

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

 <https://devisu.inha.fr/histoiredelart/221>

DOI : 10.54390/histoiredelart.221

Référence électronique

Marina Bernardi, « Les sciences du temps éternel », *Histoire de l'art* [En ligne], 90 | 2022, mis en ligne le 01 décembre 2023, consulté le 03 octobre 2026. URL : <https://devisu.inha.fr/histoiredelart/221>

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

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 moderne² », 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'*Augusteum* 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 Locutius³. » 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 archéologique⁴ » 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 VIII^e siècle⁵ », 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 XX^e 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 enchantement⁶ », 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 capitale⁷. 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 terre⁸. 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 glorieuse⁹. 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 européens¹⁰. 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 renaissant¹¹. » 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 1891¹². 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'art¹³ ».

- 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'art¹⁴. 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 romain¹⁵. 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 fouille¹⁶, 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'homme¹⁷ ». 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 1898¹⁸. 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 génération¹⁹. 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 pioche²⁰. 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 événements 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 argentine, 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 « extrêmes²⁴ », 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 regard²⁵. » 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 Italie²⁷. 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.

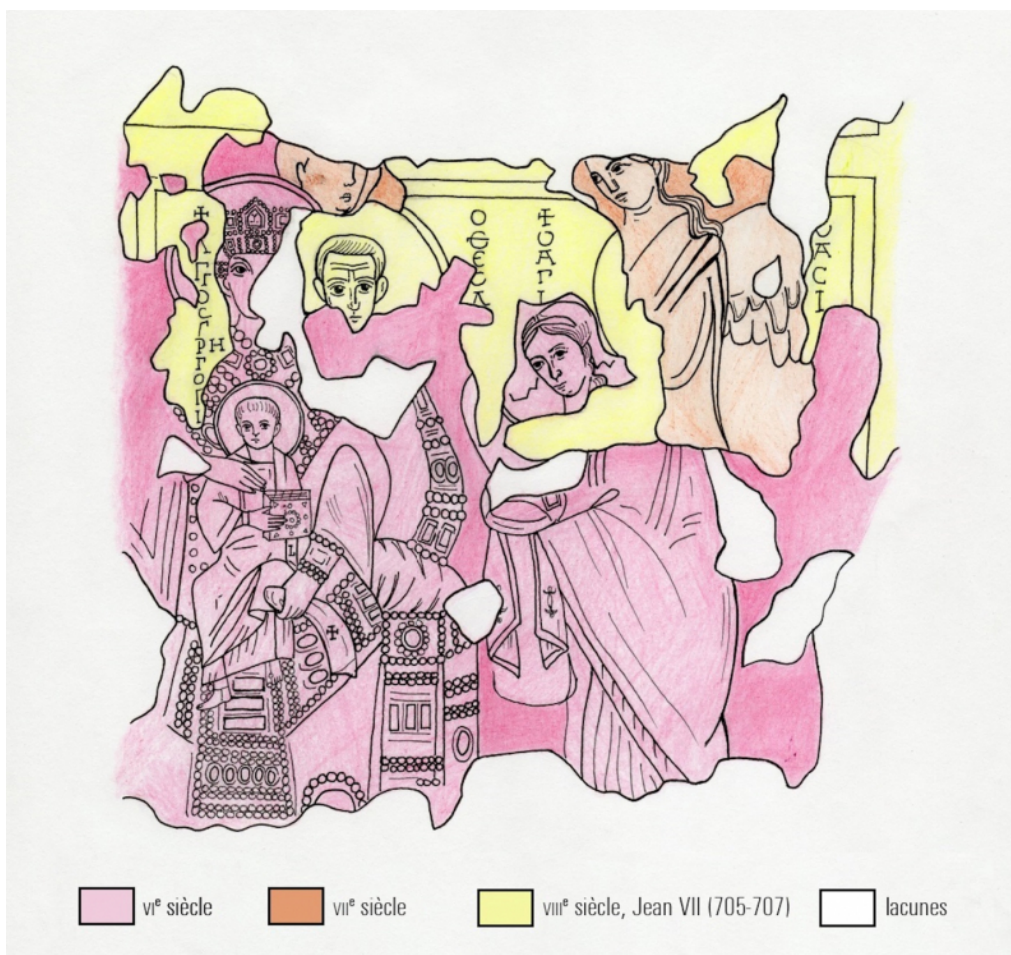
- 9 En 1901 et 1902, Venturi publie les deux premiers volumes de sa *Storia dell'arte italiana*²⁸ où il consacre quelques pages à Santa Maria Antiqua. Ces pages furent partiellement oubliées, notamment à cause des erreurs dans la datation des peintures²⁹. En effet, Venturi place la *Madonna Regina*, 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 siècle³⁰. 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 siècles³¹ ». 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-palimpseste³² ». 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 décadence³³. 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-palimpseste³⁴ », comme l'a décrite Marc Fumaroli, une superposition des temps hypnotisante, parfois même aveuglante³⁵. 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 ancien³⁶.

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 impur³⁷ », selon les mots que Didi-Huberman utilise pour nommer la complexité de la nature des images : « objets polychroniques, objets hétérochroniques ou anachroniques³⁸ ». 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 temps³⁹ ».

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 Sapientiae, 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 frühchristlichen Kunst*, Leipzig, Hinrichs, 1901 ; Alois Riegl, *Die spätromische 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).