2.



© Bibliothèque universitaire des langues et civilisations.

Ernst Herzfeld et la naissance de l’archéologie islamique

5 Ernst Herzfeld[14], archéologue formé à l’architecture et professeur à l’université de Berlin, et Friedrich Sarre, directeur de musée et collectionneur[15], ont mené les fouilles les plus importantes du site. Après plusieurs voyages en Mésopotamie, notamment à Samarra entre 1903 et 1907, les Allemands obtiennent l’autorisation de fouiller, ce qu’ils font durant dix-neuf mois, entre 1911 et 1913, majoritairement sur le site du palais Dār al-Khilāfa[16]. Le matériel découvert est partagé entre Istanbul et Berlin ; cependant, une grande partie des artefacts reste sur le site jusqu’en 1917. Herzfeld considère les fouilles qu’il a menées à Samarra comme la première tentative scientifique pour un site islamique : il tient un registre, consigne ses observations et les élévations dans des carnets de notes, carnets de croquis pour les dessins de pièces et aquarelles (**fig. 2**), et décrit ses travaux dans sa correspondance avec Sarre en Allemagne[17].

2. Ernst Herzfeld, *Fouilles à Samarra. Fragments de peintures murales du Dār al-Khilāfa avec des figures humaines, oiseaux et ornements végétaux, relevés dans la zone de réception appelée « Harem »*, IXe siècle (détail), 1911-1913, aquarelle sur papier, 36 × 49 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Department of Islamic Art, The Ernst Herzfeld Papers (eeh1014).



© The Metropolitan Museum of Art.

6 Les sites de l'Orient antique étaient déjà étudiés avec rigueur par des archéologues allemands qui avaient développé depuis la fin du XIXe siècle les techniques de stratigraphie, nettoyage, photographie et relevé systématique pour chaque phase[18]. Les fouilles dirigées par Robert Koldewey à Babylone puis celles de Walter Andrae à Assur sont considérées comme des modèles, où les techniques de pointe sont expérimentées et perfectionnées[19]. Celles de Samarra par Herzfeld s'appuyaient en partie sur ces techniques. Par ailleurs, l'archéologue associe la restitution des monuments et sa connaissance des textes anciens grâce à sa maîtrise des langues orientales, proposant des recherches interdisciplinaires, au-delà du seul travail de terrain. La dispersion des archives de Herzfeld est due à sa fuite d'Allemagne vers la Grande-Bretagne en 1935 puis vers les États-Unis en 1936, où

il demeure jusqu’en 1944 à l’Institute for Advanced Study de Princeton. Il fait don d’une partie de ses archives à la Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives (Washington, DC) ; une autre partie est vendue au Metropolitan Museum of Art (New York) et une dernière partie se trouve au Museum für Islamische Kunst (Berlin)[20]. Les parcours de Viollet et de Herzfeld témoignent du biais induit dans leurs recherches par leurs formations.

Du matériel archéologique au service de l’histoire de l’art

7 Le matériel découvert permet d’envisager le site et le contexte historique sous les angles social, artistique, esthétique et technique. Il marque une période circonscrite, offrant aux historiens de l’art un matériel datable. En 1917, lors de la Première Guerre mondiale, les Britanniques saisissent à Samarra le matériel des fouilles allemandes et l’envoient à Londres. Le secrétaire d’État aux colonies, Winston Churchill, décide de le disperser dans des collections majeures[21], ce qu’organisent les conservateurs du British Museum assistés de Herzfeld. Ce matériel archéologique prélevé sur le site du palais du calife al-Muʿtaṣim a été réparti dans une vingtaine de musées à partir de 1921, en lots aux contenus variés et aléatoires[22] : céramiques de forme et architecturales, stucs, mosaïques, parements de marbres polychromes, peintures, verreries, boiseries (**fig. 3**), huisseries, porcelaines importées de Chine, décors de nacre. Ces éléments sont à rassembler et à replacer dans leurs contextes architectural et historique pour en comprendre l’ampleur et le sens. La documentation réunie par les deux archéologues permet de les interpréter.

3. Ernst Herzfeld, *Fouilles à Samarra. Quatre boiseries peintes provenant du Dār al-Khilāfa*, IXe siècle, 1911-1913, aquarelle sur papier, 23,7 × 30,1 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Department of Islamic Art, The Ernst Herzfeld Papers (eeh510).



© The Metropolitan Museum of Art.

8 Le registre de fouilles de Herzfeld comprend 1 161 entrées, qui ne précisent pas chacune le nombre d'objets ; il est par conséquent impossible d'évaluer la quantité découverte [23]. Archives comme matériel sont dispersés, il est donc difficile d'envisager ce dernier dans son intégralité et son état est souvent lacunaire ou dégradé. Par ailleurs, les zones fouillées à Samarra sont restreintes, ce qui rend ardue la compréhension du matériel conservé. Les collections qui l'ont reçu ont connu des fortunes variées, l'origine de ces fragments a parfois été oubliée ou non documentée et ils sont difficiles à exposer. Certains fragments sont valorisés en raison de leur technique ou de leur état, comme en témoignent les vitrines du Museum für Islamische Kunst, mais ils sont rares. Plusieurs initiatives ont été entre-

prises pour mettre en valeur ce patrimoine archéologique, comme le réaménagement et la réouverture complète en 2019 des salles de ce musée, avec une recontextualisation des objets et un nouveau parcours de visite [24]. Ces artefacts sont cependant essentiellement conservés dans des réserves et des tessonniers (**fig. 4**).

4. Fragments de céramiques architecturales monochromes vertes provenant du Dār al-Khilāfa à Samarra, IXe siècle, Londres, British Museum, tessonnier (issus des fouilles d'Ernst Herzfeld, 1911-1913), vue de 2012.



© Phot. Vanessa Rose.

9 La documentation des missions donne à comprendre le contexte de ce site méconnu jusqu'en 1910 ainsi que l'organisation des fouilles et des découvertes, et permet donc d'en proposer une interprétation critique. Ces objets archéologiques, désormais œuvres d'art par leur muséification dans les années 1920, contribuent à affiner nos connaissances historiques. En produisant de la documentation, les

archéologues ont offert une vision de la cité médiévale et de son état au début du XX^e^ siècle. Cette documentation propose des données brutes et une interprétation des vestiges. À Samarra, l'ensemble des élévations n'est plus visible en raison des matériaux de construction périssables des édifices. Les fondations ont été relevées pour établir les plans des bâtiments. Le site a fait l'objet de différentes campagnes de fouilles au cours du XX^e^ siècle, par la direction générale des Antiquités irakiennes à partir de 1936 puis irrégulièrement jusqu'en 1982 [25]. Des missions de cartographie et de prospection ont ensuite été dirigées par Alastair Northedge avec la British School of Archaeology in Iraq entre 1983 et 1989 [26]. Toutes ces missions ont donné lieu à des productions documentaires, mais les choix et interprétations des archéologues orientent la documentation produite et donc la lecture du site. La contextualisation du matériel permet la compréhension et l'identification des fonctions des zones du palais du Dār al-Khilāfa.

L'écriture d'une histoire de l'art islamique

10 Ce matériel varié permet de restituer la vie du calife et l'histoire de l'art abbasside au IX^e^ siècle ainsi que d'établir leurs spécificités et innovations. Ainsi, Northedge, dernier directeur non irakien des fouilles de Samarra, travaille depuis plusieurs années à restituer le plan de la ville et du bâti, à l'aide des textes et des vestiges des fondations [27]. Le rapport à l'archéologie est essentiel pour l'historien de l'art islamique puisque l'enjeu de la contextualisation et de la réunion des artefacts rejoint celui de la restitution [28]. La cité de Samarra offre une vision unique des arts décoratifs et de la vie de cour dans le califat abbasside. Ces objets variés et dispersés, qui prenaient place dans un écrin unique, le palais Dār al-Khilāfa, sont difficiles à restituer dans l'espace en l'absence d'élévation bien conservée et en raison du peu de matériel découvert *in situ* (**fig. 5**). Leur réunion, leur connaissance et la maîtrise de leur environnement permettent de comprendre le cadre de la vie publique du calife dans les zones d'audience et dans des espaces plus réservés, ainsi que les développements techniques des Abbassides et les goûts du IX^e^ siècle.

5. Ernst Herzfeld, *Fouilles à Samarra. Frise murale de stuc sculpté en style biseauté dans l'antichambre de la salle sous dôme dans la zone dite du « Harem » du Dār al-Khilāfa*, IXe siècle, 1911-1913, épreuve photographique, 6,2 × 10,4 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Department of Islamic Art, The Ernst Herzfeld Papers (eeh984).

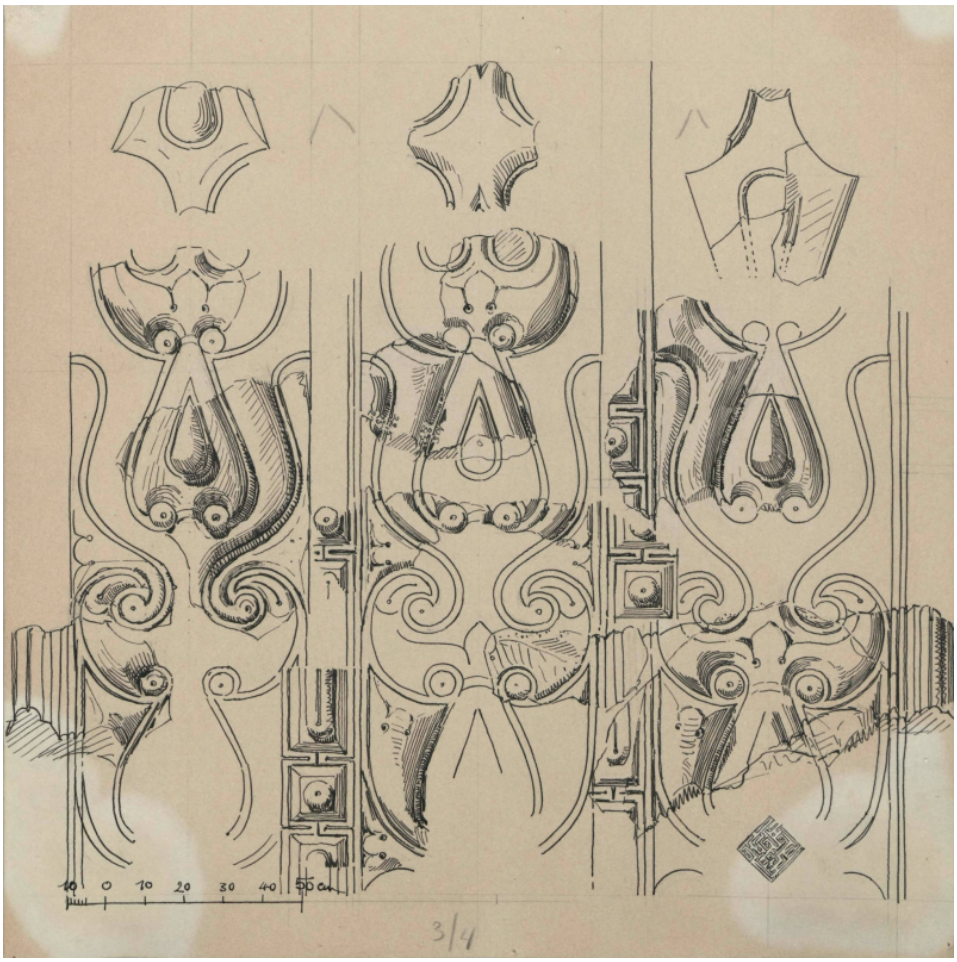


© The Metropolitan Museum of Art.

11 À défaut de textes abbassides sur les décors, les techniques et les artisans, la découverte de la cité préservée de Samarra répond à plusieurs questions sur la mise en scène du pouvoir, la vie et l'environnement du calife au cœur de sa capitale [29]. La puissance du calife s'exprime aussi par la démonstration artistique. Ainsi, la mise en œuvre de céramiques architecturales à décor de lustre métallique est une innovation à Samarra, en l'état de nos connaissances. Cette technique complexe utilise les oxydes d'argent et de cuivre sur une glaçure blanche opacifiée à l'étain et résulte de deux cuissons [30]. Ce décor présente la particularité de révéler des reflets métalliques chatoyants selon un angle spécifique de pénétration de la lumière. La céramique architecturale devient à partir de cette date un élément essentiel dans le décor islamique et ses techniques se multiplient, jusqu'à nos jours et sur l'ensemble de ses territoires, de l'Asie centrale à la Méditerranée, où elle pare les monuments les plus prestigieux.

C’est également le cas du stuc, qui connaît à Samarra une évolution sans précédent. Trois styles y ont été identifiés par Herzfeld puis Creswell, avec un emploi inédit du style biseauté, dit « style C[31] », décorant également le marbre et le bois. Le stuc (**fig. 6**) connaît un grand succès au IXe siècle, notamment en Asie centrale et en Afghanistan, comme à Balkh. Ces techniques sont emblématiques du site et pourtant, leur étude en est encore à ses débuts. Elles doivent désormais être envisagées dans leurs interactions, leurs développements, leur globalité et leur succès esthétique.

6. Ernst Herzfeld, *Fouilles à Samarra. Élément d’arcade en stuc sculpté en style biseauté reconstitué à partir de fragments trouvés dans la salle d’audience basilicale du Dār al-Khilāfa*, IXe siècle (détail), 1911-1913, encre noire et crayon sur papier, 29,1 × 24,3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Department of Islamic Art, The Ernst Herzfeld Papers (eeh1381).



© The Metropolitan Museum of Art.

Publier et exposer l'archéologie au service de l'histoire de l'art

12 Le site de Samarra et les fouilles furent rapidement publiés par Viollet [32]. Sa production éditoriale est abondante et très documentée grâce aux relevés et notes qui lui ont servi de bases scientifiques. À l'issue de la Première Guerre mondiale, il a repris son travail d'architecte en France et ses découvertes archéologiques tombèrent dans l'oubli. Herzfeld a ensuite publié ses découvertes et confié les publications sur la céramique de Samarra à Friedrich Sarre et sur le verre à Carl Lamm. Il s'agit de six volumes publiés entre 1923 et 1948 qui offrent des typologies des artefacts mais les écartent de leur contexte initial [33]. La prise en compte des archives d'archéologues permet de remettre en question les récits ou hypothèses et de révéler la polysémie du discours sur ces objets et décors. Avec les fouilles de Herzfeld, l'archéologie islamique est entrée au musée, mais il a fallu du temps pour la distinguer des périodes antiques et la présenter dans des départements autonomes des musées [34]. L'archéologie islamique est encore difficile à exposer et à muséographier. Cette question a notamment été abordée en 2010 à Berlin lors de l'atelier « Layers of Islamic Art and the Museum Context » [35].

13 Par ailleurs, l'archéologie est désormais présentée sous l'angle du parcours de ses producteurs : une exposition sur Herzfeld à Samarra en 2002 à New York, une autre sur Friedrich Sarre en 2015 à Berlin et une troisième sur Herzfeld à Pasargades en 2016, à Washington, DC, présentant un riche fonds de cyanotypes [36], participent de cette interpénétration de l'archéologie et de l'histoire de l'art, valorisant des parcours, des méthodes et donc la connaissance et la compréhension de ce matériel. Les institutions muséales sont au cœur du processus de recherche, comme en témoignent la numérisation et la mise à disposition des archives Herzfeld par les institutions étatsuniennes dépositaires. En Allemagne, une modélisation 3D du matériel des fouilles de Samarra, commençant par les panneaux de stuc pour la reconstitution des murs du palais, a été proposée [37].

14 En 2011 s'est tenu à Berlin, pour le centenaire des fouilles allemandes, un colloque de la Ernst-Herzfeld-Gesellschaft, dont les actes ont été publiés en 2014 [38], auxquels s'ajoutent plusieurs monogra-

phies récentes [39]. Différentes initiatives britanniques ont également été développées : le blog *Samarrafinds*, tenu par Rosalind Wade-Haddon et faisant suite au site internet du même nom (abandonné), est une initiative du Victoria and Albert Museum en collaboration avec le British Museum, qui fait l'inventaire des pièces conservées dans ces institutions [40]. Toutes ces propositions contribuent à l'écriture de l'histoire de l'art abbasside à partir des premières fouilles du site de Samarra et participent de l'interaction nécessaire entre archéologie et histoire de l'art islamiques autour de ces collections dispersées.

15 Ces archives inédites ou peu exploitées permettent de remettre en question les interprétations et de replacer le site dans son contexte historique et artistique pour apprécier son impact sur l'histoire de l'art islamique et son influence tant en Orient qu'en Occident. Un matériel inédit et dispersé est issu de ces missions, que les nouvelles technologies aident à rassembler et interpréter, comme c'est le cas pour les céramiques architecturales. Le croisement des méthodes aide ainsi à développer la recherche sur le puissant califat abbasside, à écrire une histoire de l'art des premiers siècles de l'Islam ainsi qu'à retracer les débuts académiques et scientifiques de l'histoire de l'art et de l'archéologie islamiques, indissociables.

NOTES

1 Unesco, *Samarra Archaeological City (Iraq). Approuvé par Icomos*, rapport n° 276 rev, 2007. Alastair Northedge en fait une estimation beaucoup plus élevée.

2 Oleg Grabar, *The Formation of Islamic Art*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1987, p. 29, 141 et suiv. ; Keppel Archibald Cameron Creswell, *Early Muslim Architecture* II/2, Oxford, Clarendon Press, 1940, p. 227-288.

3 Voir Vanessa Rose, « La protection internationale du patrimoine archéologique de 1954 à aujourd'hui. Avancées et limites », dans Julie Bessenay-Prolonge, Jean-Jacques Herr *et al.* (dir.), *Archaeology of Conflict / Archaeology in Conflict: Documenting Destruction of Cultural Heritage in the Middle-East and Central Asia*, actes (Paris, 2017), Paris, Routes de l'Orient, 2019, p. 24.

4 Vanessa Rose, « Les fouilles d'Henry Viollet à Samarra », *Annales islamologiques* 51, 2017, p. 167-190 ; *id.*, « La céramique architecturale à Samarra. Sources et enjeux d'une production et de son influence », thèse de doctorat, université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 2022, p. 54-61 ; Marine Fromanger, « Les missions d'Henry Viollet en Orient. Inventaire et analyse du fonds de l'I.E.I », mémoire de diplôme d'études approfondies, université de Provence, 1998 ; *id.*, « Henry Viollet en Perse (1911-1913). L'architecture iranienne à la période islamique d'après une source inédite : le fonds Viollet », thèse de doctorat, université de Provence, 2002.

5 Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, AJ 52/412 : École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, « Dossier d'élève de Henry Viollet », matricule n° 5287, 1901-1911.

6 Henry Viollet, *Description du palais de Al-Moutasim, fils d'Haroun-al-Raschid, à Samara, et de quelques monuments arabes peu connus de la Mésopotamie*, Paris, E. Klincksieck, 1909, p. 16.

7 Paris, Bibliothèque universitaire des langues et civilisations (Bulac), fonds Henry Viollet (FHV), FV/C./3, FV/C./7, FV/C./16 : journaux et carnets ; FV/N.A/521 : « Fouilles à Dar el Khalife », fiches techniques sur les fouilles du 2 au 29 juillet 1910 avec indication des diverses découvertes archéologiques, 1910 ; HV/311bis à HV/399 : photographies. À ce fonds s'ajoutent ceux des Archives nationales et de la collection Roger-Viollet (non inventoriée). Pour une étude détaillée des fonds : Rose, « Les fouilles d'Henry Viollet à Samarra », p. 171 ; *id.*, « La céramique architecturale à Samarra », p. 78-82.

8 Henry Viollet, *Fouilles à Samara en Mésopotamie. Un palais musulman du IXe siècle*, Paris, C. Klincksieck, 1911, p. 8 ; Bulac, FHV, FV/N.B/525 : *id.*, 6 p. dactyl. sur Samarra avec bibliographie, 3 ex. dactyl., Paris, s. d.

9 Bulac, FHV, FV/N.A/521 : Henry Viollet, « Fouilles à Dar elKhalife », fiches techniques, 1910.

10 Bulac, FHV, FV/D/522 : Henry Viollet, « Plan général et douze croquis de fragments décoratifs. Division du plan par sections. Fragments décoratifs, Samarra », croquis à la mine de plomb, s. d. ; *id.*, « Fouilles à Samara en Mésopotamie. Un palais musulman du IXe siècle », *Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut de France. Première série. Sujets divers d'érudition* 12/2, 1913, pl. VII-XV.

11 Henry Viollet, « Fouilles à Samara. Ruines du palais d'Al-Moutasim », *Comptes rendus des séances de l'année. Académie des inscriptions et belles-lettres* (CRAI) 55/3, 1911, p. 275-286 ; *id.*, « Le palais d'al-Mutasim, fils

d'Haroun-al-Raschid, à Samara et de quelques monuments arabes peu connus de la Mésopotamie », *CRAI* 53/5, 1909, p. 370-375 ; *id.*, « Fouilles à Samara en Mésopotamie » ; *id.*, « Description du palais de Al-Moutasim, fils d'Haroun-al-Raschid, à Samara, et de quelques monuments arabes peu connus de la Mésopotamie », *Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut de France. Première série. Sujets divers d'érudition* 12/2, 1913, p. 567-594.

12 Bulac, FHV, FV/C.7 : Henry Viollet, lettre à M. le Kaimakam, Samarra, 26 juill. 1910.

13 Contexte détaillé dans Rose, « La céramique architecturale à Samarra », p. 112-130.

14 Ann Gunter et Stefan Hauser (dir.), *Ernst Herzfeld and the Development of Near Eastern Studies, 1900–1950*, Leyde, Brill, 2005.

15 Julia Gonnella et Jens Kröger (dir.), *Wie die Islamische Kunst nach Berlin kam: Der Sammler und Museumsdirektor Friedrich Sarre (1865-1945)*, cat. exp. (Berlin, Pergamonmuseum, 2015), Berlin, Reimer, 2015 ; Richard Ettinghausen, « Friedrich Sarre », *College Art Journal* 5/4, 1946, p. 359-360 ; Jens Kröger, « Friedrich Sarre und die islamische Archäologie », dans Charlotte Trümpler (dir.), *Das grosse Spiel: Archäologie und Politik zur Zeit des Kolonialismus, 1860-1940*, Cologne, DuMont, 2008, p. 274-285.

16 Jens Kröger, « Chronik der Ausgrabungen von Samarra 1911-1913 », dans Julia Gonnella, Rania Abdellatif *et al.* (dir.), *A Hundred Years of Excavations in Samarra*, actes (Berlin, 2011), Wiesbaden, Reichert, 2014, p. 234-346.

17 Xavier Courouble, Colleen Hennessey et Joseph M. Upton, *Ernst Herzfeld Papers*, 2e éd., Washington, DC, Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives, 2011.

18 Ève Gran-Aymerich, *Les Chercheurs du passé (1798-1945). Aux sources de l'archéologie*, Paris, CNRS Éd., 2007, p. 340.

19 *Ibid.*, p. 340.

20 Gunter et Hauser, *Ernst Herzfeld and the Development of Near Eastern Studies* ; Richard Ettinghausen, « Ernst Herzfeld (1879–1948) », *Ars Islamica* 15-16, 1951, p. 261-267 ; Stefan R. Hauser, « Herzfeld, Ernst », *Encyclopædia Iranica* XII/3, 2012 [URL : www.iranicaonline.org/articles/herzfeld-ernst-i-1] ; Margaret Cool Root, « The Herzfeld Archive of The Metropolitan Museum of Art », *Metropolitan Museum Journal* 11, 1976, p. 119-124.

21 Londres, British Museum, Archives, A11 : Sir John Evelyn Shuckburgh, lettre au directeur du British Museum, 1er avr. 1922 ; Rose, « La céramique architecturale à Samarra », p. 112-147 ; Yuka Kadoi, « The Samarra Finds in the New World: Fragments of Abbasid Artistic Legacy in North American Museums », dans Gonnella, Abdellatif *et al.*, A *Hundred Years of Excavations*, p. 28-37.

22 Vanessa Rose, « The Collections of Islamic Artifacts from Samarra in France », *BIKA Jahrbuch der Ernst-Herzfeld-Gesellschaft* 7, actes (Berlin, 2016), Wiesbaden, Reichert, 2021, p. 113-122; *id.*, « La céramique architecturale à Samarra », p. 112-146.

23 Washington, DC, Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives, FSA_A.06_07.01 : Ernst Herzfeld, « Samarra Fundjournal », Samarra, 1911.

24 Sur l'exposition des objets, voir Jens Kröger, « Early Islamic Art History in Germany and Concepts of Object and Exhibition », dans Benoît Junod, Georges Khalil *et al.* (dir.), *Islamic Art and the Museum: Approaches to Art and Archaeology of the Muslim World in the Twenty-First Century*, Londres, Saqi, 2012, p. 173-182.

25 Mudīrīyat al-Āthār al-Qadīmah al-'Āmmah, *Excavations at Samarra, 1936–1939* I, Bagdad, Government Press, 1940 ; Khalid Khalil Hammudi, « Qasr al-khalifa al-Mùtasim fi Samarra' », *Sumer* 38, 1982, p. 168-205 ; Tariq Jawad al-Janābī, « Al-tanqīb wal-ṣiyāna fī Sāmarrā' 1978-81 », *Sumer* 37, 1981, p. 188-211 ; *id.* , « Islamic Archaeology in Iraq: Recent Excavations at Samarra », *World Archaeology* 14/ 3, 1983, p. 305-327.

26 Missions de fouilles et prospections détaillées dans Rose, « La céramique architecturale à Samarra », p. 69-75 ; Marie-Odile Rousset, *L'Archéologie islamique en Iraq. Bilan et perspectives*, Damas, Institut français de Damas, 1992, p. 169 ; Alastair Northedge, « Planning Sāmarrā': A Report For 1983–4 », *Iraq* 47, 1985, p. 109-128 ; *id.* et Robin Falkner, « The 1986 Survey Season at Sāmarrā' », *Iraq* 49, 1987, p. 143-173 ; Robin Falkner, Alastair Northedge et T. J. Wilkinson, « Survey and Excavations at Sāmarrā' 1989 », *Iraq* 52, 1990, p. 121-147.

27 Alastair Northedge, « An Interpretation of the Palace of the Caliph at Samarra (Dar al-Khilafa or Jawsaq al-Khaqani) », *Ars orientalis*, 1993, p. 143-170 ; *id.*, « Analyse du plan du palais du calife al-Mu'tasim à Samarra' », dans Roland-Pierre Gayraud (dir.), *Colloque international d'archéologie islamique*, actes (Le Caire, 1993), Le Caire, Institut français d'archéologie orientale,

1998, p. 149-179 ; *id.*, « The Palaces of the Abbasids at Samarra », dans Chase F. Robinson (dir.), *A Medieval Islamic City Reconsidered: An Interdisciplinary Approach to Samarra*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 29-67 ; *id.*, *The Historical Topography of Samarra*, Londres, British School of Archaeology in Iraq / Fondation Max-van-Berchem, 2007 ; *id.* et Derek Kennet, *Archaeological Atlas of Samarra*, Londres, The British Institute for the Study of Iraq / Fondation Max-van-Berchem, 2015.

28 Vanessa Rose, « D'Henry Viollet à Ernst Herzfeld : l'apport des archives à l'étude de Samarra et à l'histoire de l'archéologie islamique », communication prononcée au colloque « Le patrimoine islamique à travers les archives scientifiques. Nouvelles perspectives pour l'histoire de l'art et l'archéologie des Pays d'Islam », Paris, musée du Louvre / Sorbonne Université, 3-4 oct. 2019.

29 Rose, « La céramique architecturale à Samarra », p. 25-31 et 412-462.

30 Alan Caiger-Smith, *Lustre Pottery: Technique, Tradition, and Innovation in Islam and the Western World*, Londres / Boston, Faber and Faber, 1985 ; Venetia Porter, *Islamic Tiles*, Londres, British Museum Press, 1995 ; Anne-Marie Keblow Bernsted, *Early Islamic Pottery: Materials and Techniques*, Londres, Archetype, 2003 ; Robert B. Mason, *Shine Like the Sun: Lustre-Painted and Associated Pottery from the Medieval Middle East*, Costa Mesa, Mazda, 2004. Pour une bibliographie complète sur la question : Rose, « La céramique architecturale à Samarra ».

31 Ernst Herzfeld, *Die Ausgrabungen von Samarra* I : *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik*, Berlin, D. Reimer, 1923 ; Keppel Archibald Cameron Creswell, *A Short Account of Early Muslim Architecture*, Baltimore, Penguin Books, 1958 ; Lucia Burgio, J. H. Clark Robin et Mariam Rosser-Owen, « Raman Analysis of Ninth-Century Iraqi Stuccoes from Samarra », *Journal of Archaeological Science* 34/5, 2007, p. 756-762 ; Claus-Peter Haase, « The Development of Stucco Decoration in Northern Syria of the 8th and 9th Centuries and the Bevelled Style of Samarra », dans *Facts and Artefacts: Art in the Islamic World. Festschrift for Jens Kröger on His 65th Birthday*, Leyde, Brill, 2007, p. 439-460.

32 Viollet, *Description du palais de Al-Moutasim* ; *id.*, « Le palais d'al-Mutasim » ; *id.*, « Fouilles à Samara » ; *id.*, « Compte rendu de sa mission en Mésopotamie », *CRAI* 55/2, 1911, p. 223 ; *id.*, *Fouilles à Samara en Mésopotamie* ; *id.*, « Fouilles à Samara en Mésopotamie » ; *id.*, « Description du palais de Al-Moutasim » ; *id.*, « Sâmarrâ », dans *Encyclopédie de l'Islam* II, Leyde, Brill, 1925, p. 136-138.

33 Herzfeld, *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra*. Voir aussi les tomes II à VI de *Die Ausgrabungen von Samarra* : II : Friedrich Sarre, *Die Keramik von Samarra*, Berlin, D. Reimer, 1925 ; III : Ernst Herzfeld, *Die Malereien von Samarra*, Berlin, D. Reimer, 1927 ; IV : Carl Johann Lamm, *Das Glas von Samarra*, Berlin, D. Reimer, 1928 ; V : Ernst Herzfeld, *Die Vorgeschichtliche Töpfereien von Samarra*, [Berlin], D. Reimer, 1930 ; VI : *id.*, *Geschichte der Stadt Samarra*, Hambourg, Eckardt u. Messtorff, 1948.

34 Sur les objets du musée du Louvre, voir Rose, « The Collections of Islamic Artifacts from Samarra in France », p. 113-122.

35 Junod, Khalil *et al.*, *Islamic Art and the Museum*.

36 « Herzfeld in Samarra », New York, The Metropolitan Museum of Art, 5 juin 2002 – 2 mars 2003 ; « Wie die islamische Kunst nach Berlin kam. Der Sammler und Museumsdirektor Friedrich Sarre », Berlin, Pergamonmuseum, 23 oct. 2015 – 24 janv. 2016 ; « Heart of an Empire: Herzfeld's Discovery of Pasargadae », Washington, DC, Smithsonian's Arthur M. Sackler Gallery, 13 févr. – 31 juill. 2016.

37 Arie Kai-Browne, Kohlmeyer Kay *et al.*, « 3D Acquisition, Processing and Visualization of Archaeological Artifacts: The Samarra Collection of the Museum of Islamic Art in Berlin », dans *Digital Heritage: Progress in Cultural Heritage. Documentation, Preservation, and Protection* I, actes (Nicosie, 2016), Cham, Springer, 2016, p. 397-408.

38 Gonnella, Abdellatif *et al.*, *A Hundred Years of Excavations in Samarra*.

39 Robinson, *A Medieval Islamic City Reconsidered* ; Thomas Leisten, *Excavation of Samarra: Final Report of the First Campaign, 1910–1912*, Mayence, Ph. von Zabern, 2003 ; Matthew D. Saba, « Abbasid Lusterware and the Aesthetics of ʿAjab », *Muqarnas Online* 29/1, 2012, p. 187-212 ; *id.*, « Impermanent Monument, Lasting Impression: The Abbasid Dar al-Khilafa Palace of Samarra », thèse de doctorat, University of Chicago, 2014 ; Fatma Dahmani, « Une réévaluation du matériel peint du palais des califes abbassides à Samarra », thèse de doctorat, université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 2014 ; Matthew D. Saba, « A Restricted Gaze: The Ornament of the Main Caliphal Palace of Samarra », *Muqarnas* 32/1, 2015, p. 155-195 ; Marcus Milwright, « Samarra and Abbasid Ornament », dans *A Companion to Islamic Art and Architecture* I, Hoboken, W. Blackwell, 2017, p. 177-196 ; Rose, « Les fouilles d'Henry Viollet à Samarra », p. 167-190 ; *id.*, « The Collections of Islamic Artifacts from Samarra in France » ; *id.*, « La céramique architecturale à Samarra » ; Matthew D. Saba, *Impermanent Monuments, Lasting*

Legacies: The Dār al-Khilāfa of Samarra and Palace Building in Early Abbasid Iraq, Wiesbaden, Reichert, 2022.

40 *Samarra Finds from the Herzfeld Excavation in the Victoria and Albert Museum*, 2013-2016 [URL : samarrafindsproject.blogspot.com].

RÉSUMÉS

Français

Le site de Samarra, en Irak, fut la capitale du califat abbasside entre 836 et 892. Les premières fouilles du site sont réalisées entre 1910 et 1913 par Henry Viollet puis Ernst Herzfeld qui rassemblent un important matériel archivistique, artistique et de fouille, dispersé depuis. Ces éléments, largement inédits, permettent d'étudier le site malgré son inaccessibilité pour les archéologues. Il convient de rassembler et de croiser ce matériel pour compléter la connaissance du site et, plus largement, écrire l'histoire de l'art des premiers siècles de l'Islam. Ces données permettent de contextualiser et de restituer la vie et la culture abbassides et l'évolution des techniques.

English

The site of Samarra in Iraq was the capital of the Abbasid caliphate between 836 and 892. The first excavations of the site were carried out between 1910 and 1913 by Henry Viollet and then Ernst Herzfeld, who gathered a large amount of archival, artistic, and excavated material, which has since been dispersed. These elements, largely unpublished, enable archeologists to study the site despite its inaccessibility. Gathering and cross-referencing this material helps to complete our knowledge of the site and, more broadly, to write the history of art of the first centuries of Islam. The data allow us to understand Abbasid life and culture as well as the evolution of techniques. They also offer new insight into the early discipline of Islamic archaeology.

INDEX

Mots-clés

abbasside, décors architecturaux, Henry Viollet, culture matérielle, Ernst Herzfeld, palais, archives, techniques

Keywords

abbasid, architectural decorations, Henry Viollet, material culture, Ernst Herzfeld, palaces, archives, techniques

AUTEUR

Vanessa Rose
Vanessa Rose, spécialiste de l’histoire de l’art et de l’archéologie islamiques, a soutenu une thèse de doctorat sur les décors de céramique architecturale à Samarra (Irak) à l’université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne. Elle travaille également sur l’histoire politique, archéologique et artistique des fouilles de Samarra, et plus largement au Moyen-Orient, et s’intéresse aux archives des archéologues. Elle est par ailleurs juriste spécialiste du patrimoine dans les conflits armés.

Les peintures murales de Saint-Savin-sur-Gartempe au crible de l'archéographie

Saint-Savin-sur-Gartempe's Mural Paintings through the Sieve of Archaeography

Claire Boisseau

PLAN

Les reproductions de peintures avant l'archéographie
L'archéographie : genèse et définition
Le cas de la chapelle axiale de Saint-Savin-sur-Gartempe

TEXTE

1 Longtemps ignorées du public imaginant le « blanc manteau de cathédrales[1] » dépourvu de polychromies, les peintures murales médiévales furent pourtant toujours connues par les érudits et les spécialistes. Dès le XIXe siècle, ceux-ci cherchèrent à les étudier malgré la distance et le mauvais état de conservation, à en rappeler l'existence à travers des publications et à en préserver la mémoire par le biais de campagnes de relevés. Ce constat est particulièrement vrai pour les ensembles picturaux des XIe et XIIe siècles, dont un édifice emblématique est l'abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe (XIe siècle).

Les reproductions de peintures avant l'archéographie

2 L'abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe, classée au patrimoine mondial de l'Unesco depuis 1983, fut le premier édifice en France à faire l'objet d'une monographie, publiée en 1845 par Prosper Mérimée (1803-1870) à l'issue de ses cinq voyages sur ce site historique[2]. Ce texte fondateur pour l'étude des peintures murales était accompagné d'une série d'illustrations ; Élodie Jeannest souligne qu'elles furent longuement réfléchies en vue d'accompagner le texte d'illustrations fiables, en couleurs et proches de la réalité[3]. Le peintre retenu, Gérard Seguin, fut choisi en raison de sa formation artistique et de sa

capacité à travailler dans des conditions extrêmes, sur un échafaudage atteignant 17 mètres sous voûte. En dépit de ces dispositions préalables, Seguin n'eut très certainement pas l'occasion d'y monter et se contenta de copier les scènes d'après un diagraphe, instrument ne permettant pas d'observer les détails ni de respecter l'échelle initiale. Les relevés qui en résultèrent révélèrent davantage la formation néoclassique du peintre que les peintures elles-mêmes, et c'est par ce biais visuel subjectif que les érudits comme le grand public découvrirent les peintures de Saint-Savin.

3 En parallèle de cette première expérience, d'autres tentatives virent le jour. Charles Joly-Leterme, architecte en charge de la restauration de l'édifice, Alexandre Denuelle ou Henri Laffillée, peintres et architectes, exécutèrent chacun des copies de quelques scènes, dont certaines furent intégrées à la publication de Mérimée. Selon la sensibilité respective de leur auteur, ces copies mettaient l'accent sur l'état de conservation, les caractéristiques stylistiques du XI^e^ siècle ou les couleurs des peintures, mais aucune ne se présentait comme une reproduction fidèle du décor. Ces différentes initiatives sont toutefois révélatrices de l'action efficace du Comité des arts et monuments et de la Commission des monuments historiques, qui, dès la fin du XIX^e^ siècle, systématisèrent les campagnes de relevés afin de garder un témoin des peintures [4].

4 La politique de conservation des monuments anciens déployée par l'État français trouva son accomplissement dans la première moitié du XX^e^ siècle, sous l'impulsion du médiéviste Paul Deschamps. Nommé directeur en 1927 de ce qui devint plus tard le musée des Monuments français, il fit l'acquisition des relevés de peintures de nombreux édifices de l'Hexagone. Au contraire des peintures murales italiennes ou catalanes qui furent déposées dans des musées pour en faciliter la préservation, le choix fut fait en France de les conserver *in situ*, tout en généralisant la réalisation de relevés. La qualité de ces relevés effectués à échelle réelle, suivant la technique du marouflage, est exceptionnellement supérieure à celle des précédents et leur rendu est particulièrement proche de l'original. Les relevés de la tribune et de la crypte de Saint-Savin commandés par le musée furent réalisés par Jacques Socard entre 1934 et 1936 [5] **(fig. 1)**. Quelques années plus tard, entre 1940 et 1943, des copies à échelle réelle de la célèbre voûte de la nef (400 mètres carrés) furent réali-

sées par un collectif de cinq fresquistes ; elles ornent encore aujourd'hui la bibliothèque du musée [6].

1. Jacques Socard, *Relevé de peinture murale : céphalophorie de saint Denis, Saint-Savin-sur-Gartempe, tribune, mur nord*, 1935, aquarelle sur papier, Charenton-le-Pont, Médiathèque du patrimoine et de la photographie.



© Ministère de la Culture – Médiathèque du patrimoine et de la photographie, RMN-Grand Palais.

5 Comme l'indique ce rapide bilan historique, les techniques de reproduction des peintures font partie intégrante de leur étude. La fiabilité des copies constitue cependant un vrai défi auquel se trouve confrontée chaque génération de chercheurs. La qualité du support de travail ayant une incidence évidente sur la pertinence des observations et des résultats obtenus, ces reproductions peuvent être à la fois un atout, facilitant la diffusion des peintures, et un handicap, biaisant le regard du chercheur. Le recours au marouflage améliora

considérablement le support de travail en limitant l'impact de la touche du peintre sur les reproductions. Mais les relevés obtenus, extrêmement respectueux de l'iconographie, demeuraient peu exploitables dans le cadre d'une approche prenant en compte la technique ou le style [7]. L'essor de la photographie fut une évolution importante pour les historiens de l'art car elle permit d'assurer une diffusion large et rapide de leurs objets d'études. Les impressions monochromes des publications firent la part belle aux formes, au détriment des couleurs [8]. Dans le même temps, les observations sur le terrain, tributaires autant de l'éclairage que des conditions de conservation, n'étaient souvent possibles qu'à distance, depuis le sol [9]. L'étude et les recherches dédiées à l'abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe reflètent ces différentes préoccupations. Véritable laboratoire d'expérimentation scientifique en matière de peinture murale médiévale, ce lieu insigne a vu se succéder des générations de chercheurs les étudiant selon les techniques et les moyens à leur disposition. Les relevés plus récents, s'appuyant sur l'archéographie, renouvellent à la fois le support de diffusion des peintures et leur connaissance.

L'archéographie : genèse et définition

6 La réflexion stratigraphique sur les polychromies remonte aux années 1970. S'inspirant de la méthode stratigraphique archéologique, les restaurateurs spécialisés dans les sculptures polychromes prennent alors conscience de la nécessité de relever les précieuses données que leur travail de restauration les amène mécaniquement à détruire. De la même manière que l'archéologie s'attache à noter méticuleusement chacune des données collectées sur une strate de sédimentation avant de la détruire pour accéder à la précédente, l'inventaire de chaque observation sur les statues polychromes mérite d'être le plus précis et exploitable possible en prévision des travaux futurs. Les problématiques relatives à la préservation de ces données rapidement perdues sont interrogées en 2011 par Nadia Bertoni-Cren. Constatant la diversité des traditions européennes en la matière, cette spécialiste de la restauration de la polychromie médiévale insiste sur la nécessité de procéder de manière uniforme et de disso-

cier la collecte des données de la publication des conclusions directes, habitude scientifique qui rend impossible l'exploitation des données empiriques pures par les générations futures [10].

7 Concernant l'étude des peintures murales, les années 1980 marquent un renouveau considérable puisqu'une vague de découvertes amène à repenser considérablement l'étude et la conservation des vestiges peints, longtemps oubliés sous des badigeons postérieurs [11]. Partant du constat de la superposition de plusieurs époques sur un même mur, les spécialistes sont amenés à développer une réflexion stratigraphique, indépendante de celle menée en parallèle par les restaurateurs. Pour les chercheurs, l'enjeu est d'affiner la critique d'authenticité de leur objet d'étude, en distinguant chaque époque successive afin de ne pas les considérer comme un tout uniforme, portant immanquablement à des anachronismes. C'est ainsi que dans les années 1990, à l'occasion d'une étude monographique de la crypte de l'abbatiale Saint-Germain d'Auxerre, Christian Sapin met en place une méthode inspirée de l'archéologie du bâti pour inventorier les différentes couches picturales d'un même mur et en dégager la stratigraphie [12].

8 En archéologie du bâti, il est habituel de procéder à des relevés pierre à pierre, longs et minutieux, sur lesquels sont enregistrés un maximum de renseignements sur les différentes phases de construction d'un édifice encore en élévation : ruptures de chantier, modifications de l'appareil ou de taille de pierre, etc. [13]. Appliquée aux peintures murales, cette méthode permet de distinguer les périodes successives pour les isoler et les étudier séparément sans risquer d'être influencé par les retouches postérieures. La principale difficulté par rapport au relevé du bâti réside dans l'impossibilité d'accéder à l'intégralité des strates inférieures, en partie recouvertes par des peintures postérieures dont la dépose n'est pas envisagée. Cette collecte non destructive des données stratigraphiques ne permet donc pas d'observer les premières étapes de mise en œuvre des peintures. Elle est un outil pour interroger l'histoire de la peinture d'après ses vestiges visibles, en isolant chaque strate successive. Concrètement, elle consiste en un relevé méticuleux de chaque trace de pigmentation observable sur le mur à un moment précis. Un calque transparent est posé délicatement sur la surface du mur. Puis l'archéographe y reporte ses observations en identifiant les diffé-

rentes couches stratigraphiques à l'aide d'un code couleur **(fig. 2)**. Lorsque la phase de terrain s'achève, l'archéographe se trouve en possession d'un calque à haute valeur archéologique puisqu'il témoigne de l'état précis d'une peinture à un instant donné de son histoire et offre au chercheur une multitude d'informations que permet seule une observation rapprochée et attentive. Le calque est par la suite numérisé et traité à l'aide d'un logiciel de dessin informatique qui permet de restituer les couleurs observées sur les murs et celles d'origine. Ce traitement informatique permet d'isoler l'original des repeints, des repentirs ou des restaurations postérieures, mais aussi de retracer l'ordre d'application des pigments de la peinture originelle en dissociant les strates les unes des autres **(fig. 3)**. En somme, ce procédé retrace l'historique de « fabrication » de la peinture étudiée.

2. Claire Boisseau et Carolina Sarrade, calque avant numérisation, première étape du relevé stratigraphique de *Saint Paul baptisant* (détail), peinture murale, Saint-Savin-sur-Gartempe, abbaye, tribune, 2018.



© EPCC abbaye de Saint-Savin-sur-Gartempe et vallée des Fresques.

3. Mise en évidence des strates de peinture, *Baptêmes des compagnons de saint Denis*, tribune, Saint-Savin-sur-Gartempe, abbaye, d'après le relevé stratigraphique de Claire Boisseau et Carolina Sarrade, 2018.



© Photothèque du CESCM, université de Poitiers, CNRS, relevé Boisseau-Sarrade, reprise informatique Claire Boisseau.

9 La technique picturale romane facilite en grande partie cette observation, car elle consiste en une superposition de couches picturales, les pigments n'étant jamais mélangés entre eux. Un dessin préparatoire esquisse les traits principaux de l'image, puis les couches picturales sont posées : les fonds colorés, puis les vêtements et les éléments architecturaux. Sur ces principaux aplats s'ajoutent les rehauts d'une couleur différente destinés à souligner la morphologie des personnages, le mouvement ou les plis des vêtements. Pour les visages, le même principe est mobilisé : une couleur de carnation est d'abord appliquée, suivie des ombres naturelles placées à l'aide d'une terre verte ou jaune, puis les rehauts des joues, les traits du nez et,

enfin, les lumières blanches achevant l'ensemble. L'ordre des couches et leur nombre varient en fonction des sites et de la maîtrise technique du peintre **(fig. 4)**. Juliette Rollier en a par exemple dénombré au moins sept sur le visage du Christ de la chapelle aux Moines de Berzé-la-Ville [14].

4. Comparaison stratigraphique. a. Visage du Christ, XII^e siècle, peinture murale (détail), Berzé-la-Ville, chapelle aux Moines, abside.



© Photothèque du CESCM, université de Poitiers, cliché Lisa-Oriane Crosland, 2021.

4. Comparaison stratigraphique. b. Visage d'un ange, XIe siècle, peinture murale (détail), Saint-Savin-sur-Gartempe, abbaye, chapelle axiale, trumeau nord.



© Photothèque du CESCM, université de Poitiers, cliché Jean-Pierre Brouard, 2016.

10 Entre 2006 et 2008, la campagne archéographique pilotée par Marcello Angheben lors de la restauration du vaisseau central de la nef de Saint-Savin-sur-Gartempe fut l'occasion d'appliquer cette méthode à des scènes problématiques pour lesquelles un éclairage archéologique était nécessaire. Les relevés effectués par Carlos Castillo et Carolina Sarrade aboutirent à des résultats prometteurs. Ainsi, pour la scène de la Création d'Ève, l'ensemble des visages des personnages relève de restaurations maladroites du XIXe siècle, la plus fâcheuse étant l'attribution d'une barbe à Ève venant de naître du côté d'Adam[15]. Sur cette même scène, les relevés informatiques permettent de visualiser partiellement un état antérieur en restituant les fonds colorés tombés dans l'oubli, tranchant définitivement un long débat historiographique sur les fonds clairs ou colorés employés

pour les peintures de cette époque [16]. Plus subtile, l'étude du Sacrifice de Noé met en avant un repentir intervenu lors de la réalisation de la peinture au XIe siècle. L'offrande comme l'attitude de Noé et le drapé de ses vêtements furent modifiés pour corriger une erreur dans l'alignement des scènes et leur superposition sur deux registres. Ainsi, la représentation initiale de Noé, debout, offrant un agneau, fut remplacée par une version le figurant à genoux sur une montagne, présentant deux colombes dans ses mains voilées. Le relevé archéographique apporte donc une contribution capitale pour dévoiler l'histoire matérielle de la scène et les revirements survenus au moment de sa réalisation [17].

11 L'intérêt de procéder par relevé pour étudier les peintures du vaisseau central d'un tel édifice est double : d'une part, répondre aux nombreuses questions que les études préalables avaient soulevées ; de l'autre, confronter cette méthode affinée à des peintures abondamment étudiées et commentées malgré une lecture compliquée. Dans un édifice de moindre envergure, l'église Saint-Georges de Rochecorbon (Indre-et-Loire), les relevés stratigraphiques permirent à Amaëlle Marzais de distinguer les différentes époques successives, mais aussi, par l'observation de la stratigraphie, de mettre en évidence deux ateliers ou deux peintres ayant œuvré au même moment dans l'édifice. L'apport de cette méthode s'étend donc également à la connaissance plus générale des chantiers médiévaux [18].

Le cas de la chapelle axiale de Saint-Savin-sur-Gartempe

12 L'apport des relevés à la connaissance des peintures de la nef étant considérable, cette méthode fut également sollicitée pour étudier les peintures de la chapelle axiale de l'édifice, à l'occasion d'un chantier de restauration du chevet. Ces peintures, beaucoup moins bien conservées que celles de la nef, ont jusqu'alors été peu commentées du fait d'une mise au jour récente, entre 1995 et 1999. Recouvertes par un décor postérieur dès le XIIIe siècle, elles étaient demeurées inconnues, à l'exception de l'une d'entre elles, située au registre inférieur sud, qui ne fut jamais recouverte [19]. Le manque de lisibilité des peintures n'était pas lié à une superposition de couches d'époques successives, mais à un état de conservation particulièrement mauvais.

Il s'agissait d'en retrouver l'iconographie par l'observation minutieuse du moindre vestige peint, même délavé [20].

13 Dans la chapelle axiale, l'ensemble des peintures forme un cycle de cinq scènes en l'honneur de saint Marin de Maurienne, dont l'identité longtemps discutée fut confirmée par les relevés. Saint Marin, moine et ermite savoyard, martyrisé au VI^e^ siècle par les Vandales, apparaît systématiquement revêtu de sa bure monastique, arborant une tonsure, parfois un livre à la main. Il est distinctement nommé dans une seule scène par l'inscription « MARINUS » **(fig. 5)**. Les différents épisodes identifiés s'inscrivent dans la logique d'une passion exaltant le martyre du personnage : supplice et miracle de la fournaise, conversion de l'un de ses bourreaux, baptême collectif de la foule des Vandales ayant assisté au miracle, miracle de céphalophorie (selon lequel le martyr décapité se relève et prend sa tête entre ses mains) et ensevelissement du saint [21]. Jusqu'alors, l'identification précise de chaque scène demeurait sujette à caution. Parmi les quatre scènes étudiées lors de la campagne de 2015, deux d'entre elles sont emblématiques de l'apport considérable d'une analyse archéologique de la surface picturale.

5. *Saint Marin dans la fournaise* (détail), XIe siècle, peinture murale, Saint-Savin-sur-Gartempe, abbaye, chapelle axiale, registre supérieur nord, état de conservation avant relevé en 2015.



© Photothèque du CESCM, université de Poitiers, cliché Jean-Pierre Brouard, 2016.

14 Ainsi, sur le mur sud, au registre médian sud, une scène laisse vaguement apparaître « le torse d'un homme crucifié[22] ». Les quelques vestiges observables depuis le sol montrent un homme étendant les bras, face à une foule placée en contrebas, à côté d'un vase dont la présence demeurait inexpliquée. Le relevé permet de voir dans cette scène un baptême collectif, celui des Vandales convertis par saint Marin. Le personnage principal (Marin), nimbé et revêtu d'une bure monastique, présente un livre d'une main, tandis que son bras gauche, aujourd'hui effacé, est tendu en direction du vase. De ce dernier s'échappe un liquide qui se répand sur une foule de personnages recevant le baptême. L'ensemble de la composition est placé sous une main divine bénissant la scène **(fig. 6)**. Toutefois, malgré l'apport du relevé, l'orientation du vase, encolure tournée vers le saint, posait problème car de cette façon, il ne pouvait être tenu par saint Marin. Était-il en lévitation audessus de la tête des catéchumènes ? Ou bien son contenu était-il déversé par la main de Dieu

placée au-dessus ? Aucune de ces deux hypothèses ne pouvait alors être confirmée. À l'autre extrémité de l'église abbatiale, dans la tribune, un cycle dédié à saint Denis, évêque de Paris, présente une scène de baptême construite à partir du même schéma. Le relevé montre saint Paul effectuant le même geste pour baptiser les compagnons de saint Denis **(fig. 3)**. L'apôtre présente le vase au-dessus de leur tête en se tordant le poignet de manière à présenter l'encolure dans sa direction. Ce faisant, il englobe les deux personnages, appelés à rejoindre le groupe des baptisés. Le parallélisme iconographique frappant entre ces deux scènes de baptême confirme que saint Marin adoptait la même position dans la chapelle axiale.

6. a. *Baptême des Vandales par saint Marin*, XI^e siècle, peinture murale, Saint-Savin-sur-Gartempe, abbaye, chapelle axiale, registre médian nord.



© Photothèque du CESCM, université de Poitiers, cliché Jean-Pierre Brouard, 2016.

6. b. *Baptême des Vandales par saint Marin*, XI^e siècle, peinture murale, Saint-Savin-sur-Gartempe, abbaye, chapelle axiale, registre médian nord, relevé stratigraphique, 2015.



© Photothèque du CESCM, université de Poitiers, CNRS, relevé Boisseau-Sarrade, reprise informatique Claire Boisseau.

15 L'apport le plus décisif de l'archéographie à l'étude des peintures de la chapelle axiale fut l'identification de la scène inférieure du mur nord. L'ensemble des vestiges picturaux conservés paraissent répartis de manière anarchique et incohérente. Ils consistent en une masse montagneuse jaune sur laquelle des drapés se superposent, ainsi qu'un personnage se dirigeant vers une montagne plus petite. Le relevé stratigraphique met effectivement en évidence un personnage, vêtu d'une bure monastique, sortant d'un espace montagneux, déposant un objet circulaire sur une colline **(fig. 7)**. D'après les relevés, cet objet est une tête. En effet, les couches successives identifiées correspondent précisément à celles habituellement utilisées pour

réaliser un visage : le rose pâle des carnations, le *pseudo-verdaccio* des ombres du visage, les rehauts rouges des joues et de la tonsure, le blanc des lumières et le jaune des cheveux **(fig. 8)**. Cette scène figure saint Marin, décapité, en train de déposer sa propre tête sur une colline. La scène met ainsi en image le miracle dit de céphalophorie, lequel, associé aux autres indices révélés par les relevés archéographiques, permet de reconnaître clairement saint Marin de Maurienne [23]. Le choix de ce saint, très en faveur au XI^e^ siècle à Saint-Savin, témoigne des revendications propres de l'abbaye. En le montrant en train de déterminer le lieu de sa sépulture, celle-ci cherche à légitimer le culte du saint dont elle possède les reliques. Cet exemple prouve que l'apport du relevé n'est pas seulement technique ou stylistique mais aussi iconographique et qu'il permet ainsi d'affiner la connaissance historique d'un site.

7. a. *Céphalophorie de saint Marin*, XI^e^ siècle, peinture murale, Saint-Savin-sur-Gartempe, abbaye, chapelle axiale, registre inférieur nord.



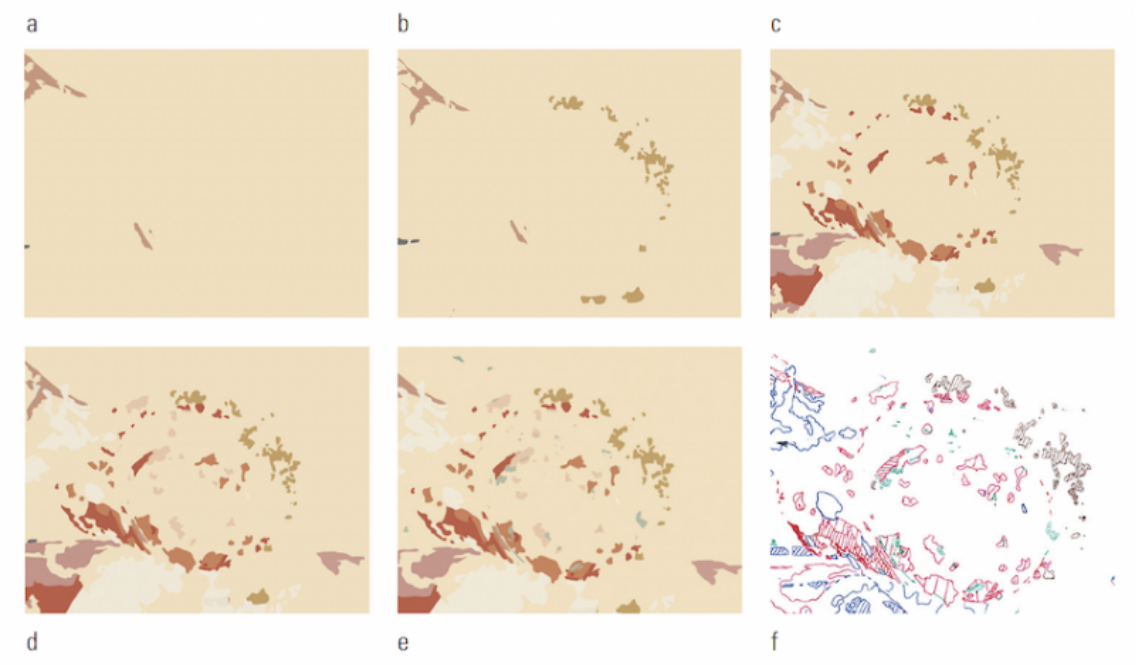
© Photothèque du CESCM, université de Poitiers, cliché Jean-Pierre Brouard, 2016.

7. b. *Céphalophorie de saint Marin*, XI^e^ siècle, peinture murale, Saint-Savin-sur-Gartempe, abbaye, chapelle axiale, registre inférieur nord, relevé stratigraphique, 2015.



© Photothèque du CESCM, université de Poitiers, CNRS, relevé Boisseau-Sarrade, reprise informatique Claire Boisseau.

8. Mise en évidence des strates du chef de *Saint Marin céphalophore*, d'après le relevé reproduit en figure 7b, 2022. a. Dessin préparatoire. b. Aplats jaunes des cheveux. c. Graphismes rouges. d. Carnations. e. *Pseudo-verdaccio*. f. Lumières blanches.



© Photothèque du CESCM, université de Poitiers, CNRS, relevé Boisseau-Sarrade, reprise informatique Claire Boisseau.

16 Le développement d'une méthode archéologique au service des peintures murales médiévales en France s'est inscrit dans un cadre qui lui était favorable puisqu'il était l'aboutissement de deux décennies de découvertes. En faisant intervenir les chercheurs sur le terrain et en leur permettant d'accéder à la connaissance matérielle des peintures en vue de leur interprétation – et non en vue de leur restauration –, l'archéographie a permis des progrès considérables. Mise au service de peintures effacées ou mal conservées, l'exploitation de la stratigraphie pour une étude non technique des peintures permet d'en restituer partiellement l'iconographie, d'affiner la critique d'authenticité d'une œuvre et d'enrichir nos connaissances sur un site historique. Contrairement aux copies, reproductions ou photographies qui nourrissaient auparavant le travail des spécialistes, les relevés stratigraphiques peuvent être exploités en vue d'enrichir aussi bien la connaissance de la technique que celle du style ou de l'iconographie. En cela, ils renouvellent le support de travail ainsi que le regard du

chercheur qui y a recours et ouvrent la voie à un dialogue fécond entre les disciplines [24].

NOTES

1 Citation récurrente née d'une mauvaise interprétation des mots de Raoul Glaber. Anne Vuillemard-Jenn, « Le mythe du blanc manteau d'églises de Raoul Glaber : étude de la polychromie des cathédrales à travers les sources médiévales », *Art sacré* 26, 2008, p. 131-139.

2 Prosper Mérimée, *Notice sur les peintures de l'église de Saint-Savin*, Paris, s. n., 1845.

3 Élodie Jeannest, « Les relevés des peintures murales de Saint-Savin-sur-Gartempe aux XIXe et XXe siècles », *Bulletin monumental* 162/2, 2011, p. 115-126.

4 *Ibid.* Concernant la systématisation des campagnes de relevés dès le XIXe siècle, voir *id.*, « Découvrir la peinture murale au XIXe siècle : le rôle pionnier du Comité historique des arts et monuments dans la connaissance, la diffusion et la conservation du décor peint (1835-1852) », *In situ* 22, 2013 [DOI : 10.4000/insitu.10832].

5 *Id.*, « Les relevés des peintures murales de Saint-Savin-sur-Gartempe ».

6 Laurence de Finance, « La création de la collection de peintures murales du musée des Monuments français », *In situ* 22, 2013 [DOI : 10.4000/insitu.10781].

7 Concernant les différentes techniques anciennes de relevé, voir Sylviane van der Moortele (dir.), *De fresque en aquarelle. Relevés d'artistes sur la peinture murale romane*, Paris, Centre international d'art mural / RMN, 1994.

8 Les reproductions monochromes étaient notamment prisées par les éditions Zodiaque, dont le but était de remettre l'art religieux médiéval au goût du jour. Pour Saint-Savin, voir René Crozet et Yvonne Labande-Mailfert, *Poitou roman*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1957. Sur le travail des éditions Zodiaque : Janet T. Marquardt, *Zodiaque: Making Medieval Modern, 1951–2001*, University Park, Penn State University Press, 2015. Sur la couleur au Moyen Âge et l'importance de la prendre en compte dans les analyses des images médiévales, voir la bibliographie de Michel Pastoureau, dont les synthèses suivantes : Michel Pastoureau, « L'Église et la couleur, des origines à la Réforme », *Bibliothèque de l'École des chartes* 147,

1989, p. 203-230 ; *id.*, « La couleur », dans Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar (dir.), *Les Images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015, p. 227-237. Malgré l'évolution des techniques photographiques et numériques permettant de restituer les couleurs d'origine, la prudence reste de mise car le calibrage des écrans et les paramètres d'impression des revues peuvent biaiser les résultats.

9 Encore aujourd'hui, les observations sont parfois orientées par les choix d'éclairage ou les lieux de conservation des peintures.

10 Nadia Bertoni-Cren, « La méthode stratigraphique appliquée à l'étude de la sculpture médiévale. La fiche d'unité stratigraphique pour la documentation de la polychromie du crucifix de Forni di Sopra (Udine, Italie) », *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre* 15, 2011, p. 323-331 ; *id.* et Stéphane Cren, *La Sculpture sur bois romane de Bourgogne. Styles, techniques, restauration*, Chenoves, ARC atelier Cren, 2020.

11 Sur les réflexions qui voient le jour suite aux nombreux dégagements de peintures murales, voir Hélène Toubert, *Peintures murales romanes. Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Saint-Lizaigne, Plaincourault*, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1988. Les deux décennies précédant l'invention de l'archéographie sont marquées par la soutenance de nombreuses thèses portant sur des corpus régionaux. Sur la difficulté de ces inventaires, voir notamment : Groupe de recherches sur la peinture murale, « La constitution d'un corpus des peintures murales de la France : entre utopie et réalité », *In situ* 22, 2013 [DOI : 10.4000/insitu.10859].

12 Christian Sapin (dir.), *Peindre à Auxerre au Moyen Âge (IX^e^-XIV^e^ siècle). Dix ans de recherches à l'abbaye Saint-Germain et à la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre*, Paris, CTHS, 1999.

13 Concernant les méthodes utilisées en archéologie du bâti, voir Sébastien Bully, Christian Sapin *et al.* (dir.), *Archéologie du bâti, aujourd'hui et demain*, actes (Auxerre, 2019), Dijon, Artehis, 2019.

14 Juliette Rollier-Hanselmann, « D'Auxerre à Cluny : technique de la peinture murale entre le VIII^e^ et le XII^e^ siècle en Bourgogne », *Les Cahiers de civilisation médiévale* 157, 1997, p. 57-90 ; *id.*, « Étude des peintures murales romanes dans les anciens territoires de Bourgogne : de Berzé-la-Ville à Rome et d'Auxerre à Compostelle », *In situ* 22, 2013 [DOI : 10.4000/insitu.10671]. Pour la connaissance technique des peintures de cette époque, se reporter à Théophile, *Schedula diversarum artium. Traité*

des divers arts, Lyon, Cosmogone, 1998 ; Heidi C. Gearhart, *Theophilus and the Theory and Practice of Medieval Art*, University Park, Penn State University Press, 2017.

15 Carolina Sarrade, « La nef de Saint-Savin : deux ateliers, deux techniques. Approche archéologique des peintures », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 47, 2016, p. 103-116 ; Marcello Angheben (dir.), *Les Peintures de la nef de Saint-Savin. Étude interdisciplinaire*, à paraître. Les relevés de la nef sont en partie disponibles en ligne sur la base de données *Romane* du Centre d'études supérieures de civilisation médiévale [URL : base-romane.fr].

16 Au début du xx^e^ siècle, Émile Mâle établit une catégorisation des peintures murales d'après la couleur du fond. Ainsi, les peintures sont à fond clair dans le Sud-Ouest et à fond sombre dans l'Est ; Émile Mâle, *La Peinture murale en France*, Paris, A. Colin, 1905. Cette classification, reprise et affinée par la plupart des historiens de l'art du xx^e^ siècle, dont Henri Focillon, Clémence-Paul Duprat et Paul-Henri Michel, n'a plus cours aujourd'hui ; Henri Focillon, *Peintures romanes des églises de France*, Paris, Flammarion, 1967 ; Clémence-Paul Duprat, « Enquête sur la peinture murale en France à l'époque romane », *Bulletin monumental* 101/2, 1942, p. 165-223 ; Paul-Henri Michel, *Fresques romanes des églises de France*, Paris, Éd. du Chêne, 1949.

17 Carolina Sarrade, « Comprendre la technique des peintures romanes par le relevé stratigraphique », *In situ* 22, 2013 [DOI : 10.4000/insitu.10641] ; Marcello Angheben, « L'apport des relevés stratigraphiques à Saint-Savin-sur-Gartempe. L'exemple du Sacrifice de Noé », *In situ* 22, 2013 [DOI : 10.4000/insitu.10636].

18 Amaëlle Marzais, « Les peintures romanes de l'église Saint-Georges à Rochecorbon (37). Étude technique, stylistique et iconographique », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine* 64, 2018, p. 53-66 ; *id.*, « Indre-et-Loire, Rochecorbon. Datation de la chaux (AMS) appliquée à une peinture romane », *Bulletin monumental* 177/3, 2019, p. 267-268.

19 Isabelle Dangas, « Les peintures de la chapelle axiale : techniques d'exécution », dans Robert Favreau (dir.), *Saint-Savin. L'abbatiale et ses peintures murales*, Poitiers, CPPPC, 1999, p. 180-182.

20 En matière d'études de peintures murales lacunaires, il faut signaler celle proposée par Hélène Toubert sur les peintures de la salle capitulaire de la Trinité de Vendôme (xi-xii^e^ siècles). En procédant par comparaison, l'autrice

est parvenue à identifier chacune des scènes et à en proposer une interprétation politique en lien avec les revendications grégoriennes de l'abbé de Vendôme à la fin du XIe siècle. Hélène Toubert, « Les fresques de la Trinité de Vendôme, un témoignage sur l'art de la réforme grégorienne », *Cahiers de civilisation médiévale* 104, 1983, p. 297-326.

21 Pour le détail du positionnement des scènes, de leur relevé individuel et du processus conduisant à leur identification, nous nous permettons de renvoyer à Claire Boisseau, « Les peintures de la chapelle axiale de Saint-Savin-sur-Gartempe. Les résultats de l'approche archéographique », *Revue historique du Centre-Ouest* 16, 2018, p. 7-25 ; *id.*, « Saint-Savin-sur-Gartempe : le décor peint de la chapelle axiale », *Bulletin monumental* 176, 2018, p. 163-166.

22 Favreau, *Saint-Savin*, p. 178.

23 *Acta Sanctorum ordinis Sancti Benedicti, saeculum tertium, pars secunda*, Venise, J. Mabillon, 1734, p. 343-365.

24 Sur ce point, voir la monographie à paraître des peintures du vaisseau central de la nef de Saint-Savin : Angheben, *La Nef de Saint-Savin*.

RÉSUMÉS

Français

Au cours des XIXe et XXe siècles, l'étude des peintures murales médiévales était compliquée du fait de la mauvaise qualité des supports d'étude à disposition des chercheurs. À la faveur d'une vague de redécouvertes jalonnant les années 1980 et 1990, une nouvelle méthode d'étude fut élaborée : l'archéographie ou archéologie des peintures murales. Les relevés stratigraphiques qui en résultent transforment le regard porté sur ces peintures. À travers l'exemple de la chapelle axiale de Saint-Savin-sur-Gartempe (XIe siècle), nous évalueront également ses apports iconographiques, qui, en permettant d'identifier certaines scènes mal conservées, renouvellent notre connaissance de l'histoire de cette abbatiale bénédictine poitevine du XIe siècle.

English

Over the course of the 19th and 20th centuries, studying medieval murals was a difficult task due to the poor quality of materials at the disposal of researchers. Thanks to many discoveries of wall paintings during the 1980s and 1990s, a new method was elaborated: archaeography, or the archaeology of murals. The stratigraphic statements facilitated by this new approach transform our way of seeing these particular paintings. Based on the example of Saint-Savin-sur-Gartempe's axial chapel (11th century), this

article will expose its iconographic contributions that allow identification of some poorly conserved scenes and renew our understanding about this 9th-century abbey church's history.

INDEX

Mots-clés
archéographie, peintures murales, relevé stratigraphique

Keywords
murals, xith century, stratigraphic statements, archaeology of murals

Index géographique
Saint-Savin-sur-Gartempe

Index chronologique
XIe siècle

AUTEUR

Claire Boisseau
Claire Boisseau prépare depuis 2017 à l'université de Poitiers une thèse sur les cycles peints hagiographiques de Saint-Savin-sur-Gartempe (XI^{e} siècle). Dans ce cadre, elle a réalisé deux campagnes de relevés archéographiques, exercé en tant qu'ingénieure d'études au Centre d'études supérieures de civilisation médiévale (Poitiers) et obtenu une allocation de formation et de recherche du ministère de la Culture en 2019. Elle a publié des articles dans le *Bulletin monumental* et la *Revue historique du Centre-Ouest*.

L'élaboration des décors du Neues Museum de Berlin, une collaboration artistique et savante

The Elaboration of Berlin Neues Museum's Decorations: An Artistic and Scholarly Collaboration

Valentin Boyer

PLAN

Une symbiose originale : entre objets antiques et décors recréés
Une fenêtre sur l'Égypte : cinq peintres et dix-sept vues de monuments antiques
La reconstitution d'un temple égyptien
Les *Denkmäler*, un ouvrage scientifique au service de l'instruction
De l'allemand aux hiéroglyphes : le jeu du philologue Lepsius et du sculpteur Bonomi

NOTES DE LA RÉDACTION

Cet article a été rédigé à partir du mémoire de l'auteur : Valentin Boyer, « Le décor du département égyptien du Neues Museum de Berlin. "Contextualisation" d'une collection archéologique vers 1850 », mémoire d'étude, Paris, École du Louvre, 2018.

TEXTE

1 L'expédition militaire sur ordre de Napoléon Bonaparte aussi connue sous l'appellation de « campagne d'Égypte » (1798-1801) a marqué la redécouverte de l'Égypte ancienne. Cette campagne était accompagnée d'une commission des sciences et des arts, constituée de savants chargés de faire une étude encyclopédique sur l'Égypte antique comme sur l'Égypte moderne. Grâce à la collaboration d'environ deux cents savants (archéologues, botanistes, architectes, naturalistes, etc.) et artistes (peintres, dessinateurs, graveurs, aquarellistes, etc.), le fruit de cette expédition amena à la publication de la célèbre *Description de l'Égypte* publiée entre 1809 et 1829. Elle a ouvert la voie à d'autres opérations scientifiques étrangères sur la

terre des pharaons : l'expédition scientifique franco-toscane de 1828-1829, dirigée par l'égyptologue italien Ippolito Rosellini (1800-1843) et son homologue français Jean-François Champollion (1790-1832), et l'expédition prussienne de 1842-1845, menée par l'égyptologue Karl Richard Lepsius (1810-1884).

2 Ce dernier s'entoure d'artistes, notamment des deux frères peintres et illustrateurs allemands Theodor Ernst et Maximilian Ferdinand Weidenbach, du sculpteur et égyptologue anglais Joseph Bonomi, de l'architecte et ingénieur allemand Georg Gustav Erbkam, du peintre allemand Friedrich Otto Georgi et du peintre paysagiste suisse Johann Jakob Frey. Cette mission, à portée scientifique et constituée d'une équipe d'archéologues, de mouleurs, d'architectes, de dessinateurs et de peintres, a permis de réunir une quantité considérable d'informations rassemblées dans la célèbre publication en douze volumes intitulée *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien*, publiée entre 1849 et 1856. La compilation de relevés réalisés par l'équipe de l'expédition prussienne a servi notamment comme source d'inspiration iconographique majeure pour de nombreux artistes occidentaux – le rayonnement de cette publication n'étant pas seulement cantonné à l'aire germanophone mais atteignant l'Europe entière – souhaitant s'inspirer de l'Égypte ancienne.

3 En plus d'une multitude d'études, de relevés, de moulages[1], de 15 000 empreintes en plâtre et de plus de 2 000 dessins et peintures, l'équipe rapporta d'Égypte environ 1 500 objets[2] offerts par le vice-roi d'Égypte Méhémet Ali au roi de Prusse Frédéric-Guillaume IV[3]. L'exposition de ces antiquités égyptiennes dans les salles du Neues Museum a été marquée par la volonté des concepteurs du musée de créer en 1850 des décors évoquant leur contexte historique et esthétique. La coopération entre Lepsius et les artistes de l'expédition s'est poursuivie pour concevoir ces décors. Les multiples réflexions muséographiques et les choix adoptés afin de proposer un discours muséal à la fois pédagogique, didactique, immersif et instructif sont le fruit de cette collaboration artistique et scientifique. En considérant ce dialogue entre décors et collection mis en œuvre au sein du Neues Museum, il est intéressant de souligner la manière avec laquelle une minutieuse reconstitution du passé permet la contextualisation muséale d'une collection archéologique.

Une symbiose originale : entre objets antiques et décors recréés

4 Lepsius a poursuivi les échanges noués quelques années auparavant lors de l'Expédition prussienne, notamment avec les frères Weidenbach et Bonomi. L'ambition était de créer au département égyptien du Neues Museum un cadre muséal inédit par une mise en scène favorable à la délectation et à l'instruction du visiteur, offrant un tour d'horizon de la civilisation égyptienne, de sa mythologie et de son histoire[4]. Lepsius avait été nourri par la pensée éducative de certains auteurs antiques, notamment Horace, qui soulignait dans l'*Ars poetica* les vertus de *prodesse et delectare* (profiter et réjouir). Wilhelm von Humboldt (1767-1835), dont le rôle a été crucial dans la fondation des musées à Berlin, affirmait que, selon lui, une institution muséale devait « *erst erfreuen, dann belehren*[5] » (d'abord réjouir, ensuite instruire).

5 L'enveloppe architecturale ainsi conçue permet d'inviter le visiteur à se projeter dans l'Égypte ancienne et les objets archéologiques exposés retrouvent ce qui apparaît comme leur environnement originel. Lepsius a veillé à nourrir son projet grâce aux recherches égyptologiques les plus récentes. Fondé sur les études mises en œuvre par l'expédition prussienne en Égypte, le décor muséal a servi de terrain d'expérimentation et de diffusion de la connaissance.

Une fenêtre sur l'Égypte : cinq peintres et dix-sept vues de monuments antiques

6 Lepsius souhaitait que les décors permettent au visiteur de s'immerger dans l'Égypte ancienne. Dans une lettre du 11 juillet 1845, il précise que des peintures murales présentant des « *Ansichten der jetztigen ägyptischen Lokalitäten*[6] » (vues des localités égyptiennes actuelles) orneront les murs de la Cour égyptienne du Neues Museum, cohabitant avec des reconstitutions de décors égyptiens antiques. Le travail de conception avec les artistes se comprend tant dans le choix des sujets que dans le déroulé de leur exécution. Le

décor de la Cour égyptienne, dont une aquarelle du peintre berlinois Eduard Gaertner peinte en 1850 offre un aperçu (**fig. 1**), est une ambitieuse reconstitution du Ramesseum [7] fondée sur les conseils de Lepsius.

1. Eduard Gaertner, *Vue de la cour égyptienne*, 1850, aquarelle publiée dans Friedrich August Stüler, *Das neue Museum in Berlin*, Berlin, Ernst und Korn, 1862, pl. VII.



7 Les murs de la salle, reprenant le principe des aplats de couleurs vives caractéristiques de la peinture pompéienne du Ier siècle après J.-C., sont ornés de dix-sept peintures présentant au visiteur autant de localités égyptiennes (**fig. 2**). Ces vues de monuments antiques jouent le rôle de fenêtres sur l'Égypte [8]. Elles ont été accomplies par cinq peintres berlinois [9] issus de la Berliner Malerschule, fondée en 1819 : Karl Eduard Biermann, Carl Georg Anton Graeb, Eduard Friedrich Pape, Max Schmidt et Wilhelm Ferdinand Schirmer [10]. Bien que ce dernier ait réalisé seul la vue de la deuxième avant-cour du Ramesseum, celle des colosses dits « de Memnon » de l'Aménophium [11] et la vue intérieure du temple excavé de Ramsès II

consacré à Ptah à Gerf Hussein en Basse-Nubie, il a exécuté certaines autres vues en collaboration directe avec plusieurs des peintres précédemment cités : Biermann et Graeb ainsi que Schmidt[12] et Pape[13], deux élèves de son propre atelier.

2. Berlin, Neues Museum, Cour égyptienne, mur oriental, peintures murales, entre 1845 et 1850, de gauche à droite : Karl Eduard Biermann, *Vue de l'avant-cour du temple d'Edfou* et *Vue de l'île de Philae* ; Max Schmidt, *Vue du temple excavé d'Abou Simbel*.

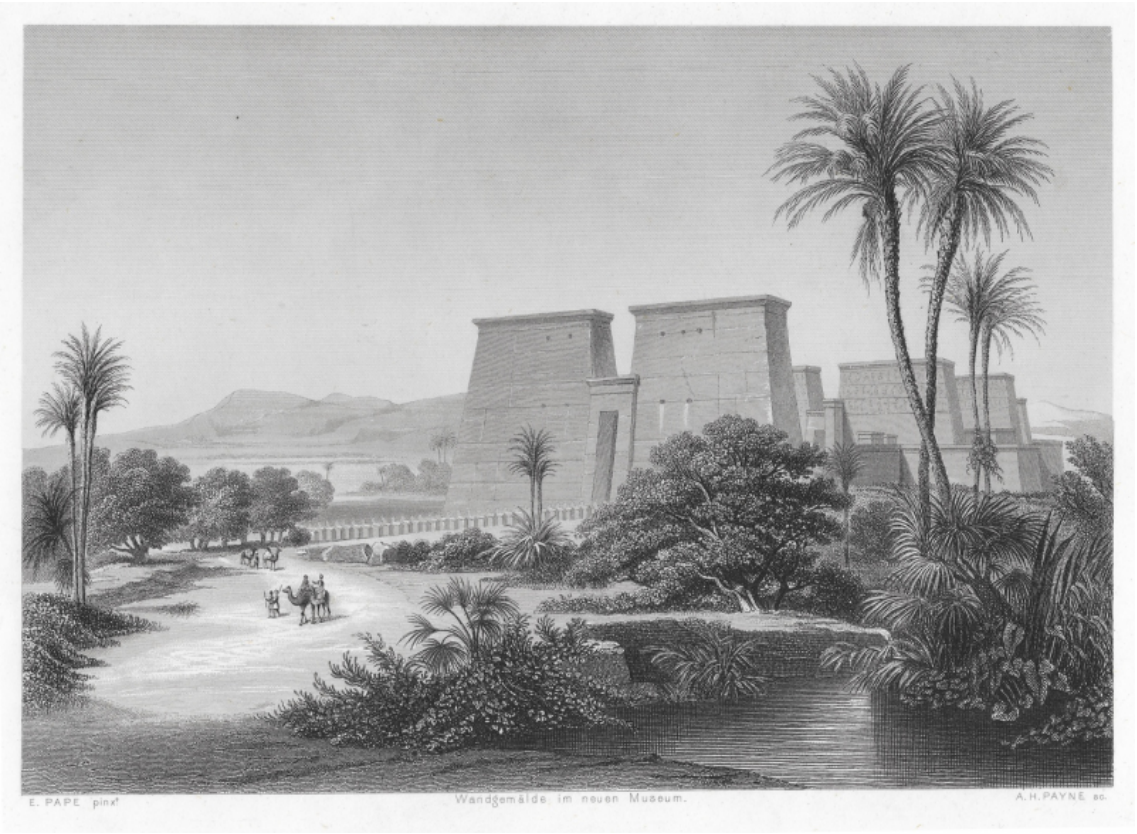


© Photo Valentin Boyer.

8 Conçues à plusieurs mains, les vues des pyramides de Giza (dont aucun modèle précis n'est indiqué) et celles, intérieure et extérieure, des tombes excavées de Béni Hassan constituent ainsi un travail commun coordonné par Schirmer. En revanche, les autres représentations, qui constituent un panorama des monuments égyptiens[14], ont été réalisées indépendamment par les différents peintres. Ainsi, Biermann s'est attaché à représenter les carrières de grès du Gebel Silsileh, les deux obélisques d'Hatchepsout[15] de Karnak, l'avant-cour du temple d'Edfou depuis la pièce intérieure après le pylône d'entrée (**fig. 2, à gauche**) et le côté oriental de l'île de Philae depuis le sud (d'après une esquisse de Weidenbach du 5 novembre 1843[16]). Graeb a réalisé la vue du temple d'Hathor de Dendérah. Pape s'est quant à lui chargé de la vue du temple de Karnak depuis l'ouest (avec le dromos et trois pylônes ; **fig. 3**). Enfin, Schmidt s'est occupé de la vue extérieure du temple excavé d'Abou Simbel en Basse-Nubie (**fig. 2, à droite**), de l'extrémité ouest du Gebel Barkal, de l'ancienne résidence des rois éthiopiens à Méroé et des pyramides de Méroé[17]. Ces dix-sept vues ont fait, dès les années 1850-1860,

l'objet d'une diffusion large sous forme d'estampes [18]. Ces peintres ont la particularité d'avoir suivi une formation spécifique. Considérée comme un « artisanat » (*Kunsthandwerk*) et comme relevant des arts appliqués (*Kunstgewerbe*), la peinture décorative était, en Allemagne, une profession indépendante jusque dans les années 1930. Le peintre décorateur (*Dekorationsmaler*) ornait les intérieurs d'ouvrages d'architecture mais pouvait également concevoir des décors de scène pour le théâtre ou l'opéra. Schirmer a débuté sa carrière en tant que peintre de fleurs et a ouvert un atelier en 1831 [19], dans lequel il a notamment formé Schmidt. Il devint peintre de stéréochromie (technique de peinture murale permettant de fixer chimiquement les couleurs) à partir de 1847. Biermann a, quant à lui, été peintre de porcelaine avant de devenir peintre décorateur maîtrisant également la technique de l'aquarelle [20] grâce à ses voyages en Suisse, au Tyrol et en Italie, où il a pu perfectionner son art. Graeb, peintre décorateur et dirigeant conjointement avec son confrère Johann Karl Jakob Gerst un atelier de peinture de décors de théâtre, est nommé peintre de cour en 1851 et reçoit de Frédéric-Guillaume IV et de son épouse Élisabeth Louise de Bavière une commande de 94 vues de paysages d'architecture [21]. Étudiant auprès de Schirmer, Pape est quant à lui peintre de paysages et de décors de théâtre. Il se consacre tout d'abord à la peinture de chevalet avant de commencer sa carrière au Neues Museum [22].

3. Albert Henry Payne, d’après Eduard Friedrich Pape, *Vue du dromos du temple de Karnak*, 1860, gravure sur acier, 13 × 18,4 cm.



© Phot. et coll. Valentin Boyer.

La reconstitution d’un temple égyptien

9 Les principaux espaces constitutifs d’un temple égyptien – l’avant-cour, la cour hypostyle, le sanctuaire et son autel [23] – ont été reconstitués au Neues Museum au sein des différentes salles du département égyptien [24]. Cette mise en scène architecturale permet au visiteur du musée d’entreprendre un voyage en Égypte ancienne, guidé par les corniches à gorge surmontant les portes à l’égyptienne sur lesquelles sont représentés des disques ailés [25] (*Behedet* [26]). Le théologien et homme politique Heinrich Abeken, qui avait par ailleurs accompagné Lepsius en Égypte lors de l’Expédition prussienne, souligna en 1856 dans son ouvrage *Das Aegyptische Museum in Berlin* :

> Vous êtes là en Égypte, vous êtes sur le seuil d'un temple égyptien et vous avez essentiellement la même vue que celle qui se présentait à l'Égyptien lorsqu'il entrait dans la salle consacrée. Ces colonnes, avec leurs chapiteaux se déployant comme un grand calice floral, dont les plafonds et les corniches aux ornements qui se répètent, ces multiples couleurs vives, ces formes exotiques, jusque dans les moindres détails, sont des répliques exactes de colonnes, formes, couleurs, proportions ayant trait à l'Égypte [27].

10 Lepsius a initié et coordonné la réalisation de ces décors et a été le « seul responsable de la peinture et peut-être aussi de la conception des détails plastiques, comme par exemple les chapiteaux des colonnes [28] », alliant approche artistique et approche scientifique [29]. Il exprime très clairement le rôle contextualisant du décor, dans une lettre du 11 juillet 1845 où il vante l'intérêt d'opter pour la reconstitution d'un temple égyptien [30]. Ce choix muséographique aurait selon lui le mérite de donner au spectateur une impression de la monumentalité de l'architecture égyptienne couplée à la découverte et à l'appréciation des monuments originaux de plus petites dimensions exposés dans la même salle. D'après Lepsius, les décors doivent donner au visiteur un aperçu de la riche polychromie des reliefs muraux originaux [31]. Cette aspiration à la couleur n'était toutefois pas de l'avis de nombre de contemporains, comme Giuseppe Passalacqua [32], qui refuse les tonalités tapageuses : « Les bas-reliefs des temples égyptiens étaient généralement multicolores ; ces couleurs doivent-elles prendre ici place sans réserve ? Ma réponse est non [33]. »

11 Comme le précise Lepsius dans sa lettre, les objets rapportés d'Égypte ont été extraits de leur environnement archéologique et exposés de manière isolée dans les musées. Cette reconstitution permet de rendre compte de l'harmonie générale de la composition monumentale des décors égyptiens tout en surprenant le visiteur.

Les *Denkmäler*, un ouvrage scientifique au service de l'instruction

12 Compilation des relevés de l'équipe de l'Expédition prussienne en Égypte, les *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien* de Lepsius

constituent une source d'inspiration iconographique [34] déterminante pour la mise en place du décor. La quantité d'informations, tant visuelles que textuelles, rassemblées dans cet ouvrage rivalise avec la fameuse *Description de l'Égypte* des Français et place l'égyptologie allemande en concurrence directe avec celles des autres nations européennes. Par leur précision dans les détails, leur fidélité aux monuments et la qualité stylistique de leurs dessins, les *Denkmäler* sont un précieux outil de travail pour l'égyptologie ; ils sont toujours utilisés de nos jours, notamment parce que certains reliefs et inscriptions *in situ* trouvés encore intacts par Lepsius sont aujourd'hui détériorés voire détruits.

13 Alors que les planches de la *Description de l'Égypte* sont incorrectes en de nombreux points du fait de la liberté prise dans l'exécution des dessins, que les *Monuments de l'Égypte et de la Nubie* de Champollion et les *Monumenti dell'Egitto e della Nubia* de Rosellini sont très sélectifs et offrent des dessins difficilement exploitables d'un point de vue stylistique, les planches des *Denkmäler*, dessinées surtout par les frères Weidenbach, répondent aujourd'hui encore aux critères les plus stricts pour les besoins de la recherche égyptologique. L'utilisation de ces planches permet ainsi de conférer, par l'exactitude des reproductions de temples et de tombes [35], une dimension scientifique et documentaire aux décors. Cette représentation fidèle des monuments antiques est accomplie au moyen de dessins et de peintures et non de photographies, malgré l'intérêt que porte Lepsius au procédé du calotype breveté en 1841 par William Henry Fox Talbot [36]. Cette invention n'était pas encore le moyen de relevé le plus efficace dans le cadre de l'expédition de 1842-1845 [37]. L'avantage notable des dessins et peintures, en plus de leur rapidité d'exécution, est qu'ils permettent de retranscrire la polychromie des monuments.

14 Les *Denkmäler* furent donc précieux pour les artistes ayant travaillé aux décors du département égyptien du Neues Museum. La plupart les connaissaient déjà car ils avaient déjà collaboré avec Lepsius : le maître d'œuvre, Erbkam, qui avait grandement contribué à l'aménagement des pièces et à l'agencement des collections, avait été membre de l'expédition prussienne en Égypte ; les frères Weidenbach avaient quant à eux été recommandés [38] directement par Lepsius pour être membres de l'expédition.

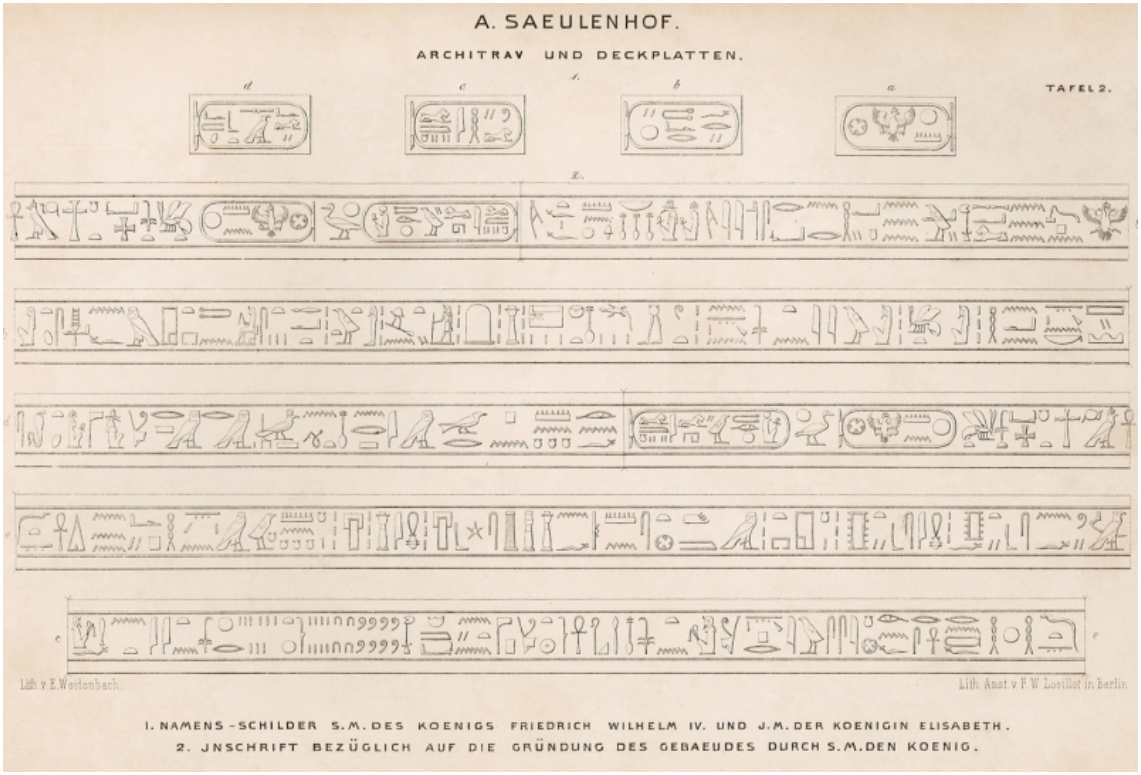
De l'allemand aux hiéroglyphes : le jeu du philologue Lepsius et du sculpteur Bonomi

15 L'expérience des frères Weidenbach dans la conception de dessins de paysages et la maîtrise de Max Weidenbach dans la copie des hiéroglyphes avaient été nécessaires pour l'édition des *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien*. Les décors du Neues Museum formaient le miroir de la connaissance égyptologique de leur temps ; ils reflétaient les avancées allemandes en philologie et en épigraphie égyptiennes. Lepsius souhaitait mettre en évidence les avancées scientifiques les plus récentes, notamment celles concernant la compréhension de l'égyptien ancien. Comme il le précise dans sa lettre du 11 juillet 1845, il avait choisi d'accorder une grande importance aux inscriptions hiéroglyphiques : « Il ne devrait pas manquer non plus une certaine profusion d'inscriptions hiéroglyphiques, si essentiellement liées à toutes les représentations égyptiennes et qui, par leurs couleurs vives, donnent une impression de splendeur[39]. »

16 Ces inscriptions ne pouvaient cependant être lues que par un nombre très restreint d'érudits. En effet, Champollion avait déchiffré les hiéroglyphes seulement une vingtaine d'années auparavant[40]. Lepsius s'adonne ainsi au thème en composant lui-même une dédicace formulée en hiéroglyphes, témoignant ainsi de sa maîtrise de l'égyptien ancien. L'architrave de la Cour égyptienne, soutenue par les seize colonnes campaniformes, a ainsi été décorée par Lepsius d'une frise de hiéroglyphes formant une inscription dédicatoire à Frédéric-Guillaume IV (**fig. 4**). Celle-ci commence sur la face nord et continue de part et d'autre de la construction. Elle rappelle que la salle a été fondée en 1848 par le roi (la neuvième année de son règne). En outre, les cartouches du couple royal, visibles sur l'aquarelle de Gaertner (**fig. 1**), apparaissent par alternance sur les abaques, au-dessus des colonnes soutenant l'architrave. On peut ainsi y lire deux cartouches, [Friedrich] et [Wilhelm], correspondant aux noms du roi en allemand, et un troisième cartouche, [Élisabeth], désignant son épouse. Les noms du couple royal sont transcrits alphabétiquement en signes hiéroglyphiques en écriture sinistroverse. Le

Neues Museum ayant été réalisé à la demande de Frédéric-Guillaume IV, son nom et celui de son épouse sont inscrits par Lepsius dans un souci de révérence, comme l'étaient autrefois les noms des pharaons et de leurs épouses.

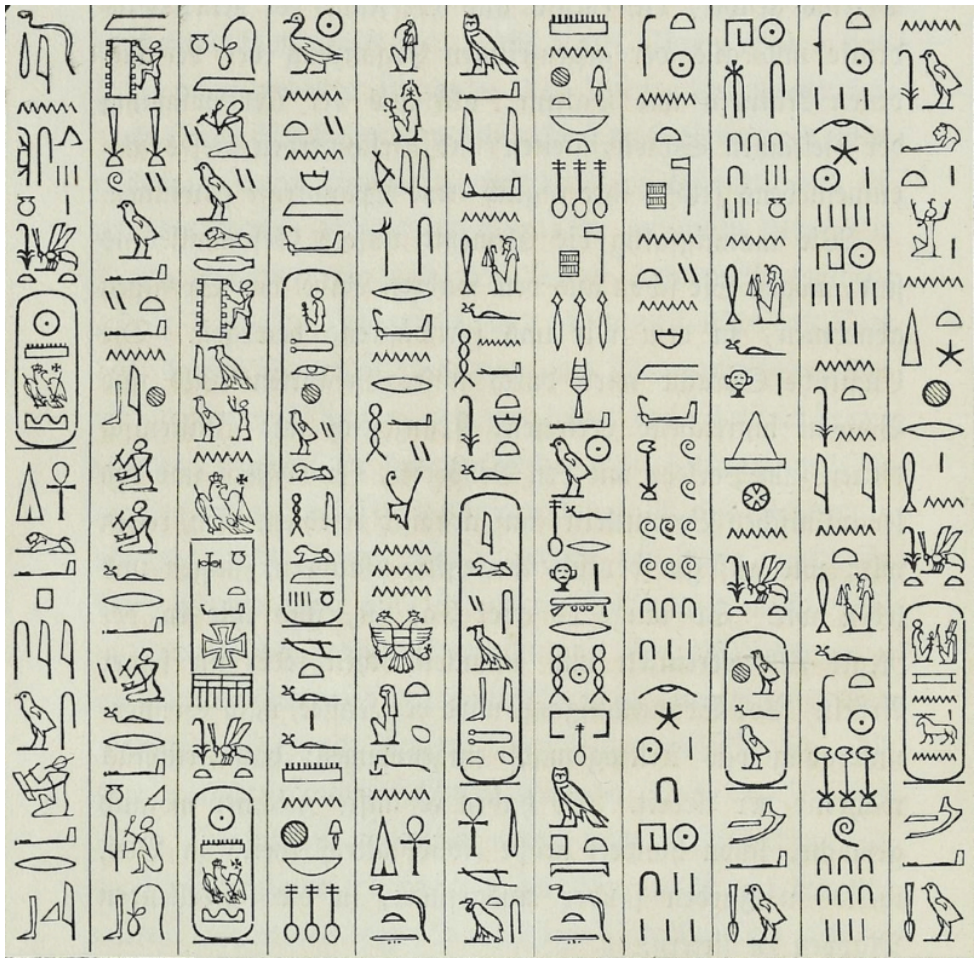
4. Dessin de l'inscription dédicatoire de l'architrave de la Cour égyptienne, publié dans Karl Richard Lepsius, *Abtheilung der Aegyptischen Alterthümer. Die Wandgemälde der verschiedenen Räume*, Berlin, s. n., 1855, pl. II.



17 Cet exercice de style que le visiteur ne pouvait déchiffrer par lui-même couronne la collaboration artistique et scientifique entre Lepsius et le sculpteur Bonomi. Comme il le précise dans une lettre du 17 janvier 1843 publiée à Berlin en 1852 dans les *Briefe aus Aegypten, Aethiopien und der Halbinsel des Sinai*, Lepsius reprend une manière de faire qu'il avait déjà pratiquée en 1842 sur le sol égyptien [41]. Lors de l'expédition prussienne en Égypte, aidé par Bonomi, Lepsius avait fait inscrire en hiéroglyphes une première dédicace à son roi sur un des chevrons ouest de l'entrée de la pyramide de Khéops sur le plateau de Giza (**fig. 5**). Bien que la lecture de cette inscription soit réservée à des initiés, des idéogrammes ingénieux mais imaginaires peuvent être décelés dans l'inscription hiéro-

glyphique ainsi forgée, même par un visiteur prussien néophyte. La croix teutonique[42], l'aigle bicéphale[43] aux ailes déployées tenant dans sa serre gauche l'orbe[44] et dans sa serre droite le sceptre ainsi que l'aigle couronné tenant à sa droite l'épée et à sa gauche le sceptre, introduits dans l'inscription, sont facilement reconnaissables ; ils offraient la possibilité de transcrire par les hiéroglyphes le mot « Prusse ». Cette inscription démontre les avancées prussiennes en épigraphie et en philologie égyptiennes et témoigne également du rôle et de la place des artistes dans la création de ces décors. Ils ne sont pas de simples exécutants mais de véritables créateurs et acteurs en collaboration complète avec l'archéologue.

5. Relevé de l'inscription dédicatoire de Karl Richard Lepsius sur la pyramide de Khéops issu de sa lettre du 17 janvier 1843, publié dans Karl Richard Lepsius, *Briefe aus Aegypten, Aethiopien und der Halbinsel des Sinai* (voir n. 6), p. 30.



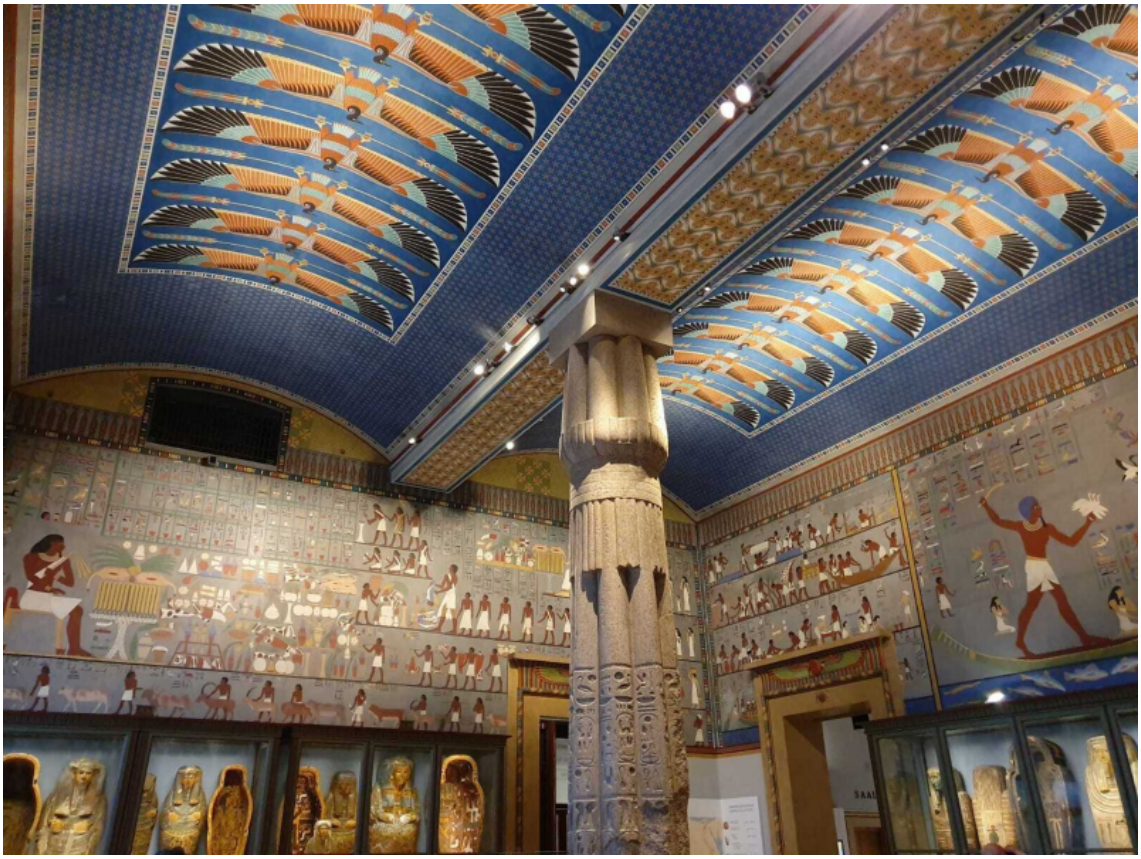
© Universitätsbibliothek Heidelberg.

18 Le musée devient ici le lieu privilégié pour la mise en commun de connaissances et de savoir-faire. En effet, le rôle du musée évolue à cette époque : des changements profonds s'opèrent, au bénéfice entre autres de l'appréciation des œuvres par le visiteur ; des questions fondamentales sur le statut de l'exposition et sur les fonctions du muséographe sont posées. À la fois intellectuel et plastique, ce travail de recréation d'un environnement a pour objectif non pas d'exposer de simples ruines mais de se projeter dans le passé via des architectures recréées à un instant précis de leur état, à la fois par des vues antiques et par des vues modernes, sollicitant les compétences des artistes et les connaissances de l'égyptologue [45]. L'objectif est de transporter le visiteur dans le temps et dans l'espace, pour faciliter l'interprétation des œuvres en le tenant en éveil et en le surprenant par la variété des salles-reconstitutions et de leur contenu. Un des rapports entre art et archéologie qui s'exprime parfaitement ici est que les artistes, tels des archéologues modifiant le paysage par leurs fouilles, modifient l'espace muséal pour lui redonner une cohérence autour des objets antiques exposés. Lepsius et les artistes s'appuient ainsi sur des représentations conformes d'un point de vue autant esthétique que scientifique en étant attentifs à l'inscription spatiale des objets archéologiques et à leur intégration dans un cadre immersif, pédagogique et compréhensible. Cette réflexion muséographique fit du Neues Museum un modèle, illustré par la postérité de cette collaboration reprise ensuite avec de nombreuses mises en contexte par le décor accomplies dans d'autres pays au cours des décennies suivantes.

19 Dans cette deuxième moitié du XIX^e^ siècle, la diffusion de ce mode d'exposition a aussi été mise en œuvre dans un cadre non muséal, comme en témoignent les décors égyptiens de l'Egyptian Court au Crystal Palace de Londres en 1854 [46] par Bonomi et par l'architecte et ornemaniste britannique Owen Jones, inspirés du Ramesseum à Thèbes. En outre, lors de l'Exposition universelle de 1873 à Vienne, Ernst Weidenbach réalise pour l'égyptologue allemand Heinrich Brugsch des copies à l'aquarelle de peintures provenant des tombes rupestres de Beni Hassan et notamment de la tombe de Khnoumhotep II. Un véritable transfert de connaissances, de savoirs et de pratiques s'effectue dans le cas de Vienne puisque les décors – d'après les planches des *Denkmäler* – réalisés par Ernst Weidenbach

pour l'Exposition universelle de 1873 sont réutilisés dans un cadre de nouveau muséal pour les galeries égyptiennes du Kunsthistorisches Museum de Vienne ouvert en 1891[47] (**fig. 6**).

6. Vienne, Kunsthistorisches Museum, salle du département des Antiquités égyptiennes, vue de 2019.



© Photo Valentin Boyer.

NOTES

1 Ludwig Stern, « Die Ägyptische Sammlung », dans *Königlichen Museen, Zur Geschichte der Königlichen Museen in Berlin. Festschrift zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens…*, Berlin, s. n., 1880, p. 146-153, ici p. 147.

2 Christina Hanus (dir.), *Wegbereiter der Ägyptologie. Carl Richard Lepsius* (1810-1884), Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin, 2010, p. 32.

3 Olivia Zorn, « Der Mythologische Saal », dans Elke Blauert (dir.), *Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte*, Berlin, Nicolai, 2009, p. 115.

4 Hanus, *Wegbereiter der Ägyptologie*, p. 36.

5 Thomas Wolfgang Gaehtgens, *L'Art sans frontières. Les relations artistiques entre Paris et Berlin*, Paris, Le Livre de poche, 1999, p. 49.

6 *Ibid.*, p. 371.

7 Le Ramesseum est le temple de millions d'années de Ramsès II situé sur la rive gauche du Nil à Thèbes.

8 Karl Richard Lepsius, *Beschreibung der Wandgemälde und der ägyptischen Abtheilung, Königliche Museen zu Berlin*, 4e éd., Berlin, 1880, p. 7-11.

9 Une courte biographie de ces peintres se trouve dans Adolf Rosenberg, *Die Berliner Malerschule (1819-1879): Studien und Kritiken*, Berlin, E. Wasmuth, 1879.

10 Wilhelm Ferdinand Schirmer (1802-1866) ne doit pas être confondu avec son contemporain Johann Wilhelm Schirmer (1807-1863).

11 L'Aménophium est le temple funéraire d'Aménophis III.

12 Rosenberg, *Die Berliner Malerschule*, p. 329.

13 *Ibid.*, p. 327.

14 Michael Pantazzi, « Cour intérieure du musée de Berlin », dans id., Jean-Marcel Humbert et Christiane Ziegler, *Egyptomania, L'Égypte dans l'art occidental (1730-1930)*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 1994 ; Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, 1994 ; Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1994-1995), Paris, RMN, 1994, p. 342.

15 Hatchepsout, nommée « Chumtamen » dans les écrits de Lepsius.

16 Ernst Weidenbach, *Vue des ruines du temple de Philae*, 1843, crayon sur papier, 29,7 × 40 cm, voir Ingelore Hafemann (dir.), *Preussen in Ägypten – Ägypten in Preussen*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2010, p. 213.

17 Ancienne Nubie, actuel Soudan.

18 La vue des colosses de Memnon (par Schirmer), celle du temple excavé d'Abou Simbel et celle des pyramides de Méroé (par Schmidt) ainsi que celle du temple d'Hathor de Dendérah (par Graeb) ont été gravées sur acier par William French. La vue du temple de Karnak depuis l'ouest avec le dromos et les trois pylônes (par Pape) et celle de l'île de Philae (par Biermann) ont été gravées par Albert Henry Payne. La vue de l'avant-cour du temple d'Edfou (par Biermann) a quant à elle été gravée par Thomas Heawood.

Enfin, celle du temple excavé de Ramsès II consacré à Ptah à Gerf Hussein (par Schirmer) a été gravée par James Gray.

19 Rosenberg, *Die Berliner Malerschule*, p. 327.

20 *Ibid.*, p. 333.

21 *Ibid.*, p. 348.

22 *Ibid.*, p. 345-346.

23 Georg Moritz Ebers, *Richard Lepsius, ein Lebensbild*, Leipzig, W. Engelmann, 1885, p. 221.

24 Guido Messling, « Historismus als Rekonstruktion. Die Ägyptische Abteilung im Neuen Museum », dans Alexis Joachimides, Sven Kuhrau *et al.* (dir.), *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft (1830-1990)*, Dresde / Bâle, Verlag der Kunst, 1995, p. 56.

25 Dietrich Wildung, « Flügelsonne », dans *Lexikon der Ägyptologie* II, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1977, col. 277-279.

26 Otto Eberhard, « Behedeti », dans *Lexikon der Ägyptologie* I, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1975, col. 683.

27 Heinrich Abeken, *Das Aegyptische Museum in Berlin*, Berlin, W. Schultze, 1856, p. 6. Nous traduisons.

28 Wulfgang Henze, « Wiederaufbau des Neuen Museums Berlin: Der mythologische Saal », dans Ellinoor Bergvelt, Debora J. Meijers *et al.*, *Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das Neue Museum in Berlin im internationalen Kontext*, Berlin, G+H Verlag, 2011, p. 289. Nous traduisons.

29 Hanus, *Wegbereiter der Ägyptologie*, p. 35.

30 Lepsius, *Briefe aus Aegypten*, p. 369.

31 Valentin Boyer, « Le décor du département égyptien du Neues Museum de Berlin. "Contextualisation" d'une collection archéologique vers 1850 », mémoire d'études, Paris, École du Louvre, 2018, p. 27, 32, 51 et 54.

32 Le décor du département égyptien du Neues Museum a pour origines et prémices les réflexions muséographiques de deux grandes figures, Passalacqua et Lepsius, qui proposent leurs projets pour le nouveau musée égyptien. Passalacqua, chargé par Olfers de réaliser des dessins pour le département égyptien, soumet en 1843 le projet qu'il a imaginé mais qui diffère en tout point de celui de Lepsius par son manque de rigueur archéologique et la polychromie modérée de ses décors.

33 Christiane Ziegler, « Le décor des musées européens », dans Jean-Marcel Humbert, *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, actes (Paris, musée du Louvre, 1994), Paris, Musée du Louvre Éd., 1996, p. 149.

34 Hanus, *Wegbereiter der Ägyptologie*, p. 35.

35 Stern, « Die Ägyptische Sammlung », p. 148.

36 Hartmut Mehlitz, « Richard Lepsius und Ignaz von Olfers. Planung und Gestaltung des neuen Ägyptischen Museums », dans Hafemann, *Preussen in Ägypten*, p. 257.

37 Hanus, *Wegbereiter der Ägyptologie*, p. 25.

38 *Ibid.*, p. 18.

39 Lepsius, *Briefe aus Aegypten*, p. 30-34.

40 Champollion avait adressé le 27 septembre 1822 sa célèbre Lettre à M. Dacier relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques dans laquelle il faisait part à Bon-Joseph Dacier, historien, philologue, conservateur français et secrétaire perpétuel de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, de sa découverte d'un système de déchiffrement des hiéroglyphes égyptiens.

41 Lepsius, *Briefe aus Aegypten*, p. 371.

42 La croix teutonique, croix noire, est devenue l'emblème du royaume de Prusse.

43 L'aigle bicéphale apparaît au XV^e^ siècle dans le Saint Empire romain germanique, à l'image du roi et de l'empereur.

44 L'orbe est un globe crucifère de commandement et marqueur de la royauté.

45 Contrairement à l'architecte Eugène Viollet-le-Duc qui, dans ses travaux contemporains de restauration de constructions médiévales, comme les peintures murales de la chapelle basse de la Sainte-Chapelle à Paris, recréait un état idéal d'accomplissement des monuments, Lepsius n'était pas à la recherche du « Beau universel » ou du « Beau idéal » et n'avait pas pour objectif d'adapter ses décors « aux besoins et aux mœurs du moment », comme en attestent quelques critiques émises par certains de ces contemporains (voir Boyer, « Le décor du département égyptien du Neues Museum », p. 51-56). Par ailleurs, Lepsius a simplement recréé un cadre égyptien fictif par ses décors et n'avait pas pour objectif de restaurer un monument architectural antique particulier.

46 L'architecte et paysagiste britannique Joseph Paxton a conçu le Crystal Palace pour la première Exposition universelle (The Great Exhibition) de 1851 à Hyde Park à Londres, tandis qu'Owen Jones était responsable de la décoration intérieure et de l'aménagement. Lorsque le bâtiment a été démonté et reconstruit à Sydenham (Londres) en 1854, Owen Jones et l'architecte Sir Matthew Digby Wyatt (1820-1877) ont été responsables de la réalisation d'une série de cours pour illustrer l'histoire des beaux-arts. C'est à cette occasion que l'Egyptian Court fut réalisée pour représenter les productions artistiques de l'Égypte ancienne au côté d'autres cours ayant pour thème la Perse, la Grèce, la Turquie, l'Espagne, le Portugal, Madère, l'Italie et la France.

47 Ces décors ont par ailleurs été restaurés en 2021.

RÉSUMÉS

Français

À travers l'exemple des collections égyptiennes du Neues Museum de Berlin, cet article étudie la collaboration entre l'archéologue Karl Richard Lepsius et plusieurs artistes. Le musée devient le lieu privilégié pour la mise en commun de connaissances et de savoir-faire au service de la muséographie, sollicitant les connaissances archéologique et égyptologiques du premier et les compétences des seconds. Un des rapports entre l'art et l'archéologie est que les artistes, tels des archéologues altérant le paysage par leurs fouilles, modifient l'espace muséal pour lui redonner une cohérence autour des objets antiques exposés. Ce geste témoigne de leur rôle dans la création des décors : ils ne sont pas de simples exécutants mais de véritables créateurs collaborant de manière totale avec l'archéologue.

English

Using the example of the Egyptian department of the Neues Museum in Berlin, this article studies the collaboration between the archaeologist Karl Richard Lepsius and several artists. The museum becomes a privileged place for pooling knowledge and know-how in the service of museography, requiring the former's archaeological and Egyptological knowledge and the latter's skills. One of the relationships between art and archaeology is that artists, like archaeologists altering the landscape through their excavations, modify the museum space to give it a coherence around the ancient objects exhibited. This also testifies to their role in the creation of such settings: they are not simple doers but creators in total collaboration with the archaeologist.

INDEX

Mots-clés
archéologie, muséologie, égyptologie, Gesamtkunstwerk, contextualisation, musée, collection, Lepsius, reconstitution

Keywords
archaeology, museography, egyptology, Gesamtkunstwerk, contextualisation, museum, collection, lepsius, reconstitution

Index géographique
Égypte, Allemagne

AUTEUR

Valentin Boyer
Diplômé d'un master international d'histoire de l'art et de muséologie (École du Louvre / Heidelberg Universität), Valentin Boyer est historien de l'art spécialisé en égyptomanie. Il travaille comme chargé de cours à l'École du Louvre, collaborateur à la bibliothèque d'égyptologie du Collège de France et muséographe pour le site archéologique d'Éléphantine auprès de l'Institut archéologique allemand. Il a été commissaire de l'exposition « Égypte et ex-libris » (Thuin, Maison de l'imprimerie, 2022).

Les sciences du temps éternel

Histoire de l'art et archéologie face à la stratigraphie de Rome au tournant du XX^e siècle

Sciences of the Eternal Time: Art History and Archaeology Facing Rome's Stratigraphy at the Turn of the 20th Century

Marina Bernardi

PLAN

Histoire et archéologie dans la Rome de 1900
Santa Maria Antiqua : convergence et transitions
Une « paroi-palimpseste » pour une « cité-palimpseste »

TEXTE

1 Dans les carnets de ses *Heures italiennes*, Henry James donne ses impressions du Forum romain au tournant du XX^e siècle et décrit l'affleurement des trouvailles archéologiques comme le passage de l'immatériel à la matière, de l'abstraction à la connaissance. Au même moment, l'archéologue Giacomo Boni, pionnier de la fouille stratigraphique en Italie, œuvre à faire émerger du Forum l'église paléochrétienne de Santa Maria Antiqua, sous l'église baroque de Santa Maria Liberatrice, entièrement détruite pour l'occasion. L'église primitive n'est cependant pas le but de Boni qui, « en vrai archéologue moderne [2] », ne privilégie aucune époque : « Il s'agit d'aller du VIII^e siècle au IV^e dans l'espoir de trouver l'épiscopat de Jean VII, du IV^e siècle au I^er siècle avant J.-C., dans l'espoir de résoudre le problème de l'A*ugusteum* et du temple de Minerve [...] de remonter du I^er au IV^e siècle avant J.-C. dont la pierre angulaire serait l'autel d'Ajus Locutius [3]. » Toutes les strates du temps sont dignes d'étude mais elles sont aussi potentiellement amovibles pour permettre la poursuite de la fouille. L'archéologie fait émerger le passé pour le questionner et le comprendre ; l'objet est sa source mais pas sa finalité, car il peut être effacé dans la remontée du cours du temps. Pourtant, face aux merveilleuses fresques byzantines qui jaillissent de la terre et remettent en question toute la chronologie de la peinture romaine, le temps semble devoir être mis sur pause : les critiques

pleuvent sur Boni, accusé de ne pas respecter les fresques dans sa tentative de les décrocher, de faire affront à l'art.

2 Dans la stratigraphie plurimillénaire de Rome, où le terrain paraît pouvoir être creusé à l'infini, l'archéologie se heurte à la surprise de l'affleurement des artefacts, à l'apparition des objets de l'histoire de l'art, « matière de sols et de surfaces », qui appellent à l'arrêt de la fouille perpétuelle afin d'être regardés et étudiés pour eux-mêmes. À Rome encore plus qu'ailleurs, dans ce « sol de nature archéologique [4] » où s'insinuent les époques, le monumental et le fragmentaire, l'exceptionnel et le quotidien, les objets de l'archéologie et ceux de l'histoire de l'art, les deux disciplines sont indissociables. Si l'archéologie peut révéler les objets de l'histoire de l'art et en éclairer le contexte, il semble que l'histoire de l'art, quand elle se saisit de ces objets, est la seule capable de figer le temps infiniment démontable de l'archéologie. En 1900, le chantier de fouille de Santa Maria Antiqua, la « chapelle Sixtine du VIIIe siècle [5] », véritable atlas de la peinture médiévale, appelle historiens de l'art et archéologues à regarder dans la même direction et nous invite à réfléchir sur les rapports entre les deux disciplines à ce tournant de siècle.

Histoire et archéologie dans la Rome de 1900

3 Quand s'ouvre le XXe siècle, Rome est sortie depuis trois décennies seulement du rythme millénaire que la papauté lui avait imposé. « Le Moyen Âge a été comme balayé par un vent de tramontane et, avec lui, tout l'esprit historique du passé. Oui, cette [nouvelle] Rome a totalement perdu son enchantement [6] », déplorait l'historien médiéviste Ferdinand Gregorovius un mois après l'entrée des troupes italiennes dans la ville. Les couvents sont devenus des ministères, des prisons et des casernes de police ; l'étroit maillage des rues du centre est éventré pour tracer de larges voies et les grandes villas aristocratiques rasées pour laisser place aux nouveaux quartiers de la jeune capitale [7]. Partout la ville découvre son passé en même temps qu'elle se recouvre d'une peau de modernité : les travaux d'urbanisme mettent au jour des pans entiers de l'histoire romaine, parfois ensevelis ou détruits aussitôt qu'ils sortent de terre [8]. Dès les premiers instants de *Roma Capitale*, les nouveaux dirigeants de l'Italie libérale

prennent conscience de la valeur archéologique de la ville, du potentiel symbolique de son passé antique qui offre un répertoire d'images et de fantasmes utilisable pour parachever l'unification de la Péninsule et relier ce nouvel État central à une ascendance glorieuse [9]. Le monde de l'archéologie romaine post-unitaire s'organise donc rapidement, de la création de la commission archéologique municipale à la reprise des fouilles sous tutelle de l'État dans l'aire archéologique centrale : au Forum et au Palatin. Au tournant du siècle, la communauté scientifique et érudite qui gravite autour des fouilles romaines est connectée aux réseaux et aux courants de pensée européens [10]. Elle constitue également un microcosme concentré sur la réalité particulière du sol de Rome, stratification continue, unique au monde, lieu de découvertes constantes et de rencontre entre les nouvelles sciences qui se proposent de remonter le cours du temps.

4 Pour tenter d'appréhender les rapports entre archéologie et histoire de l'art dans la Rome de 1900, il faut à la fois se défaire des définitions, sans cesse mouvantes, des méthodes et des objets qui circonscrivent aujourd'hui les deux disciplines et considérer un moment et un lieu où leurs frontières sont plus ténues. Les deux sciences sont en train de se définir aussi bien individuellement qu'au contact l'une de l'autre, en train de naître selon la longue maïeutique sans cesse renouvelée que Georges Didi-Huberman évoque pour l'histoire de l'art : « On peut se demander si l'histoire de l'art – l'ordre du discours ainsi nommé, la *Kunstgeschichte* – est vraiment "née" un jour. Disons à tout le moins qu'elle n'est *jamais née une fois* [...]. Constatons ceci : l'histoire de l'art – la discipline ainsi nommée – *recommence chaque fois*. Chaque fois semble-t-il que son objet même est éprouvé comme mort... et comme renaissant [11]. » Le tournant du siècle marque en Italie la naissance de l'histoire de l'art comme discipline universitaire, mais aussi le détachement de l'archéologie italienne des méthodes antiquaires pour se rapprocher des influences allemandes de l'*Archäologie der Kunst* (archéologie de l'art). Ces deux nouveautés confluent à Rome avec la création de la toute première chaire italienne d'histoire de l'art « médiéval et moderne », confiée à Adolfo Venturi en 1896, et l'assignation à l'autrichien Emmanuel Löwy de la nouvelle chaire d'« archéologie et histoire de l'art antique » en 1891 [12]. Archéologie et histoire de l'art apparaissent alors comme deux sciences qui étudient l'art. Les dénominations des chaires ne

montrent qu'une séparation d'ordre chronologique entre les deux disciplines, l'archéologie classique se faisant science de l'art antique et l'histoire de l'art étudiant les artefacts postérieurs à la chute de l'Empire romain. Commence alors une quête de définition à la fois commune et conflictuelle que résume Marcello Barbanera : « *archéologie et histoire de l'art* constitue la formule duelle d'un concept unique qui a pris plusieurs sens : archéologie *comme* histoire de l'art, archéologie *et/ou* histoire de l'art et dans certains cas archéologie *contre* histoire de l'art[13] ».

5 Si, aujourd'hui, l'archéologie a considérablement étendu son champ d'étude, élargissant son arc chronologique jusqu'au présent et tentant de formuler et de répondre à des interrogations allant de la culture matérielle aux questions de genre, la discipline entre dans le XX^e^ siècle encore largement accrochée aux mêmes problématiques que l'histoire de l'art[14]. Cette proximité épistémologique constitue en réalité un moment charnière pour l'archéologie classique, bénéficiant de l'élan positiviste apporté par les historiens de l'art tels qu'Alois Riegl ou que Franz Wickhoff qui se détachent de l'obsession winckelmannienne pour l'art grec, notamment en faveur de l'art romain[15]. Sur ce sol classique de Rome, là même où Winckelmann avait contribué à enfanter les deux disciplines un siècle et demi plus tôt, la multiplication des fouilles constitue un grand moment de rencontre de la récente archéologie de l'art avec la terre, non plus comme seul moyen d'obtenir les objets, de les en extraire voire de les en débarrasser telle d'une gangue, mais pour la faire parler du passé. Si les fouilles de Giuseppe Fiorelli à Pompéi ou les expériences d'archéologie préhistorique en Italie du Nord avaient porté une attention majeure au contexte donné par la terre et à la documentation de la fouille[16], le sol de Rome, dont la stratification est ininterrompue, est un lieu privilégié pour observer la superposition des temps : la fouille devient alors, selon les mots de Löwy, le moment où « se donnent la main toutes les sciences qui se regroupent autour de l'histoire de l'homme[17] ». Ce continuum temporel visible à même la terre éprouve la scission chronologique entre les objets de l'archéologie et ceux de l'histoire de l'art. Il invite à la circulation des méthodes entre les deux disciplines et à la collaboration de leurs représentants.

Santa Maria Antiqua : convergence et transitions

6 En février 1900, le siècle archéologique s'ouvre sur la redécouverte de Santa Maria Antiqua, fruit de la conviction de Giacomo Boni, à la direction des fouilles du Forum depuis 1898[18]. Boni est l'un des pionniers d'une évolution méthodologique de l'archéologie italienne vers la fouille stratigraphique, qui ne trouva pas de postérité dans le pays pendant plusieurs décennies. Il documente toutes les strates du terrain et s'intéresse à toutes les époques, notamment le Moyen Âge, fait rare pour un archéologue de cette génération[19]. La fouille de Santa Maria Antiqua marque un moment de transition pour Boni qui commence à se détacher de la rigueur de la méthode stratigraphique pour être, comme d'autres, happé par les possibilités presque infinies du sol, obsédé par les premiers siècles de la cité qui semblent être à portée de pioche[20]. Il est partiellement emporté par cette sorte d'obsession voire de transe qualifiée par Daniele Manacorda d'« *infatuazione romanistica*[21] » (engouement romain), qui pousse ceux qui fouillent dans la Ville éternelle à abandonner leurs anciens intérêts postimpériaux pour se tourner vers la quête des origines glorieuses de Rome. En janvier 1900, l'église baroque de Santa Maria Liberatrice est dynamitée pour libérer le terrain **(fig. 1)**. Boni poursuit ses recherches sur les pentes du Palatin et découvre quelques semaines plus tard la localisation de l'église antique qu'il avait soutenue face aux sceptiques. S'il gagne la partie sur l'emplacement du monument, rien ne pouvait anticiper l'importance de ce qui sort alors de terre jour après jour : des dizaines de cycles picturaux retraçant l'évolution de la peinture romaine du VI^e^ au IX^e^ siècle. Archéologues chrétiens et classiques, épigraphistes, historiens de l'art, historiens de l'Église, érudits et curieux se tournent alors vers le monument dont l'importance est reconnue dès les premiers instants où il retrouve la lumière :

> Cela restera à jamais l'un des plus grands évènements de l'histoire de l'art chrétien. On y trouve réunies, comme dans aucun autre lieu, des peintures venant de tant de siècles, des peintures qui ne furent jamais retouchées par la main d'un restaurateur. Comme on peut en dater quelques-unes avec certitude, celles-ci permettent d'expliquer

> et illuminer les autres privées de données chronologiques, apportant ainsi une vraie révélation. L'impression que fit cette découverte, en particulier sur les archéologues et les historiens de l'art chrétien, fut pour cela immense [22].

1. Rome, *Forum romain, démolition de l'église Santa Maria Liberatrice*, 1900, épreuve argentique, Rome, Archivio del Parco archeologico del Colosseo.



© Avec l'aimable autorisation du Ministero della Cultura – Parco Archeologico del Colosseo.

7 Comme l'écrit l'archéologue allemand Joseph Wilpert, les attentions du monde de la recherche convergent à Santa Maria Antiqua, obligeant les disciplines à se côtoyer. La découverte des peintures freine la remontée de la stratigraphie. Dès les premiers instants, on se demande comment les figer dans leur état d'alors. Historiens de l'art, restaurateurs et peintres s'emploient pendant des décennies à décrire, conserver et reproduire les fresques [23]. Boni est critiqué pour ne pas les traiter avec assez de soin : c'est la conservation de l'œuvre

d'art qui infléchit désormais la poursuite de la fouille **(fig. 2 et 3)**. Les fresques n'étaient pas le but de l'archéologue, mais elles s'imposent à l'œil, devenant l'objet d'une attention particulière, un objet d'étude privilégié. Les méthodes stratigraphiques appliquées par Boni au Forum, parfois « extrêmes [24] », se heurtent à Santa Maria Antiqua à la forme précoce d'un grand questionnement de l'archéologie, non formulé alors tant la préciosité du document pictural obtenait un consensus général : la fouille doit-elle s'arrêter devant le Beau ? En d'autres termes, la fouille est-elle méthode ou moyen ? Au tournant du XX^e^ siècle, pour une archéologie classique toujours très dépendante de la philologie, la fouille n'est pas encore garante de l'autonomie épistémologique de la discipline, et faire une histoire de l'art par la fouille implique que l'œuvre d'art puisse en être le but, la raison, voire la consécration. Aujourd'hui, les tranchées ouvertes par Boni lors de la fouille sont rebouchées, offrant au regard le monument chrétien où les fresques captivent toute l'attention **(fig. 4 et 5)**. Ce premier enivrement de la terre archéologique a été limité par les objets de l'histoire de l'art qui se sont imposés à l'œil, à l'étude comme à la délectation.

2. Rome, *Forum romain, fouilles en cours à l’église Santa Maria Antiqua, partie centrale de la nef*, 1900-1901, épreuves argentiques, Rome, Archivio del Parco Archeologico del Colosseo.



© Avec l’aimable autorisation du Ministero della Cultura – Parco Archeologico del Colosseo.

3. Rome, *Forum romain, fouilles en cours à l’église Santa Maria Antiqua, partie centrale de la nef*, 1900-1901, épreuves argentiques, Rome, Archivio del Parco Archeologico del Colosseo.



© Avec l’aimable autorisation du Ministero della Cultura – Parco Archeologico del Colosseo.

4. Rome, église Santa Maria Antiqua, paroi occidentale de la nef avec cycle pictural daté du pontificat de Paul I^{er} (757-767).



5. Rome, église Santa Maria Antiqua, chapelle du primicère Théodore avec cycle pictural daté du pontificat de Zacharie (741-752).



Une « paroi-palimpseste » pour une « cité-palimpseste »

8 C'est loin d'être la seule composante esthétique qui place les fresques de Santa Maria Antiqua sur le devant de la scène scientifique. La découverte des peintures marque un tournant dans la connaissance de la Rome byzantine et met les chercheurs face à l'évidence de la présence du pouvoir et des influences culturelles de Constantinople à Rome : « [...] la première impression provoquée par l'intérieur de Santa Maria Antiqua [...] est la prééminence des sujets grecs : inscriptions grecques, costumes grecs, saints grecs s'imposent partout au regard [25]. » La découverte advient dans un moment fécond des recherches européennes sur la cité byzantine et médiévale, notamment en histoire et histoire de l'art : les travaux de Louis Duchesne et sa nouvelle édition du *Liber pontificalis* [26], puis ceux de Josef Strzygowski, Alois Riegl et Dmitri Ajnalov sur les influences du Proche-Orient dans l'art chrétien avaient initié une saison byzantiniste qui

n'avait pas encore fleuri en Italie[27]. La découverte de Santa Maria Antiqua impose le constat de la nécessaire collaboration des disciplines, voire de leur interdépendance. Les archéologues retrouvent sur les parois des inscriptions du *Liber pontificalis*, les historiens constatent les influx byzantins figurés partout dans l'église et la méthode archéologique amène l'histoire de l'art à revoir ses conceptions.

9 En 1901 et 1902, Venturi publie les deux premiers volumes de sa *Storia dell'arte italiana*[28] où il consacre quelques pages à Santa Maria Antiqua. Ces pages furent partiellement oubliées, notamment à cause des erreurs dans la datation des peintures[29]. En effet, Venturi place la *Madonna Regina*, représentée à droite de la paroi de l'abside, dans un groupe de figures qu'il date au temps des papes Zacharie (741-752) et Paul I^er^ (757-767), alors que la Vierge est désormais datée avec certitude du milieu du VI^e^ siècle[30]. Si Venturi n'avait probablement eu qu'un accès très limité aux peintures, principalement par des photographies, il base ses datations sur des conceptions alors ancrées dans l'historiographie italienne de l'art de transition entre l'Antiquité tardive et le Moyen Âge, convaincu d'une « décadence de l'art à partir du IV^e^ siècle, puis d'une renaissance de la forme antique dans l'art byzantin des XI^e^ et XII^e^ siècles[31] ». Ici, l'archéologie et la connaissance stratigraphique de Boni rétablissent la vérité chronologique contre les convictions de l'histoire de l'art. La *Madonna Regina* se trouve être sur la première couche, c'est-à-dire la plus ancienne, de la paroi absidale, appelée en raison de la superposition des strates picturales la « paroi-palimpseste[32] ». Elle fait donc partie de ce VI^e^ siècle qui était pour Venturi le cœur de la décadence de la forme classique.

10 La chronologie établie par l'histoire de l'art se trouve bouleversée par la donnée archéologique. La peinture de la « paroi-palimpseste » **(fig. 6 et 7)**, stratifiée comme la terre de la fouille et permettant de dater les strates les unes en fonction des autres, comme l'écrivait Wilpert, inverse une conception de l'évolution de la forme artistique forgée à partir du référentiel de l'Antiquité classique et du modèle du progrès et de la décadence[33]. La paroi-palimpseste devient l'image emblématique de Santa Maria Antiqua, le symbole d'une histoire figurée faite de superpositions, qui nous dévoile les évolutions de l'art et les contacts entre Orient et Occident. Elle signe une collaboration

féconde pour explorer le cours du temps, d'abord entre les sciences humaines puis, plus récemment, entre celles-ci et les nouvelles techniques de la conservation-restauration. Elle rappelle Rome elle-même : une « cité-palimpseste [34] », comme l'a décrite Marc Fumaroli, une superposition des temps hypnotisante, parfois même aveuglante [35]. La foison est telle qu'on a voulu choisir, trier, débarrasser monuments et quartiers de leurs ajouts postérieurs, comme si le continuum du temps faisait concrétion et que l'on devait en libérer la ville telle une amphore sortie de la mer. Les têtes des chérubins baroques décapités lors de la destruction de l'église de Santa Maria Liberatrice sont aujourd'hui exposées à Santa Maria Antiqua, symboles des sacrifices faits pour dévoiler un passé toujours plus ancien [36].

6. Carlo Tabanelli, *« Paroi-palimpseste » de l'église Santa Maria Antiqua*, photographie aquarellée, publiée dans Joseph Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1916, fig. 2.



7. Superposition des couches picturales de la « paroi-palimpseste » de l'église Santa Maria Antiqua (schéma de l'autrice, d'après Per Jonas Nordhagen et Pietro Romanelli, *Sainte Marie Antique*, Rome, Libreria dello Stato, 1964, p. 33).



11 Face au sol archéologique de Rome comme face à la ville elle-même, la tentation de purifier les objets est grande et la confrontation avec la véritable nature du terrain a pu mettre en lumière les difficultés de l'histoire de l'art comme de l'archéologie à appréhender un « objet de temps impur[37] », selon les mots que Didi-Huberman utilise pour nommer la complexité de la nature des images : « objets polychroniques, objets hétérochroniques ou anachroniques[38] ». La paroi-palimpseste de Santa Maria Antiqua, comme la ville de Rome, offre au regard une superposition des temps qui reste difficile à explorer sans porter atteinte à l'intégrité visuelle et à la véritable nature du continuum historique, de ce fil tendu entre les générations qui à Rome semble ne s'être jamais brisé, éprouvant les disciplines des sciences

humaines qui peuvent parfois, comme l'écrit Didi-Huberman à propos de l'historien, être « phobique du temps [39] ».

NOTES

2 Andrea Augenti, « Giacomo Boni, gli scavi di Santa Maria Antiqua e l'archeologia medievale a Roma all'inizio del Novecento », *Archeologia medievale* 27, 2000, p. 39-46, ici p. 42.

3 Éditorial de « La Tribuna », cité d'après Eva Tea, *La Basilica di Santa Maria Antiqua*, Milan, Vita e Pensiero, 1937, p. 6.

4 Italo Insolera, *Roma moderna*, Turin, Einaudi, 2011.

5 Selon la formule de l'archéologue Gordon Rushforth, premier directeur de la British School at Rome, cité d'après Giulia Bordi, John Osborne et Eileen Rubery, *Santa Maria Antiqua: The Sistine Chapel of the Early Middle Ages*, Londres, H. Miller, 2021, p. 5.

6 Ferdinand Gregorovius, « 30 ottobre 1870 », dans *Diari romani (1852-1874)*, Bologne, M. Piretti, 2016, p. 514. Nous traduisons.

7 Sur l'histoire de l'urbanisme romain : Insolera, *Roma moderna.*

8 Sur l'Esquilin : Robert Coates-Stephens, « Muri dei bassi secoli in Rome: Observations on the Re-Use of Statuary in Walls Found on the Esquiline and Caelian after 1870 », *Journal of Roman Archaeology* 14, 2001, p. 217-238 ; sur le Capitole : Maria Rosaria Coppola, *La fabbrica del Vittoriano. Scavi e scoperte in Campidoglio (1885-1935)*, Rome, Libreria dello Stato, 2012.

9 Voir entre autres Carla Nardi, « Archeologia e costruzione nazionale in Italia nei secoli XIX e XX. Percorsi di ricerca tra le fonti dell'Archivio Centrale dello Stato », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* 113/2, 2001, p. 657-663.

10 Notamment via les académies et instituts étrangers qui s'installent à Rome au XIX^e^ siècle ; Ève Gran-Aymerich, « L'archéologie européenne à Rome, de 1829 à 1875 : la "belle internationalité" de la science franco-allemande », *Revue germanique internationale* 16, 2012, p. 13-28.

11 Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 12.

12 Voir notamment Giacomo Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università (1880-1940)*, Venise, Marsilio, 1996 ;

Maria Monica Donato, « Archeologia dell'arte. Emmanuel Löwy all'Università di Roma (1889-1915) », *Ricerche di storia dell'arte* 50, 1993, p. 62-77.

13 Marcello Barbanera, « Storia dell'arte, archeologia e », dans Riccardo Francovich et Daniele Manacorda (dir.), *Dizionario di archeologia*, Rome / Bari, Laterza, 2000, p. 311.

14 Pour une synthèse de l'histoire de l'archéologie, voir Bruce Graham Trigger, *History of the Archaeological Thought*, Cambridge, University Press, 1992.

15 Il faut attendre la seconde moitié du XX^e^ siècle pour que le monopole de l'histoire de l'art antique soit remis en question dans l'archéologie classique italienne, notamment grâce aux travaux de Ranuccio Bianchi Bandinelli et d'Andrea Carandini sur la culture matérielle ou aux apports de la *New Archaeology*. Pour une synthèse, voir Marcello Barbanera, *L'archeologia degli italiani*, Rome, Editori Riuniti, 1998.

16 Voir notamment, pour les débuts de la palethnologie italienne, Mauro Cremaschi et Roberto Macellari (dir.), *Gaetano Chierici. Metodo e scienze all'origine degli studi di preistoria*, cat. exp. (Reggio Emilia, Palazzo dei Musei, 2020 ; Rome, Museo delle Civiltà di Roma, 2020), Reggio Emilia, Comune, 2020. Pour Fiorelli à Pompei : Laurentino Garcia y Garcia, *Giuseppe Fiorelli e la scuola archeologica di Pompei*, Rome, Arbor Sapientae, 2015.

17 Voir Donato, « Archeologia dell'arte », p. 68.

18 Voir Bordi, Osborne et Rubery, *Santa Maria Antiqua*.

19 Sur la sensibilité de Boni au patrimoine médiéval : Paolo Giuri, *Giacomo Boni. Cronache sulla conservazione di un ignorato patrimonio architettonico nell'Italia meridionale*, Lecce, Congedo, 2017.

20 Voir Andrea Augenti, « Giacomo Boni, gli scavi di Santa Maria Antiqua e l'archeologia medievale a Roma all'inizio del Novecento », dans J. Rasmus Brandt, Giuseppe Morganti et John Osborne (dir.), *Santa Maria Antiqua al Foro Romano, cento anni dopo*, actes (Rome, 2000), Rome, Campisano, 2004.

21 Daniele Manacorda, « Cento anni di ricerche archeologiche italiane: il dibattito sul metodo », *Quaderni di storia* 16, 1982, p. 85-119.

22 Joseph Wilpert, « Sancta Maria Antiqua », *L'Arte* 13, 1910, p. 1-20.

23 Voir Giuseppe Morganti, « Giacomo Boni e i lavori di Santa Maria Antiqua: un secolo di restauri », dans Brandt, Morganti et Osborne, *Santa Maria Antiqua*, p. 11-30.

24 Boni avait par exemple enlevé le pavage de la Via Sacra auquel s'était arrêté Rodolfo Lanciani, pour le fouiller et découvrir que celui-ci était en fait médiéval. Voir Augenti, « Giacomo Boni, gli scavi di Santa Maria Antiqua e l'archeologia medievale », p. 34. Il voulait aussi « jeter en l'air » le pavage de l'arc de Septime Sévère pour retrouver des contextes plus anciens ; Vittorio Bracco, *L'archeologia classica nella cultura occidentale*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1979, p. 233.

25 « And the first impression which the interior of S. Maria Antiqua makes [...] is that of the prominence of things Greek. Greek inscriptions, Greek costumes, Greek saints, meet the eye everywhere. » Gordon Rushforth, « The Church of Santa Maria Antiqua », *Papers of the British School at Rome* 1/1, 1902, p. 1-119, ici p. 10.

26 Louis Duchesne (éd.), *Le Liber pontificalis* I-II, Paris, Bibl. des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 1886-1892.

27 Joseph Strzygowski, *Orient oder Rom: Beiträge zur Geschichte der spätantiken und früchristlichen Kunst*, Leipzig, Hinrichs, 1901 ; Alois Riegl, *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Vienne, Kaiserlich-Königlicher Hof und Staatsdruckerei, 1901 ; Dmitri Ajnalov, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art* (1900), New Brunswick, Rutgers University Press, 1961. Pour une synthèse complète sur la question byzantiniste au tournant du siècle et Santa Maria Antiqua : Antonio Iacobini et Giovanni Gasparri « La scoperta di "Roma bizantina" (1880-1911). Nuove prospettive per la genesi dell'arte medievale tra Europa e Mediterraneo », *Atti dei Convegni Lincei* 289, 2015, p. 127-154.

28 Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana* I-II, Milan, Hoepli, 1901-1902.

29 Voir Maria Andaloro, « "Sembrano due grandi petali di rosa". Adolfo Venturi e il "più bel frammento greco in Santa Maria Antiqua al Foro Romano" », dans Mario D'Onofrio (dir.), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, actes (Rome 2006), Rome, F. C. Panini, 2008, p. 225-254.

30 Il propose aussi de placer les groupes de l'Annonciation, de la Déisis et de la Sainte Anne dans un cycle datant des XI-XII^{e} siècles, alors que l'église a été abandonnée après le IX^{e} siècle ; Venturi, *Storia dell'arte italiana* II, p. 250 et 376.

31 Andaloro, « "Sembrano due grandi petali di rosa" », p. 247.

32 Déjà appelée ainsi dans Wilpert, « Sancta Maria Antiqua ».

33 Voir par exemple Olga Hazan, *Le Mythe du progrès artistique*, Montréal, Presses de l'université, 2018.

34 Marc Fumaroli, *Rome dans la mémoire et l'imagination de l'Europe*, Rome, Unione internazionale degli Studi di Archeologia, Storia e Storia dell'Arte in Roma, 1997, p. 34. Sur le concept de « ville-palimpseste » : Olivier Mongin, *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2005.

35 Sur la stratification de la ville de Rome vécue comme un « obstacle » aussi bien pour l'urbanisme que pour l'archéologie : Riccardo Santangeli Valenzani, « Città di ieri e di oggi: archeologia di ieri e di oggi », *Materiali e strutture* 13/1, 2018, p.9-24.

36 Ils ont été présentés dans l'exposition « Giacomo Boni. L'alba della modernità » : voir Alfonsina Russo, Roberta Alteri et Andrea Paribeni (dir.), *Giacomo Boni. L'alba della modernità*, cat. exp. (Rome, Parco Archeologico del Colosseo, 2021-2022), Milan, Electa, 2021.

37 Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 22.

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*, p. 17.

RÉSUMÉS

Français

Dans le sol de nature archéologique de Rome où se mêlent les époques et les objets de l'archéologie et de l'histoire de l'art, les deux disciplines sont indissociables. Si la première peut révéler les objets de la seconde et en éclairer le contexte, il semble que l'histoire de l'art, quand elle se saisit de ces objets, soit la seule capable de figer le temps infiniment démontable de l'archéologie. En 1900, le chantier de fouille de Santa Maria Antiqua, église du VIII^e^ siècle, véritable atlas de la peinture médiévale, appelle historiens de l'art et archéologues à regarder dans la même direction et nous invite à réfléchir sur les rapports entre les deux disciplines à ce tournant de siècle, où elles ne sont séparées que par une frontière chronologique que la terre « éternelle » de Rome éprouve.

English

In Rome's archaeological soil, where the eras and the objects of archaeology and art history mingle, the two disciplines are inseparable. If the former can reveal the latter's objects and shed light on their context, it seems that only

art history, when it seizes such objects, can freeze the infinitely collapsible time of archaeology. In 1900, the excavations of the 8th-century church of Santa Maria Antiqua, an atlas of medieval painting, called on art historians and archaeologists to look in the same direction. This invites us to reflect on the relationship between the two disciplines, at a time where they were separated only by a chronological border, challenged by the "eternal" land of Rome.

INDEX

Mots-clés
archéologie, histoire de l'art, Santa Maria Antiqua, Giacomo Boni, Adolfo Venturi, art médiéval, art byzantin, historiographie

Keywords
archaeology, art history, Santa Maria Antiqua, Giacomo Boni, medieval art, Adolfo Venturi, byzantine art, historiography

Index géographique
Rome

AUTEUR

Marina Bernardi
Marina Bernardi est doctorante en histoire à l'université Paris-Est – Créteil et à l'Università di Roma Tre, en partenariat avec l'École française de Rome. Formée en histoire, histoire de l'art et archéologie, elle mène des recherches sur le sort réservé au patrimoine médiéval dans les transformations de la Rome contemporaine. Elle a été commissaire de l'exposition « L'opera si racconta: la *Sacra conversazione* di Konrad Witz » (Naples, Museo Capodimonte, 2018-2019).

Chroniques

Bruno d'Agostino et Luca Cerchiai, *Il leone sogna la preda. Iconografia e immaginari tra Greci ed Etruschi*

Rome, Quasar, 2021

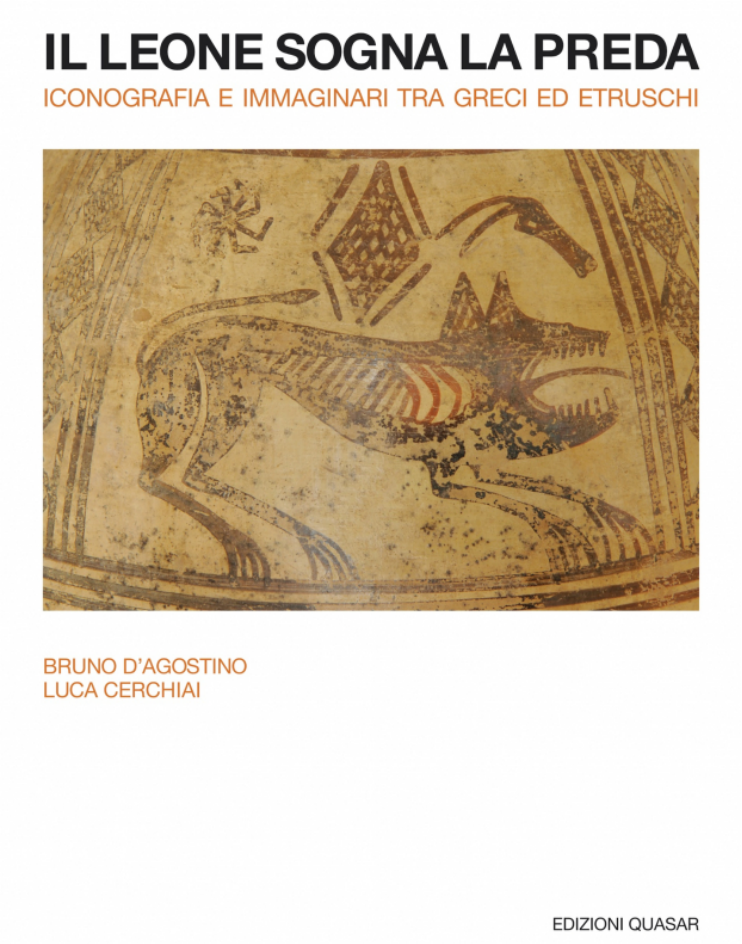
Arianna Esposito

RÉFÉRENCE(S) :

Bruno d'Agostino et Luca Cerchiai, *Il leone sogna la preda. Iconografia e immaginari tra Greci ed Etruschi*, Rome, Quasar, 2021

TEXTE

Première de couverture de Bruno d'Agostino et Luca Cerchiai, *Il leone sogna la preda. Iconografia e immaginari tra Greci ed Etruschi*, Rome, Quasar, 2021.



1 En 1999, Bruno d'Agostino et Luca Cerchiai avaient publié ensemble un premier volume, *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*[1], qui appliquait à l'imagerie étrusque l'approche sémiologique déjà adoptée avec succès par les chercheurs français du Centre Louis-Gernet. Les deux savants italiens avaient alors questionné, sous maints aspects et manifestations, le problème auquel nous sommes confrontés lorsque nous envisageons la traduction d'un mythe, qui existe en mots, en une image : en tant que sujet autonome, le récit visuel agit comme un prisme révélateur de la mentalité étrusque. Les Étrusques ont utilisé les modèles grecs ; ils les ont sélectionnés et adaptés à leurs propres besoins, dans les référentiels intellectuels et le cadre mental qui leurs étaient propres, induisant des changements de perspectives.

2 Ce nouvel ouvrage, *Il leone sogna la preda. Iconografia e immaginari tra Greci ed Etruschi*, s'inscrit dans cette lignée : le titre exprime d'emblée, comme un manifeste, la pensée des auteurs qui croient fermement à l'importance de l'approche iconologique et à la valeur historique de la lecture de l'image. À la croisée de l'histoire de l'art et de l'archéologie, entre images et textes, entre Grecs et Étrusques, les contributions rassemblées dans ce volume (un ensemble d'études en italien menées durant la période comprise entre 1999 et 2018, offrant également l'occasion de faire le point sur les recherches iconographiques actuelles [p. 1]) tracent le fil d'une enquête heuristique riche et complexe. L'introduction situe le contexte mais aussi les raisons qui ont guidé la sélection des contributions : ce processus est expliqué brièvement, mais avec clarté et avec le recul nécessaire pour orienter le lecteur, ce qui est particulièrement important dans ce genre d'ouvrage rassemblant plusieurs articles sur des thèmes variés.

3 Vingt ans après le premier volume, *Il leone sogna la preda. Iconografia e immaginari tra Greci ed Etruschi* dresse une sorte de bilan méthodologique. Il revient sur la spécificité des dispositifs iconographiques comme clef d'accès pour retrouver la qualité d'une « production visuelle dans laquelle la variation par rapport à une "norme" compte au moins autant que l'adhésion aux catégories d'un paradigme » (« *produzione visuale in cui la variazione rispetto ad una 'norma' conta almeno quanto l'adesione alle categorie di un paradigma* », p. 1). L'imagerie, avec sa valeur sociale, est de fait l'expression d'un langage dont il faut certes décoder les règles spécifiques, mais également décrire les relations avec le système plus large de significations sous-tendues par les autres formes de comportement social. Ce problème est au cœur de l'étude de la narration dans l'art et l'imagerie antiques. D'où l'importance de la recontextualisation : il faut rendre à une imagerie « son » temps et « son » contexte historique. Pour l'Antiquité, l'analyse contextuelle des images représente l'approche la plus adéquate. Elle montre comment l'archéologie peut, elle aussi, s'inscrire dans les perspectives de recherche prônées par les *visual studies* par l'attention qu'elle porte à la « matérialité » des images, aux techniques et à l'imbrication des acteurs impliqués : artisans, clients, marchands.

4 Les études réunies dans ce recueil ne sont pas classées par ordre chronologique mais selon des points de vue thématiques. Leur hété-

rogénéité témoigne de l'évolution des pratiques intellectuelles et de la réflexion des auteurs, comme un récit sur deux parcours de recherche que mettent en exergue la confrontation des dossiers et celle des regards. Réparties en quatre sections de longueur variable, les contributions ici rassemblées abordent des questions diverses. L'objectif est en filigrane de défendre et d'illustrer, mais aussi de réinterroger, des pratiques d'enquête partagées. L'organisation du livre prend la forme de la restitution d'un cheminement intellectuel : les articles se font ainsi écho, se répondent, se complètent et finissent par se renforcer en s'intégrant à un système heuristique qui adopte progressivement une unité. Le lien entre les différents textes se tisse en conséquence entre les lignes, par l'ancrage dans une approche méthodologique solide, de chapitre en chapitre. C'est autrement dit l'appartenance à un ensemble scientifique et l'adhésion à un projet commun qui font d'emblée la cohérence du livre.

5 La première section, intitulée « La volontà di comprendere » (p. 7-23), réunit deux contributions présentées à l'occasion d'un colloque dédié à la mémoire de Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet qui s'était tenu à Naples en novembre 2008[2]. Les deux auteurs relatent chacun dans un article le climat scientifique et l'environnement intellectuel qui, à partir des années 1960, ont marqué un virage chez les antiquisants en France et en Italie : à travers une approche qui n'était pas uniquement l'expression d'une méthodologie, mais également la manifestation d'un engagement politique, Vernant et Vidal-Naquet ont créé une « école », la « *Scuola di Parigi* ». L'histoire de l'art et l'archéologie antiques ont en effet nourri la réflexion sur la matérialité des systèmes symboliques au sein du Centre Louis-Gernet de recherches comparées sur les sociétés anciennes dès les années 1970 et plus encore dans les années 1980, à la suite de « La cité des images ». Cette célèbre exposition, inaugurée au Musée historique de Lausanne en février 1984, avait été présentée ensuite dans plus d'une vingtaine de musées ou lieux publics en Europe. Véritable vademecum et texte fondateur, le catalogue associé à l'exposition mettait alors en lumière, dans le sillage des fondateurs du Centre Louis-Gernet, des questions fondamentales de méthode[3] (l'imagerie comme construction intellectuelle, les rapports entre anthropologie et image, la nécessité de replacer le vase dans ses contextes – de production, d'usage, de réception), dont le très regretté François

Lissarrague fut l'un des majeurs bâtisseurs. Ce n'est pas une coïncidence si le volume de d'Agostino et Cerchiai, comme celui de 1999, s'inscrit dans cette perspective. Le Centro per l'Ideologia Funeraria nel Mondo Antico, fondé à Naples par d'Agostino à l'université « L'Orientale », partageait en effet avec le centre de recherche parisien un intérêt pour l'anthropologie (p. 16). Il déboucha, dans la tradition historiographique italienne, en une méthode comparative visant à valoriser les spécificités des différentes cultures antiques méditerranéennes.

6 La deuxième section réunit sept contributions traitant de la figure de l'artisan (« La città, l'artigiano, le immagini », p. 27-102), à laquelle d'Agostino avait depuis longtemps consacré nombre de ses travaux. Pour comprendre les artisans, il faut décrypter l'imagerie telle qu'elle est employée sur les différents supports et ajouter aux sources iconographiques les inscriptions qui en font partie. L'orientation anthropologico-sociale est assez nette. À travers quelques dossiers emblématiques (l'imagerie des *pinakes* de *Penteskouphia*, les signatures des artisans, les figures d'Aristonothos, Euphronios, de Kléophradès et Brygos, la circulation des modèles entre différents ateliers, les relations artisans-clients – dont la relation réciproque conditionne à la fois la construction et la « consommation » du produit iconographique, dans l'unité indissociable de ses différentes composantes, formelles, stylistiques et de signification), cette section interroge la relation complexe que le monde grec entretient avec la figure de l'artisan. Sa nature ambiguë se reflète même dans le statut mythique de sa divinité tutélaire, Héphaïstos. Cette ambiguïté est déterminée « par la nature critique de son savoir pratique » (« *dalla natura critica del suo sapere pratico* », p. 2) : la *technè* de l'artisan, maître et victime de son savoir-faire, dans l'imaginaire comme dans l'imagerie, trouve son pendant dans celle d'Ulysse, dont l'intelligence est plus efficace que la force brute. L'approche mise en œuvre dans ces articles conduit à analyser les images au regard de tous les éléments contextuels qui peuvent les conditionner – traditions, pratiques, codes communs, savoir-faire partagés et adaptations individuelles – et de toutes les actions qui les définissent – création, sélection, innovation iconographique, commande spécifique.

7 La troisième section, « L'immaginario di Odisseo » (p. 105-156), a pour protagoniste Ulysse. Héros voyageur, cher aux Étrusques, il repousse

les frontières du monde, en reliant l'Occident lointain à travers les étapes de ses trajets. Dans la tradition hésiodique, Ulysse est le père d'Agrios et de Latinos, les premiers rois des Tyrrhéniens, dont la généalogie héroïque rend légitime la relation paritaire entre Grecs et Étrusques. Ulysse est aussi un héros à la dimension humaine : à travers sa figure, « la culture grecque archaïque établit le paradigme de l'homme occidental » (« *la cultura greca arcaica istituisce il paradigma dell'uomo occidentale* », p. 113). Dans un entrelacement d'images et d'*épos*, de textes et d'images, l'iconographie est ainsi intégrée dans une trame complexe dont elle ne peut être séparée : sa valeur sémantique est profondément imbriquée.

8 La dernière section, « Dioniso, il simposio, la tomba » (p. 159-215), réunit six articles rédigés par Cerchiai. Divinité de la médiation par excellence, Dionysos met en relation le monde ordonné des hommes avec l'altérité qui l'entoure (p. 160) ; divinité étrangère, divinité itinérante, elle aussi liée au voyage, comme Ulysse, les Étrusques le reconnaissent comme un dieu familial (p. 4). C'est pourquoi Dionysos est omniprésent dans l'ouvrage et non seulement dans cette quatrième partie. Dans les programmes figuratifs des peintures, au cœur de cette section, l'iconographie dionysiaque permet de saisir, en raison de ses écarts par rapport à la culture visuelle grecque et par « l'originalité irréductible des solutions iconographiques » (« *l'irriducibile originalità delle soluzioni iconografiche* », p. 4) retenues, la portée créative de l'interaction entre commanditaires et artisans. On comprend alors l'incidence des choix individuels d'une élite locale de privilégiés qui s'identifie en communion directe avec le dieu : l'expérience religieuse ne traduit pas la projection vers une dimension transcendante, mais sert à garantir la suprématie d'un groupe dominant (p. 20). Dans l'imaginaire étrusque, l'expérience émotionnelle du *symposion* offre une solution alternative à la mort : un voyage qui, comme l'exercice contrôlé de l'ivresse, mène à une issue heureuse (p. 4).

9 Il nous a paru tout à fait pertinent de s'arrêter sur ce bel ouvrage de d'Agostino et Cerchiai dans le cadre de ce numéro d'*Histoire de l'art* qui explore les différents aspects du dialogue entre disciplines. Tout lecteur s'intéressant à l'iconographie antique tirera nécessairement profit de la lecture de ce volume. Cet ouvrage, proposant une méthode à la confluence de l'anthropologie et de l'histoire de l'art, de

l'archéologie et de la sémiologie de l'image, nous entraîne dans une analyse riche et nuancée par toutes les interrogations qu'il suscite. Le tout aboutit à un livre vivant et édifiant, formidablement stimulant car toujours très exigeant, tant dans sa réflexion visuelle sur les images et la variété de leurs supports que dans son souci constant de restituer un regard critique. Ce bref aperçu, qui ne peut rendre compte de manière satisfaisante de la richesse des données présentées, peut néanmoins mettre en exergue le potentiel de la démarche retenue par les auteurs. C'est ainsi en élargissant progressivement l'enquête, de manière interdisciplinaire, et en sollicitant toujours de nouveaux documents et témoignages que les recherches iconographiques et iconologiques en art antique peuvent explorer de nombreuses pistes et offrir des points de vue neufs à l'exégèse historique : la valeur sémantique de l'imagerie permet en effet d'accéder à d'importants résultats idéologiques, sociaux et culturels. *In fine*, j'insisterai encore une fois sur la centralité absolue du contexte dans l'approche herméneutique de l'image antique, qu'il s'agisse de la tradition dans laquelle l'image s'inscrit – et, en particulier, de la tradition propre à un atelier –, de la logique de production de l'image ou de ses récréations dans le temps, puisqu'une image peut être soumise à de nombreux processus de refonctionnalisation entre les moments de sa production et de sa destination et celui de sa dernière « consommation ». En cela, cet ouvrage contribuera aussi de façon spontanée, *senza forzature*, à nourrir l'intérêt considérable pour le monde des objets et leur « biographie » qui traverse aujourd'hui de nombreuses disciplines, de l'anthropologie à la muséologie, en passant par l'histoire de l'art et l'archéologie.

NOTES

1 Bruno d'Agostino et Luca Cerchiai, *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Rome, Donzelli, 1999.

2 Maurizio Bettini, Jean-Pierre Brun *et al.*, *L'Histoire comme impératif ou la « volonté de comprendre »*, actes (Naples, 2008), Naples, Centre Jean-Bérard, 2011.

3 Claude Bérard, Christiane Bron *et al.*, *La Cité des images. Religion et société en Grèce antique*, cat. exp. (Lausanne, Musée historique, 1984),

Lausanne, Éd. de la Tour, 1984.

AUTEUR

Arianna Esposito
Arianna Esposito est maîtresse de conférences en histoire de l’art et archéologie classique à l’université de Bourgogne (ARTEHIS).

Anne-Violaine Houcke, *L'Antiquité n'a jamais existé. Fellini et Pasolini archéologues*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022

Dominique de Font-Réaulx

RÉFÉRENCE(S) :

Anne-Violaine Houcke, *L'Antiquité n'a jamais existé. Fellini et Pasolini archéologues*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022, 384 pages, illustré.

TEXTE

1 « L'Antiquité n'a peut-être jamais existé, mais il ne fait aucun doute que nous en avons rêvé. » Ces quelques mots de Federico Fellini commentent son *Satyricon* en 1969. L'étude d'Anne-Violaine Houcke emprunte une voie nouvelle. Elle ne tient pas au rapprochement entre l'art et la culture antiques et le cinéma – plusieurs études y ont déjà été consacrées, explorant notamment le genre spectaculaire et populaire du *peplum*, qui puise son goût pour l'antique dans la peinture d'histoire. La nouveauté de ses recherches s'incarne à la fois dans son sujet – les œuvres de Fellini et de Pier Paolo Pasolini – et dans sa méthode qui lie le modèle épistémologique de l'archéologie à la conception cinématographique, en puisant aux références de la psychanalyse associant images et récits. Ces références psychanalytiques rythment le livre, dont un chapitre est consacré à la *Gradiva* de Freud et aux images qu'elle a inspirées. L'ouvrage est foisonnant, multipliant les évocations et les commentaires, dévoilant une connaissance exceptionnelle du cinéma italien. L'érudition que déploie l'autrice vient nourrir une pensée subjective et personnelle que révèle le choix du plan, résolument plus thématique que chronologique, comme celui des titres des chapitres – « Généalogies », « Humus », « Révolutions »…

2 Fellini et Pasolini appartiennent à une génération née à une époque où l'Antiquité romaine incarnait l'idéal d'un gouvernement fasciste, associant histoire et modernité, tradition et renouveau. Pour les deux cinéastes, cette révérence à la Rome antique valait comme un anti-

modèle. Ils tinrent à distance les références immédiates à la gloire de la ville des Césars, de ses monuments et de ses représentations. Le poids du passé, pourtant, transparaît dans leurs deux créations – un passé à la fois historique et personnel, dans une dimension que Fellini attribue spécifiquement au cinéma, le comparant à la matrice maternelle : « Il me semble que le cinéma lui-même est femme avec son alternance de lumière et d'obscurité, d'images qui apparaissent et qui disparaissent. Au cinéma, on est comme dans un ventre maternel, en arrêt et recueilli, plongé dans l'obscurité, en attendant que la vie arrive de l'écran… » (p. 166) La référence fellinienne à l'antique se mêle souvent, analyse Houcke, à celle du cinéma des premiers temps : « Il existe pour Fellini une pertinence à rapprocher les origines du monde à celles du cinéma. » (p. 167) La démarche archéologique de l'auteur de *Fellini Roma* associe la recherche du passé romain, celle des origines du cinéma et la mémoire de sa propre enfance. La figure du souterrain lui offre de puiser au plus profond d'un monde obscur qu'il fait remonter au jour tout en le préservant, ainsi la découverte de peintures romaines inédites – et imaginées par Fellini – à l'occasion de la percée d'un tunnel pour le métro. Il y a chez Fellini une démarche purement archéologique, respectueuse des strates successives repérées en plongeant au plus loin de sa propre création. Sa démarche est ainsi centrifuge, ramenant la pensée vers Rome, vers son histoire prestigieuse, comme vers la vision personnelle du cinéaste. Cette recherche des profondeurs est aussi labyrinthe, offrant autant de chemins et de voies détournées, aux personnages des films comme à leurs spectateurs.

Federico Fellini, *Fellini Roma*, 1972, film 35 mm, 113 min., photogramme : scène de la découverte de fresques romaines lors de travaux souterrains.



Tous droits réservés à Ultra Film / Les Artistes associés.

3 À rebours, l’archéologie pasolinienne apparaît, grâce à l’analyse de l’autrice, comme intime et centripète – intime, car liée à une expérience vitale personnelle, qui mettrait au jour « un fond barbare interne », une rage impérieuse. « Cette archéologie, décrit Houcke, se pratique physiquement, charnellement, comme un corps-à-corps qui est à la fois incorporation de l’autre, c’est-à-dire d’un soi inventé, retrouvé. » (p. 148) Régression qui s’exprime par le recours au dialecte frioulan de l’enfance, cette archéologie est aussi possession, au sens sacré et sacrificiel du terme : « un phénomène vaudou », comme le désignait Pasolini lui-même. La dimension poétique de son cinéma est celle d’un créateur attaché à la langue plus qu’au récit, à la forme de l’expression plus qu’à sa signification formelle, à la beauté des sons, des images, à leur vérité propre pour elle-même.

4 Le *Satyricon* et *Médée* furent tournés et sortirent en salle au même moment, en 1969. En évoquant l’un et l’autre chefs-d’œuvre, Houcke leur offre, comme à leurs créateurs, une figure mythologique. À Fellini, le Minotaure, à Pasolini, le Centaure. L’un et l’autre renvoient à l’idée de refoulement, à la fois personnel – Fellini était nourri de

psychanalyse jungienne et construisait consciemment son labyrinthe créatif – et cinématographique. Minotaure et Centaure forment des figures puissantes de l'archaïsme et des origines. La conscience aiguë qu'avaient les deux cinéastes de la violence potentielle de l'archaïque est manifeste. « C'est pourquoi, écrit Houcke, le cinéma est aussi, pour tous deux, une mise en danger de soi. C'est aussi pourquoi ces deux figures ont une couleur clairement autobiographique. » (p. 183)

5 L'autrice conclut cet ouvrage ambitieux en évoquant ce qu'elle nomme les affinités électives entre l'Antiquité et le cinéma, entre la recherche archéologique et la création cinématographique, mettant au jour le rapport intime que l'une et l'autre entretiennent avec le passé et le présent, la manière dont les deux disciplines forment, avant tout, révélation d'un passé disparu ou d'une conception à faire advenir. Le génie de Fellini et de Pasolini, leur culture à la fois historique, littéraire et cinématographique, leur attention aux méandres de la psyché les distinguent. Ces qualités insignes leur permettent, comme l'analyse Houcke, de « faire partie de ces cinéastes qui, au prisme de l'Antiquité, par leurs inventions de l'antique, interrogent à la fois leur médium et leur temps » (p. 349).

AUTEUR

Dominique de Font-Réaulx
Dominique de Font-Réaulx est conservateur général du patrimoine, directrice de la médiation et de la programmation culturelle au musée du Louvre.