



HAL
open science

L'IMAGE DU PRINCE DU IV^e AU VI^e SIÈCLE : ENTRE LA TRADITION DE L'AUGUSTE ET LA MANIFESTATION DE LA FAVEUR DIVINE

Jean-Pierre Caillet

► **To cite this version:**

Jean-Pierre Caillet. L'IMAGE DU PRINCE DU IV^e AU VI^e SIÈCLE : ENTRE LA TRADITION DE L'AUGUSTE ET LA MANIFESTATION DE LA FAVEUR DIVINE. Le prince chrétien, de Constantin aux royautés barbares (IV^e-VIII^e siècle), 22 (2), Collège de France – CNRS. Centre de recherche d'histoire et de civilisation de Byzance. Travaux et mémoires,, 2018. hal-03849892

HAL Id: hal-03849892

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03849892v1>

Submitted on 12 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'IMAGE DU PRINCE DU IV^e AU VI^e SIÈCLE :
ENTRE LA TRADITION DE L'AUGUSTE
ET LA MANIFESTATION DE LA FAVEUR DIVINE

Jean-Pierre CAILLET

Une présentation de l'imagerie impériale tardo-antique ne saurait faire abstraction des témoignages monétaires (auxquels peuvent se voir associés médaillons et médailles) : je renvoie donc d'emblée, à cet égard, aux incontournables apports de la contribution de Cécile Morrisson dans le cadre du présent livre ; et j'aurai l'occasion d'y revenir brièvement *in fine*, en tentant de synthétiser ce qu'il ressort du panorama de la représentation figurée quant à la manifestation proprement chrétienne de la personne du souverain du IV^e au VI^e siècle. Pour en arriver là, il faut ici s'attacher aux assez nombreuses autres attestations de l'image du prince, tant dans le domaine monumental que dans celui de la production mobilière. Il s'agira d'analyser ces images pour ce qu'elles montrent par elles-mêmes, bien évidemment les attributs, la référence à d'anciens modèles et/ou les inflexions à l'égard de ces derniers sont en effet d'excellents révélateurs. Mais la prise en compte, parfois, de la qualité du (des) commanditaire(s) n'importe pas moins ; et, le plus souvent, la destination et le lieu d'apposition de l'image s'avèrent tout aussi déterminants pour sa juste interprétation. Ce sont donc ces divers facteurs au prisme desquels je m'efforcerai – lorsque du moins les données ne permettent – d'envisager les œuvres.

LES EFFIGIES CONSTANTINIENNES

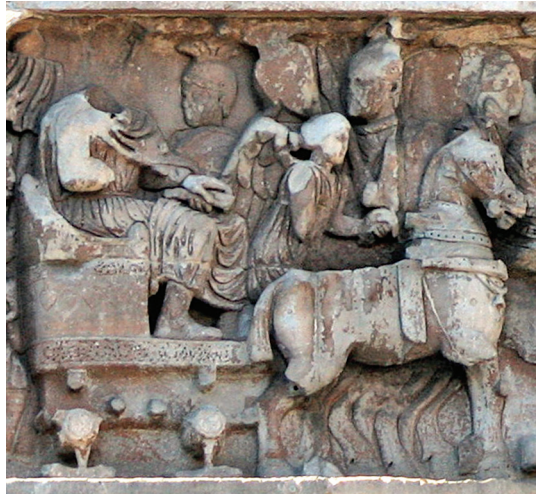
En entamant cet examen, il est bien sûr indispensable de s'arrêter assez longuement aux réalisations advenues sous le règne de Constantin puisque, en corrélation directe avec l'attitude et les options personnelles du premier empereur chrétien, c'est alors qu'aurait pu intervenir un basculement décisif quant à ce qui ici nous occupe – cela, en tout cas, au cours de la période ayant suivi la promulgation du fameux édit de tolérance de 313. Chronologiquement parlant, on est d'abord confronté aux reliefs de l'arc de triomphe

érigé sur le forum romain, récemment « revisités » par Paul Zanker¹. Si l'on considère la frise évoquant les préparatifs puis la bataille elle-même du Pont Milvius – c'est-à-dire l'essentiel de ce qui a été expressément et *ab integro* sculpté pour l'arc en question – il y apparaît que les étendards de l'armée de Constantin ne présentent pas le chrisme sous le signe duquel, selon Lactance, l'avantage sur Maxence aurait été acquis ; quant aux divinités ou autres entités qui se trouvent mises en scène, il s'agit notamment d'Apollon et de la Victoire (fig. 1 a-b). On peut également relever que, dans la représentation de la harangue au peuple depuis la tribune des Rostres, Constantin (aujourd'hui acéphale) se tient en plein centre, juste devant la colonne dédiée à Jupiter (laquelle est flanquée de *vexilla* non marqués du chrisme, à nouveau) (fig. 2). Comme l'a souligné Zanker, Constantin se trouve ainsi présenté comme *Maximus Augustus*. Et le fait que l'on ait choisi de figurer aux extrémités de la tribune les statues d'Hadrien et de Marc-Aurèle – tous deux bien identifiables, par leurs physionomies respectives – dénote le souci d'établir le nouveau maître de Rome dans la lignée des meilleurs de ses prédécesseurs en termes de bon gouvernement². Cela se comprenant puisque, comme le stipule l'inscription de dédicace apposée sur l'attique, c'est le Sénat qui a décrété l'érection de ce monument honorifique ; et si cette même inscription fait état de l'impulsion divine dont aurait bénéficié le triomphateur, rien de spécifiquement chrétien ne s'y immisce. D'ailleurs, les images de certains des reliefs d'époque antonine employés à d'autres emplacements de cet arc³ confirment sans ambages la référence aux usages purement païens : ainsi, notamment, ces scènes où l'empereur – dont le visage d'Hadrien a été retaillé aux traits de Constantin – sacrifie aux anciens dieux (fig. 3). C'est donc bien l'Auguste, dans l'acception pleine et entière de la tradition la plus authentiquement romaine, que l'on a ici voulu exalter.

1. P. ZANKER, I rilievi costantiniani dell'arco di Costantino a Roma, in G. SENA CHIESA (éd.), *Costantino 313. L'editto di Milano e il tempo della tolleranza* (catalogue de l'exposition de Milan, Palazzo Reale), Milan 2012, p. 48-55.

2. Quant à cette interprétation du choix des figures de ces deux empereurs, voir H. R. MEIER, *Christian Emperors and the Legacy of Imperial Art*, *AAAH* 15, 2001, p. 63-76, en particulier, p. 63-64, puis P. PENSABENE, *Roma su Roma. Reimpiego architettonico, recupero dell'antico e trasformazioni urbane tra il III e il XIII secolo*, Cité du Vatican 2015, p. 93. ZANKER, I rilievi costantiniani (cité n. 1), p. 51, va dans ce même sens, en faisant spécifiquement allusion au souhait d'un équilibre de pouvoir entre empereur et Sénat – ce qui évidemment pourrait surprendre, si l'on tenait compte de l'hostilité qu'avaient manifestée les membres de celui-ci à l'égard d'Hadrien de son vivant et après son décès (voir notamment H. I. FLOWER, *The Art of Forgetting. Disgrace and Oblivion in Roman Political Culture*, Chapel Hill 2006, p. 272-275) ; mais peut-être ce souvenir s'était-il suffisamment estompé dans l'esprit des sénateurs du début du IV^e siècle ?

3. PENSABENE, *Roma su Roma* (cité n. 2), p. 93-99.



a

b

Fig. 1 – Rome, arc de Constantin, détails de la frise : cortège avec enseignes aux effigies d'Apollon et de la Victoire, et Victoire guidant le char de l'empereur lors de son entrée à Rome.



Fig. 2 – Rome, arc de Constantin, détail de la frise : harangue de l'empereur depuis la tribune des Rostres.



Fig. 3 – Rome, arc de Constantin, médaillon d'époque antonine en remploi : l'empereur sacrifiant à Diane.

Il en est allé de même avec la statue trônante colossale destinée à la *basilica nova* du forum romain, également, et dont ne subsistent plus aujourd'hui que la tête et quelques fragments des membres dans la cour du musée du Capitole. Une reconstitution convaincante a cependant pu en être proposée⁴ (fig. 4a) : on avait donc très vraisemblablement affaire à une statue acrolithe présentant le souverain torse et pieds nus, tandis qu'un manteau retombant d'une épaule enveloppait partiellement les jambes ; la position de ce qu'il reste des doigts a induit à restituer un sceptre dans la main droite et un globe dans la main gauche, ce qui s'avère du moins plausible par comparaison avec d'autres effigies *impériales*.

4. C. PARISI PRESICCE, Konstantin als Iuppiter. Die kolossalstatue des Kaisers aus der Basilika an der Via Sacra, in A. DEMANDT et J. ENGEMANN (éd.), *Imperator Caesar Flavius Constantinus. Konstantin der Grosse* (catalogue de l'exposition de Trèves), Mayence 2007 (Rheinisches Landesmuseum, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum), p. 117-131 ; *Id.*, Costantino e i suoi figli. Il nuovo volto dei potenti, in SENA CHIESA (éd.), *Costantino 313* (cité n. 1), p. 109-119, en particulier p. 115-117. Pour cette même œuvre, voir aussi notamment C. GLIWITZKY, Zwischen vergangener Größe und glückbringender Zukunft. Zum Porträt des Kaisers Konstantin, in K. EHLING et G. WEBER (éd.), *Konstantin der Grosse. Zwischen Sol und Christus*, Mayence 2011, p. 11-129, et J. BARDILL, *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*, New York 2012, p. 203-217.

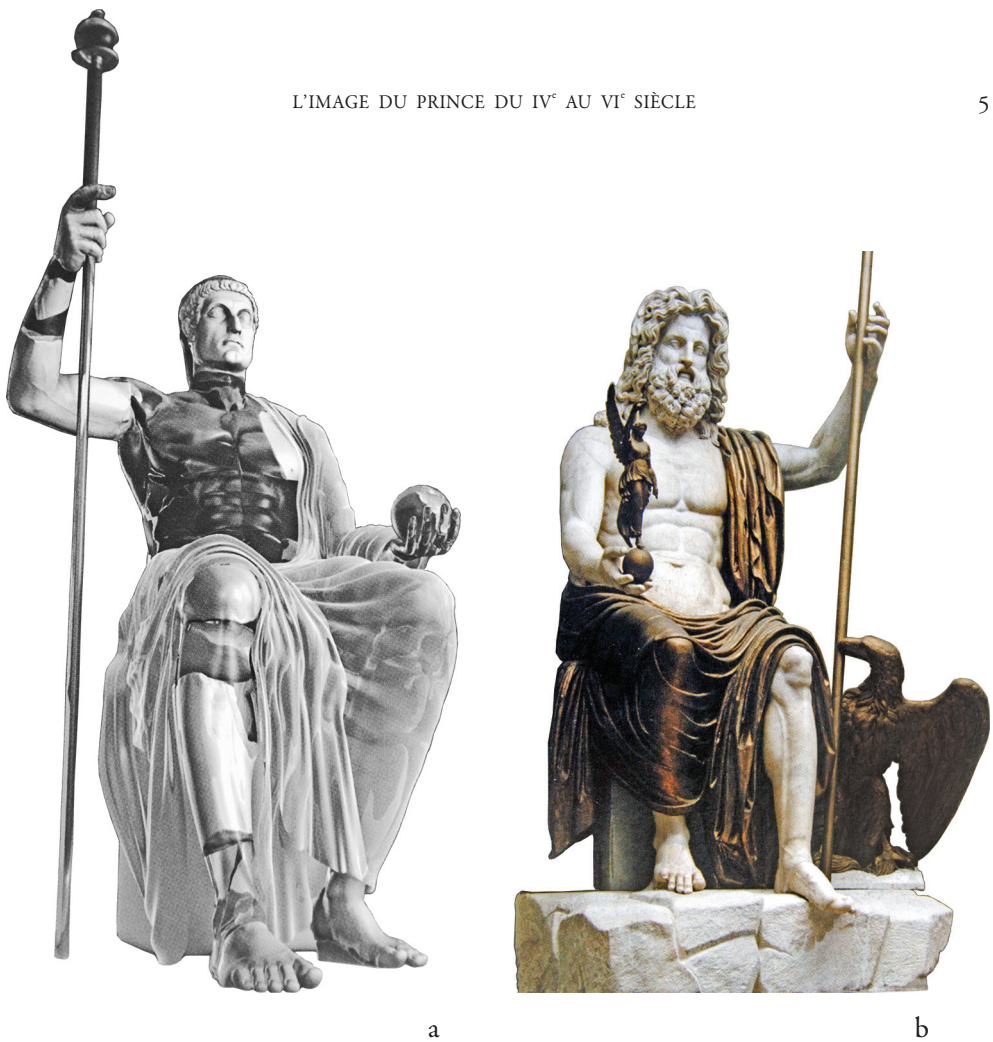


Fig. 4 – a) Rome, *basilica nova* du forum, statue de Constantin
(reconstitution C. Parisi Presicce).

b) Statue de Jupiter Optimus Maximus du Capitole, réplique provenant de Castel Gandolfo
(Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage).

Ainsi, l'œuvre se calquait manifestement sur le modèle du Jupiter Optimus Maximus du Capitole (dont une réplique, en provenance de Castel Gandolfo, est maintenant conservée à l'Ermitage de Saint-Petersbourg) (fig. 4b). Cela s'accorderait au mieux avec l'hypothèse d'une nouvelle initiative du Sénat, à laquelle incite la datation – aujourd'hui presque unanimement admise – juste après la victoire du Pont Milvius, ou pour célébrer les *decennalia* de l'empereur en 315 : en effet, les traits du visage et la chevelure s'avèrent très proches de ce que montrent les têtes retravaillées des reliefs en remploi sur l'arc voisin. Il est vrai que, selon Hans Peter L'Orange, cette statue résulterait du remaniement chrétien

d'une œuvre ancienne, remaniement à situer entre 324 et 337⁵. Toutefois, cela ne tient pas compte des analogies physiologiques signalées ci-dessus avec certains reliefs de l'arc, indiscutablement déterminants. Il reste que, comme l'a noté Claudio Parisi Presicce⁶, deux trous percés dans la main subsistante pourraient dénoter une substitution d'attribut opérée plus ou moins après coup : en ce cas, l'éventualité d'une christianisation de la figure ne manquerait pas de se présenter ; mais cela confirmerait que, dans son état précédent, cette effigie de Constantin n'affichait aucun signe d'adhésion à la nouvelle religion.

Parmi les autres statues constantiniennes à Rome même, on doit aussi s'intéresser particulièrement au monument équestre en date de 334 documenté par une inscription (*CIL* VI, 1141 et 31246 ; *ILS* 698). D'après la correspondance des dimensions de sa base (seule retrouvée)⁷ avec celles d'une tête colossale en bronze conservée au musée capitolin, cette dernière pourrait en constituer un vestige. Parisi Presicce y a noté, vers le bord de la chevelure, une série de perforations pouvant dénoter l'implantation d'une couronne radiée⁸. Cela s'accorderait avec ce que montre une statuette de bronze, de facture plutôt médiocre, provenant peut-être d'*Altinum* (près de Padoue) et aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum de Vienne (fig. 5) : l'identification de Constantin a été proposée pour cette statuette⁹, et il pourrait en effet s'agir d'une réplique provinciale, miniaturisée, du monument de Rome.

Le port d'une couronne radiée est par ailleurs également bien attesté pour la statue de Constantin du sommet de la colonne honorifique dressée au forum éponyme, à Constantinople. Rappelons que cette statue, disparue au XI^e siècle, est connue par diverses sources textuelles remontant jusqu'au VI^e siècle, ainsi que par sa représentation schématique, face à la personnification de Constantinople, dans la Table de Peutinger (fig. 6). Marianne Bergmann, qui en a repris l'examen¹⁰, l'a replacée dans le contexte des assez nombreuses références à l'entité solaire que présente l'iconographie du premier empereur chrétien,

5. H. P. L'ORANGE, *In hoc sino vinces, Boreas* 5, 1982, p. 160-163, en particulier p. 163 ; ID., *Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284-361 n. Chr.*, Berlin 1984 (*Das Römische Herrscherbild* III, Abteilung 4), p. 70-77.

6. PARISI PRESICCE, *Costantino e i suoi figli* (cité n. 4), p. 115.

7. C. F. GIULIANI et P. VERDUCCI, *L'area centrale del Foro Romano*, Rome 1987, p. 69-73 et fig. 70 ; PARISI PRESICCE, *Costantino e i suoi figli* (cité n. 4), p. 117-119.

8. PARISI PRESICCE, *Costantino e i suoi figli* (cité n. 4), p. 119.

9. Notice (s.n.) in D. STUTZINGER (éd.), *Spätantike und frühes Christentum* (catalogue de l'exposition de Francfort, Liebighaus), Francfort 1984, p. 659-660, n° 236.

10. M. BERGMANN, *Konstantin und der Sonnengott. Die Aussagen der Bildzeugnisse*, in A. DEMANDT et J. ENGEMANN (éd.), *Konstantin der Grosse. Geschichte, Archäologie, Rezeption (Internationales Kolloquium vom 10.-15. Oktober 2005 an der Universität Trier)*, Trèves 2006, p. 143-161, en particulier p. 153-161.



Fig. 5 – Statue équestre probablement à l'effigie de Constantin, provenant peut-être d'*Alinum* (Vienne, Kunsthistorisches Museum).



Fig. 6 – Table de Peutinger, détail : statue de Constantin devant la personification de Constantinople.

et a particulièrement insisté sur son caractère ambigu – éventuellement doublé d’une évolution sémantique, au fil du temps. Dans le cas de la statue constantinopolitaine, l’ascendant du modèle païen s’avère d’autant plus net que le personnage, tenant d’une main un globe et de l’autre une lance, apparaissait entièrement nu (il pourrait s’être agi, d’ailleurs, du remploi d’une œuvre ancienne). Marianne Bergmann a justement suggéré, semble-t-il, qu’il ne fallait pas en conjecturer une assimilation persistante à Apollon ; mais plutôt, l’image de celui-ci ayant été expurgée de sa teneur initiale, que l’on se conformait ainsi à l’esprit des panégyriques tendant à comparer le souverain à la bienfaitante lumière solaire. Pour autant – et même si cette comparaison a pu alors par ailleurs être appliquée au Christ lui-même –, l’effigie en question n’affichait, elle non plus, aucun signe précisément chrétien.

Si l’on en vient au domaine de la production mobilière autre que monnaies et médailles, il n’en va guère autrement. Renvoyons notamment, à cet égard, aux deux grands camées respectivement conservés au musée de Belgrade et à la bibliothèque municipale de Trèves (fig. 7 a-b). Quant au premier, on situe de manière très plausible sa réalisation dans les années 325/26, et d’y reconnaître l’un des objets d’apparat offert par l’empereur à divers dignitaires à l’occasion de ses *vicennalia* ; et c’est la référence à Alexandre le Grand triomphant des Barbares que le souverain aurait alors privilégiée¹¹. Quant au second de ces camées, c’est Andreas Alföldi qui a suggéré d’y identifier Hélène et les Constantinides¹² ; comme l’a ajouté Konrad Weidemann, ces portraits ont manifestement été retravaillés à partir d’une œuvre pouvant remonter au I^{er} siècle, ainsi qu’incite à l’envisager la différence de facture avec les aigles du premier plan¹³. Le maintien de ceux-ci lors de la modification de l’objet témoigne, en tout cas, du ferme ancrage dans une tradition exclusivement romaine.

En fait, ce ne serait éventuellement qu’à l’arc séparant nef et transept dans la basilique Saint-Pierre du Vatican que l’on aurait eu affaire à une image de Constantin traduisant sans équivoque son adhésion au christianisme. Car on sait, d’après une description de la première moitié du XVI^e siècle, qu’il avait été figuré là l’empereur présentant à saint Pierre et au Christ le modèle de l’église dont une inscription, associée à cette image, le désignait comme le fondateur (*ICVR* II, 4092). La datation de ce témoignage est cependant très controversée puisque, si Hugo Brandenburg, Paolo Liverani et Sible De Blaauw ont considéré

11. Voir notamment E. GAGETTI, notice in SENA CHIESA (éd.), *Costantino 313* (cité n. 1), p. 251, n° 158, avec, quant à la référence à Alexandre, renvoi à A. ALFÖLDI, *Die constantinische Goldprägung. Untersuchungen zu ihrer Bedeutung für Kaiserpolitik und Hofkunst*, Mayence - Bonn 1963, p. 248-253.

12. A. ALFÖLDI, Der grosse römische Kameo der Trierer Stadtbibliothek, *TZ* 19, 1950, p. 41-44, en particulier p. 41.

13. K. WEIDEMANN, notice in *À l’aube de la France. La Gaule de Constantin à Childéric* (catalogue de l’exposition de Paris, musée du Luxembourg), Paris 1981, p. 33, n° 12.



Fig. 7 – Camées constantiniens

- a) Belgrade, Narodni Muzej.
- b) Trèves, Stadtbibliothek.

qu'il s'agissait bien d'éléments de décor apposés dès après 324¹⁴, Richard Krautheimer, Jean-Michel Spieser et Thomas Mathews en ont envisagé l'adjonction plus ou moins tard¹⁵; et il apparaît aujourd'hui impossible de raisonnablement trancher... Pour mon présent propos du moins, je retiens que cette – hypothétique – figuration de Constantin se distinguait des précédentes par le fait de sortir de la sphère proprement publique : elle se situait dans le cadre d'un sanctuaire, et donc s'affichait aux yeux des fidèles seuls appelés à fréquenter celui-ci. On peut penser de plus que, si le souverain n'a sans doute pas ignoré l'inclusion de cette référence directe à son initiative en tant que fondateur, la conception même du programme relevait surtout des clercs en charge de l'édifice. Et l'on imagine alors sans peine qu'en un moment où le christianisme n'était encore que religion tolérée, ils ont pu « jouer » d'une telle mise en scène pour clairement manifester que la foi nouvelle bénéficiait de l'appui de la plus haute autorité de l'État.

DE CONSTANCE II À JUSTIN II

Si l'on progresse à présent dans le cours du temps, les orientations ainsi définies paraissent d'abord assez largement se confirmer. Ainsi au milieu du IV^e siècle, le *missorium* du musée de l'Ermitage provenant de Kertch en Crimée, probablement à l'effigie de Constance II¹⁶, montre simplement l'empereur précédé d'une Victoire (fig. 8) ; le nimbe sur lequel se détache son visage n'a, bien entendu, aucune connotation chrétienne. Pour ce qui relève, parallèlement, de la commande de particuliers, la référence augustéenne pourrait aussi avoir dominé de manière exclusive : c'est en tout cas ce qui ressort de l'image du même Constance II opérant une *largitio* dans le calendrier réalisé en 354, sans doute à Rome, pour un certain Valentinus¹⁷ (fig. 9) ; il est vrai que cela se situe encore en phase d'attachement

14. H. BRANDENBURG, *Ancient Churches of Rome from the Fourth to the Seventh Century*, Turnhout 2005, p. 98 ; S. DE BLAAUW, Konstantin als Kirchenstifter, in DEMANDT et ENGEMANN (éd.), *Konstantin der Grosse* (cité n. 10), p. 163-172, en particulier p. 170 ; P. LIVERANI, L'architettura costantiniana, tra committenza imperiale e contributo delle élites locali, *ibid.*, p. 235-244, en particulier p. 242.

15. R. KRAUTHEIMER, A Note on the Inscription in the Apse of Old St. Peter's, *DOP* 41, 1987, p. 317-320 ; J.-M. SPIESER, *Autour de la Traditio Legis*, Thessalonique 2004, p. 14-16 ; T. MATHEWS, The Piety of Constantine the Great and his Votive Offerings, *CArch* 53, 2009-2010, p. 5-16, en particulier p. 6-7.

16. I. ZACESKAJA, notice in A. EFFENBERGER, B. MARŠAK, V. ZALESSKAJA et I. ZACESKAJA (éd.), *Spätantike und frühbyzantinische Silbergefäße aus der Staatlichen Ermitage Leningrad* (catalogue de l'exposition de Berlin, Staatliche Museen), Berlin 1978, p. 78-81, n° 1.

17. H. STERN, *Le calendrier de 354. Études sur son texte et sur ses illustrations*, Paris 1955, constitue toujours l'étude fondamentale de cette réalisation. Voir aussi, plus récemment, M. R. SALZMAN, *On Roman Time. The Codex-Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity*, Berkeley 1991, ainsi que J. DIVJAK, Der sogenannte Kalender des Filocalus, in A. PRIMMER, K. SMOLAK et D. WEBER (éd.), *Textsorten und Textkritik. Tagungsbeiträge*, Vienne 2002, p. 19-38.



Fig. 8 – *Missorium* de Constance II, provenant de Kertch (Crimée)
(Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage).



Fig. 9 – Calendrier de 354 (copie du XVII^e siècle, Biblioteca Apostolica Vaticana) : *largitio* de Constance II.

d'une frange assez large de la population au paganisme. En revenant ensuite aux *missoria* destinés par l'empereur à de hauts personnages, on doit évoquer celui de Théodose I^{er}, probablement en date de 388, conservé à Madrid¹⁸. Le souverain trônant, tendant ce qui pourrait être le codicille de sa nomination à un fonctionnaire, y reprend un schéma romain très traditionnel en surmontant *Tellus*. Mais les globes que tiennent ses deux fils sont désormais timbrés d'une variante du chrisme (fig. 10) ; la notation demeure très discrète au regard de l'ensemble de la composition, mais elle ne s'avère pas moins significative – et somme toute logique, puisque le christianisme est alors depuis quelques années religion d'État. Dans le domaine monumental, l'écho s'en perçoit également : c'est notamment ce qui ressort de l'iconographie de la base de l'obélisque érigé par le même Théodose dans l'hippodrome de Constantinople entre 390 et 392¹⁹ ; mais la notation chrétienne y demeure aussi très limitée, puisqu'elle se cantonne, sur une seule face, dans un étendard marqué du chrisme à proximité de l'empereur. Pour cette même période et à Constantinople toujours, on peut mentionner encore la colonne honorifique du même souverain : les soldats qui y figurent portent en effet un bouclier avec chrisme, à nouveau ; mais on ne peut en dire plus, dans la mesure où ne subsistent que bien peu d'éléments de ce monument²⁰.

Passé le tournant du siècle, la connotation chrétienne s'amplifie sensiblement. On le voit sur le diptyque d'ivoire émis par le consul Probus en 406²¹, montrant Honorius en pied, en tenue d'*imperator*, tenant le *labarum* gravé du chrisme et surmonté de l'injonction que Lactance assignait à l'adresse de Constantin lors de la bataille du Pont Milvius (fig. 11). Il faut aussi naturellement faire mention de la colonne d'Arcadius à Constantinople, assez bien connue quant à elle par des dessins du XVI^e siècle²². Le modèle et l'esprit des colonnes trajane et antonine de Rome y ont été fidèlement repris (comme déjà sans doute sur la colonne de Théodose I^{er} évoquée ci-dessus). Mais ici, outre le chrisme ou la croix timbrant

18. Voir notamment F. BARATTE, La vaisselle d'argent à l'époque théodosienne : renaissance classique ou fin de l'art antique ?, *AnTard* 16, 2008, p. 195-208, en particulier p. 195-201, avec discussion serrée des contre-propositions avancées quant à l'identification des personnages et à la datation de l'objet.

19. Voir notamment J.-P. SODINI, Images sculptées et propagande impériale du IV^e au VI^e siècle : recherches récentes sur les colonnes honorifiques et les reliefs politiques à Byzance, in A. GUILLOU et J. DURAND (dir.), *Byzance et les images*, Paris 1994, p. 43-94, en particulier p. 62-72, puis B. KILLERICH, *The Obelisk Base in Constantinople Court Art and Imperial Ideology*, Rome 1998 (AAAH, series altera 10).

20. G. BECATTI, *La colonna coelide istoriata. Problemi storici, iconografici, stilistici*, Rome 1960, p. 83-150, demeure l'étude fondamentale pour les monuments de cette série ; voir aussi SODINI, *Images sculptées et propagande impériale* (cité n. 19), p. 49-56 et 67.

21. W.F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3^e éd., Mayence 1976, p. 29-30, n° 1 ; aussi, notamment, J. ELSNER, *Imperial Rome and Christian Triumph. The Art of the Roman Empire AD 100-450*, Oxford 1998, p. 82-86.

22. BECATTI, *La colonna coelide istoriata* (cité n. 20), p. 151-264 ; voir aussi SODINI, *Images sculptées et propagande impériale* (cité n. 19), p. 56-67.



Fig. 10 – *Missorium* de Théodose I^{er}, détail :
l'un des co-empereurs
(Madrid, Real Academia de la Historia).



Fig. 11 – Diptyque d'ivoire au nom de Probus,
à l'effigie d'Honorius, détail : l'empereur et le *labarum*
(Aoste, trésor de la cathédrale).

le bouclier des soldats de l'armée impériale, la base du monument – soit l'élément en vue rapprochée des passants – exalte à l'envi le chrisme et la croix (fig. 12), et l'on note également la présence de croix monogrammatiques dans l'escalier d'accès comme sur l'abaque double sommant le fût.

C'est par ailleurs vers les programmes d'église qu'il faut à nouveau se tourner pour se voir confronté à des iconographies présentant les souverains en tant que chrétiens. Le premier exemple qui s'en offre alors est, aux environs de 425, celui de Saint-Jean l'Évangéliste de Ravenne. Il s'agit d'un programme malheureusement disparu en 1568, mais les données fournies au IX^e siècle par Agnellus dans son *Liber Pontificalis* local, ainsi que quelques sources médiévales plus tardives, ont permis d'en reconstituer l'essentiel²³. Indépendamment d'une figuration (probable mais non tout à fait assurée cependant²⁴) de Galla Placidia et de ses

23. Voir notamment V. ZANGARA, Una predicazione alla presenza dei principi: la Chiesa di Ravenna nella prima metà del sec. V, *AnTard* 8, 2000, p. 275-298, ainsi que A. AMICI, Imperatori *diui* nelle decorazione musiva della chiesa di San Giovanni Evangelista, *RavSR* 7, 2000, p. 1-55.

24. F. W. DEICHMANN, *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Kommentar*, I, Wiesbaden 1974, en particulier p. 107-113, avec discussion des sources quant à cette éventuelle représentation.

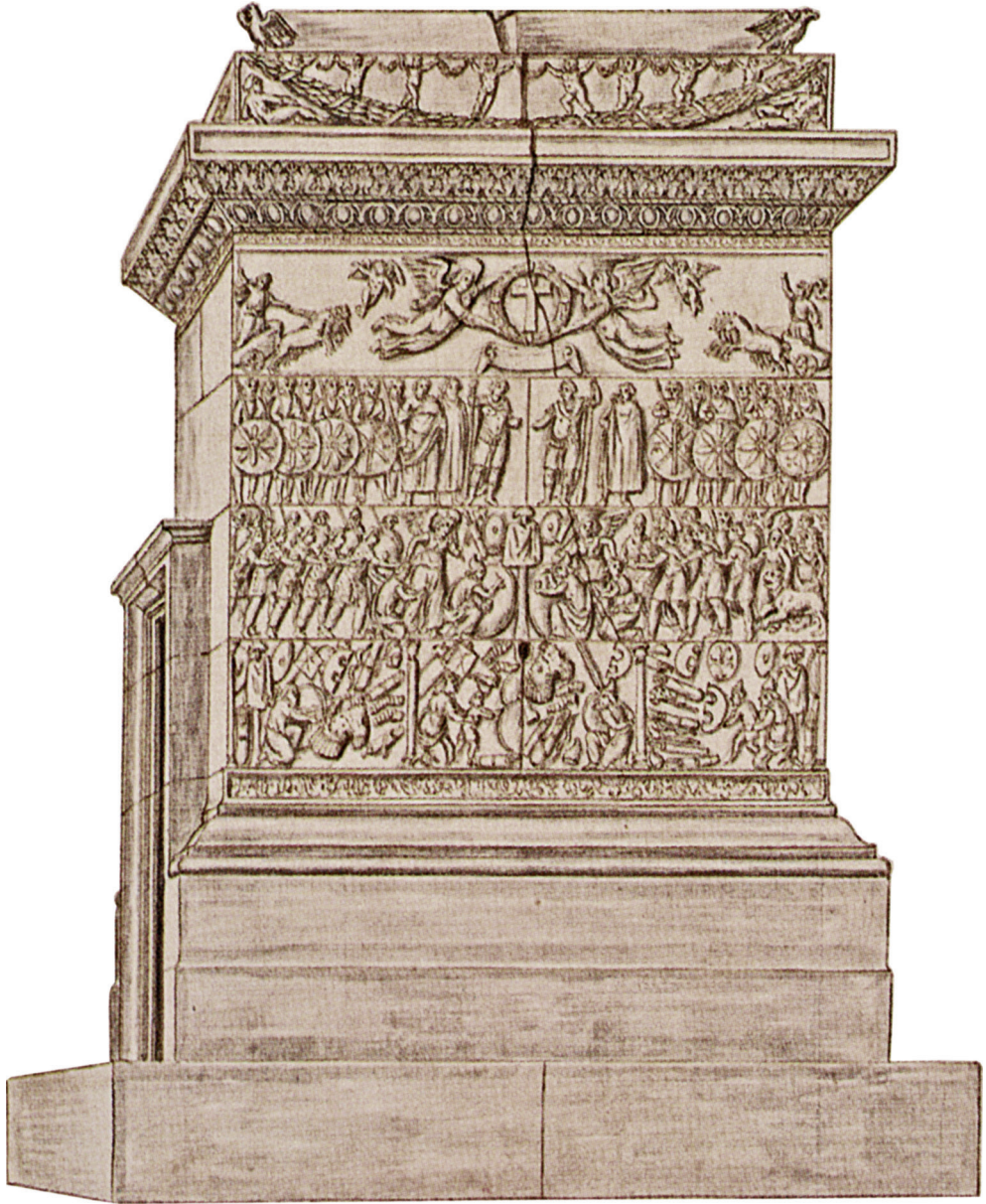


Fig. 12 – Base de la colonne d’Arcadius à Constantinople
(dessin de 1575, autrefois au Trinity College de Cambridge, collection Freshfield).

deux enfants sauvés de la tempête par le saint dédicataire au-dessus de l'arc absidal, la partie basse de l'hémicycle montrait, de part et d'autre de (vraisemblablement) Melchisédech²⁵ célébrant sous le Christ trônant au cul-de-four, Arcadius et Théodose II associés à leurs épouses; en outre, la courbe de l'arc s'ornait de médaillons aux effigies de huit Augustes (plus deux autres personnages de leur famille) de Constantin à Théodose I^{er}. La conceptrice de ce programme était certainement la régente Galla Placidia elle-même, dans la mesure où il s'agissait ici de son église palatine et où elle souhaitait y afficher sa dévotion au saint auquel elle avait dû son salut; et en cette occasion, elle entendait s'y présenter en étroite association avec les empereurs d'Orient en ces mêmes décennies, et dans la descendance des souverains ayant fait profession de christianisme au siècle précédent. Ainsi, l'ex-voto se doublait d'une affirmation dynastique sous l'égide du Seigneur.

Sans qu'il lui ait été possible de reprendre à son compte ce dernier trait, Théodoric a manifestement tenu, vers 500, à se faire représenter lui aussi au voisinage du Christ dans sa propre église palatine, l'actuelle Saint-Apollinaire-le-Neuf. On sait que, lors de la reconversion du sanctuaire à l'orthodoxie dans les années 560, des théories de saints et saintes furent substituées aux figurations du roi arien, de son épouse et des membres de leur cour; mais le maintien de l'image du palais à une extrémité de la nef atteste bien que l'on avait initialement affaire à un cortège royal se dirigeant de là vers le Sauveur trônant²⁶. Par ailleurs, Théodoric ne semble pas s'être spécialement attaché à faire valoir sa foi par l'image: ainsi dans l'espace public de Ravenne, si l'on en juge par l'érection de la statue équestre plus tard transportée à Pavie et dénommée *Regisole*; on a d'ailleurs suggéré qu'il ait pu s'agir du remploi d'un monument impérial bien plus ancien²⁷; en tout cas, d'après les témoignages antérieurs à sa destruction en 1796 (fig. 13), il semble n'avoir présenté aucun signe chrétien.

À Ravenne toujours, on en arrive aux célèbres représentations de Justinien et Théodora aux murs latéraux de l'abside de Saint-Vital, en date de 547²⁸ (fig. 14a-b). Outre leur présence pour ainsi dire « physique », l'empereur et l'impératrice s'y signalent par le don,

25. Plutôt que l'évêque Pierre Chrysologue, comme cela a été le plus généralement envisagé; à ce sujet, voir aussi A.-O. POILPRÉ, *Majestas Domini. Une image de l'Église en Occident, V^e-IX^e siècle*, Paris, 2005 p. 110.

26. DEICHMANN, *Ravenna*, I (cité n. 24), p. 127-189; aussi, J.-P. CAILLET, L'image du dédicant dans l'édifice culturel (IV^e-VII^e s.): aux origines de la visualisation d'un pouvoir de concession divine, *AnTard* 19, 2011, p. 149-169, en particulier p. 152 et 156-157.

27. C. SALETTI, *Il Regisole di Pavia*, Côme 1997; D. LONGHI, La statua equestre di Teodorico e la raffigurazione del palatium in S. Apollinare Nuovo, *Felix Ravenna* 157-160, 2001-2004, p. 189-200.

28. F. W. DEICHMANN, *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Kommentar*, II, Wiesbaden 1976, en particulier p. 180-187 (et p. 188-195 pour le problème de la datation); aussi, CAILLET, L'image du dédicant (cité n. 26), p. 153-156.

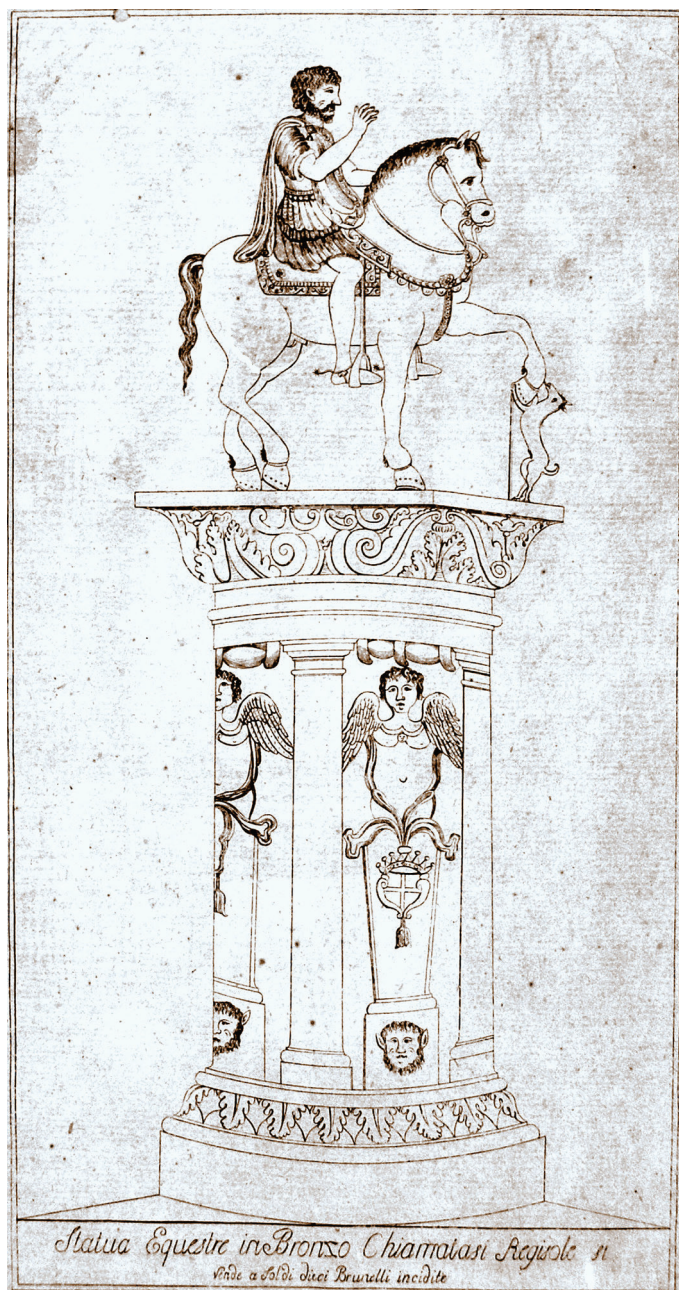


Fig. 13 – Ravenne, puis Pavie : *Regisole*, statue équestre de Théodoric
(dessin de Brunelli, avant 1796).



a



b

Fig. 14 – Ravenne, Saint-Vital, panneaux de l'abside avec les figures de Justinien accosté de l'archevêque Maximien, et de Théodora.

respectivement, d'une patène et d'un calice qu'ils tiennent en main ; aussi, le manteau de Théodora est brodé d'une figuration des rois mages, dont le couple est ainsi censé reproduire l'acte d'allégeance. Il est bien possible – sinon probable – que Justinien et Théodora aient doté le nouveau sanctuaire des éléments essentiels de son mobilier liturgique : cela dans un esprit de dévotion aux martyrs dédicataires, et dans le fil d'un usage que l'on sait, par le *Liber Pontificalis* de Rome, avoir été instauré par Constantin lui-même. Toutefois, la connaissance du contexte de la consécration de Saint-Vital induit à reconnaître dans l'archevêque Maximien le concepteur de cette imagerie. Imposé sur ce siège par Justinien l'année précédente, le prélat avait dû faire face à une forte opposition du clergé local. On conçoit alors qu'il ait tenu à faire figurer le couple impérial à côté de sa propre effigie, pour bien marquer le soutien dont il bénéficiait. Sinon, on ne manquera pas de relever que, d'après les divers témoignages textuels de l'époque²⁹, Sainte-Sophie de Constantinople, dont la construction après 532 avait été expressément voulue et financée par le même empereur, ne présentait pas l'image de celui-ci. Justinien a cependant pourvu sa capitale de sa statue équestre au faite d'une colonne toute proche de Sainte-Sophie, à l'*Augusteion*. Cette réalisation est essentiellement connue par un dessin aujourd'hui conservé à Budapest (fig. 15), et les inscriptions figurant sur le corps du cheval y dénotent, comme l'a reconnu Giovanni Becatti, le remploi partiel d'un monument à Théodose³⁰. Le souverain, en tenue militaire, y apparaît coiffé d'un plumet à l'orientale, probable allusion à ses combats victorieux contre les Perses ; mais d'une main, il tient un globe sommé d'une croix (à l'instar de l'attribut de deux impératrices du VI^e siècle également, sur des ivoires aujourd'hui conservés à Florence et Vienne) : ainsi, la référence chrétienne n'a nullement été négligée.

Les empereurs des V^e et VI^e siècles ont encore pu souhaiter montrer leur image dans le cadre de sanctuaires indépendants de la mouvance palatiale. On en a du moins l'attestation pour Léon I^{er} et son épouse dans les années 470, lors de leur dédicace de l'église destinée à abriter le voile de la Vierge à Constantinople. Il semble que l'effigie du couple et de leurs enfants ait été apposée sur le *ciborium* surmontant le reliquaire, dans une chapelle spécifique de l'édifice³¹ : ainsi, c'est apparemment à une manifestation de dévotion privée que l'on avait affaire. Ce qui paraît aussi avoir été le cas avec le don d'une staurothèque à Saint-Pierre de Rome par Justin II et son épouse, entre 565 et 578³² ; l'objet, aujourd'hui conservé

29. Rassemblement de ces sources – dans une traduction anglaise – par C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, Toronto - Buffalo - Londres 1972, rééd. 1986, p. 72-102.

30. BECATTI, *La colonna coclide istoriata* (cité n. 20), p. 90-94 ; SODINI, *Images sculptées et propagande impériale* (cité n. 19), p. 86-87.

31. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire* (cité n. 29), p. 34-35.

32. Voir essentiellement C. BELTING-IHM, *Das Iustinuskreuz in der Schatzkammer der Peterskirche zu Rom*, *JRGZ* 12, 1965, p. 142-166, et J. DEÉER, *Der Kaiser und das Kreuz*, *ibid.*, p. 167-180.



Fig. 15 – Constantinople, *Augusteion*, statue équestre à l'effigie de Justinien, avec cheval remplacé d'un monument à Théodose (dessin du XV^e siècle) (Budapest, bibliothèque de l'Université ELTE).



Fig. 16 – Staurothèque au nom de Justin II, détail avec les effigies du couple impérial
(Vatican, Fabrica di S. Pietro).

au Vatican, montre d'ailleurs l'empereur et l'impératrice dans une attitude orante, de part et d'autre de l'agneau crucifère (fig. 16). Cependant, il n'est pas exclu que cette donation ait également eu une motivation plus politique : l'empereur aurait ainsi voulu raffermir ses liens avec la papauté alors que, notamment, les souverains francs amorçaient avec celle-ci l'établissement de liens privilégiés par leurs propres cadeaux.

On doit enfin s'arrêter à un autre document figuré majeur : ce que l'on dénomme l'« ivoire Barberini » des collections du Louvre³³. On retrouve ici (fig. 17 a), avec la tenue militaire du souverain, *Tellus* soutenant son pied, la Victoire présentée par l'officier sur la plaquette latérale, et le tribut des peuples soumis sur celle du bas, les composantes habituelles de l'iconographie de l'*imperator* triomphant ; mais sur la plaquette sommitale, le buste du Seigneur accosté de deux anges confère à l'ensemble une très forte connotation

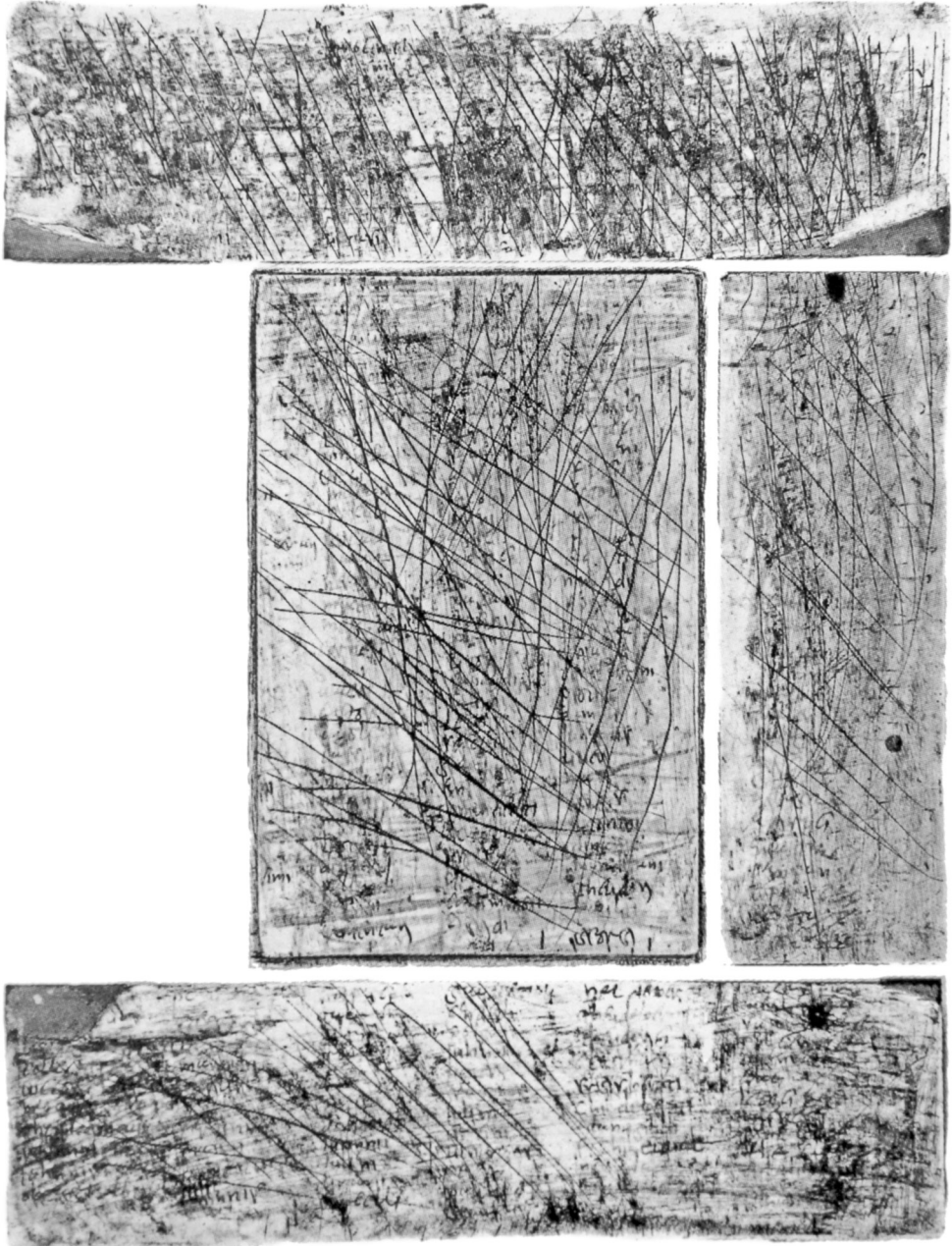
33. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten* (cité n. 21), p. 47-48, n° 48 ; A. CUTLER, Barberiniana. Notes on the making, Content, and Provenance of Louvre, OA. 9063, in *Tesserae. Festschrift für Josef Engemann*, Münster 1991 (JAC, Ergänzungsband, 18), p. 329-339 ; D. GABORIT-CHOPIN, *Musée du Louvre, départements des objets d'art. Ivoires médiévaux, I^{er}-XV^e siècle*, Paris 2003, p. 49-54, n° 9.

chrétienne. Mieux, même : la superposition de cette image à celle du souverain instaure une hiérarchie, traduisant très efficacement que l'empereur s'impose au nom du Seigneur. L'identification du triomphateur est toujours incertaine : les noms d'Anastase et de Justinien, notamment, ont été avancés, mais les analogies respectives sur lesquelles reposent ces propositions ne permettent pas vraiment de trancher. De plus, on n'est pas assuré de la nature et de la destination initiale de l'objet : en particulier, l'absence de traces de charnières tend à écarter l'hypothèse de l'association à un pendant, où aurait figuré l'impératrice³⁴ ; il pourrait donc avoir été une icône impériale isolée, mais il resterait à établir si le souverain lui-même en a été le commanditaire... En tout cas, on sait que l'œuvre a sans doute été réutilisée en milieu mérovingien, puisque le revers (fig. 17b) y a été inscrit (à l'encre) d'une liste de quelque 300 noms, parmi lesquels ceux de souverains francs de cette époque³⁵ : ce qui amène à penser que l'objet a pu être offert à un établissement religieux de Gaule pour que l'on y commémore ces personnages. Le donateur a pu en être alors un haut dignitaire, et l'image désormais emblématique du souverain chrétien aurait, en la circonstance, semblé particulièrement appropriée tant à l'évergète qu'aux récipiendaires.

34. GABORIT-CHOPIN, *Musée du Louvre* (cité n. 33), p. 54, fait cependant observer que des charnières auraient pu être assujetties à une monture métallique qu'aurait comporté l'œuvre dès l'état initial.

35. J. VEZIN, Une nouvelle lecture de la liste de noms copiée au dos de l'ivoire Barberini, *BACTHS* 7, 1971, p. 19-53.





b

Fig. 17 – Ivoire dit « Barberini », avec empereur triomphant à l'avant et inscription du VII^e siècle au revers (Paris, musée du Louvre).

CONCLUSION

Au terme de ce survol des principales attestations, quelques lignes de force se dégagent assez nettement. Il apparaît d'abord – et sans surprise, évidemment – qu'il a fallu attendre l'érection du christianisme en religion d'État pour que s'amorce une sensible inflexion avec l'introduction de signes chrétiens dans l'image du souverain ; cela tant dans les réalisations monumentales à caractère public que dans les objets conçus en tant que cadeaux, qu'ils soient émis par l'empereur lui-même à l'intention d'un haut dignitaire, ou par l'un de ceux-ci pour ses pairs ou proches ; pour autant, on note que dans un tout premier temps (c'est-à-dire sous le règne de Théodose I^{er}), cette inflexion semble être souvent restée assez mesurée. Pour les v^e-vi^e siècles ensuite – et à l'exception peut-être de la statue équestre de Théodoric à Ravenne –, la connotation chrétienne s'avère plus marquée dans les monuments de l'espace public, même si l'ascendant des grands antécédents païens y demeure considérable dans le mode d'exaltation de l'*imperator* triomphant. Somme toute, cette évolution correspond assez bien à celle qui s'observe dans la numismatique – même si, dans le champ de cette dernière, quelques attestations significatives peuvent être relevées dès le règne de Constantin.

Aux v^e-vi^e siècles, l'empereur (souvent associé à son épouse, parfois aussi à ses enfants et aux membres de sa cour) souhaite aussi apposer son image au voisinage du Christ, de la Vierge et des saints, dans le cadre d'un édifice cultuel alors. Cela en corrélation avec un don au sanctuaire en question, et dans un esprit de dévotion impliquant, évidemment, l'espoir de se concilier la faveur des puissances célestes. Le précédent constantinien à Saint-Pierre de Rome peut, si du moins il remonte bien au iv^e siècle, avoir eu un impact déterminant pour le succès de cette formule. Quant aux lieux d'élection de cette imagerie, il s'agit, en deux occurrences à Ravenne du moins, de l'église palatiale ; mais par ailleurs, cela peut intervenir dans un autre sanctuaire, soit de la capitale soit éventuellement fort éloigné de celle-ci ; en ce cas, une intention – plus politique – de « marquage » de la présence impériale peut simultanément avoir joué ; mais parfois, il est également possible que les clercs locaux eux-mêmes aient promu ce type d'imagerie, au soutien de leur propre autorité.

Enfin, ce que l'on peut conjecturer du remploi liturgique de l'« ivoire Barberini » en gaule mérovingienne induit un autre type de considération. Car si, précédemment, l'effigie guerrière et conquérante était réservée à l'espace urbain public – ou sur des cadeaux à des dignitaires –, elle ne semble plus dès lors avoir présenté d'incongruité dans le cadre même d'un établissement religieux ; ce qui, pour l'Occident du moins, pourrait constituer l'un des signes assez probants de la transition vers les temps médiévaux.