



**HAL**  
open science

# L'image dans l'édifice culturel chrétien au IV<sup>e</sup> siècle : légitimité et fonctions

Jean-Pierre Caillet

► **To cite this version:**

Jean-Pierre Caillet. L'image dans l'édifice culturel chrétien au IV<sup>e</sup> siècle : légitimité et fonctions. Cl. Teixeira; A. Carneiro. *Arqueologia da transição: entre o mundo romano e a Idade Média*, pp.233 - 254, 2017, 10.14195/978-989-26-1353-6\_10 . hal-03849982

**HAL Id: hal-03849982**

**<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03849982v1>**

Submitted on 30 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 dans l'édifice culturel Chrétien au IVe siècle: légitimité et fonctions

**Autor(es):** Caillet, JeanPierre

**Publicado por:** Imprensa da Universidade de Coimbra

**URL persistente:** URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/42121>

**DOI:** DOI:[https://doi.org/10.14195/978-989-26-1353-6\\_10](https://doi.org/10.14195/978-989-26-1353-6_10)

**Accessed :** 29-Jun-2017 14:33:55

---

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.



# Arqueologia da transição: entre o mundo romano e a Idade Média

Cláudia Teixeira, André Carneiro  
(coords.)

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

L'IMAGE DANS L'ÉDIFICE CULTUEL CHRÉTIEN AU IV<sup>e</sup> S.:  
LÉGITIMITÉ ET FONCTIONS  
(Imagery in the Christian cult buildings in the IV<sup>th</sup> century:  
legitimacy and functions)

JEAN-PIERRE CAILLET  
Université Paris Ouest

RESUMO – Momento decisivo no estabelecimento da Cristandade em geral, o século quarto é igualmente crucial na afirmação da iconografia cristã. Todavia, os bispos reunidos no concílio de Elvira em 306 expressaram a sua oposição à utilização de imagens nos edifícios culturais: e, em torno a 400, o bispo Epifânio de Salamis ainda mantinha esta posição. Mas facilmente se percebe que estas ordens não foram respeitadas. Aqui se debate o que poderia ter sido edificado sob as ordens do Imperador Constantino (ou algumas décadas depois) nas fundações romanas de São Pedro e de Latrão ; ou o que pode ser visto no complexo «teodosiano» da catedral de Aquileia, ou o que é possível imaginar de acordo com as descrições do bispo Paulino nas construções de Nola/Cimitile e Fundi ; e, finalmente, o que é mencionado por Gregório de Niceia a propósito de uma igreja martirial no Oriente. Assim, e aparte a utilidade didáctica reconhecida por alguns membros da Igreja, é claramente perceptível a função das imagens como elementos estruturantes do local de culto e oração nas suas diversas componentes específicas, mostrando nesta fase inicial a dinâmica que terá pleno desenvolvimento durante a Idade Média.

PALAVRAS CHAVE – Iconografia cristã antiga, Roma, Século IV d. C, Imagens nos edifícios de culto.

ABSTRACT – Decisive moment for the establishment of Christianity in general, the fourth century is equally crucial for the affirmation of Christian iconography. However, the bishops assembled in council at Elvira in 306 expressed their opposition to the display of images in cultural buildings; and, toward 400, bishop Epiphanius of Salamis still held this position. But it is easy to realize that these commands were not always respected. Here is taken in account what might have been achieved under Emperor Constantine himself (or some decades later) in the Roman foundations of the Lateran and St. Peter; then, what is still to be seen in the “Theodorian” cathedral complex of Aquileia, and what it is possible to imagine according to the descriptions of bishop Paulinus in his foundations in Nola/Cimitile and Fundi; and finally what is also mentioned by Gregory of Nyssa for a martyrial church in Orient. It results that, apart from the true didactical utility now recognized by some churchmen, the functions of images are clearly perceived for structuring the place of worship according to the respective characters or the different areas within it. So, the essential aspects of what was going to be developed during the Middle Ages – and later – are already installed.

KEYWORDS – Early Christian iconography, Rome, Fourth century A.D., Imagery in the cultural building.

Les récentes publications, dans le cadre d'une exposition organisée au Kimbell Art Museum de Fort Worth aux États-Unis<sup>1</sup>, puis avec un dossier intitulé «christianisation et images» dans la revue *Antiquité tardive*<sup>2</sup>, ont amené plusieurs auteurs à réévoquer plus ou moins brièvement le problème de l'origine des programmes figuratifs dans le cadre de l'édifice culturel chrétien. Car, s'il est bien admis que la nouvelle religion a déterminé l'essor d'une imagerie spécifique dès le III<sup>e</sup> siècle dans le domaine funéraire, les débuts de l'investissement de l'espace proprement ecclésial par une iconographie de cette nature ne se laissent pas facilement appréhender. Cela bien évidemment parce que les grands sanctuaires correspondant à la première génération de l'établissement institutionnel du christianisme – c'est-à-dire ceux bâtis sous le règne de Constantin – ne nous sont pas parvenus dans leur état initial; que la documentation graphique antérieure à leur restructuration moderne peut ne refléter que des adjonctions opérées plus ou moins après coup; et que la documentation textuelle, d'élaboration pourtant plus proche du moment en question, est tout de même sensiblement postérieure à celui-ci et, partant, d'interprétation également assez incertaine. Il ne nous paraît toutefois pas inopportun de revenir encore sur ce point, dans la mesure où il s'agit d'un aspect absolument crucial de la mutation advenue avec la reconnaissance, doublée d'une particulière bienveillance de l'empereur en personne, d'une pratique culturelle jusque-là ballottée entre stricte interdiction et semi-clandestinité. Et puisque l'on s'accorde à considérer que les lignes maîtresses des schémas appelés à dominer durant tout le Moyen Âge (voire au-delà) se trouvent bien définies au lendemain de 400, il faut s'efforcer de clarifier tant que faire se peut le processus ayant abouti à cela.

Si l'on reprend les choses dans une perspective chronologique, le retour sur la fameuse «maison chrétienne» de Doura Europos<sup>3</sup> apparaît incontournable. On a alors en effet, et de manière sûre avant 256, l'attestation d'une imagerie combinant séquence narrative et synthèse dogmatique, dans un mode de distribution s'adaptant parfaitement au cadre architectural et à ce que l'on peut conjecturer, du moins, de l'usage liturgique et de l'occupation de l'espace par officiants et fidèles (fig. 1). La séquence narrative en question, avec à la fois des épisodes vétéro- et néotestamentaires (David tuant Goliath, Christ guérissant le paralytique puis sauvant Pierre des eaux, et la parabole

---

<sup>1</sup> J. Spier (dir.), *Picturing the Bible. The Earliest Christian Art*, Fort Worth-Yale-New Haven-Londres, 2007.

<sup>2</sup> «Christianisation et images», *Antiquité tardive* 19 (2011), p. 13-236.

<sup>3</sup> A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, 1979, en particulier p. 22-30, 32; J. Spier (dir.), *Picturing the Bible...* (cf. ci-dessus n. 1), p. 12 (J. Spier), 99 (J.G. Deckers), 111-115 passim (H.L. Kessler); D. Korol, «Neues zu den alt- und neutestamentlichen Darstellungen im Baptisterium von Dura Europos», in T. Vegge, Ø. Norderval et C.D. Hellholm (dir.), *Ablution, Initiation and Baptism. Late Antiquity, Early Judaism and Early Christianity*, Berlin, 2011, p. 1607-1668.

des vierges sages et folles ou les Saintes Femmes au tombeau), s'affiche aux murs latéraux, soit en correspondance directe avec la zone dans laquelle se tenaient les assistants à la cérémonie. Quant à la synthèse dogmatique, on peut manifestement prêter ce caractère à l'association de l'image d'Adam et Eve et de celle du Bon Pasteur (c'est-à-dire, en un saisissant raccourci, l'évocation de la chute initiale et de la voie du Salut), qui prend place juste au-dessus de la cuve où le prêtre conférait le baptême: soit une particulière adéquation entre image focale et perpétration du rite salvifique, en pleine vue des membres de la communauté. C'est à bon droit, sans doute, que Johannes Deckers a suggéré que ce témoignage induisait l'éventualité, du moins, que d'autres édifices culturels aient pu bénéficier du déploiement d'une imagerie de cet ordre dès le milieu du III<sup>e</sup> siècle. Cela en Orient, probablement, mais aussi peut-être en Occident: car à cet égard, Fabrizio Bisconti et Jean-Michel Spieser n'ont pas manqué de relever que la récurrence des mêmes scènes dans les catacombes romaines contemporaines amenait à envisager, dès ce temps, la réalité d'une véritable *koinè* d'iconographie biblique dans l'ensemble du monde méditerranéen<sup>4</sup>. Pour Rome, ce serait évidemment dans le cadre des *tituli* antérieurs à la Paix de l'Église de 313 que cela aurait pu advenir. Rappelons à ce propos, à la suite de Hugo Brandenburg<sup>5</sup>, que des textes d'Eusèbe de Césarée (relativement à une décision de l'empereur Aurélien en 272) et de Lactance (quant à un édit de Licinius promulgué en 311) établissent clairement l'existence d'édifices de culte en possession de communautés chrétiennes locales dès les dernières décennies du III<sup>e</sup> et la première du IV<sup>e</sup> siècle. Et la possibilité de la présence d'un décor figuré chrétien dans de tels bâtiments se trouve pleinement confirmée par les termes du 36<sup>e</sup> canon du concile tenu à Elvire/Grenade entre 300 et 306: car, ainsi que l'ont récemment encore souligné plusieurs auteurs<sup>6</sup>, l'interdiction de dépeindre des sujets sacrés aux parois des édifices en question ne s'explique que par le fait que l'usage s'en était ouvertement instauré; cela dans la Péninsule ibérique, dont les exemples étaient naturellement visés par ceux qui siégeaient à ce synode provincial; mais – et le cas de Doura Europos, auquel nous revenons encore, en offre bien la preuve – c'est dans toute l'aire de l'Empire que, dans certains cas du moins, l'on avait considéré licite de déployer des décors de ce genre.

---

<sup>4</sup> F. Bisconti, «Primi passi di un'arte cristiana. I processi di definizione e l'evoluzione dei significati», in «Christianisation et images» (cf. ci-dessus n. 2), p. 35-46 passim ; J.-M. Spieser, «Le décor figuré des édifices ecclésiastiques», *ibid.*, p. 95-100.

<sup>5</sup> H. Brandenburg, *Ancient Churches of Rome from the Fourth to the Seventh Century*, Turnhout, 2005, p. 14-15.

<sup>6</sup> J.G. Deckers in J. Spier (dir.), *Picturing the Bible...* (cf. ci-dessus n. 1), p. 94, 99 ; M. Dulaey, «L'image et les Pères de l'Église. A propos du cubiculum F de la catacombe de la Via Latina», in «Christianisation et images» (cf. ci-dessus n. 2), p. 48 ; J.-M. Spieser, «Le décor figuré...», *ibid.*, p. 96 ; B. Brenk, «Apses, Icons and Image Propaganda before Iconoclasm», *ibid.*, p. 110.



Figura 1 – Doura Europos, baptistère (Yale University Art Gallery). Vue générale.

Nous en venons à présent au moment crucial de l'implantation des premiers grands sanctuaires à l'initiative de Constantin. Si, quant à ceux établis en Terre Sainte, rien ne peut être conjecturé d'éventuels programmes figurés, la question se pose réellement pour ceux de Rome; mais le débat est loin d'être clos, là; et il nous faut faire état des diverses positions. Si l'on envisage tout d'abord le problème pour la cathédrale du Latran, on dispose d'une indication d'importance majeure avec le passage du *Liber Pontificalis*<sup>7</sup> suivant lequel l'empereur avait fait installer au front de l'abside un dispositif monumental (*fastigium*) comportant, du côté de la nef, les statues en argent du Christ trônant et des douze apôtres (avec chacun une couronne) et, du côté de l'hémicycle, celle du Christ trônant à nouveau, et de quatre anges armés d'une lance; Sible De Blaauw<sup>8</sup> a proposé, sous deux variantes, une reconstitution tout à fait plausible de ce dispositif, qui aurait constitué une sorte de clôture de l'aire presbytérale, avec des colonnes (d'ailleurs réemployées vers 1600 pour le baldaquin surmontant un autel secondaire dans le bras sud du transept)<sup>9</sup> au soutien d'un fronton orné des statues en question (fig. 2 a-b).

<sup>7</sup> *Liber Pontificalis*, 34, c. 9-10.

<sup>8</sup> Cf. notamment S. De Blaauw, «Imperial Connotations in Roman Church Interiors. The Significance and Effect of the Lateran Fastigium», in *Acta ad archeologiam et artium historiam pertinentia*, 15, 2001, p. 137-146.

<sup>9</sup> H. Brandenburg, *Ancient Churches of Rome...* (cf. ci-dessus n. 5), p. 26.



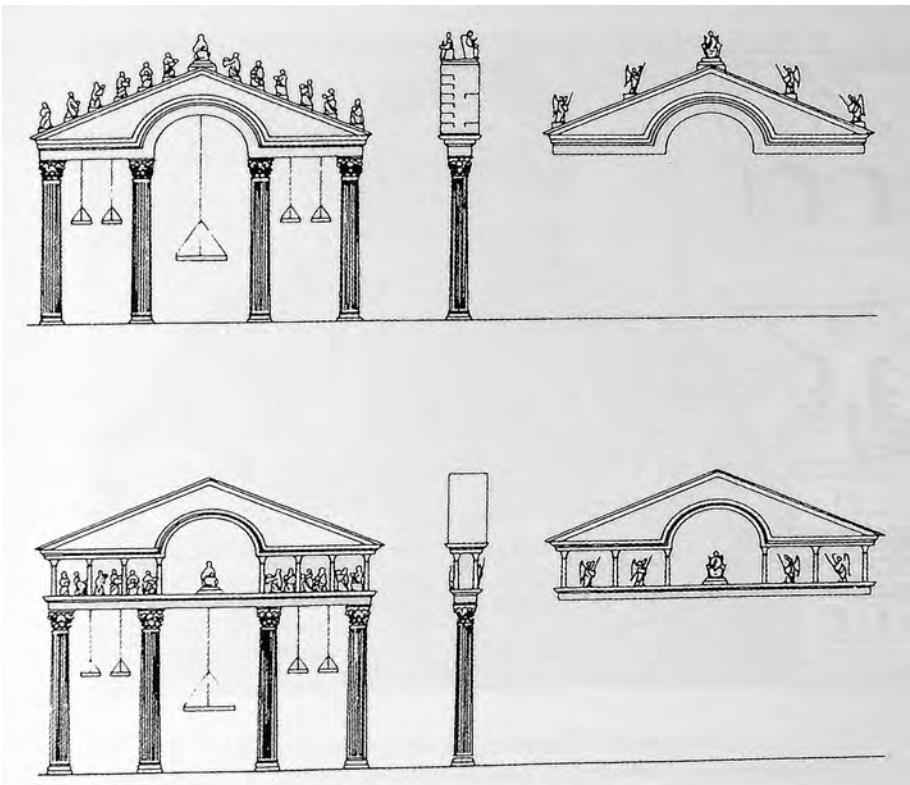
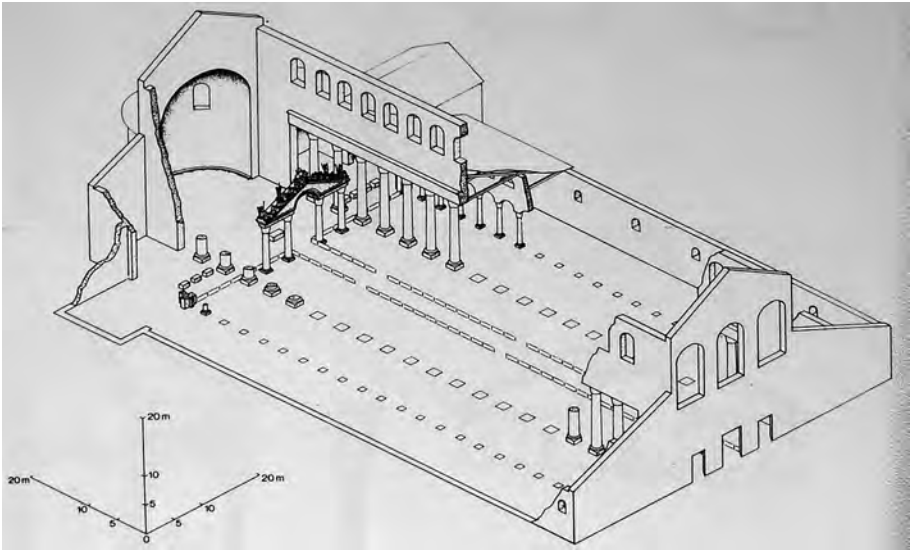


Figura 2 a-b – Rome, basilique du Latran. Implantation du *fastigium* et propositions de reconstitution de celui-ci, d'après Sible De Blaauw.



Compte tenu de la particulière aversion des premiers chrétiens – à l'exemple de leurs devanciers juifs – pour toute figuration tridimensionnelle de nature à susciter des pratiques idolâtres analogues à celles des païens, on a pu s'étonner de cette installation incorporant l'image du Sauveur, ainsi que celle de ses disciples et des anges, en véritable ronde-bosse; et, évidemment, le fait que ce passage du *Liber Pontificalis* – comme tout ce qui y a trait aux entreprises de Constantin et de ses successeurs immédiats – n'ait manifestement été rédigé que quelque deux siècles plus tard pourrait amener à douter de l'information. Toutefois, il est bien probable que le rédacteur s'est fondé sur des sources fiables; et on peut donc sans trop de scrupules accorder foi à ce témoignage. D'ailleurs, le caractère plutôt insolite du dispositif constitue en soi un indice positif: aux Ve-VIe siècles, alors que les déploiements de programmes figurés étaient désormais relativement courants dans les églises, ce devait en effet toujours être un décor pariétal bidimensionnel que l'on privilégiait; et l'on ne conçoit guère, par conséquent, que l'on ait pu bien après coup imaginer l'existence de quelque chose d'aussi inusité – pire même, contraire aux injonctions du dogme – à l'actif du glorieux promoteur d'un Empire chrétien. Enfin, quant à la disparition précoce de ce *fastigium*, il suffit de songer au sac de Rome par les Goths en 410 pour en rendre raison.

En tout cas, la très vraisemblable réalité du dispositif en question indique que, dès les années 320/30 sans doute, le thème du Christ trônant accosté des apôtres s'imposait comme une option iconographique majeure pour marquer, aux yeux des fidèles, l'espace le plus sacré dans le cadre de l'édifice cultuel. Par rapport à ce que l'on devait afficher par la suite dans d'autres contextes, la formule semble avoir été un peu différente: ainsi dans le *cubiculum* 74 de la catacombe de Domitille vers 350/75<sup>10</sup>, ou sur un sarcophage comme celui au nom de l'évêque Concordius à Arles vers 390<sup>11</sup>, ou encore, dans le même temps sans doute, dans l'une des absidioles de la chapelle Saint-Aquilin à Saint-Laurent de Milan<sup>12</sup>, les apôtres ne tiennent pas de couronne; ils sont en revanche pourvus de cet attribut sur un des sarcophage en provenance du cimetière Saint-Sébastien, daté également de la fin du quatrième siècle<sup>13</sup> (mais là, le sujet central est d'un autre ordre, et nous y reviendrons justement ci-après); et, sans couronne à nouveau, les apôtres associés au Seigneur prennent place dans l'abside de l'église Sainte-Pudentienne peu après 400<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> J. Spier (dir.), *Picturing the Bible...* (cf. ci-dessus n. 1), p. 183, n.° 11 (avec bibliographie).

<sup>11</sup> B. Chistern-Briesenick, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, III, *Frankreich, Algerien, Tunisien*, Mayence, 2003, n.° 65.

<sup>12</sup> *Milano, capitale dell'imperatore romano, 286-402 d. C.*, Milan, 1990, p. 140-142 (2a.35) (C. Bertelli).

<sup>13</sup> F.W. Deichmann (dir.), G. Bovini et H. Brandenburg, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, I, *Rom und Ostia*, Wiesbaden, 1967, n° 208.

<sup>14</sup> H. Brandenburg, *Ancient Churches of Rome...* (cf. ci-dessus n.5), p. 140-142; M. Andaloro, *La pittura medievale a Roma*, I, *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, 312-468, Turnhout, 2006, p. 114-124; J.-M. Spieser, «Le décor figuré...» (cf. ci-dessus n. 6), p. 100.

Quant à la composition de la partie postérieure du *fastigium*, elle n'était pas appelée à connaître une aussi remarquable descendance. On retrouve cependant le Christ trônant accosté d'anges doryphores, vers 500, sur l'un des murs latéraux de Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne; Friedrich Wilhelm Deichmann y relevait la reprise d'un schéma impérial (le souverain flanqué de ses silencieux)<sup>15</sup>; mais, bien évidemment, cela avait dû déjà être à la source de cette iconographie du *fastigium*. Puis vers le milieu du VI<sup>e</sup> siècle, à Ravenne encore, le Christ trônant entre des anges devait réapparaître dans l'abside de Saint-Vital et à l'arc triomphal de Saint-Michel *in Africisco*<sup>16</sup>. C'est, sinon, sur plusieurs diptyques d'ivoire ou icônes de cette même période que la garde angélique devait intervenir de manière assez récurrente – mais transposée dans une glorification de Marie présentant l'Enfant-Dieu, tandis que ce sont les deux premiers des apôtres qui flanquent alors le Christ<sup>17</sup>.

Indépendamment du *fastigium*, il faut aussi s'arrêter à ce qu'aurait pu comporter la conque absidale de cette même basilique du Latran. Rappelons que la mosaïque actuellement visible résulte d'une lourde restauration, menée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, du décor réalisé par Jacopo Torriti à la demande du pape Nicolas IV en 1292<sup>18</sup> (fig. 3); mais l'inscription alors apposée par Torriti à la base de la demi-coupole précise qu'il avait réintégré, à son emplacement d'origine, l'image en buste du Sauveur qui figurait là depuis la consécration même de la cathédrale<sup>19</sup>; on pourrait donc admettre que, dès cet état le plus ancien, le buste en question surmontait une croix, ainsi que dans la composition dont Torriti dut reprendre les grandes lignes – et ainsi que, aux VI<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècles sans doute, on le représentait sur des ampoules de pèlerinage de Terre Sainte et, à Rome même, à la conque d'une abside alors greffée sur l'église Saint-Étienne-le-Rond<sup>20</sup>.

---

<sup>15</sup> F.W. Deichmann, *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, II, *Kommentar*, 1, Wiesbaden, 1974, p. 146.

<sup>16</sup> Id., *Ravenna...*, II, *Kommentar*, 2, Wiesbaden, 1976, p. 39-40 (Saint-Michel *in Africisco*) et 165-166 (Saint-Vital).

<sup>17</sup> W.F. Vollbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantiken und des frühen Mittelalters*, 3e éd. revue, Mayence, 1976, en particulier n.<sup>os</sup> 137, 142, 145; J.-P. Caillet, «remarques sur l'iconographie christo-mariale des grands diptyques d'ivoire du VI<sup>e</sup> siècle», in G. Bühl et A. Cutler (éd.), *Spätantike und byzantinische Elfenbeinwerke im Diskurs*, Wiesbaden, 2008, p. 17-29.

<sup>18</sup> H. Brandenburg, *Ancient Churches of Rome...* (cf. ci-dessus n.5), p. 23-26.

<sup>19</sup> B. Brenk, «Apses...» (cf. ci-dessus n. 6), p. 114 (avec texte intégral de l'inscription en question).

<sup>20</sup> A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris, 1959, passim; pour Saint-Étienne-le-Rond, H. Brandenburg, *Ancient Churches of Rome...* (cf. ci-dessus n.5), p. 213.



Figura 3 – Rome, basilique du Latran. Mosaique absidale (état actuel).

Hugo Brandenburg a tenu à considérer que ce programme n'était pas antérieur à 428-30, et qu'il correspondait au don d'un patricien du nom de Flavius Felix; cela en reconnaissant, toutefois, que l'inscription commémorant l'initiative de ce personnage ne mentionnait pas explicitement le sujet de la mosaïque qui nous occupe<sup>21</sup>. Jean-Michel Spieser n'a pas envisagé non plus l'éventualité d'une telle composition avant les environs de 400; et Beat Brenk s'est déclaré en ce

<sup>21</sup> H. Brandenburg, *ibid.*, p. 23.

même sens<sup>22</sup>: il aurait selon lui été impossible d'imposer cette image dès l'époque constantinienne, puisqu'elle se serait alors trouvée en «compétition» avec la thématique du *fastigium*. Pourtant, ce dernier argument ne nous semble pas réellement décisif: on peut en effet parfaitement admettre la complémentarité d'une iconographie de connotation «ecclésiologique» (Jésus et le collègue apostolique) et d'une iconographie plutôt axée sur le caractère sotériologique de la personne du Christ à travers l'évocation de son supplice même et de son triomphe sur la mort. L'éventualité du déploiement immédiat de ce second thème s'accorderait d'ailleurs fort bien avec la dédicace de l'édifice – *Basilica Salvatoris* – telle que nous l'a transmise le *Liber Pontificalis*<sup>23</sup>; et l'on n'oubliera pas que ce pourrait bien être sous Constantin déjà que serait advenue l'«invention» de la Vraie Croix: dès 348-50 en effet, Cyrille de Jérusalem en répandait l'information<sup>24</sup>. Quant au «doublet» (et à la discordance) thématique dont Beat Brenk a rejeté la possibilité, on objectera que des programmes plus tardifs devaient au contraire l'ériger en système: ainsi au VI<sup>e</sup> siècle à Saint-Vital de Ravenne où, précisément, une série de médaillons avec le Christ et les apôtres marque l'entrée du chœur à l'arc triomphal, tandis que le Seigneur trône entre deux anges, des saints et l'évêque dédicant dans la conque absidale<sup>25</sup>. Ainsi, et bien que la preuve formelle ne puisse évidemment pas en être apportée, il n'apparaît du moins pas exclu que la cathédrale du Latran ait dès le second quart du IV<sup>e</sup> siècle connu le déploiement d'une imagerie traduisant, à l'entrée et au fond du chœur, deux aspects de l'Entité divine – formule appelée à un grand avenir.

Sous Constantin et à Rome toujours, le cas de la Basilique Vaticane<sup>26</sup> requiert une non moindre attention; et c'est d'ailleurs, là encore, l'éventualité d'une double iconographie impliquant la personne du Seigneur qui se trouve à prendre en compte. Mais la situation est ici de nouveau fort complexe quant à la chronologie du programme. Pour l'abside, et en reconnaissant avec Jean-Michel Spieser que le texte de l'inscription sous-jacente ne s'avère pas de nature à vraiment expliciter ce qui s'y trouvait représenté, on ne dispose guère que de l'aquarelle réalisée par Giacomo Grimaldi en 1619 avant destruction – mais alors que la mosaïque originale avait sans doute subi diverses restaurations au cours des siècles<sup>27</sup> (fig. 4). Du moins peut-on admettre que la figuration du Christ trônant avec à ses côtés Pierre et Paul correspond vraisemblablement au schéma initial, tels qu'il se trouve aussi attesté au registre supérieur de la face principale du sarcophage de Junius

---

<sup>22</sup> J.-M. Spieser, «Le décor figuré...» (cf. ci-dessus n. 6), p. 100 ; B. Brenk, «Apses...» (cf. ci-dessus n. 6), p. 114.

<sup>23</sup> H. Brandenburg, *Ancient Churches of Rome...* (cf. ci-dessus n.5), p. 20.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>25</sup> F.W. Deichmann, *Ravenna...*, II, *Kommentar*, 2 (cf. ci-dessus n. 16), p. 147-148, 165-166.

<sup>26</sup> H. Brandenburg, *Ancient Churches of Rome...* (cf. ci-dessus n.5), p. 98.

<sup>27</sup> J.-M. Spieser, *Autour de la Traditio Legis*, Thessalonique, 2004, p. 14-15 ; Id., «Le décor figuré...» (cf. ci-dessus n. 6), p. 100-102 ; aussi, B. Brenk, «Apses...» (cf. ci-dessus n. 6), p. 115.

Bassus en 359<sup>28</sup> et, au registre supérieur également d'une composition associant d'autres saints, dans une peinture de la chambre 3 de la catacombe «aux deux lauriers» (Saints-Marcellin-et-Pierre) vers 400<sup>29</sup>; cela avant de connaître ensuite une fortune durable aux absides des églises romaines du VIe au XIIIe siècle (avec alors d'autres saints de part et d'autre des deux premiers des apôtres)<sup>30</sup>.



Figura 4 – Rome, Saint-Pierre. Mosaïque absidale de la basilique paléochrétienne (aquarelle de Grimaldi, 1619).

Quant à l'arc triomphal – c'est-à-dire celui matérialisant la séparation entre nef et transept –, une description en date de 1537 indique qu'y était figuré, à mosaïque également, l'empereur Constantin présentant une maquette de l'édifice au Christ accosté de saint Pierre; une inscription commentait l'image, en

<sup>28</sup> F.W. Deichmann (dir.), G. Bovini et H. Brandenburg, *Repertorium...*, I (cf. ci-dessus n. 13), n.° 680.

<sup>29</sup> J. Guyon, *Le cimetière aux deux lauriers. Recherches sur les catacombes romaines*, Rome, 1987, p. 341, 411.

<sup>30</sup> C. Jäggi, «Donator oder Fundator ? Zur Genese des monumentalen Stifterbildes», in *Georg-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, 9/10, 2002/03, p. 27-45; J.-P. Caillet, «L'image du dédicant dans l'édifice cultuel (IVe-VIIe s.): aux origines de la visualisation d'un pouvoir de concession divine», in «Christianisation et images» (cf. ci-dessus n. 2), p. 149-169.



stipulant que le souverain dédiait l'édifice au Seigneur<sup>31</sup> (le chef des apôtres n'y était pas mentionné, mais son image à côté de celle du Christ suffisait évidemment à l'établir comme second dédicataire spécifique). C'était donc là le prototype d'une iconographie du donateur qui devait aussi connaître un succès considérable dans les églises de Rome même du VI<sup>e</sup> au IX<sup>e</sup> siècle, et dans celles de Ravenne au cours du VI<sup>e</sup> siècle.

Richard Krautheimer<sup>32</sup> s'est nettement prononcé à l'encontre d'une attribution de cette iconographie de l'arc de la Vaticane aux temps de Constantin: le fait que la thématique en question ne semblait s'être développée qu'à partir du VI<sup>e</sup> siècle – Krautheimer se fondait précisément sur les exemples que nous venons de mentionner – lui a d'abord paru à cet égard un argument décisif; ensuite, sur la base d'une interprétation plutôt discutable de l'inscription de l'abside, il a cependant envisagé l'éventualité d'une réalisation sous le règne de Constance II (soit peu après le milieu du IV<sup>e</sup> siècle) pour le décor de celle-ci. Pour Herbert Kessler<sup>33</sup> ensuite, si l'inscription de l'arc triomphal pouvait bien-être des années 320, la représentation de Constantin en donateur serait susceptible de ne constituer qu'une adjonction d'époque carolingienne (s'inspirant alors des précédents locaux des VI<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècles). Plus récemment enfin, Jean-Michel Spieser<sup>34</sup> a tendu à exclure la possibilité de réalisations de la première moitié du IV<sup>e</sup> siècle tant pour la thématique de l'abside que pour celle de l'arc: il invoquait, pour la première comme pour la seconde apparemment, l'improbabilité d'une représentation de Jésus en état d'abstraction de ses activités humaines antérieurement aux années 350/60 (moment de la claire attestation de quelque chose de cet ordre sur le sarcophage de Junius Bassus<sup>35</sup> – pour lequel, par ailleurs, Yves Christe a renvoyé à l'antécédent de l'arc de Galère à Thessalonique, où le souverain trône aussi au-dessus d'une personnification du ciel<sup>36</sup>); Jean-Michel Spieser a admis toutefois qu'une ébauche dans cette voie se manifeste sur l'un des sarcophages (dit «des filles de Jaïre») de facture romaine aujourd'hui conservé au musée d'Arles, et attribuable avec assez de vraisemblance aux environs de 320<sup>37</sup>. Mais on se trouve ainsi ramené, alors, à l'hypothèse d'une élaboration sous Constantin même de ces

---

<sup>31</sup> H. Brandenburg, *Ancient Churches of Rome...* (cf. ci-dessus n.5), p. 98 ; J.-M. Spieser, *Autour de la Traditio Legis* (cf. ci-dessus n. 27), p. 14 (avec texte intégral de l'inscription en question).

<sup>32</sup> Cf. en dernier lieu R. Krautheimer, "A Note on the Inscription in the Apse of Old St. Peter's", in *Dumbarton Oaks Papers*, 41, 1987, p. 317-320.

<sup>33</sup> Cf. notamment H.L. Kessler, *Old St. Peter's and Church Decoration in Medieval Italy*, Spolète, 2002, p. 1-13.

<sup>34</sup> J.-M. Spieser, *Autour de la Traditio Legis* (cf. ci-dessus n. 27), p. 14-15 ; Id., «Le décor figuré...» (cf. ci-dessus n. 6), p. 100-101.

<sup>35</sup> Cf. référence ci-dessus n. 28.

<sup>36</sup> Y. Christe, compte rendu de J.-M. Spieser, *Autour de la Traditio Legis* (cf. ci-dessus n. 27), in *Cahiers de civilisation médiévale*, 51, juil.-sept. 2008, p. 294.

<sup>37</sup> B. Chistern-Briesenick, *Repertorium...*, III (cf. ci-dessus n. 11), n.° 32.

deux composantes majeures du décor que la Vaticane: car sur le sarcophage «des filles de Jaire», Jean-Michel Spieser n'a lui-même pas manqué de reconnaître que ce sont très probablement des apôtres qu'il convient d'identifier dans les deux figures de part et d'autre du Christ trônant (comme dans l'abside de notre basilique, donc). Et quant aux représentations d'offrande de la maquette d'un édifice à un personnage de rang prééminent, on peut à la suite d'André Grabar renvoyer au témoignage de monnaies du Ier au IIIe siècle, qui montrent la personnification d'une ville présentant au souverain le modèle d'un temple<sup>38</sup>.

Dès 1959, Wolfgang Schumacher<sup>39</sup> avait justement proposé de voir dans le décor – constantinien selon lui – de l'abside de la Vaticane le prototype du thème ensuite fameux de la proclamation de la nouvelle loi par le Christ en présence des deux premiers des apôtres (thème d'ailleurs improprement interprété, souvent, comme remise de la loi à Pierre<sup>40</sup>). Cette ancienneté, du décor de l'abside et de celui de l'arc à la fois, est aujourd'hui admise par Hugo Brandenburg, Sible De Blaauw et Paolo Liverani<sup>41</sup>; ce dernier, en particulier, a fait valoir que des éléments du formulaire de l'inscription de l'arc suggéraient pour celle-ci une réalisation entre 321 et 324, et que la thématique figurative s'avérait en plein accord avec les données de ce texte, tandis que l'allusion à un «père» et à un «fils» dans l'inscription de l'abside renverrait à Constance Chlore et à Constantin – avec pour corollaire ce dernier comme commanditaire du décor en question. On peut toujours, néanmoins, ne pas adhérer à cette argumentation: cela vient encore d'être le cas de la part de Jean-Michel Spieser<sup>42</sup>. Quant à nous, l'attestation des antécédents iconographiques «adaptables» rappelés ci-dessus pour la thématique de l'arc, ainsi que celle d'une composition avec le Christ trônant entre deux apôtres sur des sarcophages sans doute contemporains, nous semble tout de même propre à accorder réel crédit à l'hypothèse d'une datation très haute de ce décor<sup>43</sup>; cela d'autant plus que, comme nous l'avons vu, l'exemple du *fastigium* (et de l'abside?) du Latran s'offre pour établir que Constantin y avait privilégié l'option du déploiement d'un programme figuré; pourquoi en aurait-il été dif-

<sup>38</sup> A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 154.

<sup>39</sup> W.N. Schumacher, «Dominus legem dat», in *Römische Quartalschrift*, 54, 1959, p. 1-39; puis Id., «Eine römische Apsiskomposition», *ibid.*, p. 137-202.

<sup>40</sup> J.-M. Spieser, *Autour de la Traditio Legis* (cf. ci-dessus n. 27), p. 8-9 (avec renvoi aux diverses interprétations antérieures de cette scène p. 8, n. 13).

<sup>41</sup> H. Brandenburg, *Ancient Churches of Rome...* (cf. ci-dessus n.5), p. 98 ; S. De Blaauw, «Konstantin als Kirchenstifter», 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. 170-171; P. Liverani, «L'architettura costantiniana, tra committenza imperiale e contributo delle élites locali», *ibid.*, p. 238-242, puis dernièrement «Roma, il Laterano e San Pietro», in P. Biscottini et G. Sena Chiesa (éd.), *L'edito di Milano e il tempo della tolleranza. Costantino 313 d. C.*, Milan, 2012, p. 93.

<sup>42</sup> J.-M. Spieser, «Le décor figuré...» (cf. ci-dessus n. 6), p. 100-101.

<sup>43</sup> J.-P. Caillet, «L'image du dédicant...» (cf. ci-dessus n. 30), p. 150.



féremment dans le second grand sanctuaire dont il avait personnellement pris l'initiative de la fondation ?

Avant de quitter la Basilique Vaticane, il faut encore évoquer le problème du décor qui se développait aux deux parois longitudinales de la nef, et qui nous est surtout connu par des aquarelles de Domenico Tasselli en date de 1605 (fig. 5) et les commentaires contemporains de Grimaldi. Rappelons que l'essentiel y consistait en un double cycle pictural illustrant, sur deux registres au mur nord, les principaux épisodes de l'Ancien Testament depuis la Genèse jusqu'à l'Exode, et, au mur sud, sur deux registres également, des épisodes du Nouveau Testament depuis l'Annonciation jusqu'à (probablement) l'Ascension et avec, apparemment, plusieurs scènes impliquant saint Pierre<sup>44</sup>. On a le plus souvent considéré que, comme les cycles en partie analogues de l'autre grand *martyrium* romain, Saint-Paul-hors-les-murs, bâti quant à lui à l'époque théodosienne, ce décor n'avait été réalisé que sous le pontificat de Léon le Grand (440-61) : c'est, en dernier lieu, la position encore défendue par Manuela Viscontini<sup>45</sup>. Toutefois, en faisant particulièrement valoir que la disposition en deux registres – ainsi d'ailleurs que la séparation entre les scènes au moyen de colonnettes – était observable dès les années 350 sur le sarcophage de Junius Bassus<sup>46</sup>, Herbert Kessler<sup>47</sup> n'a pas exclu l'éventualité d'une attribution de ces peintures de la Vaticane au cours du IV<sup>e</sup> siècle. Cette proposition a notamment été reprise par Hugo Brandenburg<sup>48</sup>, qui s'est pour sa part fondé sur le fait que vers 400, en mentionnant un décor assez similaire dans l'une des églises qu'il venait de faire édifier à Cimitile, Paulin de Nole devait déclarer que ce type de programme n'était « pas courant » (*raro more*)<sup>49</sup> : ce qui, en effet, induit à admettre qu'il en existait déjà quelques spécimens ; et, bien entendu, un sanctuaire de l'importance de la Basilique Vaticane aurait été l'un de ceux les plus susceptibles d'accueillir précocement un tel ensemble. Un dernier argument, non négligeable, a enfin été avancé par Jean-Michel Spieser<sup>50</sup> : dans la mesure où, vers 440, c'est en mosaïque que l'on réalisait le cycle vétérotestamentaire de Sainte-Marie-Majeure, il apparaîtrait étonnant que l'on soit quelques années après revenu à la technique plus « pauvre » de la peinture pour un même type de programme à la Vaticane ; celui-ci

<sup>44</sup> H.L. Kessler, *Old St. Peter's...* (cf. ci-dessus n. 33), passim ; Id., « Bright Gardens of Paradise », in J. Spier (dir.), *Picturing the Bible...* (cf. ci-dessus n. 1), p. 114-115.

<sup>45</sup> M. Viscontini in M. Andaloro (dir.), *La pittura medievale a Roma, I, L'orizzonte tardoantico...* (cf. ci-dessus n. 14), p. 411-415.

<sup>46</sup> Cf. référence ci-dessus n. 28.

<sup>47</sup> Cf. références ci-dessus n. 44.

<sup>48</sup> H. Brandenburg, *Ancient Churches of Rome...* (cf. ci-dessus n.5), p. 98.

<sup>49</sup> Paulin de Nole, *Carmina*, 27, 542 sq. ; pour les édifices de Cimitile en question, cf. ci-après (et références n. 58-60).

<sup>50</sup> J.-M. Spieser, « Le décor figuré... » (cf. ci-dessus n. 6), p. 106, avec renvoi aux diverses propositions antérieures.

se place donc plus vraisemblablement bien plus haut dans le temps (vers la fin du IV<sup>e</sup> siècle en tout cas, selon Jean-Michel Spieser).

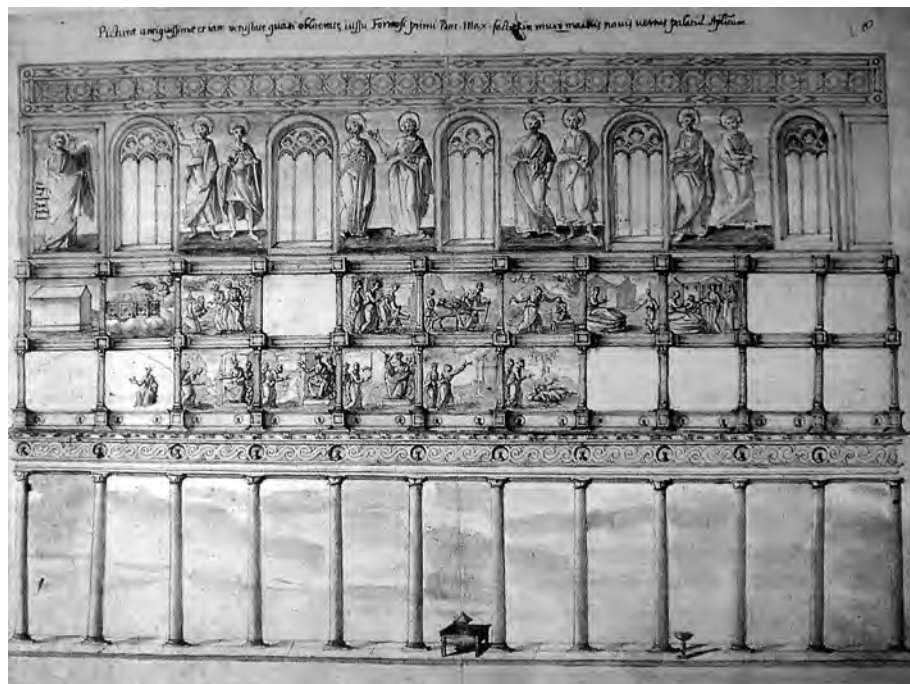


Figura 5 – Rome, Saint-Pierre. Mur nord de la nef centrale paléochrétienne, avec cycle pictural vétéro-testamentaire (aquarelle de Tasselli, 1605).

Le caractère absolument majeur des fondations constantiniennes de Rome – et, en relation avec le prestige de la capitale, de la personne du chef des apôtres et de celle de l'empereur même, l'impact profond de ces exemples – ne doit pas par ailleurs faire oublier qu'un autre témoignage de ces mêmes décennies doit également être pris en compte. Il s'agit du pavement mosaïque de la basilique sud du groupe cathédral primitif d'Aquilée, que l'on s'accorde à dater de l'épiscopat de Théodore, signataire d'un concile réuni à Arles en 314 et dont l'inscription de dédicace s'affiche dans ce qui a dû correspondre à l'aire presbytérale de cet édifice<sup>51</sup> (fig. 6). Là, à côté de l'inscription en question se trouve illustrée l'histoire de Jonas, naturellement conçue comme «type» vétérotestamentaire de la mort et de la résurrection du Christ.

<sup>51</sup> Pour la datation de ce complexe et de la mosaïque en question, cf. notamment T. Lehmann, «I mosaici nelle aule teodoriane sotto la basilica patriarcale di Aquileia: status quaestionis», in G. Cuscito (éd.), *Aquileia dalle origini alla costituzione del ducato longobardo. L'arte ad Aquileia dal sec. IV al IX* (Antichità Altoadriatiche, LXII), Trieste, 2006, p. 61-82.

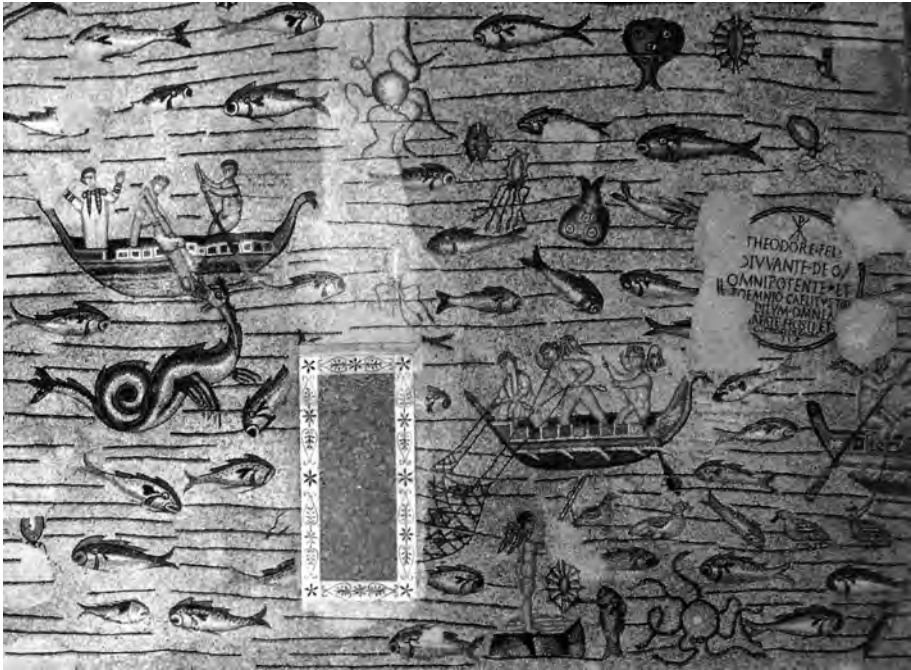


Figura 6 – Aquilée, basilique sud du groupe cathédral théodorien. Pavement de la travée orientale, avec inscription de Théodore et cycle de Jonas.

Quant aux travées de ce qui devait constituer l'aire dévolue aux fidèles, rappelons qu'elles accueillent, dans les compartiments de diverses trames géométriques, des personnifications des saisons, de probables portraits de donateurs laïcs, et des sujets tels qu'un berger criophore, le combat d'un coq et d'une tortue, et enfin une Victoire brandissant une palme et une couronne, avec à ses pieds une corbeille de pain et (apparemment) un calice (fig. 7 a-b). Hugo Brandenburg a récemment dénié toute signification symbolique chrétienne à ces dernières figurations<sup>52</sup>. À l'encontre, et en faveur de ce que l'on avait généralement admis d'assez longue date, nous avons fait valoir que, dans le cadre d'une église, l'*interpretatio cristiana* se recommandait très certainement<sup>53</sup>: le berger a donc sans nul doute été considéré comme le «Bon Pasteur» auquel le Christ

<sup>52</sup> H. Brandenburg, «Il complesso episcopale di Aquileia nel contesto dell'architettura paleocristiana», *ibid.*, en particulier p. 38-41.

<sup>53</sup> J.-P. Caillet, «L'image du dédicant...» (cf. ci-dessus n. 30), p. 164 ; en faveur d'une interprétation chrétienne, également, cf. aussi G. Cuscito, «L'immaginario cristiano del IV secolo nei mosaici teodoriani di Aquileia. Letture e proposte esegetiche nel dibattito in corso», in G. Cuscito (éd.), *Aquileia dalle origini...* (cf. ci-dessus n. 51), p. 83-137 (repris dans G. Cuscito, *Signaculum Fidei. L'ambiente cristiano delle origini nell'Alto Adriatico : aspetti e problemi*, Trieste, 2009, p. 53-105).



*Figura 7 a-b* – Aquilée, basilique sud du groupe cathédral théodorien. Détails du pavement de la nef : berger criophore et figure de Victoire.



lui-même s'assimile dans les Évangiles<sup>54</sup> (Luisa Bertacchi relevait d'ailleurs à bon droit qu'il se trouvait précisément disposé de manière à être en vue de ceux qui pénétraient dans l'édifice depuis l'accès obligé, dans le mur nord<sup>55</sup>); les deux animaux antagonistes peuvent manifestement renvoyer à la lutte entre lumière et ténèbres; et l'image de la Victoire semble devoir, en fonction de ses attributs, être mise en rapport avec les bienfaits dispensés par l'eucharistie.

Mais il est fort possible que l'iconographie de teneur chrétienne ne se limitait pas à ce seul pavement. Il subsiste en effet un fragment du décor pictural qui se déployait sur le mur longitudinal sud de la salle<sup>56</sup>. Ce que l'on y observe – des *putti* devant une barrière de jardin avec des oiseaux et une fontaine à vasque au premier plan (fig. 8) – semble évidemment de caractère tout à fait profane. Il serait cependant étonnant que le décor de la paroi dans son entier se soit cantonné dans ce répertoire, alors que le sol recevait les sujets d'inspiration sacrée.



Figura 8 – Aquilée, basilique sud du groupe cathédral théodorien. Fragment de la partie basse du décor peint d'une paroi longitudinale de la nef.

À cet égard, il faut opérer le rapprochement avec la mosaïque qui ornait initialement (soit vers 350) la coupole du mausolée de Constantina à Rome, qui nous est assez bien connue par une documentation graphique des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles et dont l'étude a récemment été reprise par Achim Arbeiter<sup>57</sup> (fig. 9). Il y apparaît que des jeux aquatiques impliquant de nombreux *putti* se disposaient au registre le plus bas (position tout à fait idoine pour cette évocation d'un monde profane), alors que le niveau immédiatement supérieur accueillait des scènes vétérotestamentaires, est le suivant sans doute des scènes néotestamentaires (dont seuls, hélas, celle du miracle du paralytique de Capharnaüm a pu être identifiée). Avec évidemment toute la prudence qu'impose ce genre de démarche rétrospective, on pourrait donc conjecturer quelque chose d'analogue pour l'église d'Aquilée dès

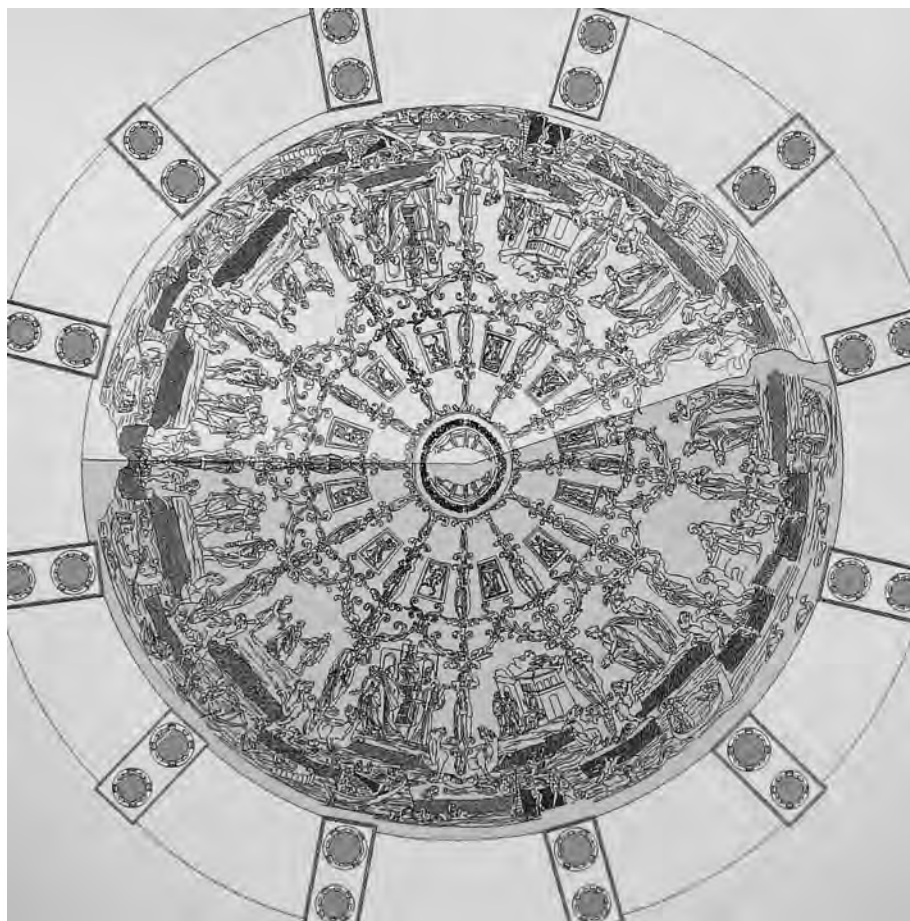
<sup>54</sup> Matthieu, 18, 12-24 ; Jean, 10, 1-10.

<sup>55</sup> L. Bertacchi, «Architettura e mosaico», in *Da Aquileia a Venezia*, Milan, 1980 (et rééd. 1986), p. 200.

<sup>56</sup> Cf. en dernier lieu M. Novello, M. Salvadori, Cr. Tussi et L. Villa, «Aquileia, l'ornato della basilica teodoriana», in P. Biscottini et G. Sena Chiesa (éd.), *L'edito di Milan...* (cf. ci-dessus n. 41), p. 101-103.

<sup>57</sup> [J.J. Rasch et] A. Arbeiter, *Das Mausoleum der Constantina in Rom*, Mayence, 2007, p. 231-280.

les environs de 320. Et, à côté de l'éventuel cycle biblique duquel nous faisons ci-avant mention pour la Basilique Vaticane, cela pourrait donc être mis au nombre des programme «peu courants»de cette nature dont devait faire état Paulin de Nole à la fin du même siècle.



*Figura 9* – Rome, mausolée de Constantina. Décor à mosaïque de la coupole (A. Arbeiter, d'après un dessin de Ciampini, 1699).

Ce retour aux dires de l'évêque de la cité campanienne nous amène à présent à un arrêt sur les textes qui, autour de 400, établissent clairement que les composantes d'un répertoire assez diversifié, et leur adéquation spécifique à certaines parties de l'édifice culturel, sont désormais bien définies. L'épître adressée par Paulin à son ami Sulpice Sévère donne notamment des indications assez précises sur la thématique globale et les éléments iconographiques de la mosaïque absidale d'une basilique qu'il a fait édifier à Cimitile, ainsi que de la peinture

qu'il a prévue pour le même emplacement dans une église, encore en cours de construction, de son domaine de Fundi<sup>58</sup>. La première, dont Friedrich Wickhoff a proposé, voici plus d'un siècle, une reconstitution graphique aujourd'hui encore largement admise<sup>59</sup> (fig. 10), a reçu une évocation de la Trinité, combinant l'image de l'agneau christique juché sur un rocher d'où jaillissaient quatre fleuves symbolisant les Évangiles, celle d'une colombe pour le Saint-Esprit et – probablement – une main émergeant d'une nuée pour traduire, ainsi que l'usage allait s'en établir très largement ensuite, la voix du Père dans les cieux; une croix couronnée, allusion au sacrifice du Sauveur, entrainé encore dans cette composition, avec douze autres colombes représentant les apôtres; enfin, une palme et une étoffe de pourpre renvoyaient au triomphe et à la royauté du Fils de Dieu.

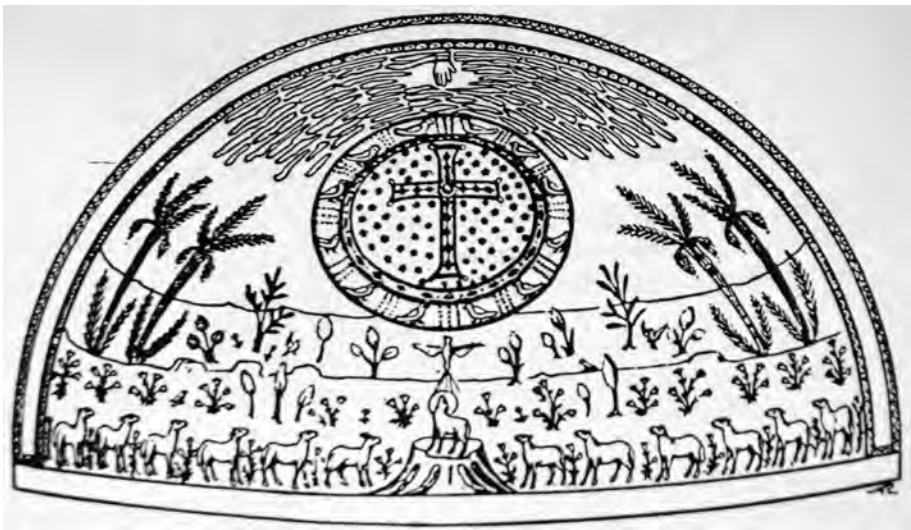


Figura 10 – Nole/Cimitile, reconstitution du décor conçu par Paulin de Nole pour sa basilique (Friedrich Wickhoff).

Quant à la peinture de la seconde de ces absides – celle de Fundi –, elle offrait une allégorie du Jugement dernier avec, de nouveau, le Christ sous l'aspect de l'agneau juché sur une éminence, puis au-dessus le Saint-Esprit et la main du

<sup>58</sup> Paulin de Nole, *Epistulae*, 32. Cf. notamment, pour la reconstitution de ces décors, Chr. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, 2<sup>e</sup> éd. Revue, Stuttgart, 1992, p. 80-83 et 179-182 ; aussi, cf. D. Korol, *Die frühchristlichen Wandmalereien aus den Grabbauten in Cimitile/Nola* (Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 13), Münster, 1987 ; puis T. Lehmann, «Der Besuch des Papstes Damasus and der Pilgerstätte des Hl. Felix in Cimitile/Nola», in *12. Internationaler Kongreß für christliche Archäologie, Bonn, 22. bis 28. September 1991*, Münster, 1995, p. 975-977.

<sup>59</sup> Chr. Ihm, *ibid.*, p. 81.



Père, tenant ici une couronne; un trône, également, s'intercalait entre les éléments de cette composition axiale; enfin, au registre inférieur, sur une prairie évoquant le paradis, des brebis et des boucs se disposaient de part et d'autre de l'agneau qui, naturellement, regardait les unes en signe d'accueil au séjour céleste et se détournait des autres pour marquer leur condamnation. La restitution graphique qu'a tentée Christa Ihm (fig. 11) correspond à l'une des variantes possibles de l'agencement de cet ensemble.

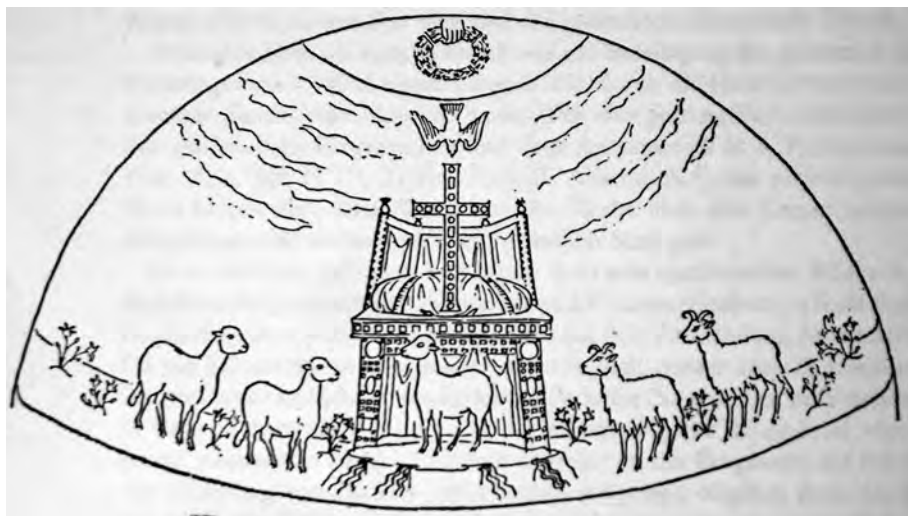


Figura 11 – Fundi, reconstitution du décor conçu par Paulin de Nole pour sa basilique (Christa Ihm).

Paulin fait par ailleurs état de scènes bibliques aux murs longitudinaux de ses églises de Cimitile<sup>60</sup> – c'est là que, comme nous l'avons ci-dessus relevé, il renvoie implicitement à quelques antécédents. Mais aux approches de 400 également, un autre évêque, d'Orient cette fois, s'attache à la description d'un édifice cultuel orné de peintures à iconographie narrative: il s'agit de l'un des grands Cappadociens, Grégoire de Nysse, dans son propos sur un *martyrium* dédié à saint Théodore<sup>61</sup>; il y mentionne, par le biais d'une énumération induisant sans ambiguïté la pluralité des scènes, les insultes et le supplice par le feu qu'a subis le bienheureux, sa mort même ainsi que la figure du Christ sous le regard duquel ce cycle se déployait. Il

<sup>60</sup> Paulin de Nole, *Carmina*, 27. Cf. D. Korol, *Die frühchristlichen Wandmalereien...* (cf. ci-dessus n. 58).

<sup>61</sup> Grégoire de Nysse, *Laudatio s. Theodori*; cf. traduction anglaise et annotations dans C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453* (Sources and Documents), Englewood Cliffs, 1972, et rééd. Toronto-Buffalo-Londres 1986, p. 36-37.

convient encore de noter qu'outre le fait que Paulin comme Grégoire louent la magnificence de ces réalisations, il ne manque pas non plus de souligner leur caractère édifiant: cela de manière purement générique et pour quiconque pénétrant dans l'édifice, chez Grégoire; et avec une particulière attention pour les paysans, chez Paulin: cette imagerie pieuse se trouve en effet justifiée par sa capacité à affranchir les plus rustres de leurs pulsions primitives vers nourriture et boisson.

Il apparaît de la sorte que si, vers 400 encore, un Epiphane de Salamine de Chypre s'élève toujours véhémentement contre l'usage de déployer des images du Christ ou des saints dans le cadre d'une église<sup>62</sup>, et si un saint Augustin manifeste son grand scepticisme à l'égard du bien-fondé de semblables figurations<sup>63</sup>, le mouvement en sens contraire a désormais bien touché le milieu épiscopal: non seulement certains de ses membres se délectent ouvertement des qualités artistiques de tels programmes, mais ils s'attachent à les légitimer – anticipant ainsi de quelque deux siècles les termes des fameuses lettres de Grégoire le Grand à Serenus de Marseille<sup>64</sup>. Et le IV<sup>e</sup> siècle, en définitive, s'avère bien correspondre au moment le plus décisif dans l'établissement, au sein du sanctuaire même, de ce qui allait ensuite durablement y prévaloir.

Certes, les datations demeurent souvent assez incertaines; et, en particulier, nous avons eu lieu de rappeler que ce qui touchait à la période constantinienne fait l'objet d'assez âpres contestations. Du moins avons-nous tenté de valoriser ce qui, dans l'argumentation, nous semblait de nature à privilégier cette hypothèse de haute ancienneté. Mais nous avons aussi pu constater que, même en refusant de l'envisager ainsi, il apparaissait bien que l'essentiel était en place dès avant la fin du siècle. Quant à ce processus, une discussion connexe ne manquera pas de se développer encore: faudra-t-il croire, comme y a tendu (bien que non sans nuances) Jean-Michel Spieser<sup>65</sup>, que l'«l'invention» de nouvelles thématiques est plus concevable dans le domaine privé – soit celui de l'art funéraire des peintures de catacombes et des sarcophages – que dans le cadre officiel de l'église sous contrôle des autorités institutionnelles ? ou considérer, à la suite de Wolfgang Schumacher<sup>66</sup>, que seul ce qui avait été élaboré pour les grands édifices proprement culturels a pu donner le ton ? ou encore adopter, comme Gisella Cantino Wataghin ou Beat Brenk<sup>67</sup>, une position pour ainsi dire «moyenne» en admettant

---

<sup>62</sup> Epiphane de Salamine, *Testament, Lettre à l'empereur Théodose et Lettre à Jean, évêque d'Acilia (Jérusalem)* ; cf. C. Mango, *ibid.*, p. 41-43.

<sup>63</sup> J. Wirth, «Voir et entendre. Notes sur le problème des images de saint Augustin à l'iconoclasme», in *I cinque sensi. The Five Senses* (Micrologus, X), Florence, 2002, en particulier p. 72-77.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 79-82.

<sup>65</sup> J.-M. Spieser, *Autour de la Traditio Legis* (cf. ci-dessus n. 27), p. 14.

<sup>66</sup> W.N. Schumacher, *loc. cit.* in *Römische Quartalschrift*, cf. ci-dessus n. 39.

<sup>67</sup> G. Cantino Wataghin, «I primi cristiani, tra imagines, historiae et pictura. Spunti di riflessione», in «Christianisation et images» (cf. ci-dessus n. 2), p. 28-29 ; B. Brenk, «Apses...», *ibid.*, p. 110-112.

que, pour certaines iconographies du moins, et dans le domaine funéraire aussi bien que dans les édifices cultuels, de véritables théologiens ont pu orienter les choix ? Mais à cet égard – et comme pour les datations plus ou moins tard dans le siècle – cela reste, faute de pouvoir produire des preuves véritables, une affaire d'intime conviction...

En tout cas, il n'est sans doute pas superflu d'insister encore, ici, sur les apports plus que substantiels des programmes dont nous avons rappelé les traits principaux. On ne pourra évidemment pas manquer de reconnaître la dette des concepteurs de ceux-ci envers leurs devanciers de l'époque classique: ainsi quant à l'héritage de l'art impérial, on peut toujours renvoyer à ce que disait André Grabar<sup>68</sup> de la figure du Christ accosté de ses disciples, proclamant sa loi ou recevant une offrande; ou encore, du principe même des séquences narratives. Et sans avaliser toutes les critiques élevées à l'encontre de telles vues par Thomas Mathews<sup>69</sup>, les antécédents plus proprement païens invoqués par ce dernier doivent également être pris en compte – de même, d'ailleurs, qu'un contexte général de propension au surnaturel, dont l'imagerie miraculeuse christique a bien pu faire profit. Dernièrement aussi, Johannes Deckers<sup>70</sup> faisait état des décors de sanctuaire païens d'Ostie, de Sabratha et de Louxor, à la source de ceux de nos églises par leurs compositions axées sur une entité d'essence supérieure. Mais pour autant, l'innovation chrétienne n'a pas été en reste. En soi, l'exaltation de la figure du Sauveur instaure l'incontournable dominante des temps à venir; et il n'est peut-être pas exclu, suivant une suggestion d'Yves Christe<sup>71</sup> quant au livre tenu par le Christ et à son éventuelle relation avec un texte de Victorin de Poetovio, qu'une connotation apocalyptique ait été précocement introduite<sup>72</sup>; conjointement avec l'allégorie du Jugement dernier attesté à Fundi, on aurait donc ainsi déjà affaire aux prémices des deux théophanies majeures de l'art médiéval. Si l'on ajoute enfin qu'à ces iconographies visant à manifester, au point focal de l'édifice, la présence divine, se conjugaient déjà les séquences bibliques – et hagiographiques – d'intention plus catéchétique dans l'aire des fidèles, on a bien confirmation des immenses acquis de ce siècle «pionnier». Tout n'est certes pas encore présent: la personne mariale, notamment, devra gagner la place qui sera sienne; mais les fondements les plus solides, l'esprit et l'articulation du discours sont désormais posés.

---

<sup>68</sup> A. Grabar, *Les voies de la création...* (cf. ci-dessus n. 3), p. 33-53.

<sup>69</sup> T. Mathews, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton, 1993 (et éd. revue 1999), passim.

<sup>70</sup> J. G. Deckers, «Constantine the Great and Early Christian Art», in J. Spier (dir.), *Picturing the Bible...* (cf. ci-dessus n. 1), p. 96-98.

<sup>71</sup> Y. Christe, compte rendu de J.-M. Spieser (cf. ci-dessus n. 36), p. 294-295.

<sup>72</sup> Connotation dernièrement encore rejetée, toutefois, par J.-M. Spieser, «Le décor figuré...» (cf. ci-dessus n. 6), p. 102.