



## LA CULTURE DES COMMANDITAIRES

### L'ŒUVRE ET L'EMPREINTE

Actes de la journée d'étude  
édités sous la direction scientifique  
de Sulamith Brodbeck  
et d'Anne-Orange Poilpré

Paris  
2015

Les processus artistiques antiques et médiévaux sont en partie déterminés par l'implication du commanditaire, orientant des choix formels et iconographiques. Avant que ne soient conservés les contrats écrits passés entre commanditaires et artistes, saisir l'identité du commanditaire et le processus de la commande est beaucoup plus complexe. Au-delà des sources écrites, tels que les actes de fondation, l'œuvre peut livrer des traces visuelles, comme des inscriptions ou des portraits. Que disent ces empreintes d'une volonté d'inscrire un souvenir dans une temporalité qui est alors celle de l'œuvre ? Sont-elles l'expression d'un prestige social, une forme de piété ou une volonté de s'imposer comme un bienfaiteur du culte ? Qu'en est-il de la visibilité et de la lisibilité de ces marques dans l'œuvre ?

Lorsque portraits, inscriptions et sources manquent, ce sont les Œuvres elles-mêmes qu'il convient d'analyser. Les matériaux employés, les choix iconographiques et formels opérés, la technique utilisée sont autant d'indices susceptibles de révéler l'origine, le statut, les goûts et parfois les motivations religieuses et/ou politiques de celui qui est à l'origine du processus de création. L'étude de l'œuvre pose alors la question des mécanismes qui conditionnent sa commande, de son origine à sa destination, impliquant les relations entre les ateliers et leur clientèle, entre les artistes et les commanditaires.

#### Pour citer cet ouvrage

Sulamith Brodbeck, Anne-Orange Poilpré (éd.), *La culture des commanditaires. L'œuvre et l'empreinte*, actes de la journée d'étude organisée à Paris le 15 novembre 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en juin 2015.

**Sulamith Brodbeck - Anne-Orange Poilpré**, Introduction 3

### NOTABLES ÉVERGÈTES : DÉDICACES, FACTURE ET MATÉRIAUX

**Mathieu Dusséaux**, Complémentarité entre monuments et dédicaces :  
activité et culture édilitaire dans deux agglomérations secondaires  
aux II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles de notre ère 20

**Françoise Duthoy**, Commander et sculpter un portrait féminin en Séléné  
au II<sup>e</sup> siècle après J.-C. 30

### CULTURE CLASSIQUE ET CULTURE BIBLIQUE

**Florie Debouchaud**, La culture classique des commanditaires chrétiens  
dans l'Antiquité tardive 51

**Aurélien Caillaud**, La figure du commanditaire dans l'art funéraire  
des catacombes de Rome (III<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles) 66

### MONUMENTALITÉ ET DESSEIN POLITIQUE

**Denise Borlée**, Des clercs et des bourgeois à l'origine de l'église  
Notre-Dame de Dijon ? 122

**Élodie Guilhem**, La basilique Saint-Marc du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle.  
Monument d'éternité ou monument de la cité ? 141

**PORTRAITS : HOMMAGE ET DONATION**

- Cécile Voyer**, Le sacramentaire de Marmoutier (Autun, BM. 19bis)  
et l'abbé Rainaud 158
- Lilyana Yordanova**, Maîtriser la langue commune de la donation : l'apport des  
portraits de donateurs du Second royaume bulgare (1185-1396) 174

# INTRODUCTION

**SULAMITH BRODBECK**

Université Paris 1 – UMR 8167 Orient-Méditerranée

**ANNE-ORANGE POILPRÉ**

Université Paris 1 – EA 4100 HiCSA

La journée d'étude consacrée à *La Culture des commanditaires. L'œuvre et l'empreinte*, tenue le 15 novembre 2013 à l'INHA, clôt le programme de l'équipe des médiévistes de l'HiCSA, commencé il y a quatre ans à l'initiative de Christiane Prigent et de Quitterie Cazes. En 2010, le *Bâti civil et religieux* puis *La culture des clercs* en 2011, avaient articulé une réflexion collective autour des commanditaires du Moyen Âge et de leur culture, menée selon des perspectives chronologiques et géographiques larges. La démarche adoptée pour cette présente édition entend déterminer la manière dont les modalités et les intentions de la commande marquent l'œuvre et conditionnent des choix formels, techniques et iconographiques. À nouveau, l'angle chronologique se veut ouvert, depuis l'Antiquité classique jusqu'au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, et l'approche géographique maintient son ouverture vers les chrétientés d'Orient. La diversité des cas étudiés lors de cette journée, que reflète fidèlement la publication de ses actes, a été propice à des discussions approfondies sur les divers degrés d'implication du commanditaire dans le processus de fabrication des œuvres. Ces débats se sont également fait l'écho de questions très présentes dans l'historiographie récente. La présentation des contributions est organisée selon des axes mettant en avant ces problématiques, abordées et débattues au moment de leur présentation orale : *Notables évergètes : dédicaces, facture et matériaux*, *Culture classique et culture biblique*, *Monumentalité et dessein politique*, *Portraits : hommage et donation*.

Cette journée, de même que les précédentes, a bénéficié du soutien plein et entier de l'EA 4100 *Histoire Culturelle et Sociale de l'Art*. Notre reconnaissance s'adresse tout particulièrement Zinaïda Polimenova et à Antoine Scotto, pour leur aide précieuse dans l'organisation et le déroulement de ces rencontres.

## **Historiographie et éléments de définition**

Pour l'histoire de l'art des périodes anciennes, poser la question du commanditaire s'impose comme une étape nécessaire, que l'approche soit

monographique, thématique ou s'opère par le biais d'un *corpus*. Dans cette production artistique, relevant exclusivement de la commande, les artistes / artisans ne travaillent pas seuls, agissant sous l'impulsion d'une demande, aristocratique, royale, religieuse ou civile<sup>1</sup>. Mais le rappel de cette évidence ne fait qu'ouvrir le champ de réflexion consistant à interroger les modalités de cette commande et la manière dont elle marque la matérialité même de l'œuvre.

Pourtant, lorsque, dans les premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle, Émile Mâle publiait ses synthèses sur le xiii<sup>e</sup> siècle, puis sur le xii<sup>e</sup>, l'hypothèse du commanditaire et d'un horizon d'attente spécifique à sa commande est absente<sup>2</sup>. Selon lui, l'Église, institution monolithique et univoque, s'imposait comme détentrice d'un savoir érudit, donnant aux artistes la grammaire artistique nécessaire à leur travail d'exécution. Grâce à des catégories comme le « génie » des nations (ou du moins des cultures, grecque ou orientale), Mâle postulait l'origine de phénomènes tels que la mort ou la renaissance de la sculpture monumentale. Il invoquait également l'influence de certaines disciplines techniques sur d'autres : par exemple, l'incidence de l'enluminure des manuscrits comme facteur prévalent dans la renaissance de la sculpture romane. À ces grandes catégories abstraites, qui ont longtemps structuré les réflexes méthodologiques et intellectuels des historiens de l'art (du Moyen Âge), se sont substitués d'autres critères, qui doivent beaucoup à l'influence des sciences sociales et de l'anthropologie sur l'histoire et l'histoire de l'art. Parmi eux : nos fameux commanditaires.

En 1985, Robin Cormack, historien de l'art byzantin, publiait *Writing in Gold* dans lequel il consacrait une étude au programme de l'Enkleistra ou ermitage de Saint-Néophyte à Paphos sur l'île de Chypre<sup>3</sup>. Dans son analyse, il s'éloigne

**1** *Artistes, Artisans et production artistique au Moyen Âge, Actes du colloque de Rennes (2-6 mai 1983)*, X. Barral I Altet (dir.), 3 vol., Paris, 1987 ; *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance*, S. Cassagnes-Brouquet, G. Nore, M. Yvernault (dir.), Limoges, 2007 ; on verra également le projet *Corpus delle opere firmate del Medioevo italiano* (Scuola Normale di Pisa / Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali) et les publications qui en émanent. Corolaire au *corpus* lui-même, *Le opere e i nomi : prospettive sulla firma medievale : in margine ai lavori per il corpus delle opere firmate del Medioevo italiano*, M. Manescalchi, M. M. Donato (dir.), Pise, 2000.

**2** E. Mâle, *L'art religieux du xii<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, 1922 (rééd. en 1998) ; E. Mâle, *L'art religieux du xiii<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1898 (l'édition du Livre de Poche, en 1990, reprenant Armand Colin, 1948).

**3** R. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine society and its icons*, Londres, 1985, p. 221 et suiv. ; voir aussi M. Bacci, « Vieux clichés et nouveaux mythes : Constantinople, les icônes et la Méditerranée », dans *Perspective*, 2, 2012, p. 347-364, ici p. 348.

de l'interprétation strictement liturgique du programme iconographique pour s'intéresser au rôle joué par le commanditaire et inspirateur du programme, le moine chypriote Néophyte (**fig. 1**). Cormack interprète alors les choix iconographiques et compositionnels à la lumière de la formation culturelle du moine, de ses orientations religieuses et dévotionnelles, de ses intentions et de sa relation avec les artistes, grâce notamment aux nombreux textes autobiographiques de Néophyte conservés (*Typikè Diathèkè*, sorte d'Acte de fondation autobiographique, et la *Théosèmeia*, récit des merveilles de Dieu)<sup>4</sup>.



**Fig. 1.** Le moine Néophyte au pied de la *Déisis*, Ermitage Saint-Néophyte, Paphos, Chypre, 1183 (ICA, Princeton, S. Tomekovic Database)

Ainsi, à partir des années 1990, se développe un courant d'études mettant l'accent sur les questions d'ordre sociologique, la valeur documentaire des monuments artistiques et les motivations des commanditaires<sup>5</sup>. De nombreuses études voient le jour autour de la personne du « commanditaire » (du « patron », du « committente », de l'« Auftraggeber », etc.). Ces études se distinguent par période, par zone géographique, par catégorie d'artefacts – manuscrits, objets précieux, décor monumental, monastères, voire ville et urbanisme – en insistant sur les motivations et les intentions des commanditaires, sur leur identité et leurs origines, sur leur relation à l'atelier ou aux

<sup>4</sup> Voir notamment M.-H. Congourdeau, « L'Enkleistra dans les écrits de Néophytos le Reclus », dans C. Jolivet-Lévy, M. Kaplan, J.-P. Sodini (éd.), *Les saints et leur sanctuaire à Byzance : textes, images et monuments*, Paris, 1993, p. 137-149.

<sup>5</sup> M. Bacci, « Vieux clichés et nouveaux mythes »... cit., p. 356.

artistes et sur leur implication vis-à-vis du « viewer », du spectateur<sup>6</sup>. Certaines approches tentent de classer ce patronage et cet évergétisme en catégorie : impérial, aristocratique, ecclésiastique, laïque<sup>7</sup>; ou s'attachent plus particulièrement à un genre de commanditaires, comme par exemple le patronage artistique féminin<sup>8</sup> ou les commandes collectives<sup>9</sup>. Pratique traditionnelle de la société de l'époque hellénistique et romaine, le patronage collectif est un phénomène courant dans l'Antiquité tardive et se poursuit dans des monuments religieux plus tardifs où plusieurs personnes, voire une communauté entière, participent à la fondation<sup>10</sup>. C'est alors qu'apparaît la difficulté de définir précisément le terme de « commanditaire », tant on le voit régulièrement associé à celui de « donateur » ou même de « destinataire » de l'œuvre. Le titre d'une étude d'Antonio Iacobini sur les manuscrits de la période macédonienne révèle parfaitement la complexité des protagonistes associés à la création d'une œuvre : « Il segno del possesso : committenti, destinatari, donatori nei manoscritti bizantini dell'età macedone<sup>11</sup> ». Il est d'ailleurs intéressant de remarquer qu'à Byzance aucun terme équivalait à « commanditaire<sup>12</sup> », on trouve occasionnellement les épithètes de donateur (*doter*) ou d'entrepreneur (*entalmatikos*), quoi que ce dernier soit controversé et ait été reconsidéré<sup>13</sup>.

- 6** Voir notamment l'ouvrage collectif de S. Birk et B. Poulsen (éd.), *Patrons and Viewers in Late Antiquity*, Aarhus, 2012, et plus précisément l'introduction qui définit les termes de « Patrons and Patronage » et de « Viewer ».
- 7** S. Kalopissi-Verti, « Patronage and Artistic Production in Byzantium during the Palaiologan Period », dans S. T. Brooks (éd.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1557). Perspectives on Late Byzantine Art and Culture*, New York/New Haven/Londres, 2007, p. 76-97.
- 8** S. T. Brooks, « Poetry and female patronage in late Byzantine tomb decoration: two epigrams by Manuel Philes », *Dumbarton Oaks Papers*, 60, 2006, p. 223-248; ou encore A.-M. Talbot, « Building activity in Constantinople under Andronikos II: the role of women patrons in the construction and restoration of monasteries », dans N. Necipoglu (éd.), *Byzantine Constantinople: Monuments, Topography and Everyday Life*, Leyde/Boston/Cologne, 2001, p. 329-343.
- 9** A. Cutler, « Art in Byzantine Society: Motive Forces of Byzantine Patronage », *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 31/2, 1981, p. 759-787, ici p. 763.
- 10** C'est notamment le cas en Cappadoce, voir C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale : images et spiritualité*, Paris, 2001, p. 55.
- 11** A. Iacobini, « Il segno del possesso : committenti, destinatari, donatori nei manoscritti bizantini dell'età macedone », dans F. Conca et G. Fiaccadori (éd.), *Bisanzio nell'età dei Macedoni : forme della produzione letteraria e artistica, VIII Giornata di Studi Bizantini, Milano, 15-16 marzo 2005*, Milan, 2007, p. 151-194.
- 12** « Patrons and patronage », dans A. Kazhdan (dir.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New York/Oxford, 1991, III, p. 1602-1603.
- 13** À Karanlık kilise en Cappadoce, un personnage nommé Jean, figuré en proskynèse aux pieds du Christ dans la Bénédiction des Apôtres, est qualifié d'*entalmatikos* : plutôt que

Le concept de commanditaire se rapproche plutôt du statut de *ktitor* ou *ktetor*, le fondateur ou le propriétaire d'une institution ecclésiastique<sup>14</sup>. En outre, le commanditaire n'est pas nécessairement le destinataire de l'œuvre et le donateur peut être qualifié de « restaurateur » ou « second fondateur » (*anakainistes*)<sup>15</sup>. Ces considérations ont été récemment illustrées dans le colloque intitulé *Donation et donateurs dans le monde byzantin*, publié en 2012<sup>16</sup>.

La recherche concernant le domaine occidental concentre plus volontiers son enquête sur le Moyen Âge final, riche en sources écrites, en archives et en contrats<sup>17</sup>. Pour le premier Moyen Âge, la question du commanditaire est rarement posée en tant que telle, et souvent l'étude doit se contenter de l'œuvre elle-même. Le commanditaire, même s'il est connu, n'est pas toujours clairement nommé. Les poèmes carolingiens écrits en hommage à Charlemagne ou Charles le Chauve et associés à des manuscrits de luxe dressent avant tout l'éloge du souverain comme digne héritier de ses ancêtres, roi sage, pieu, bon, équitable. Le lien avec les arts n'est pas primordial parmi les qualificatifs que reçoit le souverain : c'est surtout la présence de l'éloge et du nom lui-même, associés à des textes sacrés, qui expriment une implication dans la commande artistique. Un manuscrit, l'Évangélaire de Godescalc (Paris, BnF, Nouv. Acq.

---

d'un « entrepreneur », comme le supposait Jerphanion, il s'agirait d'un chargé de mission du patriarche, cf. C. Jolivet-Lévy, « La Cappadoce après Jerphanion. Les monuments byzantins des x<sup>e</sup>-xiii<sup>e</sup> siècles », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*, 110-2, 1998, p. 899-930, ici p. 916-917 ; voir aussi l'interprétation plus récente de A. Tsakalos, « *Entalmatikon* ou *entalmati sou*? Nouvelle lecture de l'inscription d'un donateur à Karanlik kilise (Göreme, Cappadoce) », *Deltion*, 25, 2004, p. 219-223.

- 14** Selon Tania Kambourova, la racine « κτί- » met en avant l'idée de la fondation, tandis que « κτή- » se rapporte à la notion de possession et d'acquisition, cf. T. Kambourova, « *Ktitor* : le sens du don des panneaux votifs dans le monde byzantin », *Byzantion*, 78, 2008, p. 261-287.
- 15** M. Mullett, « Founders, refounders, second founders, patrons », dans Id. (éd.), *Founders and Refounders of Byzantine Monasteries. Papers of the Fifth Belfast Byzantine International Colloquium, Portaferry, Co. Down, 17-20 September 1998*, Belfast, 2007, p. 1-27.
- 16** J.-M. Spieser et É. Yota (éd.), *Donation et donateurs dans le monde byzantin. Actes du colloque international de l'université de Fribourg, 13-15 mars 2008*, Paris, 2012 (Réalités Byzantines, 14).
- 17** Quelques publications récentes : À ses bons commandements. La commande artistique en France au xv<sup>e</sup> siècle, A. Braem, P.A. Mariaux (dir.), Neuchâtel, 2014 ; S. Metzger, « Les desiderata des commanditaires dans les contrats provençaux du xv<sup>e</sup> et du premier tiers du xv<sup>e</sup> siècle », dans F. Müller (dir.), *De l'objet culturel à l'œuvre d'art en Europe*, Genève, 2013, p. 99-116 ; M. Tomasi, « Matériaux, techniques, commanditaires et espaces. Le système des retables à la chartreuse de Champmol », dans *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, 2013, p. 28-55 ; M. Tomasi, *Monumenti d'avorio. I dossali degli Embriachi e i loro committenti*, Pise, 2010 ; *L'artiste et le clerc. Commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (xiv<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles)*, F. Joubert (dir.), Paris, 2006 ; *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (xiv<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles)*, F. Joubert (dir.), Paris, 2001.



Lat. 1203, 781-783)<sup>18</sup> (fig. 2), fait cependant exception. Charlemagne y est désigné, avec sa femme Hildegarde, comme ayant commandé l'écriture du manuscrit, à l'occasion du baptême de leur fils : *Hoc opus eximium Franchorum scribere Carlus / Rex pius, egregia Hildgarda cum coniuge, iussit*. Cette phrase, si elle lève toute ambiguïté sur l'origine de ce livre précieux, n'est pas le seul élément éclairant le lien unissant le souverain à cet objet. Dans le poème de dédicace de l'Évangélaire de Godescalc (composé par le scribe lui-même), qui décrit avec précision les circonstances du baptême royal par le pape Hadrien, le choix de certains mots révèle également que le commanditaire partage des qualités avec l'exécutant<sup>19</sup>. Le scribe du manuscrit est décrit par un terme de la même famille que ceux qualifiant Charlemagne : *studiosus* (pour le souverain) et *studuit* (le verbe *studere*) pour Godescalc. Il s'agit d'une part d'une épithète, qui renvoie aux arts libéraux, donc à une forme d'érudition, et de l'autre un verbe indiquant l'accomplissement une action concrète (la fabrication du livre). Les deux personnages partagent donc quelque chose quant à ce livre précieux qui les relie à sa fabrication, Charlemagne comme commanditaire et homme de savoir, Godescalc comme exécutant<sup>20</sup>.

Dans ce cas, et d'une manière générale lorsqu'il s'agit d'une commande à caractère religieux et politique ayant pour dessein d'exalter le prestige et la piété d'un personnage, ce dernier ne peut apparaître comme simple client. Même s'il est à l'origine du geste et de la fabrication de l'objet, la mention de son nom sur et dans l'œuvre résulte d'abord de ses qualités exceptionnelles ; en l'occurrence un souverain remarquable, protecteur du christianisme. L'œuvre prend également sens dans un panorama plus large ; dans l'exemple

**18** On renverra à la publication monographique la plus récente, qui recense toute la production scientifique relative à ce manuscrit : F. Crivello, Ch. Denoël, *Das Godescalc Evangelistar. Ein Prachthandschrift für Karl den Grossen*, Darmstadt, 2011.

**19** « Plus grand que tous, mais pétri d'humble piété / Sage et avisé, amateur des arts libéraux (*Providus ac sapiens, studiosus in arte librorum*) / Gardien loyal de la justice, sincère et fidèle) ... Godescalc, le plus humble de leurs serviteurs / S'est attaché à la réalisation de ce livre (*Ultimus hoc famulus studuit complere Godesclac*) ».

**20** À propos de la commande artistique à l'époque carolingienne, s'impose la thèse (malheureusement inédite) de J. Alazard-Fontbonne, *La commande artistique et littéraire de Charles le Chauve*, 2 vol., soutenue en 2007 à l'université Paris Ouest-Nanterre, sous la direction de M. Sot ; H. L. Kessler, « A lay abbot as Patron: Count Vivian and the First Bible of Charles the Bald », dans *Commitenti e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale*, *Settimane di Studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo*, 4-10 avril 1991, n° 39, 2 vol., Spolète, 1992, p. 647-675 ; R. McKitterick, « Royal Patronage of Culture in Frankish Kingdoms under the Carolingians: Motives and Consequences », dans *Commitenti e produzione...*, p. 93-129 ; on verra également : P. E. Dutton, H. L. Kessler, *The Poetry and Paintings of the First Bible of Charles the Bald*, Ann Arbor, 1997.

précèdent, celui d'un royaume chrétien renouvelé par les réformes politiques et religieuses portées par toute une dynastie royale.



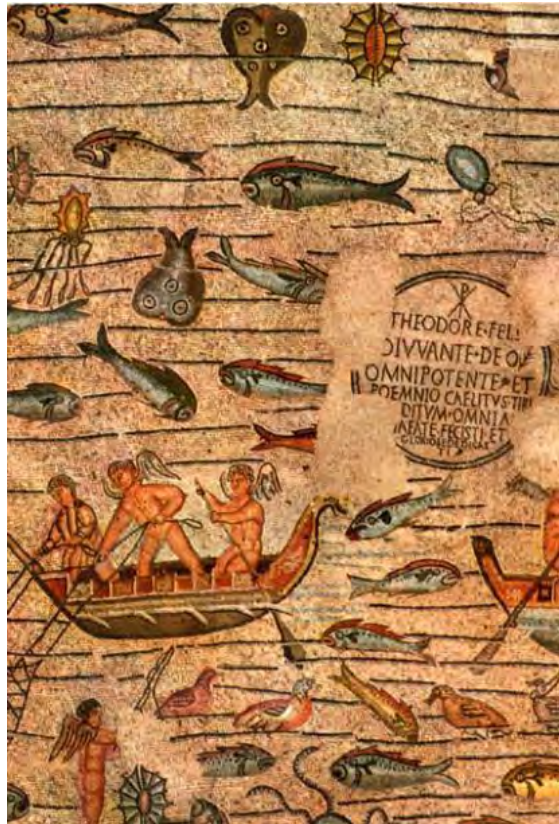
Fig. 2. Évangélaire de Godescalc, Paris, BnF, Nouv. Acq. Lat. 1203, fol. 3v-4.

Le cas de l'évangélaire de Godescalc, appartenant à la catégorie bien spécifique des livres sacrés, met en lumière le fait que la présence et la mention du commanditaire dans l'œuvre dépassent une simple volonté de traçage des origines de l'objet. Empreinte laissée par le biais des images ou des mots, ces indices renvoient à toute une conception de la société chrétienne et de ses différentes composantes dans laquelle l'œuvre s'inscrit comme une médiatrice, comme véhicule d'une idéologie. La clarté du processus de la commande proprement dite – précisant les modalités du financement, décidant de l'apparat ornemental et symbolique – est secondaire, alors que comptent davantage le résultat final et l'exaltation de certains noms, de certains aspects du contexte religieux ou politique.

Il ne s'agit donc ici que d'entrevoir le commanditaire à travers l'œuvre. Les *tituli* de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge, ou les mentions du *Liber Pontificalis*, de même que des quelques poèmes de dédicaces présents dans les manuscrits de luxe carolingiens, nous laissent sur notre faim pour penser le commanditaire hors de cas spécifiques (et exceptionnels ?). Dans de nombreux

monuments culturels paléochrétiens, le dédicant (évêque dans la plupart des cas), qui ne se confond pas nécessairement avec le commanditaire, est fréquemment représenté à proximité immédiate du sanctuaire. Cette exaltation de la figure du pasteur grâce à l'image en contexte ecclésial rappelle qu'aux anciennes habitudes de l'évergétisme antique se substituent des impératifs relevant cette fois d'un univers où l'Église et ses médiations institutionnelles et concrètes imposent leurs principes<sup>21</sup>.

Lorsqu'elle est nommée, l'action de la commande, du patronage artistique, apparaît plutôt dans des formules recourant aux verbes fonder, offrir, décorer, historier, restituer, restaurer, embellir, représenter, voire même « peindre », action revenant au commanditaire de l'œuvre et non à l'artiste. Le *titulus* de la basilique Théodoriennne d'Aquilée (vers 315) (**fig. 3**) livre un exemple éloquent, bien que rare pour les hautes époques, d'une référence détaillée à un commanditaire ecclésiastique et à son implication personnelle dans le bâtiment culturel dont il a la charge : « Heureux Théodore, avec l'aide de Dieu tout-puissant et quand le ciel t'eut confié le troupeau (des fidèles), tu as avec bonheur réalisé (*fecisti*) tout cela, et tu l'as glorieusement dédié (*dedicasti*)<sup>22</sup> ».



**Fig. 3.** Aquilée, basilique Théodoriennne, mosaïque de pavement, vers 315.

**21** J.-P. Caillet, « L'image du dédicant dans l'édifice culturel (IV<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> s.) : aux origines de la visualisation d'un pouvoir de concession divine », *Antiquité tardive*, 19, 2011, p. 149-169.

**22** *Id.*, « L'affirmation de l'autorité de l'évêque dans les sanctuaires paléochrétiens du haut Adriatique : de l'inscription à l'image », *Deltion Hristianikēs Arhaiologikēs Etaireias*, 24, 2003,

L'inscription n'a pas pour but de garder mémoire du processus de la commande au sens où nous pourrions l'entendre aujourd'hui (une intention combinée à un financement), mais cherche plutôt à exalter la tâche pastorale de l'évêque, dans laquelle il est assisté de la confiance divine, et à laquelle se rapporte l'édification d'un lieu qui en matérialise l'exercice. Si le verbe *facere* veut dire faire, mais aussi faire faire, c'est bien à une action qu'il renvoie. Une action dans laquelle le rôle de Théodore est aussi d'être le médiateur de la volonté de Dieu, que l'on verrait bien ici comme le véritable commanditaire du monument et de son décor.



Fig. 4. Keramidion, la Sainte Tuile, Panaghia Arakiotissa, Lagoudéra, Chypre, 1192 (cliché A. Nicolaidès)

Dans une perspective similaire, sur le diptyque en ivoire de la fin du <sup>xii</sup> siècle du trésor de la cathédrale de Chambéry figure, à la fin de la longue inscription grecque gravée sur les bordures, la formulation suivante : « [...] demandant toutefois, au-delà du raisonnable, ta grâce pour ce que j'ai représenté, moi, Raictor, ton fidèle serviteur très aimant<sup>23</sup> ». Ou encore dans le décor peint de la Panaghia Arakiotissa de Lagoudéra sur l'île de Chypre, l'inscription dédicatoire située sous l'image de la Sainte-Tuile ou *Keramidion* (fig. 4) précise : « Le sanctuaire très vénéré de la Mère de Dieu très sainte d'Arakou, fut historié par l'empressement et le zèle propre du quir Léon fils d'Authentos, le mois de

p. 21-30. Également, du même auteur : *L'évergétisme monumental chrétien en Italie et à ses marges, d'après l'épigraphie des pavements de mosaïque (iv<sup>e</sup>-vi<sup>e</sup> siècles)*, Rome, 1993.

**23** Voir la notice dans le catalogue d'exposition : J. Durand (éd.), *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises, Musée du Louvre, 3 novembre 1992-1<sup>er</sup> février 1993*, Paris, 1992, p. 266, notice 174.

décembre de l'indiction 11, en l'an 6701 (=1192)<sup>24</sup> ». Les exemples présentant ainsi des verbes d'action liés au rôle du commanditaire dans l'œuvre se multiplient aussi bien dans l'Occident latin qu'à Byzance.

L'exploitation des nombreuses sources écrites du bas Moyen Âge (en particulier les prix-fait), documentant les étapes de la commande et de la réalisation des œuvres, a contribué à faire exister ce personnage du commanditaire comme prenant personnellement l'initiative de la conception et du financement d'une œuvre. Il est alors mentionné par des documents écrits, et cette fois bien caractérisé par ses exigences. Mais, dans son introduction au collectif *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge*, Fabienne Joubert<sup>25</sup>, opère d'emblée une nécessaire mise en garde. En effet, la confrontation de prix-fait avec les œuvres conservées montre bien souvent des différences très nettes entre les demandes de l'acheteur et la réalisation finale. L'exemple choisi est celui du couronnement de la Vierge de la Chartreuse de Villeuneuve-lès-Avignon (**fig. 5**), œuvre pour laquelle le descriptif initial du retable ne correspond pas, dans sa composition et les personnages figurés, au résultat final. Le contrat en dirait donc plus long sur les relations entre artistes et commanditaires en amont et en aval de la signature du document, que sur l'œuvre elle-même.

Sans développer l'étude de ce cas précis, rappelons que la portée de la source écrite, qui semblait venir rassurer l'historien de l'art dans sa compréhension du processus de la commande, doit être nuancée. Et surtout, pour les périodes antérieures, l'absence de contrat ne condamne pas à ignorer le processus de la commande : c'est l'œuvre, en tant qu'objet unique, qui constitue le premier indice, le véritable point de repère dans son appréciation. Ainsi entrevoir le commanditaire dans l'œuvre revient plutôt à interroger à nouveau nos catégories habituelles de l'étude stylistique, technique, formelle, iconographique, pour en confronter les conclusions avec l'apport des documents d'archives, quand ces derniers existent.

**24** Traduction d'A. Nicolaidis, « L'Église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre. Étude iconographique des fresques de 1992 », *Dumbarton Oaks Papers*, 50, 1996, p. 1-137, ici p. 4.

**25** Voir note 17. *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, F. Joubert (dir.), Paris, 2001; *L'artiste et le clerc : commandes artistiques des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge, XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, F. Joubert (dir.), Paris, 2006.



Fig. 5. Enguerrand Quarton. Couronnement de la Vierge, 1454. Musée Pierre du Luxembourg, Villeneuve-lès-Avignon

### Le commanditaire : une empreinte dans l'œuvre

Cette troisième journée sur le thème de la « Culture des commanditaires » a pour sous-titre « L'œuvre et l'empreinte ». Il s'agit en effet de saisir l'identité et la culture du commanditaire à travers les traces visuelles laissées dans l'œuvre. Certaines inscriptions conservées dans les décors monumentaux et sur les objets font l'éloge des donateurs et commanditaires, considérés comme les véritables auteurs, sans attacher la moindre importance à celui qui a réalisé l'œuvre. En outre, les commanditaires se font représenter en images dans leur création, à des emplacements clés. Le souvenir d'un individu émerge alors dans le corps de l'œuvre, inscrivant sa marque dans une forme de permanence qui vise l'intemporalité et la mémoire. Ces inscriptions et ces portraits conservés posent la question de leur visibilité et leur lisibilité. Les textes étaient-ils destinés à être lus ou simplement à être vus<sup>26</sup> ? Quelle était la fonction de ces

<sup>26</sup> Voir à ce propos R. Nelson, « Image and Inscription: Pleas for Salvation in Spaces of Devotion », dans L. James (éd.), *Art and Text in Byzantine culture*, Cambridge, 2007, p. 100-119.

signes visuels ? Dans quelle mesure nous renseignent-ils sur le niveau socio-culturel du commanditaire ? Ces traces sont-elles le signe d'un prestige social, une forme de piété, une quête d'expiation ou une volonté de s'imposer comme un bienfaiteur du culte ? À qui et à quoi renvoient ces empreintes laissées dans le monument ou dans l'œuvre ? Et sont-elles nécessairement celles de celui qui passe la commande ?

Lorsque les inscriptions et portraits manquent, ce sont les œuvres elles-mêmes qu'il convient d'analyser. Les matériaux employés, les choix iconographiques et formels opérés, la technique utilisée sont autant d'indices susceptibles de révéler l'origine, le statut, les goûts et parfois les motivations religieuses et/ou politiques de celui qui est à l'origine du processus de création. Il s'agit bien de définir la « culture » du commanditaire, à savoir l'ensemble des traits distinctifs qui le caractérisent, que ces traits soient spirituels, matériels ou intellectuels, dans une perspective individuelle ou une appartenance collective. Les termes allemands de « Bildung » et de « Kultur » sont, dans cette optique, riche de sens, distinguant d'une part une culture personnelle marquée par l'éducation et la formation, et d'autre part une culture collective, une appartenance sociale.

Ensuite, certains contextes historiques précis peuvent conditionner fortement l'appréciation et la compréhension de la commande non documentée. L'époque carolingienne, et l'aspiration à renouer avec les pratiques politiques et artistiques de la fin de l'Antiquité, ou toute période tournée vers un passé glorieux – qualifiée généralement de « Renaissance » ou *Renovatio* – oriente des choix esthétiques, matériels et iconographiques.

Arturo Quintavalle<sup>27</sup>, dans ses travaux sur l'iconographie des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> et ses liens avec la Réforme grégorienne suppose même l'existence d'un *Dictatus Papae* contenant des instructions précises quant à l'usage de certaines scènes et figures, de catalogues de modèles, à même de diffuser des images

**27** A. Quintavalle, « "Paradise Lost". Commitenti e programmi narrativi in Occidente nell'età della Riforma », dans *Medioevo: i commitenti. Atti del convegno internazionale di studi, Parma, 21-26 settembre 2010*, A. Quintavalle (dir.), Milan, 2011, p. 13-43 ; On verra également dans *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, S. Romano et J. Enckell Julliard (dir.), Rome, 2007, l'article de V. Pace, « La riforma e i suoi programmi figurativi : il caso romano, fra realtà storica e mito storiografico », p. 49-59 qui reconsidère la question de l'identité du commanditaire des peintures de l'église inférieure de San Clemente à Rome. Également, les travaux fondamentaux d'H. Toubert sur l'art et la Réforme, *Un art dirigé. Iconographie et Réforme grégorienne*, Paris, 1990. Sur le milieu romain : V. Pace, *Arte a Roma nel medioevo. Commitenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Naples, 2000 ; P.-Y. Le Pogam, *Les maîtres d'œuvre au service de la papauté dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle*, Rome, 2004.

fonctionnant à l'unisson des principes réformateurs<sup>28</sup>. Pour A. Quintavalle, le caractère stéréotypé de certaines formules iconographiques et leur diffusion dans une aire géographique large, résulte de l'utilisation de documents prescriptifs, mais dont l'existence demeure hypothétique. Y aurait-il alors des commanditaires aveuglément soumis à des directives idéologiques? Cette thèse a l'inconvénient de réduire la portée du contexte local dans le processus de la commande, et révèle certaines limites de la méthode sérielle de l'étude des images, conduite peut-être ici aux limites de la surinterprétation. L'analyse d'A. Quintavalle insiste sur une empreinte historique dans l'œuvre, celle d'une époque, pas nécessairement d'un commanditaire. Or, l'œuvre est aussi le résultat d'une intention bien précise (celle d'un individu, d'une communauté), une intention, certes conditionnée par un contexte idéologique, les goûts, les modes et les conventions sociales d'une époque.

### Portrait d'Anicia Juliana

Nous avons choisi, pour illustrer les différentes problématiques de cette journée, le portrait d'Anicia Juliana dans les *Dioscorides* de Vienne (**fig. 6**). Cette image reflète à merveille la persistance des traditions passées, la relation parfois ambiguë entre le portrait et le commanditaire, et enfin la pluralité des fonctions et intentions d'une telle représentation. Le *Codex medicus Graecus 1* de la Bibliothèque nationale d'Autriche est un vénérable témoin du début du VI<sup>e</sup> siècle. L'orientation du recueil est clairement pharmacologique, malgré la présence d'opuscules consacrés aux animaux. Le folio 6v du manuscrit présente la princesse Anicia Juliana, fille d'Olybrius, éphémère empereur d'Occident (472)<sup>29</sup>.

**28** A. Quintavalle, « Réforme grégorienne et origines de l'art roman », dans *Compostelle et l'Europe. L'histoire de Diego Gelmírez*, Catalogue de l'exposition, Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris 16 mars-16 mai 2010, M. Castiñeiras (dir.), Milan, 2010, p. 204-231, en particulier p. 228-230.

**29** Sur Anicia Giuliana, voir notamment : C. Capizzi, « Anicia Giuliana (462 ca.-530 ca.). Ricerche sulla sua famiglia e la sua vita », *Rivista di studi bizantini e neoellenici*, n.s. 5, 1968, p. 191-226 ; Id., *Anicia Giuliana, la committente (c. 463-c. 528)*, Milan, 1997 (Donne d'Oriente e d'Occidente, 4). Sur l'image des *Dioscorides* de Vienne, se référer entre autres à : B. Kiielerich, « The Image of Anicia Juliana in the Vienna Dioscurides: Flattery or Appropriation of Imperial Imagery? », *Symbolae Osloenses*, 76, 2001, p. 169-190 ; L. Brubaker, « The Vienna Dioskorides and Anicia Juliana », dans A. Littlewood, H. Maguire, J. Wolschke-Bulmahn (éd.), *Byzantine Gardens Culture*, Washington (D.C.), 2002, p. 189-214 ; G. Nathan, « *Pothos tes Philoktistou*: Anicia Juliana's Architectural Narratology », dans J. Burke (éd.), *Byzantine Narrative, Papers in Honour of Roger Scott*, Melbourne, 2006 (*Byzantina Australiensia*, 16), p. 433-443.





**Fig. 6.** Anicia Juliana, *Dioscorides de Vienne*, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, cod. med. gr. 1, fol. 6v, VI<sup>e</sup> siècle.

Représentée en trône, elle porte la *trabea* striée d'or qui la distingue non seulement en tant que patricienne mais peut-être également en tant que membre de la cour impériale en exil. Elle est assise sur la *sella curulis*, dotée d'un coussin pourpre, et porte le diadème, symbole de son statut et de son autorité. Elle est flanquée des personnifications à droite de *Phronesis* (la Prudence, la Sagesse) et à gauche de *Megalopsychia* (la Magnanimité). Dans la partie inférieure gauche, deux allégories personnifiées complètent la scène : la première, identifiée par l'inscription comme étant l'*Eucharistia Technon* (la Gratitude des Arts), est prosternée et embrasse le pied droit de la princesse ; la deuxième est qualifiée de *Pothos tes Philoktistou* (Désir pour la dévotion de bâtir ou Amour pour la fondation). Ce petit génie nu et ailé présente un livre ouvert sur lequel Juliana dépose quelques pièces de sa main droite, tandis que sa main gauche tient un livre ou un diptyque. La composition prend place dans une étoile à huit branches inscrite dans un cercle. Les pointes de l'étoile

contiennent les lettres du nom de la protagoniste principale tandis que les interstices du cercle présentent des scènes de génies s'adonnant à des travaux de bâtisseurs. Enfin, autour du médaillon, une inscription dédicatoire, en partie lacunaire, rend hommage à la *gens Anicii*, et en particulier à Anicia Juliana pour la fondation d'une église dédiée à la *Theotokos in Honoratae* située dans les faubourgs de Constantinople<sup>30</sup>.

Cette miniature dans le manuscrit des *Dioscorides* est un hommage rendu à la princesse Anicia Juliana pour la fondation d'églises dans la capitale; on met en avant ses qualités de protectrice des Arts, d'amoureuse des constructions, de bienveillante donatrice. Ainsi, ce portrait n'est pas celui du commanditaire du manuscrit mais bien celui du destinataire de l'œuvre<sup>31</sup>. S'il illustre au sens premier les qualités de la princesse, il reflète au sens large, l'image de l'idéologie dynastique, associant la souveraine aux vertus de la Sagesse, de la Prudence et de la Magnanimité. Les personnifications de *Phronesis* et de *Megalopsychia* reflètent les idées aristotéliennes de vertu dans lesquelles les actes de patronage sont le devoir des puissants. Aristote définit notamment la Prudence (*Phronesis*) comme la disposition à agir dans son intérêt propre comme dans l'intérêt général, disposition dévolue à quelques dirigeants politiques exemplaires, expérimentés et vertueux, capables d'utiliser les moyens les mieux accordés à des fins moralement fondées<sup>32</sup>. La Magnanimité ou « grandeur d'âme » est célébrée par Aristote dans un passage célèbre de l'*Éthique à Nicomaque* où il fait de la *Megalopsychia* le couronnement de toutes les vertus<sup>33</sup>. Ainsi, dans cette période de transition de l'Antiquité tardive, on cherche à concilier le système des vertus hérité de la philosophie grecque, mis en scène ici dans les différentes allégories personnifiées, avec le système chrétien (de la triade foi, espérance, charité) qu'incarne Anicia Juliana, pro-chalcédonienne convaincue, multipliant les fondations ecclésiastiques à Constantinople, dont notamment la célèbre église Saint-Polyeucte<sup>34</sup>.

**30** G. Nathan, « *Pothon tes Philoktistou: Anicia Juliana's Architectural Narratology* »... cit., p. 436.

**31** Voir notamment E. Gamillscheg, « Das Geschenk für Juliana Anicia: Überlegungen zu Struktur und Entstehung des Wiener Dioskurides », dans K. Belke, E. Kislinger, A. Külzer et al. (éd.), *Byzantina Mediterranea. Festschrift für Johannes Koder zum 65. Geburtstag*, Vienne/Cologne, 2007, p. 187-195.

**32** M.-C. Granjon, « La prudence d'Aristote : histoire et pérégrinations d'un concept », *Revue française de science politique*, 49, 1999, p. 137-146, ici p. 138.

**33** Aristote, *Éthique à Nicomaque*, traduction, préface et notes par J. Voilquin, Paris, 1992, Livre VI, p. 169-189.

**34** Voir notamment G. Downey, « The pagan virtue of *Megalopsychia* », *Byzantine Syria*, 76, 1945, p. 279-286. L'auteur met en valeur la signification du terme *megalopsychia* dans la mosaïque d'Antioche où cette vertu est représentée dans un médaillon central entouré de six scènes de chasse.

Ce portrait est ainsi une œuvre hommage, une œuvre dédicace qui met en valeur les qualités de commanditaire de la princesse, dans une rhétorique visuelle inscrite dans la continuité de l'évergétisme antique, au profit de la cité. À la fin de l'Antiquité tardive, dans le contexte du christianisme triomphant, l'évergétisme ne disparaît pas complètement, mais se transforme progressivement<sup>35</sup>.

**35** Voir l'Introduction dans J.-M. Spieser et É. Yota (éd.), *Donation et donateurs...* cit.; J.-P. Caillet, « L'évolution de la notion d'évergétisme dans l'Antiquité chrétienne », dans *ibid.*, p. 11-24.

**NOTABLES ÉVERGÈTES :  
DÉDICACES, FACTURE  
ET MATÉRIAUX**

# COMPLÉMENTARITÉ ENTRE MONUMENTS ET DÉDICACES : ACTIVITÉ ET CULTURE ÉDILITAIRE DANS DEUX AGGLOMÉRATIONS SECONDAIRES AUX II<sup>e</sup> ET III<sup>e</sup> SIÈCLES DE NOTRE ÈRE

MATHIEU DUSSÉAUX

Doctorant, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Les découvertes archéologiques permettent d'étudier la vie d'un monument de sa construction à sa destruction, en passant par les différentes phases de monumentalisation ou de restructuration. Mais très souvent, nous n'appréhendons que l'aspect architectural final d'un édifice, le temps ayant effacé les traces du commanditaire et du projet initial de l'architecte. Il arrive cependant que nous puissions étudier la personnalité des commanditaires et apprécier leurs goûts en matière d'ornement. C'est le cas sur deux sites d'Aquitaine où nous avons mené une analyse comparée de la dédicace de deux complexes religieux mentionnant des édifices qui ont été retrouvés en fouille<sup>1</sup>.

Le premier ensemble épigraphique se situe à Nérès-les-Bains dans l'Allier<sup>2</sup>. Considérée comme la principale ville thermale de la cité des Bituriges Cubes, *Neriomagus/Aquae Nerii* de ses noms antiques, abrite deux établissements thermaux alimentés par un ruisseau d'eau chaude coulant au fond d'un vallon.

**1** M. Dusseaux, *La parure monumentale de l'agglomération secondaire de Neriomagus/Aquae Nerii*, mémoire de Master 2, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, juin 2012. Bibliographie sélective relative au sujet traité dans cet article : J.-P. Bost, R. Monturet, « Les décors architecturaux de la Villa de Plassac (Gironde). Style Provincial et marbre pyrénéens », dans Fédération historique du Sud-Ouest, Actes du XXXVIII<sup>e</sup> congrès tenu à Pau les 5-6 octobre 1985, *Les relations entre le Sud-Ouest et la péninsule Ibérique*. Société des sciences, lettres, et arts de Pau et du Béarn, 1987 p. 65-85; P. Broise, « Éléments d'un ordre toscan provincial en Haute-Savoie », *Gallia*, 27, 1969, p. 15-22; C. Girardy-Caillat, *PCR NEROMAGUS/AQUAE NERII : bilan des connaissances*, SRA Auvergne, 2011; *Ead.*, avec la collaboration de J. Henique, D. Lallemand, *PCR NEROMAGUS/AQUAE NERII : 1<sup>re</sup> année*, SRA Auvergne, 2011; B. Goffaux, « La double dédicace du sanctuaire des Tours-Mirande (Vendeuvre-du-Poitou, Vienne) dans la cité des Pictons », *Gallia*, 68-2, 2011, p. 253-290; S. Liegard, « Nouvelles données sur les thermes sud de Nérès-les-Bains (Allier) », *Revue archéologique du Centre*, 38, 1999, p. 100-115; D. Tardy, *Le décor architectonique de Vesunna (Périgueux antique) (Aquitania, supplément 12)*, Bordeaux, 2005; G. Tendron, *Le marbre dans l'architecture antique. L'exemple des territoires de la cité des Pictons. Répertoire, approvisionnements et diffusions*, maîtrise soutenue à l'université de Poitiers, 2002.

**2** À la Maison du patrimoine dirigée par Marylène Cortay.

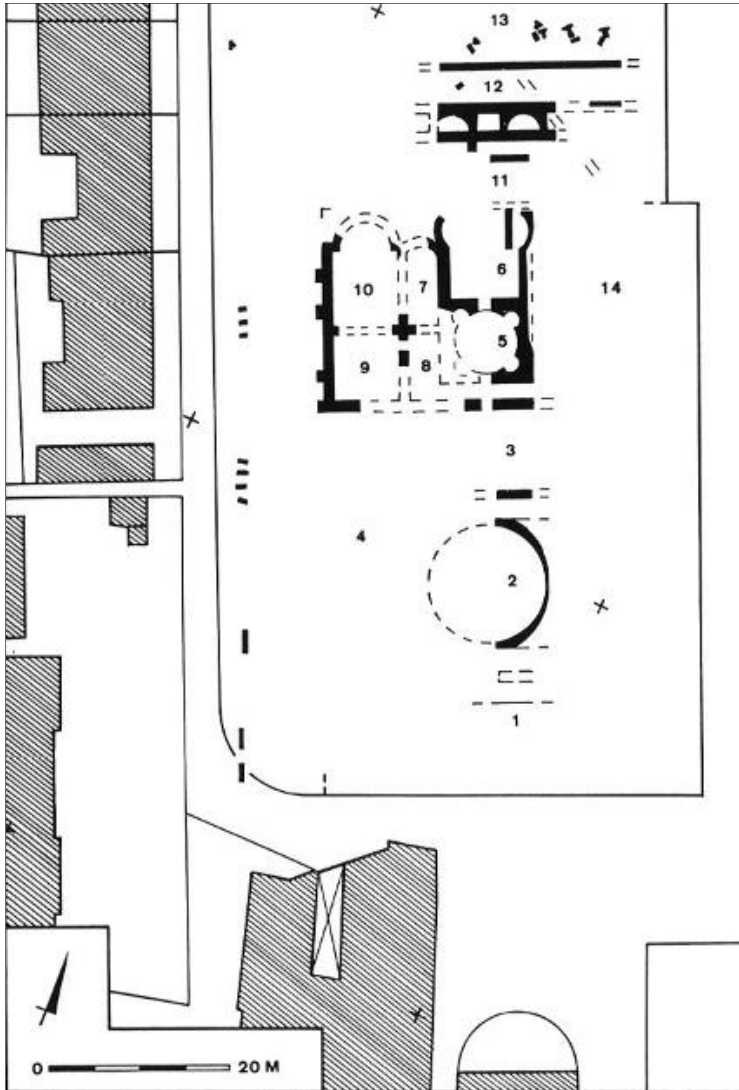
Une inscription, découverte au <sup>xix</sup><sup>e</sup> s. à proximité des thermes sud, commémore leur construction réalisée à la demande d'un certain Lucius Iulius Equester, *duumvir* à deux reprises, flamine de Rome et d'Auguste et flamine perpétuel associé à ses fils Cimber et Equester<sup>3</sup>.

« Aux *Numina* des Augustes et au dieu Nerius et pour les usages de la *respublica* des Bituriges Cubes [...], Lucius Iulius Equester, fils de Iulius Equester, *duumvir* à deux reprises, flamine de Rome et d'Auguste, et de même que flamine perpétuel [...] par décret de l'ordre, *Lucius Iulius Cimber* et *Lucius Iulius Equester*, fils d'Equester, flamines de Rome et d'Augustes [...] les *diribitoria*, les boutiques, les portiques [...] les sources de Nerius [...] les thermes [...] avec ses ornements, pour l'honneur de *flamonium* [...] ».

Le texte commence par une dédicace aux *numina* impériaux et à une divinité locale, Nerius, pour l'usage de la *res publica* des Bituriges Cubes. Suit une présentation des commanditaires, de leur filiation, de leur *cursus*, puis vient la liste de leurs réalisations architecturales autour d'un probable sanctuaire, non attesté archéologiquement. Parmi les édifices mentionnés, seuls les thermes (*thermae*), les espaces portiqués (*porticus*) et les sources du dieu Nerius (*fontes Nerii*) ont fait l'objet de découvertes archéologiques.

Entre 1819 et 1821, Louis Esmonnot entreprit la fouille des thermes sud en vue de la construction d'un nouvel établissement thermal. Il repéra deux aires portiquées qui pourraient s'apparenter à la *porticus* mentionnée dans l'inscription. Redécouvert et réétudié par Sophie Liegard en 1998, le premier espace, interprété comme une palestres, se situe au nord des thermes et présente des colonnes en grès reposant directement sur le stylobate sans l'intermédiaire d'une base (**fig. 1**). Hautes de trois mètres, elles sont coiffées d'un chapiteau toscan dit 'provincial' dont on retrouve de nombreux exemplaires dans toute la Gaule. Dans cette ordonnance, la traditionnelle moulure convexe du quart-de-rond est remplacée par la moulure concave d'une doucine ou d'un cavet (**fig. 2**).

**3** L'inscription a fait l'objet d'une étude récente menée en 2011 par Aurélien Blanc de l'université Blaise-Pascal de Clermont Ferrand dans le cadre du PCR *Neriomagus/Aquae Nerii* coordonnée par Claudine Girardy de la DRAC d'Auvergne.



**Fig. 1.** Plan des thermes, d'après S. Liegard, « Nouvelles données sur les thermes sud de Nérís-les-Bains (Allier) », dans *RAC*, 38, 1999, p. 100-115.



Fig. 2. Chapiteau toscan (Cl. M. Dusséaux).

Le deuxième espace portiqué se situe à l'ouest de l'édifice antique et entourait un bassin d'une longueur de 39 mètres pour une largeur de 7 mètres interprété comme une *natatio* (fig. 1). De nombreuses colonnes au fût lisse et galbé coiffé d'un chapiteau composite ont été découvertes à proximité, en parfait état de conservation. Sculptés dans un calcaire au grain très fin, les chapiteaux composites arborent tous la même composition avec une corbeille corinthienne tapissée de feuilles d'eau recevant une échine ionique couronnée d'un abaque (fig. 3). Des différences sont à noter sur les fleurons des volutes et des abaqes : elles concernent le nombre de feuilles des corolles et le traitement des boutons centraux. Les feuilles d'acanthe indiquent une réalisation dans la première moitié du I<sup>er</sup> siècle de notre ère. La forme en éventail de certaines feuilles et celle, beaucoup plus droite, d'autres feuilles indiquent le recours à deux ateliers pour la réalisation de ce programme ornemental (fig. 4). Les chapiteaux nérisiens sont très différents du composite canonique diffusé depuis Rome. Les exemplaires de Gaules et de Germanie montrent que ces provinces occidentales ont été assez peu réceptives au modèle normalisé sous les Flaviens, lui préférant des caractéristiques plus provinciales dont la structure et les ornements remontent aux formes précoces du chapiteau.





**Fig. 3.** Chapiteau composite (Cl. M. Dusséaux).



**Fig. 4.** Le traitement des acanthes (Cl. M. Dusséaux).

Un bassin de forme octogonale, aux parois de marbre et installé sur la source thermale, est attesté dans des écrits modernes et sur des plans du XIX<sup>e</sup> siècle. La surface de l'eau, d'une température de 53 °C, présentait une couleur jaune

verdâtre et un perpétuel pétilllement grâce à la présence d'une algue, les conferves, qui libérait de fines bulles en se décomposant. Cet ensemble de bassins pourrait être identifié aux sources du dieu Neriuis, les *fontes Nerii*, mentionnées dans l'inscription. La couleur des algues et le pétilllement de l'eau devaient inviter les habitants à y voir l'action ou la présence d'une divinité comme c'est le cas dans d'autres sanctuaires.



Fig. 5. Plan du bassin octogonal, archive du XIX<sup>e</sup> s. (conservé à l'Hôtel de Ville de Nérès-les-Bains).

Cet espace était monumentalisé par des bas-reliefs en grés dont deux éléments ont été découverts, l'un en 1861 et l'autre en novembre 2011. Le premier, long de 8,20 m, et le second, d'une longueur de 4,78 m, présentent une alternance de panneaux étroits, semblables à des pilastres ornés de candélabres végétalisés, et de longs panneaux, au décor renvoyant principalement au monde du spectacle : masques féminins et masques de pantomime, casque et bouclier (*scutum*) du mirmillon et têtes lunaires. Tous les panneaux présentent la même organisation, un attribut central placé en position basse, encadré en haut par deux éléments maintenus par des guirlandes de fruits (fig. 6 et 7).

La riche parure monumentale de ces édifices témoigne de l'investissement d'une famille de l'élite biturige dans le développement et l'embellissement des infrastructures de la ville. Sa richesse se traduit dans des matériaux importés comme le marbre de l'inscription ou encore le calcaire de la *natatio* des thermes sud. En effet, le sous-sol géologique de la région de Nérès-les-Bains étant en grés, le commanditaire a commandé spécialement un calcaire fin pour le portique de l'espace thermal, alors que les colonnes de la palestres étaient réalisées dans le grés local.



Fig. 6. Bas-relief découvert en 1861, photo et restitution d'après M. Dusséaux.



Fig. 7. Bas-relief découvert en 2011, photos et restitution d'après Mathieu Dusséaux.

La mise en scène de la richesse des évergètes dans le choix et l'exécution des matériaux est également visible dans le sanctuaire des Tours-Mirandes à Vendeuve-du-Poitou. L'espace religieux s'inscrit au cœur d'une vaste agglomération secondaire pictone qui s'organisait autour d'un théâtre et de deux esplanades (fig. 8). Le temple présente une *cella* circulaire de 16,25 m. de diamètre au centre d'une galerie de façade de 94 m prolongée par deux ailes en retour formant un plan en pi. La *cella* est encadrée au sud par une série de pièces probablement à vocation thermale et au nord par un édifice de plan basilical. La dédicace du sanctuaire, découverte dans les années 1970, présente deux faces indiquant deux périodes de construction<sup>4</sup>. La face A accueille les quatre lignes de la dédicace originelle du sanctuaire réalisée à l'époque julio-claudienne, comme l'indique un dépôt de fondation découvert dans la pile sud de la *cella* en 1967. L'inscription gravée sur la face B est postérieure et commémore les importants travaux de réaménagement du complexe qui ont eu lieu dans la seconde moitié du II<sup>e</sup> siècle ou au début du III<sup>e</sup> siècle comme le suggère la forme des feuilles d'acanthé des chapiteaux de la colonnade de façade.

4 L'inscription a fait l'objet d'une étude en 2011 conduite par Bertrand Goffaux de l'université de Poitiers.



**Fig. 8.** Plan de l'agglomération des Tours Mirandes à Vendeuve-du-Poitou. DAO : J. Durand, université de Poitiers.

L'analyse épigraphique indique que les deux inscriptions, très fragmentaires, respectent la même organisation que celle de Nérès-les-Bains : d'abord la dédicace à une divinité, puis les noms des commanditaires, leurs filiations, les charges qu'ils ont assumées, enfin l'énoncé de leurs réalisations. Elles révèlent l'implication des notables dans la construction, l'aménagement et l'embellissement de ce sanctuaire (**fig. 9**). Sur la 6e ligne de la face B, la basilique est clairement mentionnée et sur la 8e ligne le terme *templum* pourrait renvoyer à la façade du temple, la *frons templi*, dont les vestiges architecturaux témoignent d'une riche parure alliant placage de marbre et décor sculpté en calcaire. Les colonnes de façade présentaient des fûts cannelés couronnés de chapiteaux corinthiens provinciaux, non canoniques. En effet, des feuilles d'acanthé se déploient sur le dos des crosses d'angle dont l'enroulement n'est que suggéré par des cornes de béliers (**fig. 10**). Cette variante locale du corinthien traditionnel se retrouve également sur les colonnes de façade de la basilique d'*Argentomagus* (Saint-Marcel, Indre), témoignant ainsi de la circulation de modèles dans l'Aquitaine augustéenne. Les murs de façade du sanctuaire étaient recouverts de marqueterie. Les analyses ont permis d'identifier des marbres d'origine locale comme les marbres des Pyrénées (Saint-Béat, Sost, ...), mais aussi des roches importées des diverses provinces de l'Empire

comme le porphyre d'Égypte, le marbre phrygien de Turquie, le marbre jaune de Tunisie ou encore le porphyre vert de Laconie en Grèce<sup>5</sup>.

Face A	Face B
AVGVSTO [SAC]RVM	[N]VM A[VG.] DEO [APO]LL[INI]
VRA [---]R[---]+	POMP. SABI[N]VS [---]
MI[-] ++[---]. V[---]	RIS [---] F'LA'[---]
[AE]DES. P[O]RT[IC]V[S uel M ---]	ROM. ET [AVG ---] MA+ [---] IC. C[---] + L
	CVRATOR. + [---] VIC. PA[---]M
	[BA]SI'LI'C. PE + [---] + [---]
	+EIS. S[---]
	F+ [--- ----] TEMPLI. I+[--- ----]ATO

**Fig. 9.** Hypothèse de restitution des deux faces de l'inscription, d'après B. Goffaux, « La double dédicace du sanctuaire des Tours Mirandes (Vendeuvre-du-Poitou, Vienne) dans la cité des Pictons », *Gallia*, 68-2, 2011, p. 253-290.



**Fig. 10.** Vues de face et du dessus d'un fragment de crosse angulaire d'un chapiteau corinthien (Cl. M. Dusséaux)

Les études du mobilier architectural indiquent que le marbre n'est utilisé qu'en placage. Il devait être livré sur le chantier sous forme de grandes plaques qui étaient ensuite découpées. Quant au décor sculpté, il n'est pas taillé dans du marbre mais dans un calcaire au grain très fin probablement d'origine locale. La qualité et la finition de la taille montrent que les commanditaires ont fait appel à des ateliers possédant un grand savoir-faire et habitués à réaliser

**5** Une étude sur les marbres du sanctuaire a été menée en 2002 par Graziella Tendron dans le cadre de sa maîtrise *Le marbre dans l'architecture antique. L'exemple des territoires de la cité des Pictons. Répertoire, approvisionnements et diffusions* soutenue à l'université de Poitiers.

des programmes décoratifs d'inspiration provinciale. Ces éléments indiquent clairement l'implication financière des notables de Vendeuve-du-Poitou qui souhaitaient parer le sanctuaire des plus riches ornements. Cet investissement pourrait s'expliquer par le fait qu'il s'agit d'un sanctuaire poliade qui associerait étroitement le culte impérial à une autre divinité, peut-être Apollon dont la présence est fortement attestée dans la cité pictone.

Les inscriptions de Nérès-les-Bains et de Vendeuve-du-Poitou présentent des parentés assez frappantes. Les commanditaires sont des membres de l'élite municipale qui financent des réalisations de grande ampleur dans un contexte religieux. La parure architecturale révèle le recours à des modèles d'inspiration provinciale plutôt que romaine. Il s'agit de décorer les édifices avec le répertoire iconographique qui circule aux II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles de notre ère et que l'on rencontre dans de nombreuses agglomérations de Gaule. L'inscription de Vendeuve-du-Poitou montre notamment que la monumentalisation des sanctuaires est en marche dans la province d'Aquitaine dès l'époque julio-claudienne et qu'elle se poursuit au long du siècle suivant, comme l'illustre l'inscription de Nérès-les-Bains.

# COMMANDER ET SCULPTER UN PORTRAIT FÉMININ EN SÉLÉNÉ AU II<sup>e</sup> SIÈCLE APRÈS J.-C.

FRANÇOISE DUTHOY

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

La réalisation de tout portrait romain révèle des aspects économiques, sociaux, et des choix culturels qui se manifestèrent lors de sa commande<sup>1</sup>. Intéressée par ces questions, j'ai essayé d'en comprendre certains mécanismes, en portant mon attention sur un portrait féminin<sup>2</sup> de la collection Doria Pamphilj à Rome (**fig. 1 à 6**). Son élaboration<sup>3</sup> et sa facture<sup>4</sup> témoignent d'une manière de travailler et de l'emploi de procédés qui définissent une catégorie de portraits et de commandes, à la fin de l'époque de Trajan et sous Hadrien.



Fig. 1. et fig. 2. Portrait en Séléné, Rome, Galleria Doria Pamphilj, face et profil gauche

- 1 Mes remerciements vont aux organisatrices de la journée d'étude, Sulamith Brodbeck et Anne-Orange Poilpré, ainsi qu'à Pascale Roumégoux pour ses observations précises sur les restaurations, au prince Jonathan Doria Pamphilj et à toutes les personnes qui ont facilité mon étude du portrait de femme en Séléné.
- 2 Galleria Doria Pamphilj, Salon Aldobrandini, *Antichità di Villa Doria Pamphilj*, R. Calza (éd.), 1977, n° 350, p. 283-284.
- 3 Voir *infra*, p. 7 ; M. Pfanner, « Über das Herstellen von Porträts », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 104, 1989, p. 158-257 ; E. Bartman, *Ancient Sculptural Copies in Miniature*, Leyde/Boston, 1992 ; F. Duthoy, *Sculpteurs et commanditaires au II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., Rome et Tivoli*, Rome, 2012 (Collection de l'École française de Rome, 465), p. 101-146.
- 4 J.-Ch. Balty, « "Style et facture" : notes sur le portrait romain du III<sup>e</sup> siècle de notre ère », *Revue archéologique*, 2, 1983, p. 301-315.



Fig. 3. et fig. 4. Portrait en Sélééné, trois-quarts gauche et profil droit, Rome, Galleria Doria Pamphilj



Fig. 5. et fig. 6. Portrait en Sélééné, coiffure, nuque et haut du crâne, Rome, Galleria Doria Pamphilj

Avant de commenter ce portrait, il me paraît indispensable de revenir sur les divers processus d'élaboration choisis en fonction des dépenses engagées par les commanditaires et donc de leurs ressources. Davantage que ceux du siècle précédent, les portraits sculptés du II<sup>e</sup> siècle après J.-C. permettent de distinguer ces différentes options<sup>5</sup>. À côté des commandes issues de la haute société et de l'entourage impérial, celles de personnes qui appartenaient à des milieux très variés se sont développées<sup>6</sup>. Leurs requêtes ont produit une diversification des façons de travailler, en fonction de leurs ressources et de leurs aspirations.

- 5 Une diversification des commandes qui a favorisé une spécialisation du travail dans les ateliers s'est manifestée dès le I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C., avant Trajan.
- 6 *Ingenui* ou *liberti* enrichis, les seconds ayant souhaité davantage que les premiers marquer leur ascension sociale, surtout lorsqu'il y avait des enfants qui accédaient pleinement au statut de citoyen romain. Sur la *plebs media*, voir P. Veyne, « Existait-il une classe moyenne en ces temps lointains ? », dans Id., *L'empire gréco-romain*, Paris, 2005, p. 117-162, ici p. 121-122.



## Remarques sur les coûts

Le choix par le commanditaire d'une élaboration complète, grâce à laquelle rien n'était laissé au hasard, ou au contraire d'un travail du marbre (plus rapide) comportant des lacunes dans ses diverses phases, s'est avéré alors fondamental. Dans le premier cas, tout autant que le choix des détails et leur exécution, la mise en volume et la composition témoignent d'un projet complexe et dont le coût pour le commanditaire n'était pas anodin, si celui-ci n'appartenait pas au cercle impérial<sup>7</sup>. Avant de nous demander de quelle manière cette élaboration complète et ce travail d'une grande précision s'est répercutée sur le prix de la main-d'œuvre, revenons sur les prix des sculptures que nous connaissons grâce à plusieurs études sur des inscriptions.

## Les prix des sculptures

Les prix des portraits en marbre dans les inscriptions, relevés en grande partie par R. Duncan-Jones<sup>8</sup>, diffèrent de ceux que les auteurs antiques ont rapportés, à l'occasion de remarques sur les œuvres d'artistes de la fin de l'époque républicaine ou du début de l'empire. Comparer ces deux sortes de témoignages sur des prix d'époques si différentes ne va pas de soi<sup>9</sup>. En ce qui concerne la fin de l'époque républicaine, les prix élevés des sculptures de Pasitèlès et d'Arkésilaos, et même des nouveaux modèles<sup>10</sup>, rappellent à quel point le coût de la main-d'œuvre dépendait du degré de complexité des opérations, du temps requis et de la renommée du sculpteur. Rien ne nous laisse supposer une situation différente durant les périodes suivantes, même si nous n'avons que très peu de témoignages sur ces questions<sup>11</sup>. R. Duncan-Jones soulignait

**7** F. Duthoy, *Sculpteurs et commanditaires...*, p. 52-87.

**8** Les travaux de ce chercheur concernent diverses sortes de coûts, mentionnés dans des inscriptions d'Afrique et d'Italie : R. Duncan-Jones, « Costs, outlays and *summae honorariae* from Roman Africa », *Papers of the British School at Rome*, 30, 1962, p. 47-115 ; Id., « An Epigraphic survey of costs in Roman Italy », dans *ibid.*, 33, 1965, p. 389-306. Pour d'autres études concernant les prix du marbre, cf. P. Barresi, *Province dell'Asia Minore. Costo dei marmi, architettura pubblica e committenza*, Rome, 2003 (Studia Archeologica, 125). Pour l'Espagne, voir les références indiquées par P. Pensabene, cité *infra* n. 12.

**9** Pour le pouvoir d'achat, la valeur des monnaies et leur évolution, voir W. Szaivert et R. Wolters, *Löhne, Preise, Werte. Quellen zur römischen Geldwirtschaft*, Darmstadt, 2005. Les auteurs ont rassemblé et commenté de nombreux textes sur les prix et les salaires.

**10** Pline, *N.H.* XXXV, 155-156 : à propos des modèles d'Arkésilaos qui coûtaient parfois davantage que les œuvres achevées d'autres artistes. Une commande de statue pour un million de sesterces est mentionnée.

**11** Calìo rappelle le coût (64 drachmes) de masques, destinés à être placés sur les visages de momies à la fin du II<sup>e</sup> siècle après J.-C., d'après un papyrus du Fayum, cf. L. M. Calìo, « La morte

les difficultés d'une étude concernant les coûts de Rome, en raison du nombre considérable d'inscriptions à prendre en considération<sup>12</sup>. Ses recherches sur celles d'Afrique et d'Italie portent en partie sur des commandes funéraires et votives, financées par un ou plusieurs membres de familles ou des groupes sociaux. Nous constatons tout d'abord que les données sont plus précises pour le travail des métaux que pour les œuvres en marbre<sup>13</sup>.

## Coûts du matériau et de la main-d'œuvre

Les rares informations précises dont nous disposons sur les prix des marbres ne concernent pas le II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. Le texte de référence est celui de l'édit de Dioclétien, qui met en évidence de grandes différences entre les prix des marbres en fonction de leurs provenances<sup>14</sup>. Pour la période julio-claudienne, P. Pensabene a proposé un prix du pied<sup>3</sup> de Carrare (d'environ 5 sesterces), à partir de l'étude d'un édicule funéraire et de son inscription<sup>15</sup>. En ce qui concerne les portraits, les prix oscillent entre 700 sesterces pour les deux bustes-portraits sur cet édicule funéraire de Rome et 43 000 (pour une

del sapiente. La tomba di Valerius Herma nella necropoli vaticana », dans O. D. Cordovana et M. Galli (éd.), *Arte e memoria culturale nell'età della Seconda Sofistica*, Catane, 2007, p. 289-318, ici p. 312.

- 12** R. Duncan-Jones, « An Epigraphic survey of costs in Roman Italy »..., p. 191. En 2009, P. Pensabene, faisait la même remarque, P. Pensabene, « The Quarries at Luni in the 1<sup>st</sup> century AD. Final considerations on some aspects of production, diffusion and costs », *ASMOSIA* (2009), IX, 2012, p. 731-743.
- 13** Pour le bronze, voir une statuette du II<sup>e</sup> ou III<sup>e</sup> siècle après J.-C. et ses prix gravés sur le support (112 sesterces au total pour 12 sesterces de métal). Le coût de la main-d'œuvre (celle du bronzier Celatus) apparaît donc ici très élevé (du Lincolnshire), cf. R. Duncan-Jones, « An Epigraphic survey of costs in Roman Italy »..., p. 197, n. 33; F. Duthoy, *Sculpteurs et commanditaires...*, pl. 1.1, p. 154, n° 9. À l'opposé, voir le prix de 43 000 sesterces pour une statue-portrait en bronze (don de la plèbe en 148 en l'honneur d'une personnalité municipale) de *Mons Fereter* (Montefeltro), cf. R. Duncan-Jones, « An Epigraphic survey of costs in Roman Italy »..., p. 238, n° 493; *C.I.L.*, XI, 6481. Entre ces deux cas extrêmes : 2 000 sesterces pour une statue-portrait en bronze également, R. Duncan-Jones, « Costs, outlays and *summae honorariae* from Roman Africa »..., n° 90.
- 14** M. Giacchero, *Edictum Diocletiani et collegarum de pretiis rerum venalium in integrum fere restitutum e Latinis Graecisque fragmentis*, Gênes, 1974. Un pied<sup>3</sup> (= 0,296 m<sup>3</sup>) de marbre de Dokimeion : 200 deniers ; un pied<sup>3</sup> de marbre de Thasos : 50 deniers ; un pied<sup>3</sup> de marbre de Proconèse : 40 deniers.
- 15** P. Pensabene, « The Quarries at Luni in the 1<sup>st</sup> century AD »..., p. 740 et Id. « Stele funeraria a doppia edicola dalla via Latina », *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 86, 1978, p. 17-38. Le prix d'achat du marbre pour l'édicule, orné de deux bustes-portraits en relief, aurait été de 10 %, pour un prix total de 175 deniers (= 700 sesterces) et un volume d'environ 15 pieds<sup>3</sup>.

statue-portrait de Mons Fereter)<sup>16</sup>. Mais les prix les plus fréquents vont de 1 000 à 8 000 sesterces. Notons ceux de trois portraits d'Antonin qui varient peu (de 6 000 à 8 000 sesterces). Le premier fut commandé par un édile – donc un notable – de Sitifis (Maroc) pour 6 000 sesterces<sup>17</sup>. Même si le portrait a disparu, l'inscription nous donne un point de repère fort utile pour les prix de certains portraits d'empereurs. Comme le prix en question est très inférieur à celui de quelques portraits non impériaux en Afrique et en Italie, on peut le considérer comme un prix moyen, moins élevé que celui d'un portrait sorti d'un atelier romain de niveau impérial, sous Antonin le Pieux. Pour se rendre compte de la place d'une telle somme dans un budget, rappelons la rémunération annuelle d'un légionnaire au II<sup>e</sup> siècle : autour de 1 250 sesterces<sup>18</sup>.

D'après les inscriptions, le prix des stèles et des autels funéraires était très souvent bien inférieur à 4 000 sesterces<sup>19</sup>. Ces œuvres modestes ont d'ailleurs souvent été commandées par les épouses ou les compagnons de légionnaires dans diverses régions de l'empire. Dans ces cas, le coût de la main-d'œuvre devait correspondre à l'emploi de procédés sommaires permettant de travailler rapidement. Nous avons donc des indications de prix concernant plusieurs catégories de commandes dans des milieux fort différents pour la réalisation de portraits, par des artistes dont les manières de travailler ont également beaucoup varié. À chaque fois qu'il est possible de retrouver le coût de la main-d'œuvre, on s'aperçoit qu'il était toujours important, mais soumis à de fortes variations, dues sans doute à l'emploi de procédés de fabrications plus ou moins complexes. La forte spécialisation dont témoignent autant les sculptures elles-mêmes que les termes désignant les artisans et leur travail, doit être également prise en considération dans ces variations de prix<sup>20</sup>.

**16** Voir *supra* note 13;

**17** R. Duncan-Jones, « Costs, outlays and *summae honorariae* from Roman Africa »..., n° 133; *ibid.*, n°s 121 et 117 (pour les deux autres portraits d'Antonins).

**18** P. Schollmayer, *La scultura romana*, Rome, 2007, p. 27. Pour la valeur de la monnaie et le pouvoir d'achat dans des milieux africains très divers (plèbe, ordre équestre, ordre sénatorial) au milieu du II<sup>e</sup> siècle, voir R. Duncan-Jones, « Costs, outlays and *summae honorariae* from Roman Africa »..., p. 64. Pour des prix de bases de statues, cf. *ibid.*, p. 106 (entre 2 000 pour plusieurs bases et 200 sesterces).

**19** J'ai relevé onze prix de stèles entre 1 000 et 5 000 et 10 prix entre 96 et 1 000, cf. *ibid.*, p. 90-96.

**20** F. Duthoy, *Sculpteurs et commanditaires*..., p. 38-40. Les taxes perçues dans certaines provinces pouvaient intervenir dans le calcul des prix. Des devis étaient demandés aux artistes, cf. Schollmayer qui cite Plutarque : P. Schollmayer, *La scultura romana*, Rome, 2007, p. 27.

## Les portraits très élaborés et leurs commanditaires

L'option de l'élaboration complète impliquait l'emploi d'un modèle en trois dimensions et d'un système permettant de le traduire exactement dans le marbre. Chaque étape de l'élaboration était particulièrement soignée pour parfaire le modelé, garder la maîtrise du volume, sous peine de nuire à la parfaite cohérence de la composition. Les portraits en buste de personnages proches du pouvoir et ceux de leur famille, rivalisent souvent avec les portraits sortis d'ateliers impériaux par le choix de certains détails des bustes et de leurs supports, comme par leur élaboration. Ainsi, ceux qui proviennent de la villa de Chiragan sont sortis d'ateliers de niveau impérial, peut-être romains<sup>21</sup>. Le buste d'une inconnue, dont la coiffure réinterprète sobrement une coiffure de l'époque d'Hadrien, témoigne d'un projet et d'une exécution particulièrement élaborés<sup>22</sup>, comme la plupart des autres bustes de la villa (fig. 7, 8).



Fig. 7. et fig. 8. Buste d'inconnue, face et profil gauche, Toulouse, Musée Saint-Raymond, inv. 30.134

La vue de profil indique la volonté de traduire un modèle en maîtrisant parfaitement les volumes soumis – comme l'articulation du modelé – à une recherche préalable d'une très grande précision. Le traitement du modelé comme de la coiffure a mis en valeur la finesse des transitions et des détails. Ces caractéristiques nous permettent d'apprécier les différences fondamentales qui distinguent cette œuvre de celle du portrait en Séléne de la galerie Doria Pamphilj, dont le visage montre pourtant une recherche de précision dans le traitement du modelé (fig. 1, 2).

**21** Selon les auteurs du catalogue des portraits, la villa a pu appartenir à un procurateur impérial chargé de l'administration des biens dans la province. Les bustes cuirassés seraient peut-être ceux de chevaliers, J.-Ch. Balty, D. Cazes, E. Rosso, *Sculptures antiques de Chiragan*, 1.2, *Le siècle des Antonins*, Toulouse, 2012, p. 263-264.

**22** Toulouse, Musée Saint-Raymond, inv. 30.134 (RA 77), *Ibid.*, p. 180 sqq., fig. 102 à 107.

Dans des cas comme celui du buste de Chiragan, deux facteurs sont intervenus lors de la commande et du choix de l'atelier. Il s'agit, d'une part, de l'intérêt individuel (ici très vif, mais il pouvait varier) pour l'exécution soignée, suivant la personnalité et la culture des commanditaires. D'autre part, dans les milieux les plus élevés, des conventions sociales ont certainement dissuadé les commanditaires de s'adresser à des équipes de sculpteurs qui travaillaient selon des procédés plus rapides et moins coûteux<sup>23</sup>.

Mais lorsque les commanditaires n'appartenaient pas à l'entourage impérial ni aux *ordines*, ce sont d'abord des critères financiers qui sont intervenus dans le choix de l'élaboration, des ateliers ou des sculpteurs. De la dépense engagée et du statut du commanditaire dépendait donc largement cette série d'opérations qui a déterminé l'élaboration de toute sculpture. Ces contraintes ont amené les sculpteurs à proposer diverses solutions intermédiaires, adaptées à des commanditaires suffisamment aisés pour ne pas se contenter de portraits sommaires, mais dont l'origine sociale variait beaucoup. Le portrait en Séléne de la collection Doria Pamphilj témoigne de l'une de ces solutions et des choix particuliers de son commanditaire.



Fig. 9. et fig. 10. Buste de Claudia Olympias, face et profil gauche, Londres, British Museum, inv. 1812, 0615.3

**23** L'élaboration et la facture comptaient aussi dans le « message » que délivrait l'œuvre aux visiteurs, sur le statut et le goût de son commanditaire. Sur d'autres aspects de ce « message », voir W. Eck, « Dedicanti di statue ed autorappresentazione nelle città romane », dans Id., *Tra epigrafia, prosopografia e archeologia. Scritti scelti, rielaborati ed aggiornati*, Rome, 1996, p. 347-357.

## Le portrait en Séléne dans la collection Doria Pamphilj

Le buste, enveloppé dans un manteau qui recouvre une fine tunique, apparaît reproduit en 1649, parmi les dessins illustrant l'ouvrage de De Rubeis<sup>24</sup> sur la Villa Pamphilj au Janicule. Celle-ci était alors à peine achevée, avec sa décoration de sculptures antiques destinées aux jardins et à l'ornementation des édifices. La provenance du buste n'est pas connue, mais sa présence dans le fonds le plus ancien de la collection permet d'exclure certains sites, où la famille Pamphilj fit entreprendre des fouilles avant d'y construire plusieurs propriétés<sup>25</sup>.

L'examen du buste<sup>26</sup> et de sa jonction avec le cou montre qu'il n'appartenait pas à la tête (**fig. 2, 4, 6**) ; leur association est antérieure au dessin de De Rubeis et pourrait donc dater des années 1640-1650, lorsque Algardi fut chargé par Camillo Pamphilj de superviser les restaurations de sa collection<sup>27</sup>. On le considère alors comme un portrait de Matidie et le choix du buste, comme la disposition du lourd manteau, convenaient à une personne de la famille impériale davantage qu'au portrait privé d'une jeune femme de condition moins importante. L'organisation des plis et leur facture indiqueraient comme époque la seconde moitié du iie siècle, donc une date postérieure à celle de la tête<sup>28</sup>.

Sur le cou, on remarque une ligne de fracture très nette. Sous celle-ci, le restaurateur a reconstruit le modelé, pour ajuster sans trop d'incohérence la tête au décolleté<sup>29</sup>. Le nez est refait. Le profil gauche montre bien que le modelé du cou a été recréé au xviiie siècle (**fig. 2**). On pourra utilement le comparer, plus loin, à celui du buste de Claudia Olympias conservé au British Museum, dont le cou est, lui, authentique (**fig. 9, 10**).

Sous l'œil gauche, ce que j'ai pris un moment pour une larme volontairement ajoutée par un restaurateur est une projection fortuite de cette même résine époxy que le restaurateur du xxe siècle a employée pour le cou et à divers endroits du buste (**fig. 1**).

**24** G. I. De Rossi (De Rubeis), *Villa Pamphilia eiusque palatium cum suis prospectibus, statuae, fontes, vivaria, theatra*, Rome, 1649. Pour l'histoire de la collection, les relations entre Camillo Pamphilj, neveu du pape Innocent X, et Algardi, voir *Antichità di Villa Doria Pamphilj...*

**25** *Ibid.*, p. 17-18.

**26** *Ibid.*, n° 350, p. 283-284, pl. CLXXXIX. Ht. : 22 cm. Les oreilles portaient des pendentifs.

**27** *Ibid.*, p. 21.

**28** Pour une illustration du buste, voir l'image 76 du livre de De Rubeis, cité n. 24.

**29** Tout autour de celui-ci, près des plis, nous relevons des traces aplanies d'une résine epoxy des années 1960-1970, qui camouflent le départ de ce cou reconstruit. Je remercie vivement Pascale Roumégoux pour ces informations très précises.

Il faut considérer avec prudence les traces de coloration d'enfouissement diverses sur la tête et surtout sur la chevelure. Mais les nombreuses traces noires, qui sont des dépôts ou des incrustations, ont souvent permis la préservation de traces de pigments. Le croissant et le disque sous celui-ci ont une tonalité plus pâle que celle des autres éléments (**fig. 1**). Le nettoyage de l'un des restaurateurs, plus facile sur une surface lisse qu'à l'intérieur des mèches de cheveux, explique cet état des choses. Mais il est probable qu'une coloration antique en rapport avec les symboles faisait ressortir ceux-ci sur la coiffure, comme dans le cas d'autres portraits.

Pour les portraits de défentes en ronde-bosse, le choix de Séléné ou de Luna n'a pas été aussi fréquent que celui de Vénus ou d'autres divinités traditionnelles<sup>30</sup>. Il s'est manifesté surtout pour les commandes de stèles funéraires et de sarcophages, donc de reliefs; et, sur les portraits eux-mêmes, l'allusion à la divinité ne se traduit que par la présence du croissant. Certains reliefs montrent que le choix de cette assimilation à Séléné a été retenu dans le cas de très jeunes filles<sup>31</sup>. La coiffure et les vêtements varient. Au contraire, pour les statues et les statuette de la divinité elle-même, la formule qui fait clairement allusion au mythe d'Endymion est plus stable : les longs cheveux retenus à l'arrière ondulent au vent qui gonfle l'himation de Séléné, comme sur les sarcophages<sup>32</sup>. Mais ici encore, les pièces en ronde-bosse montrent des variations dans l'attitude et la position du visage. En ce qui concerne la tête Doria Pamphilj, le restaurateur a reconstitué le cou à partir d'une mince partie antique, donnant à la tête une position qui ne devait pas contredire son attitude originelle, légèrement tournée vers sa droite. Son inclinaison est à peine visible, comme celle d'une petite tête de Séléné<sup>33</sup> en stuc dont le cou est conservé, réalisée pour la décoration de la tombe de Gaius Valerius Herma vers 150. Il existait donc un type dont s'est inspiré l'auteur du portrait qui présentait cette attitude, au moins dès l'époque d'Hadrien.

Le portrait de la collection Doria-Pamphilj a été sculpté bien avant l'apogée des représentations de Séléné et d'Endymion sur les sarcophages. La

**30** Voir H. Wrede, *Consecratio in Formam Deorum, Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mayence, 1981.

**31** Un relief funéraire de l'époque antonine montre un couple d'enfants où la fillette est assimilée à Séléné, Copenhague, Musée national, inv. 2223, *ibid.*, n° 184.

**32** Voir H. Sichtermann, *Die Mythologischen Sarkophage*, Berlin, 1992, vol. II.

**33** Trouvée dans la tombe de la nécropole du Vatican, dont il sera question plus loin. H. Von Hesberg et H. Mielsch, « Die heidnische Nekropole unter St. Peter in Rom. Mausoleen E – I und Z – psi », dans *Atti della pontificia accademia romana di archeologia*, ser. III, *Memorie*, XVI, 2, 1995, fig. 171. La tête porte le croissant, mais ne correspond pas à la figure sur laquelle elle a été placée, cf. *ibid.*, fig. 170.

superposition de tresses que nous voyons au dessus du front n'est pas rare à l'époque d'Hadrien (**fig. 1, 2**). Cependant, l'examen de la coiffure dans son ensemble montre que le commanditaire a retenu une composition très particulière. Les rangées de tresses superposées à l'avant, sur lesquelles sont placés le croissant et le disque, constituent l'élément le plus conventionnel de la coiffure. Mais sur les côtés et à l'arrière, le sculpteur a représenté la structure d'un dispositif qui permettait de maintenir la chevelure en lui donnant une forme originale (**fig. 4, 5, 6**). Elle est entourée d'un élément dont les détails rappellent un travail de vannerie (**fig. 6**). Le sculpteur a-t-il imité ce réseau que nous observons et qui ressemblent à des tiges très fines, serrées, maintenues à intervalles réguliers par des liens formant des motifs alternés ? Il n'existe pas, à ma connaissance, d'autre exemplaire qui reproduise si exactement ce dispositif<sup>34</sup>. Au milieu du crâne apparaît l'arrangement assez simple des cheveux, avec ses divisions tressées et son chignon minuscule. À l'intérieur de ses divisions, les cheveux sont notés par des incisions ondulées. Le dispositif qui enserme la chevelure, prend fin à l'arrière en s'amincissant (**fig. 5**). Derrière les oreilles sont visibles les liens qui le maintiennent en comprimant la masse des cheveux. Sur ce volume, le sculpteur n'a pas incisé les mèches alors qu'apparaissent les divisions de la coiffure au dessus de la nuque.

### Élaboration et choix du commanditaire

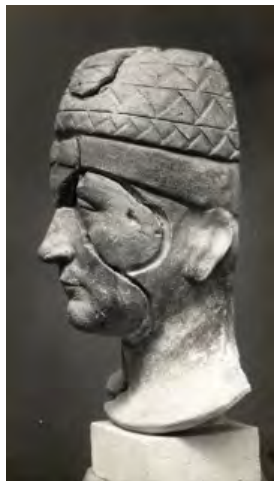
Le portrait Doria-Pamphilj témoigne donc d'une mise en œuvre que je vais tenter de définir le plus précisément possible, en montrant l'interférence des choix du commanditaire. Je soulignerai, au fil de l'analyse, ce qui distingue ce portrait des œuvres les plus élaborées dont il a été question précédemment. Un modèle préliminaire était indispensable pour obtenir le degré de précision voulu dans l'articulation du modelé. Pour répondre au souhait du commanditaire de faire réaliser un portrait élaboré de la jeune femme, le sculpteur a dû former un modèle en argile sur lequel ses traits furent intégrés aux autres éléments de la composition. Si l'on ne peut exclure l'hypothèse de dessins ou d'un portrait plus ancien pour réaliser ce modèle tridimensionnel, celle de l'empreinte prise sur le visage de la défunte doit être envisagée en raison de

**34** S'agissait-il d'une coiffure particulière que les jeunes femmes ne portaient pas tous les jours ? L'examen des détails exclut, me semble-t-il, une invention du sculpteur. L'intervention de l'*ornatrix* devait être longue et compliquée. Le caractère élaboré de la coiffure manifestait un statut et un goût personnel. Sur ces questions, voir E. La Rocca, Cl. Parisi, A. Lo Monaco (éd.), *Ritratti: le tante facce del potere, catalogo della mostra, Roma, Musei Capitolini*, Rome, 2011, p. 360 à 383.



la grande diffusion de cette pratique, attestée par les trouvailles des tombes ainsi que par les textes<sup>35</sup>.

## Modèles de portraits



Dans leurs allusions à l'emploi de modèles, certains auteurs antérieurs à la période qui nous occupe ici avaient insisté sur leur coût très élevé<sup>36</sup>. Ce dernier peut s'expliquer par l'intervention d'un artiste particulièrement célèbre. Mais la création d'un portrait au II<sup>e</sup> siècle requérait comme auparavant la réalisation d'un modèle (fig. 11, 12, 13).

Fig. 11. Modèle en stuc pour un portrait de Flavia Olympias, Rome, Fabbrica di San Pietro



Fig. 12 et fig. 13. Modèle en plâtre ? Face et profil droit, Rome, Musées du Capitole, inv. 16

**35** T. Pekary, « Ce que les sources antiques nous racontent sur les portraits romains », dans *Le regard de Rome, portraits romains des musées de Mérida, Toulouse et Tarragona*, catalogue d'exposition, Barcelone, 1995, p. 260-271 ; R. Frederiksen et E. Marchand, *Plaster Casts, making, collecting and displaying from classical antiquity to the present*, Berlin, 2010 ; E. La Rocca, Cl. Parisi, A. Lo Monaco (éd.), *Le tante facce del potere...*, p. 49 et suiv.

**36** Voir *supra*, n. 10.

Ainsi, pour une partie des portraits funéraires des empreintes étaient réalisées sur les visages des défunts afin de produire un modèle, nécessairement retouché (fig. 14, 15).



Fig. 14 et fig. 15. Empreinte funéraire d'un enfant, face et profil, Rome, Fabbrica di San Pietro, inv. 229

Lorsqu'il s'agissait de produire des portraits à partir d'œuvres plus anciennes, les opérations différaient beaucoup suivant les requêtes. Alors que certains commanditaires souhaitaient reprendre un modèle en ne modifiant que la coiffure, dans d'autres cas, les types qui nous sont parvenus montrent des combinaisons d'œuvres antérieures ou des créations retouchées suivant un projet nouveau. Ces diverses options indiquent forcément l'intervention de spécialistes et des devis plus ou moins élevés. Je ne retiendrai ici que trois principales options<sup>37</sup> proposées par les ateliers aux commanditaires, en fonction de ses goûts et de sa culture, pour l'interprétation des visages de cette catégorie assez élaborée.

1) Soit faire intervenir des types physiologiques dont de nombreux ateliers se servaient et qu'ils interprétaient à leur façon et en fonction de ce qu'on leur demandait. Trois portraits funéraires du jeune M. Ulpius Crotonensis<sup>38</sup> de la tombe de Claudia Semné et le portrait d'un autre jeune garçon d'une tombe de la via Ardeatina<sup>39</sup> sont instructifs sur cette diffusion des modèles et leurs interprétations diverses par les sculpteurs, en fonction du système employé pour sa traduction dans le marbre<sup>40</sup> (fig. 16, 17).

<sup>37</sup> Une quatrième option consistait à s'inspirer des types impériaux.

<sup>38</sup> H. Wrede, « Das Mausoleum der Claudia Semne und die Bürgerliche Plastik der Kaiserzeit », *RM*, 78, 1971, p. 134, n<sup>os</sup> 10-11, p. 135, n<sup>o</sup> 12.

<sup>39</sup> Musée national Romain, inv. 253, cf. A. Giuliano (éd.), *Museo Nazionale Romano. Le sculture 1/9\**, Rome, 1987, R 173, p. 229-231.

<sup>40</sup> F. Duthoy, *Sculpteurs et commanditaires...*, p. 134-137.



**Fig. 16.** Buste de M. Ulpus Crotonensis, Paris, Louvre, MA 1002



**Fig. 17.** Portrait d'inconnu, Rome, musée national Romain, inv. 253



**Fig. 18. et fig. 19.** Portrait de femme, face et profil droit, Vatican, Rome (Gregoriano Profano), n° 590

2) Soit proposer au commanditaire une définition attentive d'un modelé, dont l'articulation très minutieuse, les légères dissymétries suggèrent l'imitation de traits réels pour le visage. Or cette suggestion pouvait se manifester à des degrés très variables. Le portrait en plâtre d'un homme âgé<sup>41</sup>, que l'on a considéré parfois comme un modèle, témoigne d'un projet extrêmement élaboré (fig. 12, 13). Particulièrement remarquable est l'attention portée au volume subtilement individualisé du crâne et à la structure du visage. Une telle

<sup>41</sup> E. La Rocca, Cl. Parisi, A. Lo Monaco (éd.), *Le tante facce del potere...*, p. 49.

recherche dans la composition et dans la transcription des détails est rare. Un portrait en marbre de femme âgée au Vatican<sup>42</sup> est l'aboutissement d'une recherche de même niveau (fig. 18, 19).



Fig. 20. et fig. 21. Buste de Claudia Semné, détail du fronton et profil gauche, Rome, Musées du Vatican (Gregoriano Profano), inv. 10528

Le portrait de Claudia Semné<sup>43</sup> sculpté en haut-relief sur le fronton de sa tombe montre une définition très attentive du modelé et de son articulation (fig. 20, 21). Nous retrouvons cette option sur le portrait de Claudia Olympias conservé au British Museum<sup>44</sup> et sur celui de la collection Doria Pamphilj (fig. 9, 10, 1, 2). L'âge de Claudia Olympias – quarante-neuf ans – est précisé par une inscription<sup>45</sup>. Le sculpteur l'a rajeunie, sans pour autant idéaliser ses traits. Par conséquent, même si le portrait Doria-Pamphilj paraît plus jeune que le précédent (menton menu, mâchoires et surtout modelé des joues légèrement rebondi et lisse), nous ne pouvons pas préciser l'âge de la personne qu'il

42 Vatican, Museo Gregoriano Profano, n° 590, cf. A. Giuliano, *Catalogo dei ritratti romani del museo profano lateranense*, Rome, 1957, p. 45, pl. 29.

43 H. Wrede, « Das Mausoleum der Claudia Semne... », p. 127, 128, n° 3. Dans le cas des portraits trouvés dans la tombe de Claudia Semné nous pouvons comparer deux options – l'une élaborée et l'autre moins – retenues pour représenter la mère et le fils à partir de leurs modèles. F. Duthoy, *Sculpteurs et commanditaires...*, pl. 43 à 48.1.

44 Portrait de Claudia Olympias. British Museum, n° 1812, 0615.3, cf. A. H. Smith, *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities*, III, Londres, 1904, p. 170, pl. 17.

45 Voir *infra* n. 61.

représente. Sur ces deux portraits, le modelé autour des bouches a été particulièrement soigné pour mettre en valeur la délicatesse de transitions ténues qui contribuent aussi à individualiser l'expression<sup>46</sup>. Celle de la zone oculaire et du front est, au contraire, très neutre. Son traitement est presque identique sur les deux visages : paupières, globes, bourrelés discrets et légèrement arqués des sourcils, ligne du front très lisse. On retrouve en partie ce traitement sobre et délicat sur le portrait de Claudia Semné, dont les sourcils ont une forme un peu différente<sup>47</sup> (fig. 1, 9, 20).

3) La troisième option proposée aux commanditaires pour l'exécution des visages était l'idéalisation proprement dite. Pour se représenter les différentes opérations en jeu, il est utile de prendre en considération le matériel très varié trouvé dans la tombe que Gaius Valerius Herma fit construire vers 150 pour sa famille, ses esclaves et ses affranchis, dans une nécropole du Vatican<sup>48</sup>. Il s'agit d'empreintes prises sur des visages de défunts, d'un modèle, de sculpture, en stuc et en marbre<sup>49</sup>.

Le portrait idéalisé de Flavia Olympias<sup>50</sup> en très haut-relief qui était placé sur la façade de la tombe commandée par son mari, doit être comparé à un modèle de stuc<sup>51</sup> trouvé dans celle-ci (fig. 22, 11). Pour réajuster les fragments antiques de cette pièce, le restaurateur a dû recomposer le cou, les côtés de la tête avec les oreilles et une partie de la coiffure. Sur les parties authentiques, le modelé n'est pas idéalisé, ses irrégularités discrètes indiquent l'emploi d'une empreinte funéraire. Les retouches par rapport à celle-ci correspondent à une étape intermédiaire, antérieure à l'élaboration définitive. Les mèches des cheveux au dessus du front ne sont pas indiquées, tandis que le reste de la coiffure apparaît déjà mis en place dans le modèle<sup>52</sup> (fig. 11).

**46** Le restaurateur du <sup>xviii</sup> siècle est intervenu très discrètement sur le modelé de la bouche et de son contour.

**47** Ces caractéristiques et d'autres détails – le traitement des plis sur les vêtements, celui des mèches sur les coiffures de Claudia Olympias et de Claudia Semné – m'incitent à attribuer les trois portraits à un même atelier, même si leur facture comporte quelques différences.

**48** H. Von Hesberg et H. Mielsch, « Die heidnische Nekropole unter St. Peter in Rom »..., n. 33; L. M. Caliò, « La morte del sapiente »..., n. 11. Je remercie vivement Pietro Zander, conservateur de la « Fabbrica di San Pietro », pour son accueil et ses observations.

**49** Sur la fonction rituelle liée à des pratiques rituelles, voir *ibid.*, p. 311-315.

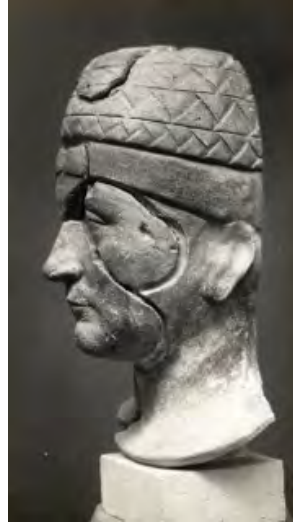
**50** À ce portrait faisait pendant celui de son mari, tous deux sont conservés au Vatican (Fabbrica di S. Pietro).

**51** Les divers fragments qui composent le modèle viennent de la tombe des Valerii elle-même. Pour d'autres exemples de modèles, cf. R. Frederiksen et E. Marchand, *Plaster Casts...*, n. 35 et F. Duthoy, *Sculpteurs et commanditaires...*, p. 101-112 et 132-134.

**52** Pour d'autres détails, voir la bonne photographie du visage de face, dans H. Von Hesberg et H. Mielsch, « Die heidnische Nekropole unter St. Peter in Rom... », p. 193, fig. 235.



**Fig. 22.** Buste de Flavia Olympias, Rome, Fabbrica di San Pietro



**Fig. 11.** Modèle en stuc pour un portrait de Flavia Olympias, Rome, Fabbrica di San Pietro

Nous constatons d'autre part les points communs entre le modèle et le portrait de Flavia Olympias, ainsi que leurs différences dans le traitement du modelé, dues à la traduction dans le marbre. Ce modèle se différencie par sa technique du portrait en plâtre d'un homme âgé<sup>53</sup> provenant d'une tombe de la via Praenestina (**fig. 12, 13**). La composition de celui-ci, le traitement du volume et des détails témoignent d'un projet très élaboré, complet, original, parfaitement détaillé pour le visage (ce n'est pas le cas des cheveux).

Au contraire, pour Flavia Olympias, le spécialiste s'est servi d'un modèle dont les diverses éléments montrent l'intention de ne pas définir avec précision les détails ni de perfectionner le traitement de la surface (**fig. 11**). Nous ignorons la position exacte du cou. Ses caractéristiques correspondaient sans doute à celles de nombreux portraits funéraires<sup>54</sup> (**fig. 23 à 26**).

Le modèle de la tombe des Valerii, composé à partir d'empreintes moulées et retouchées pour se conformer à une certaine idéalisation des traits, était d'une utilisation sans doute assez simple. Le regard est ouvert, contrairement à celui du masque moulé d'un jeune garçon trouvé dans la même nécropole, qui devait peut-être servir à la préparation d'un véritable modèle<sup>55</sup> (**fig. 14**,

<sup>53</sup> Voir *supra* n. 41.

<sup>54</sup> Pour les portraits de la tombe des Manilii, voir F. Duthoy, *Sculpteurs et commanditaires...*, p. 92-100.

<sup>55</sup> H. Von Hesberg et H. Mielsch, « Die heidnische Nekropole unter St. Peter in Rom... », n° 10, p. 196 et suiv., fig. 246-247.



**Fig. 23.** Buste de L. Manilius Faustus, Rome, Musée du Vatican, (Chiaramonti), inv. 1298



**Fig. 24.** Buste de Manilia Hellas, Rome, Musée du Vatican, (Chiaramonti), inv. 1296



**Fig. 25.** Buste de L. Manilius Primus, Musée du Vatican, (Chiaramonti), inv. 1297



**Fig. 26.** Buste d'inconnue (de la tombe des Manilii), Rome, Musée du Vatican, (Chiaramonti), inv. 1827

15). Même si nous ne sommes pas certains qu'il s'agisse du même enfant, un portrait en stuc doré de garçonnet dont la coiffure est associée à un rituel égyptien<sup>56</sup>, trouvé dans la tombe des Valerii et probablement l'un des fils de G. Valerius Herma, doit être comparé à ce masque réalisé à partir d'une empreinte (**fig. 27**). La comparaison de ces deux pièces, qui n'ont peut-être pas de lien direct, est tout de même instructive pour essayer de comprendre le processus d'élaboration du modèle et sa transcription dans un autre matériau.



**Fig. 27.** Portrait en stuc d'un garçon, profil droit, Rome, Fabbrica di San Pietro

Il a été question à plusieurs reprises de différents processus employés pour traduire les modèles dans le marbre, dans le cas des portraits les plus élaborés. Dans celui du portrait de jeune femme en Séléne, c'est surtout au visage, que le sculpteur a appliqué un système précis de traduction (**fig. 1**). Mais dans ses détails, le traitement de la coiffure montre une certaine imprécision qui suggère un achèvement à main libre (**fig. 1 à 6**). Les portraits de la tombe des Manilii<sup>57</sup> témoignent d'un processus de fabrication un plus sommaire que ceux dont il a été question (**fig. 23 à 26**). La réalisation des modèles et leur traduction dans le marbre ont suivi des critères moins stricts, qui ont permis aux sculpteurs de travailler plus vite. On observe sur ces portraits un réalisme de convention et une approximation qui suggère un travail à main libre pour certains éléments

<sup>56</sup> *Ibid.*, n° 6, p. 196, fig. 240 à 242; L. M. Caliò, « La morte del sapiente... », p. 290, 311. Il s'agit sans doute d'un portrait de Valerius Olympianus, mort à quatre ans.

<sup>57</sup> Voir *supra* n. 54.



(fig. 23, 24). Les principales transitions du modelé qui définissent les traits sont accusées par le passage d'outils qui n'a pas été complètement atténué, repris, contrairement à ce que nous avons observé sur les portraits précédents (fig. 1, 9, 20). Cette manière de marquer les traits en n'achevant pas parfaitement les dernières étapes de l'élaboration (modelé et traitement de la surface) avait son avantage : donner l'illusion de la vérité sans augmenter le temps de travail ni le coût de la commande. C'est ce procédé que des sculpteurs ont exploité à l'extrême pour réaliser certaines stèles funéraires, produisant ainsi des stéréotypes d'ateliers<sup>58</sup>.

### La culture des commanditaires

Qui étaient les commanditaires de ces portraits ? Pour les portraits de Claudia Semné et de Claudia Olympias, les commandes venaient de milieux d'affranchis<sup>59</sup>. L'inscription gravée sur le support du buste de Claudia Olympias permet d'attribuer la commande de son portrait à son affranchi Epithymetus<sup>60</sup> (fig. 9, 10). C'est une seconde inscription, commandée par son mari Occius Publilius Eutyclus, qui mentionne l'âge de son épouse au moment de sa mort (quarante-neuf ans) et le nombre d'années de vie commune (trente-trois ans)<sup>61</sup>. Alors que le mari de Claudia Semné (fig. 20, 21) était un affranchi impérial, un doute subsiste sur le statut d'Occius Publilius Eutyclus, comme dans le cas du mari de Flavia Olympias, Gaius Valerius Herma (fig. 22, 11). Certains chercheurs ont fait remarquer l'absence de filiation dans la mention du nom et le *cognomen* grec de ce dernier, deux indices qui suggèreraient, selon eux, un statut d'affranchi<sup>62</sup>. Par ailleurs, les inscriptions gravées à la mémoire de Claudia Semné ne mentionnent pas sa filiation<sup>63</sup>. Celle-ci est au contraire indiquée dans le cas de Claudia Olympias et de Flavia Olympias. Le mari de Claudia Semné, Marcus Ulpius Crotonensis, affranchi de Trajan, a voulu souligner l'évolution sociale de sa famille et le statut de citoyen libre que son fils avait acquis par sa naissance, en faisant placer dans la tombe trois statues, dont deux *togati*, et un buste de celui-ci, en mentionnant qu'il faisait partie de la

58 V. Kockel, *Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten: ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträt*, Mayence, 1993.

59 Pour le I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C., voir A. Łoś, « La condition sociale des affranchis privés au I<sup>er</sup> siècle après J. C. », *Annales. Histoire, sciences sociales*, 50, 1995, n° 5, p. 1011-1043.

60 *CIL*, VI, 15518.

61 *CIL*, VI, 15519.

62 C'est l'avis de W. Eck, « Dedicanti di statue ed autorappresentazione nelle città romane... », p. 255-256.

63 *CIL*, VI, 15593-15594 ; H. Wrede, « Das Mausoleum der Claudia Semne... », p. 127, n° 2.

tribu palatine<sup>64</sup>. Il a choisi pour les portraits de sa femme (au moins quatre) des divinités traditionnelles de Rome, comme Vénus, Spes et Fortuna. En outre, le matériel et la décoration de la tombe montrent qu'il a choisi de privilégier les témoignages de sa *pietas*.

Dans le cas du mari de Flavia Olympias, Gaius Valerius Herma, le programme de sa tombe, réalisée plus tard, vers 160, témoigne d'un univers non spécifiquement romain, même si certaines représentations insistent également sur sa *pietas*, comme il se doit pour un homme qui a dû exercer une fonction socialement importante ou du moins reconnue<sup>65</sup>. Les nombreux thèmes décoratifs scandés par vingt-quatre Hermès en stuc, font une place importante aux figures du philosophe et du rhéteur<sup>66</sup>. La facture elle-même des œuvres, qu'il s'agisse de la décoration sculptée de la tombe, des portraits en stuc, en plâtre et en marbre, montre une sensibilité particulière pour les matériaux et même le travail des artisans.

Par leurs commandes de portraits, dont l'élaboration ne correspondait pas à celle des œuvres issues d'ateliers impériaux, des personnes appartenant à des milieux variés, qui ont compté parmi eux des affranchis enrichis, ont donc joué un rôle très important dans la production sculptée à Rome jusqu'à la fin du iie siècle. Ces commanditaires exigeants et nombreux ont stimulé d'une manière décisive l'activité des portraitistes à cette époque, en influençant leurs façons de travailler.

### Crédits photographiques

**Fig. 1 à 6 :** Arti Doria Pamphilj; fig. 7-8 : J. F. Peiré; fig. 9-10 : British Museum; fig. 11, 14-15, 22, 27 : Fabbrica di San Pietro; fig. 12-13 : Musées du Capitole; fig. 16 : Chuzeville; fig. 17 : Françoise Duthoy; fig. 18 à 21, 23 à 26 : Musées du Vatican.

**64** *CIL*, VI, 15595; H. Wrede, « Das Mausoleum der Claudia Semne0... », p. 131, n° 7.

**65** En rapport avec l'enseignement? Sur ce point, voir P. Zanker, *The Mask of Socrates. The Image of the Intellectual in Antiquity*, Berkeley, 1995; L. M. Calìò, « La morte del sapiente... », p. 301-304.

**66** H. Von Hesberg et H. Mielsch, « Die heidnische Nekropole unter St. Peter in Rom... », fig. 172, 173, 175; P. Zanker, *The Mask of Socrates...*, p. 272-279.

**CULTURE CLASSIQUE  
ET CULTURE BIBLIQUE**

# LA CULTURE CLASSIQUE DES COMMANDITAIRES CHRÉTIENS DANS L'ANTIQUITÉ TARDIVE

**FLORIE DEBOUCHAUD**

Doctorante, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

L'Empire romain d'Occident est, dans l'Antiquité tardive, en pleine mutation, tant sur le plan religieux avec la christianisation progressive de la société que sur le plan institutionnel avec l'installation sur son territoire des peuples barbares. On observe pourtant une certaine permanence de la culture classique gréco-romaine et des sujets mythologiques, que ce soit dans les œuvres littéraires ou dans les œuvres figurées. Or, ces réalisations ont en commun d'émaner d'un même groupe de commanditaires : celui de l'élite romaine ; une élite qui s'auto-définit non seulement par la naissance et la richesse mais aussi par la capacité à maîtriser cette culture classique<sup>1</sup> : la *Paideia*.

L'objet de cette étude sera donc de tenter de montrer de quels types d'images « classiques » les commanditaires de l'Antiquité tardive choisissent de s'entourer. Nous le ferons à l'aide d'exemples tirés de deux provinces : la Gaule et l'Afrique du Nord, dont les situations présentent de nombreuses similitudes telles que la confrontation directe aux peuples « barbares » et l'avantage d'avoir laissé de nombreuses traces matérielles et littéraires de cette culture classique. L'aire chronologique sera restreinte au <sup>v</sup>e siècle, période qui voit la christianisation<sup>2</sup> massive des élites de tradition romaine et qui marque aussi la dissolution du système politique qui s'était nourri de cette culture : l'Empire. Enfin, nous limiterons notre propos aux réalisations figurées provenant d'un contexte domestique et principalement à la mosaïque des grandes demeures tardives.

## La Gaule

Le <sup>iv</sup>e siècle fut une période d'essor considérable pour les élites gauloises en termes de prestige mais aussi au sein du gouvernement impérial. La Gaule

- 1 C. Badel, *La noblesse de l'empire romain : les masques et la vertu*, Seyssel, 2005 (Collection Époques), p. 170-173.
- 2 M.R. Salzman, *The Making of a Christian Aristocracy: Social and Religious Change in the Western Roman Empire*, Cambridge, 2002.

est une région riche et un territoire renommé pour la qualité de ses écoles de rhétorique, l'exemple le plus emblématique étant le poète Ausone de Bordeaux, qui sera le gouverneur de l'empereur Gratien, puis préfet du prétoire des Gaules, et enfin consul, et qui favorisera l'avancement aux plus hauts postes de l'État d'une partie de l'élite gauloise<sup>3</sup>. Il est aussi le parfait exemple d'un homme de culture, chrétien<sup>4</sup>, extrêmement attaché à la culture classique et grand propriétaire terrien.

La seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle, et plus précisément les années du tournant avec le V<sup>e</sup> siècle, sont marquées par la monumentalisation<sup>5</sup> des *villae* habitées par l'élite romaine. Particulièrement bien étudiées pour la région de l'Aquitaine<sup>6</sup>, ces demeures vont devenir un des lieux privilégiés dans les stratégies de représentation mises en place par les commanditaires<sup>7</sup>.

En effet, l'attention de ces derniers semble entièrement tournée vers les espaces de réception : grandes salles à absides<sup>8</sup>, péristyles mais aussi thermes privés montrant leur domination sur les forces de la nature. C'est à l'intérieur de ces espaces que le décor de mosaïque va prendre sa place, reflétant ainsi la vision que le commanditaire veut donner de lui-même à ses hôtes. L'étude<sup>9</sup> par Catherine Balmelle des *domus* tardives d'Aquitaine démontre que dans de nombreux cas, cette situation se poursuit pendant le V<sup>e</sup> siècle et que les *villae* peuvent parfois rester en usage jusqu'au VI<sup>e</sup> siècle, contredisant ainsi les théories qui faisaient coïncider les invasions barbares du V<sup>e</sup> siècle avec la fin de la culture romaine.

**3** Sur Ausone et l'élite gauloise : J. Matthews, *Western Aristocracies and Imperial Court A. D. 364-425*, Oxford, 1975, chap. III. H. Sivan, *Ausonius of Bordeaux: genesis of a Gallic aristocracy*, Londres, 1993. Ausone, *Œuvres complètes*, éd. B. Combeaud, Bordeaux, 2010.

**4** Sur le christianisme d'Ausone une synthèse et une bibliographie détaillée se trouve dans : D. Amherdt, « Ausone : rhétorique et christianisme », dans E. Amato (éd.), *Approches de la troisième sophistique. Hommages à Jacques Schamp*, Bruxelles, 2006 (Collection Latomus, 296), p. 378-388.

**5** C. Balmelle (éd.), *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le Moyen Âge : actes du colloque international, Université de Toulouse II-Le Mirail, 9-12 octobre 2008*, Bordeaux, 2011 ; L. Lavan (éd.), *Housing in late antiquity : from palaces to shops*, Leiden, 2007.

**6** N. Duval, « Le contexte archéologique : les villas du Sud-Ouest », *Antiquité Tardive*, 1, 1993, p. 37-45 ; C. Balmelle, *Les demeures aristocratiques d'Aquitaine : société et culture de l'Antiquité tardive dans le Sud-Ouest de la Gaule*, Bordeaux, 2001.

**7** S. P. Ellis, « Power, Architecture, and Decor: How the late Roman aristocrat appeared to his guests », dans E. Gazda (éd.), *Roman Art in the Private Sphere: New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa and Insula*, Ann Arbor, 2010, 2<sup>de</sup> éd., p. 117-134.

**8** E. Morvillez, « Apparition et développement des absides dans l'architecture domestique gallo-romaine », dans C. Balmelle (éd.), *Décor et architecture en Gaule...*, p. 257-278.

**9** C. Balmelle, *Les demeures aristocratiques d'Aquitaine...*

La réalité archéologique semble donc confirmer que le mode de vie dont parlent Sidoine Apollinaire et Venance Fortunat dans leurs poèmes n'est pas une simple réminiscence littéraire fantasmée. Pourtant, entre les textes et la réalité il existe une différence : l'utilisation des motifs mythologiques, qui reste très abondante dans les textes<sup>10</sup>, est au contraire extrêmement rare dans le décor conservé des *domus* où la grande majorité des pavements se compose de motifs géométriques ou végétaux. Les images figurées mythologiques choisies par les commanditaires pour paver le sol des espaces de réception doivent donc faire l'objet d'une attention particulière.

La mosaïque découverte à Vinon<sup>11</sup> en 1919 qui pavait une pièce de réception, *oecus* ou *triclinium* ouvrant sur la galerie de façade de la *villa*, est doublement un exemple de la culture classique des commanditaires. Il s'agit d'un panneau figuré de 5,5 m de long par 2,1 m de largeur qui possédait une double bordure aujourd'hui disparue. Ce panneau est divisé en trois rectangles juxtaposés : le premier représente Dionysos faisant le geste de la libation accompagné d'un berger identifié comme Ikarios ; il s'agit donc de la scène de l'invention de la vigne, qui se termine dans le panneau de droite où Ikarios est de nouveau figuré dans une conversation animée avec un autre personnage accompagné du bouc sacrificiel qui broute une vigne. Les thèmes dionysiaques ne sont pas rares dans la mosaïque tardive, mais la scène de la conversation d'Ikarios semble être un *unicum*. La scène centrale présente les trois Grâces selon leur iconographie traditionnelle : des jeunes filles presque nues, portant des bijoux et toutes trois enlacées, ici dans une position assez dansante.



Fig. 1. Mosaïque des trois Grâces et Dionysos, Vinon, photo d'après H. Lavagne, fig. 1.

**10** Voir par exemple pour l'utilisation du mythe dans les épithalames : M. Roberts, « The use of myth in latin epithalamia from Statius to Venantius Fortunatus », *Transactions of the American philological association*, 119, 1989, p. 321-348.

**11** H. Lavagne, *Recueil général des mosaïques de la Gaule. III. Province de Narbonnaise. 3*, Paris, 2000, n. 918.

Le lien entre ces trois scènes est fait par l'inscription qui se trouve juste en dessous. Il s'agit d'un distique, provenant de la quarantième épigramme du livre 1 de Martial et qui dit : « Toi qui fronce le sourcil et ne lis pas ceci de bonne grâce, puisses-tu, affreux jaloux, porter envie à tout le monde et que personne ne t'envie<sup>12</sup>. » L'inscription, qui fait partie de la série des inscriptions « d'échec à l'envieux », est bien ici une preuve de la connaissance d'un poète classique comme Martial par un propriétaire du début du v<sup>e</sup> siècle, et donc un témoignage en soi de la culture du commanditaire. Mais cela pourrait bien n'être qu'une citation prise dans un recueil sans pour autant signifier une quelconque profondeur de la culture réelle du *dominus* ; or, ici, comme l'a montré Henri Lavagne<sup>13</sup> la citation est la clé de lecture de l'image destinée au visiteur de la maison : si celui-ci ne cède pas à la jalousie, alors le *dominus* le recevra comme Ikarios a reçu Dionysos et ce visiteur connaîtra la joie et les plaisirs procurés par Bacchus et Vénus. Il semble donc que la mosaïque de Vinon reflète bien la véritable culture classique du propriétaire de ce qui était probablement un vignoble, une culture suffisante pour lui permettre d'élaborer un programme où l'image mythologique ne se comprend pleinement qu'avec la citation démontrant ainsi le caractère « intellectuel » de ce pavement<sup>14</sup>.

Un autre décor exceptionnel est celui qui couvrait le sol de la salle à six absides trouvé à Saint-Rustice au Nord de Toulouse<sup>15</sup>.

Ce pavement faisait partie du complexe thermal d'une villa, qui n'est par ailleurs pas fouillée, et date probablement du courant du v<sup>e</sup> siècle. Le décor est organisé autour d'une majestueuse tête d'Océan accompagnée de divinités marines secondaires. Ce type de décor est assez fréquent en Afrique du Nord et on retrouve d'autres têtes d'Océan en Gaule, mais c'est bien à Saint-Rustice que le programme est le plus complexe. De plus, sur cette mosaïque, à l'exception d'Océan, chaque figure est nommée par une inscription en grec. On trouve la nymphe Aréthuse, chasserresse devenue source, dans un médaillon

**12** Nous utilisons la traduction d'H. Lavagne dans son article : H. Lavagne, « Les trois Grâces et la visite de Dionysos chez Ikarios sur une mosaïque de Narbonnaise », dans *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics: Held at Bath, on September 5-12 1987*, Ann Arbor, 1994-1995, p. 238-248, p. 245. Martial I, 40 : *Tu qui dulcis uul/tus et non legis/ista libenter [omni]bus inuidus/liuide uero tibi*.

**13** H. Lavagne, « Les trois Grâces... », p. 245.

**14** C'est aussi la conclusion à laquelle arrive F. Baratte pour cette mosaïque en particulier. Il remet néanmoins en cause le lien trop souvent fait entre citation d'un auteur antique et réelle culture du commanditaire. F. Baratte, « Culture et images dans le domaine privé à la fin de l'Antiquité : du rêve à la réalité ? », *Antiquité Tardive*, 9, 2003, p. 275-283.

**15** E. Morvillez, « La salle à absides de la villa de Saint-Rustice (Haute-Garonne) et son décor marin », *Mémoires de la société archéologique du midi de la France*, LVII, 1997, p. 11-34. C. Balmelle, *Les demeures aristocratiques d'Aquitaine...*, cat. n. 53.

soutenu par le génie de la Sicile ; et ensuite, deux néréides se faisant face : Leukas et Xanthippé, qui chevauchent des monstres marins. Dans les absides sont représentés des couples de tritons et de néréides : Nymphogénès et Dotô, Borios et Panopéa, Thétis et Triton et enfin Glaukos présentant Palémon enfant à sa mère Ino pour qu'elle l'allaite. La tête d'Océan, monumentale, est encore magnifiée par les amours qui portent la tenture qui sert de fond au titan. Le

motif du masque d'Océan est utilisé ici comme une présence apotropaïque, il a une valeur bénéfique en tant que Père de toutes les eaux. On sait par des textes comme ceux de Sidoine<sup>16</sup> l'importance de l'eau dans les conceptions des *domus* tardives ; le rapport à l'eau et la présence des thermes montrent la capacité du propriétaire à dominer/contrôler les forces de la nature, marquant ainsi la victoire de la civilisation, de la *romanitas*.

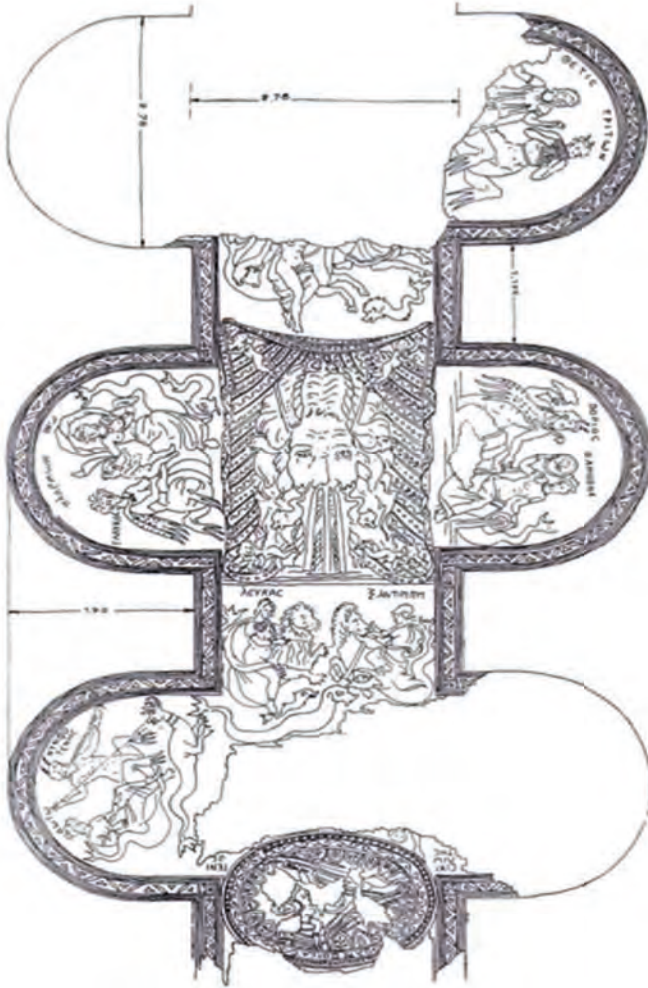


Fig. 2. Dessin de la mosaïque de Saint-Rustice par G. Crétin dans E. Morvillez, fig. 1.

<sup>16</sup> Voir par exemple Sidoine Apollinaire, *Carm.*, 19, *Carm.*, 22, *Carm.*, 28 : Sidoine Apollinaire, *Poèmes*, éd. A. Loyen, Paris, 1960 (Collection des universités de France) ; R. Robert, « La description du *Burgus* de Pontius Leontius : entre réalité et objet de mémoire littéraire (Sidoine Apollinaire, *Carm.*, 22) », dans C. Balmelle (éd.), *Décor et architecture en Gaule...*, p. 377-391.





Fig. 3. Détail de la mosaïque de Saint-Rustice, la néréïde Dotô, Musée Saint-Raymond, Toulouse.

Mais encore une fois, ici, les inscriptions grecques permettent d'aller plus loin dans l'interprétation : tout d'abord elles permettent de piquer l'érudition du visiteur qui, dans chaque abside, peut retrouver l'histoire de chacun des couples. De plus le choix du grec est en lui-même une marque de prestige pour un commanditaire du <sup>v</sup>e siècle, et montre que cette langue avait toujours une symbolique forte pour les élites. La question se pose, il est vrai, de savoir si le commanditaire et ses hôtes comprenaient encore le grec, le fait de nommer des personnages ne suffisant aucunement à le prouver. Il s'agit avant tout de donner l'image de la culture.

Les deux pavements qui viennent d'être étudiés sont plutôt des exceptions, et les images choisies par les commanditaires sont plus souvent des images des bienfaits de la nature, comme les Saisons de la villa de Loupian qui sont les quasi seuls éléments figurés d'une villa au décor par ailleurs extrêmement riche<sup>17</sup>.

Ces images pouvant aussi être associées à des représentations de chasse, exprimant ainsi la *virtus* du commanditaire, comme le montre l'exemple de villa du Palat à Saint-Émilion<sup>18</sup>. L'absence, dans la grande majorité des cas, d'images figuratives dans le Sud de la Gaule démontre-t-elle alors le manque de culture des commanditaires ? Nous ne le pensons pas ; au regard des textes, il semble plutôt que ce manque d'images mythologiques soit le résultat d'un choix des commanditaires. De plus, d'autres composantes du décor, comme

**17** H. Lavagne, R. Prudhomme, D. Rouquette, « La villa gallo-romaine des Prés-Bas, à Loupian (Hérault) », *Gallia*, 34, 1, 1976, p. 215-235 ; C. Pellecuer, *La villa des Prés-Bas (Loupian, Hérault)*, Thèse de doctorat sous la dir. de P. Leveau, Aix en Provence, 2000.

**18** C. Balmelle, C. Balmelle, *Les demeures aristocratiques d'Aquitaine...*, cat. n. 50 ; C. Balmelle, M. Gauthier, R. Monturet, « Mosaïques de la villa du Palat à Saint-Émilion (Gironde) », *Gallia*, 38, 1, 1980, p. 59-96.

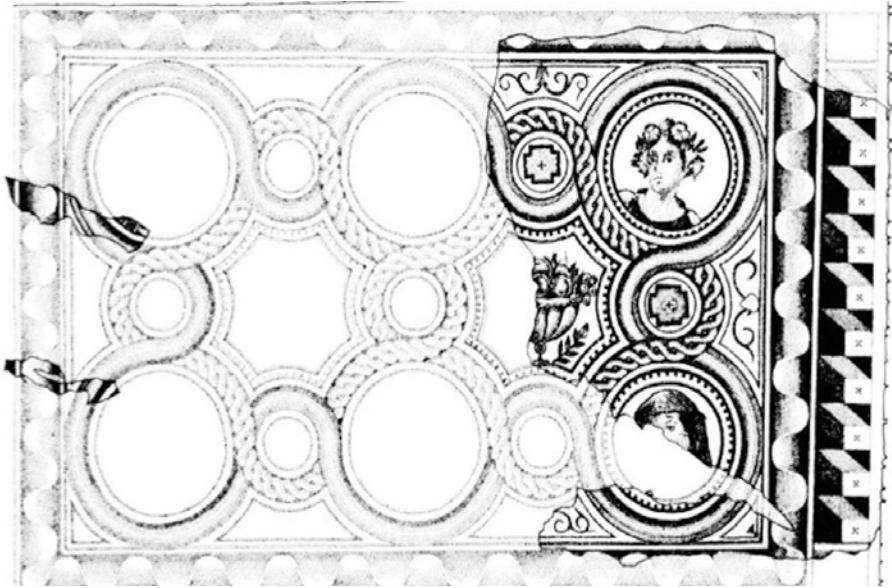


Fig. 4. Relevé de la mosaïque de la pièce N de la villa de Loupian, d'après H. Lavagne, fig. 18.

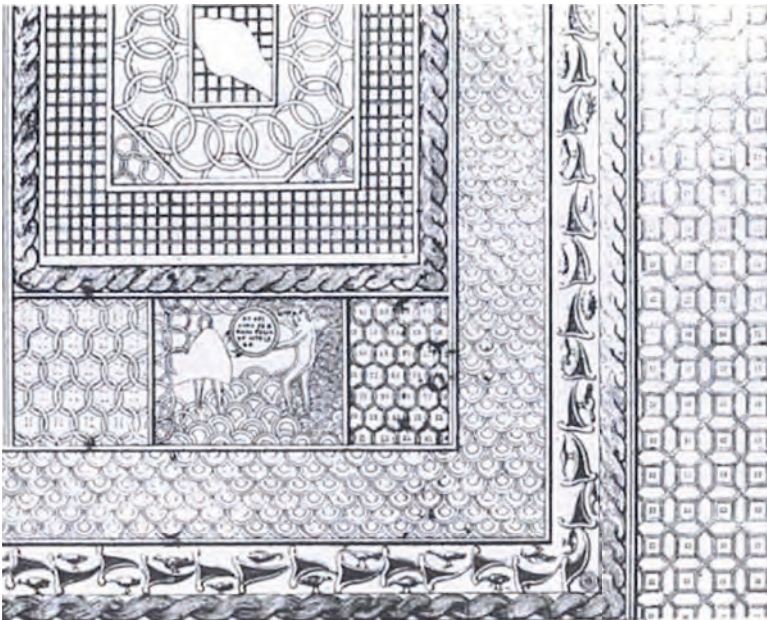


Fig. 5. Dessin de la mosaïque de Stelecho, Mienne Marboué d'après C. Vergnaud Romagnesi, dans Blanchard-Lemée, Pl. 2.

les collections de sculptures, peuvent avoir été présentes dans les *villae*<sup>19</sup>. La volonté d'afficher sa puissance devient peut-être, en ce v<sup>e</sup> siècle troublé par l'installation des peuples barbares<sup>20</sup>, plus importante que de montrer visuellement une culture qui ne serait comprise que par ses pairs. Néanmoins, la *romanitas* ne disparaît pas sous le coup des invasions et il existe d'ailleurs au moins un exemple, celui de la villa de Mienne Marboué vers la fin du v<sup>e</sup> ou le début du vi<sup>e</sup> siècle, qui prouve le remaniement du décor d'une *villa* par un nouveau propriétaire germanique<sup>21</sup>.

On peut donc penser, que dans certains cas, les nouveaux peuples se sont adaptés au mode de vie des élites romaines, permettant ainsi une survie de cette culture plus tardive que celle généralement admise par l'historiographie.

## L'Afrique du Nord

L'Afrique du Nord possède une forte tradition de représentations figurées dans les décors domestiques et les commanditaires s'y font volontiers représenter<sup>22</sup>. Cette tradition reste vivace au cours v<sup>e</sup> siècle, l'ensemble de mosaïques découvert dans des thermes privés de Sidi Ghrib<sup>23</sup> le démontre bien : le tapis du *frigidarium* est dominé par une grande scène mythologique marine, divisée en sept registres sur lesquels sont représentés les personnages du thiasse marin : néréides et tritons, mais aussi l'enlèvement d'Amphitrite par Neptune et enfin, dans l'abside, la scène de la toilette de Vénus. Cette scène, extrêmement populaire dans le décor des *villae* africaines, l'est tout autant en littérature puisqu'elle constitue le motif poétique principal des épithalames<sup>24</sup>, poèmes nuptiaux dont de nombreux exemples datent de notre période, comme ceux

**19** L. Stirling, *The Learned Collector: Mythological Statuettes and Classical Taste in Late Antique Gaul*, Ann Arbor, 2005.

**20** R. W. Mathisen, *Roman Aristocrats in Barbarian Gaul: Strategies for Survival in an Age of Transition*, Austin, 1993.

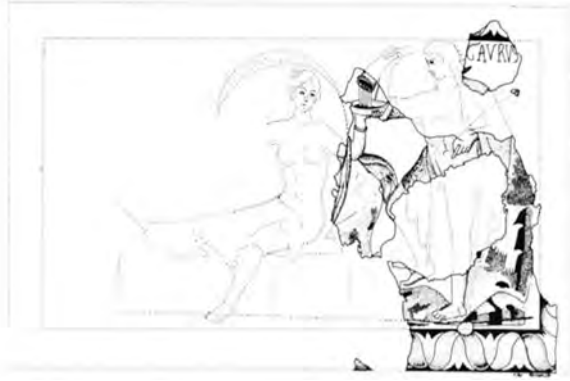
**21** M. Blanchard-Lemée, « La villa à mosaïques de Mienne-Marboué (Eure-et-Loire) », *Gallia*, 39, 1, 1981, p. 63-83; M. Blanchard-Lemée, « Mosaïques tardives et survie des villas en Gaule moyenne à l'époque mérovingienne », dans *Mosaïques : recueil d'hommages à Henri Stern*, Paris, 1983, p. 75-80.

**22** K. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa: Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, 1978 (Oxford Monographs on Classical Archaeology); L. Lavan (éd.), *Housing in Late Antiquity...*

**23** A. Ennabli, « Les thermes du thiasse marin de Sidi Ghrib », *Monuments et mémoires de l'Académie des inscriptions et belles lettres. Fondation Eugène Piot*, 68, 1986, p. 1-59.

**24** M. Roberts, « The use of myth in latin epithalamia... », p. 321-348.

de Dracontius, poète Carthaginois<sup>25</sup>. Divers tableaux entourent cette scène, et l'un d'eux en particulier témoigne de l'érudition du commanditaire. Il s'agit du génie du mont Gaurus, représenté comme un membre du thiasse dionysiaque.



**Fig. 6.** Reconstitution graphique partielle du tableau 12 des thermes de Sidi Ghrif, d'après Blanchard-Lemée, fig. 7.

En effet, ce mont est célèbre pour sa production de vin. Michèle Blanchard-Lemée<sup>26</sup> a démontré que cette image n'était pas seulement l'affirmation par le commanditaire de son goût pour le vin, mais un programme iconographique érudit puisque l'image de Gaurus, associée à celles du cortège marin et de Vénus, fait référence à un poème de Symmaque. C'est donc bien face à une image de la culture du commanditaire que nous sommes ici, une culture littéraire quasi contemporaine mais très empreinte de classicisme. Les propriétaires de ces thermes s'y sont fait représenter dans le vestibule de manière assez traditionnelle : le *dominus* part à la chasse aux oiseaux accompagné de deux serviteurs tandis que la *domina* est à sa toilette<sup>27</sup>. Elle aussi est accompagnée de deux esclaves et se trouve entourée d'objets d'argenterie.

La représentation des commanditaires n'est donc pas nouvelle, la scène de chasse exprimant la *virtus* du propriétaire ainsi que sa domination sur la nature ; c'est aussi, bien sûr, un passe-temps aristocratique fidèle à la notion de l'*otium* romain. La scène de la toilette exprime le luxe et le raffinement d'un

**25** Dracontius, *Œuvres. IV, Poèmes profanes, VI-X. Fragments*, éd. E. Wolff, Paris, 1996 (Collection des universités de France).

**26** M. Blanchard-Lemée, « À propos des mosaïques de Sidi Ghrif : Vénus, le Gaurus et un poème de Symmaque », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 100, 1, 1988, p. 367-384.

**27** K. Dunbabin, « The waiting servant in later roman art », *The American journal of philology*, 124, 3, 2003, p. 443-468 ; M. E. Rose, « The construction of mistress and slave relationship in late antique art », *Woman's Art Journal*, 29, 2, 2008, p. 41-49.



Fig. 7. Domina à sa toilette, tableau 5 du vestiaire des thermes de Sidi Ghib, Tunis, Musée national du Bardo.

mode de vie aristocratique; on la retrouve, presque à l'identique, associée à l'image de Vénus sur le coffret de mariage de Projecta<sup>28</sup>, démontrant ainsi que le christianisme n'a pas fondamentalement changé les modes d'autoreprésentation des élites de l'Empire. Une inscription termine le programme de ces thermes d'apparat privé; c'est un message du commanditaire à ses hôtes : « J'ai fait le plus que j'ai pu, moins que je l'aurais voulu, si cela plaît c'est à tous, si cela déplaît, c'est à nous. Encore trois mots : pour l'homme avisé, c'est un séjour plein de charme<sup>29</sup> ». Ces petits vers sont tout à fait dans l'esprit des jeux littéraires prisés par les hommes éduqués des classes sociales supérieures. Les thermes de Sidi Ghib sont toutefois exceptionnels et seront d'ailleurs rapidement abandonnés pour une raison inconnue, peut-être leur démesure et le coût de leur fonctionnement.

L'année 439 marque un tournant dans l'histoire de l'Afrique du Nord puisqu'elle voit les Vandales prendre possession de Carthage et y installer un royaume indépendant, amputant ainsi l'Empire d'Occident de l'une de

<sup>28</sup> K. Shelton, *The Esquiline Treasure*, Londres, 1981; E. Will, « À propos du coffret de Projecta », dans *Mosaïques : recueil d'hommages à Henri Stern*, Paris, 1983, p. 345-348; J. Elsner, *Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art and Text*, Princeton, 2007.

<sup>29</sup> Nous utilisons la traduction de L. Ennabli dans A. Ennabli, « Les thermes du thiasse marin... », p. 57 : *Plus feci quam potui, minus quam volui, si placet commune est, si displicet nostrum est. Hic sunt tria verva, catu, sedes ebria.*

ses régions les plus fertiles<sup>30</sup>. À la suite de cette invasion, une partie de l'élite traditionnelle romaine, particulièrement en Proconsulaire et dans la région autour de Carthage, verra sa situation matérielle drastiquement réduite. Mais si des destructions sont bien attestées, l'archéologie a aussi prouvé qu'un mode de vie luxueux comparable à celui du début du siècle existait toujours : les travaux de monumentalisation de la maison de la rotonde à Carthage, à l'extrême fin du v<sup>e</sup> siècle, en sont une illustration<sup>31</sup>. Comme pour la Gaule, il est très difficile de reconnaître une présence typiquement vandale dans les décors, qui témoignent d'une grande continuité avec la période précédente. La seule mosaïque longtemps comprise comme une représentation d'un *dominus* barbare à la chasse est aujourd'hui fortement contestée<sup>32</sup>, bien qu'elle témoigne tout de même d'une permanence de représentation des commanditaires autour du milieu du v<sup>e</sup> siècle.



**Fig. 8.** Le « chasseur barbare » de Bord-Djedid, British Museum.

- 30** C. Bourgeois, « Les Vandales, le vandalisme et l'Afrique », *Antiquités africaines*, 16, 1980, p. 213-228; Y. Modéran, « L'établissement territorial des Vandales en Afrique », *Antiquité Tardive*, 10, 2002, p. 87-122; N. Duval, « L'Afrique dans l'Antiquité tardive et la période byzantine. L'évolution de l'architecture et de l'art dans leur environnement », *Antiquité Tardive*, 14, 2006, p. 119-164; J. Conant, *Staying Roman: Conquest and Identity in Africa and the Mediterranean, 439-700*, Cambridge, 2012.
- 31** C. Balmelle (éd.), *Carthage, colline de l'Odéon : maisons de la rotonde et du cryptoportique : recherches 1987-2000*, Rome, 2012 (Collection de l'École française de Rome, 457).
- 32** N. Duval, « Deux mythes de l'iconographie de l'Antiquité tardive : la villa fortifiée et le chasseur vandale », dans *Humana Sapit, Mélanges offerts à Lellia Cracco Ruggini*, Turnhout, 2002 (Bibliothèque de l'Antiquité Tardive, 3), p. 333-340.

Ce sont les sources littéraires qui, pour cette période, attestent le mieux la survivance d'une culture classique. Les cinquante dernières années du royaume vandale voient l'écllosion d'un groupe de poètes réunis à Carthage, dont les œuvres furent compilées juste après la reconquête justinienne et sont connues aujourd'hui sous le nom d'Anthologie latine<sup>33</sup>. Ces poèmes au style « baroque » sont les témoins de la continuité de la culture classique des élites romaines sous la domination vandale. Toute une partie de l'Anthologie en question est d'ailleurs destinée à célébrer l'évergétisme des nouveaux maîtres ; un évergétisme qui se concentre particulièrement sur les édifices traditionnels du mode de vie romain : édifices de spectacles et édifices thermaux principalement<sup>34</sup>. La « romanisation » des Vandales eux-mêmes est soulignée au début du VI<sup>e</sup> siècle par Procope de Césarée<sup>35</sup> qui les dépeint comme un peuple délicat, prenant des bains quotidiennement, vivant à l'ombre de grands jardins agrémentés de fontaines, et prenant plaisir aux spectacles traditionnels.

Les thermes restent donc des bâtiments essentiels de la vie des habitants de la Proconsulaire, qu'ils soient Romains ou Vandales<sup>36</sup>, et le décor de ces édifices devait continuer à faire l'objet d'une grande attention de la part des commanditaires, comme le laisse penser un poème de l'Anthologie latine très semblable à l'inscription de Sidi Ghrib :

« Celui qui cherche à prendre du plaisir avec un double profit et sait jouir de la vie qui passe qu'il prenne son bain ici ; ici, redonnant des forces à son corps et délassant son esprit, il prendra soin de ses yeux par les peintures et de ses membres par l'eau<sup>37</sup> ».

**33** A. Merrills (éd.), *Vandals, Romans and Berbers: New Perspectives on Late Antique North Africa*, Aldershot, 2004 ; I. Bergasa, *Traduction et commentaire de poèmes de l'Anthologie latine*, thèse de doctorat sous la dir. d'E. Wolff, Nanterre, 2011.

**34** M. Chalon, G. Devallet, P. Force, M. Griffe, J.-M. Lassère, J.-N. Michaud, « *Memorable factum*. Une célébration de l'évergétisme des rois vandales dans l'Anthologie latine », *Antiquités africaines*, 21, 1985, p. 207-262 ; S. Stevens, « The Circus poems in the latin Anthology », dans J. Humphrey (éd.), *The Circus and the Byzantine Cemetery at Carthage*, Ann Arbor, 1988, p. 153-178.

**35** Procope de Césarée, *La guerre contre les Vandales : guerres de Justinien, livres III et IV*, éd. D. Roques, Paris, 1990 (La Roue à livres), Livre II, VI, 6-10.

**36** Y. Thébert, *Thermes romains d'Afrique du Nord et leur contexte méditerranéen : études d'histoire et d'archéologie*, Rome, 2003 (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 315).

**37** Toutes les traductions des poèmes de l'Anthologie latine viennent de la thèse de doctorat d'I. Bergasa, *Traduction et commentaire...*, cat. 31 : *Gaudia qui gemino gestit decerpere fructu et uita nouit praetereunte frui, hic lauet; hic corpus reparans mentemque relaxans, lumina picturis, membra fouebit aquis.*

Rien ne nous renseigne ici sur les sujets représentés dans ces bains, mais la permanence de motifs mythologiques semble confirmée par une série de petits épigrammes qui concernent la néréide Galatée décorant de la vaisselle précieuse et qui ravit le regard des convives :

« Elle resplendit en s’amusant même sur un plat, la très belle Naïade, enflammant le visage des convives par sa beauté. Puisse le serviteur répandre sans tarder la sauce épaisse afin que l’objet des désirs soit caché, recouvert par la nourriture placée dessus<sup>38</sup> ».

« La nymphe, habituée au plaisir de nager seule dans les flots orne les tables par le mouvement de ses membres gracieux. Je ne veux pas de mets recherchés ; pose devant moi le plat vide : pourvu que je regarde ce qui me plaît, je renonce à ce qui me rassasie<sup>39</sup> ».

Si c’est, ici, au caractère plaisant du motif bien plus qu’à un degré de culture réelle qu’il est fait référence, il est intéressant de constater que c’est bien ce type de motif mythologique qui sera les plus longtemps en usage : on retrouve les néréides sur une mosaïque de pavement assez tardive au lieu-dit Henchir el Ouara<sup>40</sup>. Le style de cette mosaïque est moins classique et se rattache à un courant plus populaire que l’on date généralement du VI<sup>e</sup> siècle.

C’est à ce courant que se rattache aussi une autre mosaïque mythologique tardive : le pavement d’un édifice thermal privé d’Ouled Haffouz<sup>41</sup>. Cette mosaïque représente Vénus accompagnée de Cupidon ainsi que Léda et le cygne, un taureau, un âne et une inscription prophylactique qui éloigne l’*invitus* et qui s’adresse directement au spectateur : « Hé ! Du calme ! Pourquoi pas un bain ?<sup>42</sup> ». Les deux déesses, que nous avons déjà rencontrées dans ce type de contexte, sont ici des images bénéfiques de fécondité.

**38** *Ibid.*, cat. 64 : *Fulget et in patinis ludens pulcherrima Nais, prandentum inflammans ora decore suo. Congrua non tardus diffundat iura minister, ut lateat positis tecta libido cibis.*

**39** *Ibid.*, cat. 65 : *Ludere sueta uadis privato nympha natatu exornat mensas membra uenusta mouens. Comptas nolo dapes ; uacuum mihi pone boletar : quod placet aspiciam, renuo quod saturat !*

**40** F. Bejaoui, « Deux mosaïques tardives de la région de Sbeïtla, l’antique Sufetula en Tunisie », *Comptes rendus des séances de l’Académie des inscriptions et belles-lettres*, 145<sup>e</sup> année, 1, 2001, p. 489-515.

**41** N. Jeddi, « Une mosaïque inédite d’Ouled Haffouz (Tunisie) », dans *La mosaïque gréco-romaine*, 4. IV Colloque international pour l’étude de la mosaïque antique, Trèves, 8-14 août 1984, Paris, 1994, p. 273-278.

**42** *Ibid.*, p. 276. *OΣ edas num labas ?*





Fig. 9. Mosaïque d'El-Ouara, dans F. Bejaoui, fig. 4.



Fig. 10. Mosaïque d'Ouled Haffouz d'après N. Jeddi, fig. 3.

Si ce pavement est bien un témoin de la survivance des motifs classiques au <sup>vi</sup><sup>e</sup> siècle, le niveau de culture des commanditaires de cette œuvre ne saurait être surestimé ; en effet, le motif est traditionnel pour des édifices thermaux, la présence des inscriptions aussi et, enfin, comme l'ont mis en lumière les épigrammes de l'Anthologie, ces motifs devaient aussi être appréciés pour leur caractère simplement plaisant et esthétique.

## Conclusion

S'il semble donc tout à fait clair que la culture classique et ses motifs mythologiques survivent à des dates parfois très hautes, que ce soit en Gaule ou en Afrique du Nord, il convient néanmoins de nuancer le degré réel de culture des commanditaires. Car à côté de véritables hommes de lettres comme Sidoine Apollinaire, Venance Fortunat ou encore Corippe, il s'avère somme toute probable qu'une majorité des commanditaires d'œuvres utilisant ce type de motif ne possédaient plus qu'un vernis de culture classique. Il est possible que ce soit la force de la tradition et la nostalgie de l'Empire qui les aient poussé à mettre en avant, dans le choix du décor des espaces de réception de leurs demeures, ces vestiges de la *Paideia*.

# LA FIGURE DU COMMANDITAIRE DANS L'ART FUNÉRAIRE DES CATACOMBES DE ROME (III<sup>E</sup>-VI<sup>E</sup> SIÈCLES)

AURÉLIEN CAILLAUD

Doctorant - École pratique des hautes études /  
Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana

La redécouverte des catacombes romaines aux XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles marque également celle de tout un pan de l'imagerie chrétienne des premiers temps<sup>1</sup>. Au sein du contexte historique de la Contre-Réforme et de la polémique sur les images entretenue avec les mouvements Protestants, celles-ci seront fréquemment interprétées dans une optique apologétique<sup>2</sup>. Ce problème

- 1** La catacombe de la Via Anapo découverte en 1578 est généralement considérée comme la première officiellement redécouverte depuis la fin de l'Antiquité. Toutefois, dans la catacombe de Saint-Calixte, un graffiti d'un certain Johannes Lonck, daté de 1432, témoigne de la fréquentation sporadique de certains de ces lieux souterrains avant même les grandes découvertes des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles. Certaines zones étaient en effet restées accessibles aux pèlerins durant toute la période médiévale, comme, par exemple, les catacombes de Saint-Sébastien sur la Via Appia, dites aussi *ad catacumbas* et qui donneront leur nom à cette typologie de cimetière souterrain dès les X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles. Sur les premières explorations des catacombes, voir P. Testini, *Le Catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Rome, 1966, p. 15-37 ; V. Fiocchi Nicolai, F. Bisconti et D. Mazzoleni, *Les catacombes chrétiennes de Rome. Origine, développement, décor, inscriptions*, Turnhout, 2000, p. 9-13 et Ph. Pergola, *Le catacombe romane. Storia e topografia*, Rome, 2002 [1997], p. 33-39.
- 2** Parmi les œuvres majeures écrites à l'époque moderne sur l'art des catacombes, voir A. Bosio, *Roma sotterranea*, Rome, 1632 ; P. Aringhi, *Roma subterranea novissima*, 2 volumes, Rome, 1651-1659 ; M. A. Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiterj de' santi martiri, ed antichi cristiani di Roma*, 3 volumes, Rome, 1720 ; G. G. Bottari, *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiterj di Roma*, 3 volumes, Rome, 1737-1754 ; J. L'Heureux, *Hagioglypta sive picturae et sculpturae sacrae antiquiores praesertim quae Romae reperiuntur*, éd. Garrucci, Paris, 1856. Sur l'historiographie de l'étude des peintures catacombales, voir J. Wilpert, *Die Katakombengemälde und ihre alten Copien. Eine ikonographische Studie*, Fribourg en Brisgau, 1891 ; H. Leclercq, « Copies des peintures des catacombes », dans *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1907, col. 2801-2819 ; G. Ferretto, *Note storico-bibliografiche di archeologia cristiana*, Cité du Vatican, 1942 ; S. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalerei in Rom*, 1964 ; J. Guyon : « La peinture des catacombes : histoire d'une recherche », *Le courrier du CNRS*, 54, janvier-février 1984, p. 38-41 ; V. Fiocchi Nicolai, F. Bisconti et D. Mazzoleni, *Les catacombes chrétiennes de Rome...* cit. n. 1, p. 130-133 ; N. Zimmermann, *Werkstattgruppen römischer Katakombenmalerei*, Münster, 2002, p. 13-31 ; *I pittori in catacomba. Il dialogo fra le arti figurative e l'archeologia cristiana a Roma tra Seicento e Ottocento*, *Ricerche di storia*

historiographique originel a conduit pendant des siècles à se focaliser sur les scènes bibliques, tout en présentant comme une évidence le contrôle de la hiérarchie ecclésiastique sur le choix des scènes à représenter, les catacombes ne pouvant qu'avoir été la propriété indivise de l'Église de Rome<sup>3</sup>.

Aujourd'hui, la situation est plus nuancée. Les recherches de Charles Pietri et de Jean Guyon ont démontré qu'au cours des III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles la vente des tombes en catacombe relevait essentiellement des *fossores*, laïcs ayant en charge la gestion des cimetières souterrains (et vraisemblablement de surface), de manière plus ou moins indépendante de la hiérarchie ecclésiastique en fonction des lieux et des époques<sup>4</sup>. L'intervention directe de la communauté

*dell'arte*, 110-111, Rome, 2013; Ingo Herklotz, « Vizualizing the Catacombs: Between Legend and Scholarship in Early Modern Painting », dans *L'artiste et l'antiquaire. L'étude savante et son imaginaire à l'époque moderne (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Actes du colloque, Paris, 6-7 mars 2014 (sous presse).

- 3** Certains auteurs n'ont pas hésité à parler d'un rôle « pédagogique », « didactique », voire « catéchétique » de ces images : voir L. de Bruyne, « Initiation chrétienne et art paléochrétien », *Revue des sciences religieuses*, 36, 3-4, 1962, p. 27-85; A.G. Martimort, « L'iconographie des catacombes et la catéchèse antique », *Rivista di archeologia cristiana*, 25, 1949, p. 105-114 et plus spécialement, p. 114 : « Lorsque le chrétien venait prier sur la tombe de ses morts [...] il y retrouvait l'explication des mystères auxquels il prenait part et ces mystères à leur tour étaient pour lui le gage de la vie qui ne finit pas »; ou même plus récemment F. Tristan, *Les premières images chrétiennes : du symbole à l'icône, I<sup>er</sup>-VI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1996, p. 172 : « Il s'agit d'une œuvre de clercs passant outre aux interdits et aux suspicions des intellectuels chrétiens. Ce n'est pas un mouvement d'expression populaire, mais bien une volonté de catéchisation cléricale en référence à des thèmes développés oralement lors de réunions consacrées à cet effet, avant et après la réception du baptême. »
- 4** Ch. Pietri, *Roma Christiana. Recherche sur l'Église de Rome, son organisation, sa politique, son idéologie, de Miltiade à Sixte III (311-340)*, Rome, 1976, p. 131-134 et 659-667; p. 134 : « L'Église confie avec beaucoup de pragmatisme, le service des morts et les tâches matérielles de cette assistance à des laïcs, les *fossores* »; J. Guyon, *Le cimetière aux deux lauriers : recherches sur les catacombes romaines*, Rome, 1987, p. 98-100 et 200-202; J. Guyon, « La vente des tombes à travers l'épigraphie de la Rome chrétienne (III<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècles) : le rôle des *fossores*, *mansionarii*, *praepositi* et prêtres », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 86, n° 1, 1974, p. 549-596. Sur une centaine d'inscriptions trois seulement font référence à un membre du clergé qui sert de témoin ou d'arbitre lors de la vente d'un emplacement particulièrement prisé. Le reste du temps les seuls référents de l'acquéreur sont les *fossores*, vraisemblablement laïcs. En effet, les *fossores* sont absents de la liste du clergé romain contenue dans la lettre de Corneille à l'évêque d'Antioche, Fabius, en 251 : voir Eusèbe de Césarée, *Histoire ecclésiastique*, éd. G. Bardy, Paris, 1955 (Sources chrétiennes, 41), VI, 43, 11, p. 156; L. Duchesne, *Origines du culte chrétien : étude sur la liturgie latine avant Charlemagne*, Paris, 1889, p. 329-339; F. Wieland, *Die genetische Entwicklung der sog. Ordines Minores in den drei ersten Jahrhunderten*, Rome, 1897 (*Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte*, 7), p. 54-66; A. Faivre, *Naissance d'une hiérarchie : les premières étapes du cursus clérical*, Paris, 1977, p. 192-194 et 284-287. À Cirta (Cherchell, Algérie), lors de la persécution de Dioclétien en

chrétienne ne devait se faire que dans le cas des plus pauvres, auxquels la morale chrétienne imposait de fournir une sépulture, comme en témoigne encore au milieu du IV<sup>e</sup> siècle l'empereur Julien l'Apostat qui identifiait les raisons principales de la diffusion du christianisme dans « l'humanité envers les étrangers, la prévoyance pour l'enterrement des morts et une gravité simulée dans la vie »<sup>5</sup>. Le groupe religieux ne semble s'être substitué à la famille que

303, les *fossore*s apparaissent à la fin de la liste des clercs comparant lors du procès-verbal de séquestre des biens mobiliers de la communauté locale [*Gesta apud Zenophilum*, CSEL, 26, p. 185-197, en particulier p. 187 et 193]. Devant les autorités ceux-ci revendiquent toutefois leur condition d'*artifex* et non de clerc : voir H. Leclercq, « Fossoyeurs », dans *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, V, 1, Paris, 1923, col. 2065-2092, en particulier col. 2069 et P. Testini, *Le Catacombe...* cit. n. 1, p. 221-226. De même, en Chypre à la fin du ive siècle, Épiphane de Salamine place les « *laborantes, qui mortuorum corpora curant* » à la suite des ordres mineurs de la hiérarchie ecclésiastique, avant les *ostiarii* (« portiers », gardiens des lieux de culte et de sépulture) : voir Épiphane de Salamine, *Adversus Haereses*, « Expositio Fidei », 21 [= J.-P. Migne, *Patrologia Graeca*, 42, col. 825-826 ; Épiphane de Salamine, *Ancoratus und Panarion*, éd. K. Holl, Leipzig, 1933 (GCS, 37), p. 521-522.]. Pour la même période, Jérôme donne aux fossoyeurs de verceil (Italie) le titre de *clerici* [Jérôme, *Epistula* 1, 12 = J.-P. Migne, *Patrologia latina*, 23] : « *Clerici, quibus id officii erat, cruentum lintheo cadaver obvolvunt et fossam humum lapidibus construunt ex more tumulum parant* ». On connaît également en Égypte le cas particulier d'un moine, Patermouthios, qui exerçait aussi la charge de *fossor* : voir É. Rebillard, « Les formes de l'assistance funéraire dans l'Empire romain et leur évolution dans l'Antiquité tardive », dans *Antiquité tardive*, 7, 1, 2000, p. 277-278 ; J. Gasco, « La vie de Patermouthios moine et fossoyeur », dans *Itinéraires d'Égypte. Mélanges offerts au père Maurice Martin* (Historia Monachorum X), 1992, p. 107-114. À Rome cependant la situation semble avoir été différente. Elle n'évoluera, dans le sens d'une mainmise progressive des prêtres sur la vente des tombes, qu'aux v<sup>e</sup>-vi<sup>e</sup> siècles, dans le cadre de la politique papale de « revitalisation » funéraire des basiliques suburbaines, suite aux dévastations des guerres-gréco-gothiques et des débuts du phénomène de l'ensevelissement intra-muros. Sur ce dernier point, voir en dernier lieu V. Fiocchi Nicolai, « Il sacco dei Goti e la fine delle catacombe : un mito storiografico ? », dans A. Di Bernardino, G. Pilara, L. Spera et L. Acampora (éd.), *Roma e il Sacco del 410 : realtà, interpretazione, mito. Atti della Giornata di studio, Roma, 6 dicembre 2010*, Rome, 2012, p. 283-310. Sur les *fossore*s romains et leurs représentations, voir aussi G.-B. de Rossi, *La Roma sotterranea cristiana*, III, Rome, 1877, p. 533-542 et E. Conde Guerri, *Los « fossore » de Roma paleocristiana : estudio iconografico, epigrafico y social*, Cité du Vatican, 1979, spécialement p. 164-189.

- 5 Lettre 84 [*epistula* 49] à Arsace, grand prêtre de la Galatie [Julien, *Lettres*, éd. J. Bidez, Paris, 2008, p. 123-127]. Pour les sources antiques, voir aussi Cyprien de Carthage, *Epistula*, 8, 3, 2 [Cyprien, *Lettres 1-20*, éd. S. Deléani, Paris, 2007 (Collection des études augustiniennes, 182), p. 388-389] : « Et plus important que tout : le corps des martyrs ou des autres défunts, s'il ne recevait pas de sépulture, un grand péril menace ceux à qui incombe cette œuvre » ; Hippolyte, *La tradition apostolique d'après les anciennes versions*, éd. B. Botte, Paris, 1968 (Sources chrétiennes, 11 bis), 40, p. 122 : « On n'imposera pas une lourde charge pour enterrer dans les cimetières, car c'est la chose de tous les pauvres. Cependant on paiera le salaire de l'ouvrier à celui qui a fait la fosse, et le prix des briques. Quant à ceux qui se trouvent en

dans la mesure où celle-ci faisait défaut ou manquait de moyens financiers<sup>6</sup>. Dans le restant des cas c'est l'initiative privée qui semble donc avoir été à l'origine de la sépulture en catacombe<sup>7</sup>.

cet endroit et en ont le soin, l'évêque les nourrira au moyen de ce qui est donné à l'Église, afin que ceux qui viennent en ces lieux n'aient pas une lourde charge. » [Voir aussi A. Bausi, « La nuova versione etiopica della Traditio Apostolica », dans P. Buzi, A. Camplani (éd.), *Christianity in Egypt: Literary Production and Intellectual Trends*, 2011, p. 19-69, en particulier p. 63]; Tertullien, *Apologétique*, éd. J.-P. Waltzing, Paris, 2002 [1931], 39, 5-6, p. 176-177 : « Et s'il existe chez nous une sorte de caisse commune, elle n'est pas formée par une "somme honoraire", versée par les élus, comme si la religion était mise aux enchères. [...] En effet, on n'y puise pas pour organiser des festins ni des beuveries, ni de stériles ripailles, mais pour nourrir et enterrer les pauvres. »; Aristide, *Apologie*, éd. B. Pouderon *et al.*, Paris, 2003 (Sources chrétiennes, 470), 15, 7, p. 240-241 : « Puis, quand l'un de leurs pauvres quitte le monde, chacun de ceux qui le voient pourvoit tant qu'il peut à sa sépulture »; Lactance, *Institutions Divines*, VI, 12, 25-31 [Lactance, *Institutions divines*, éd. C. Ingremeau, Paris, 2007 (Sources chrétiennes, 509), p. 239-243] : « *ultimum illud et maximum pietatis officium est peregrinorum et pauperum sepultura* ». Sur l'enseignement de l'Église, qui fait du devoir de sépulture un devoir de charité, voir É. Rebillard, « Église et sépulture dans l'Antiquité tardive (Occident latin, III<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles) », *Annales : histoire, sciences sociales*, 54 (5), 1999, p. 1027-1046. Voir également Ch. Pietri, *Roma Christiana*... cit. n. 4, p. 131-134; W. Wischmeyer, *Von Golgatha zum Ponte Molle. Studien zur Sozialgeschichte der Kirche im dritten Jahrhundert*, Göttingen, 1992 (Forschungen zur Kirchen und Dogmengeschichte, 49), p. 148-162; V. Fiocchi Nicolai, F. Bisconti et D. Mazzoleni, *Les catacombes chrétiennes de Rome*... cit. n. 1, p. 15; É. Rebillard, « Les formes de l'assistance funéraire dans l'Empire romain et leur évolution dans l'Antiquité tardive », *Antiquité tardive*, 2000, 7, 1, p. 269-282, où l'auteur refuse à l'Église le monopole des sépultures des pauvres dans l'Antiquité tardive, soutenant que d'autres acteurs (le pouvoir impérial, les cités, les collègues ou les *familiae*) auraient continué des pratiques évergétiques ou sanitaires ancrées dans les sociétés gréco-romaines avant même l'expansion du christianisme. Sur l'évergésie et les funérailles des pauvres dans l'Empire romain, voir aussi P. Veyne, *Le pain et le cirque : sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris, 1976, p. 291-293; J. Le Gall, « La sépulture des pauvres à Rome », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1980-1981, p. 148-152; V. M. Hope, « Contempt and respect. The treatment of the corpse in ancient Rome » et J. Bodel, « Dealing with the dead: undertakers, executioners and potter's fields in ancient Rome », dans V. M. Hope, E. Marshall (éd.), *Death and Disease in the Ancient City*, Londres/New York, 2000, p. 104-127 et 128-151 et en dernier lieu E.-J. Graham, *The Burial of the Urban Poor in Italy in the Late Roman Republic and Early Empire*, Oxford, 2006.

- 6** Lactance, *Institutions divines*... cit. n. 5, VI, 12, 30, p. 241 : « Même s'il s'agit d'un inconnu, nous remplirons le devoir de ses proches : notre humanité prendra leur place puisqu'ils font défaut. » J. Guyon, « La vente des tombes... » cit. n. 4, p. 550 : « Une inscription sur huit seulement atteste une vente de tombe, alors que la vente était sans doute la règle et l'inhumation gratuite l'exception réservée aux indigents. »
- 7** C'est la thèse défendue par É. Rebillard, *Religion et sépulture : l'église, les vivants et les morts dans l'Antiquité tardive*, Paris, 2003. L'auteur met en garde contre la tentation de vouloir apposer à l'Église antique un rôle de garde-fou des relations entre le monde des vivants et des morts, qu'elle ne revendiquera qu'en plein Moyen Âge. Voir cependant la recension

La découverte en 1955 de la « catacombe anonyme » (en réalité un hypogée) de la Via Dino Compagni au sein de laquelle se côtoient ouvertement scènes païennes et chrétiennes, bouleversa le principe établi des catacombes communautaires. Son inventeur, Antonio Ferrua, crut bon, pour tenter d'expliquer cette anomalie, de créer la catégorie des « catacombes de droit privé », qui auraient ainsi échappé au contrôle de la communauté ecclésiastique<sup>8</sup>.

En réalité, parmi les tombeaux à usage collectif, il faut distinguer les catacombes, « cimetières de grande extension dont le plan présente un maillage serré et articulé de galeries et de *cubicula*, intensément utilisés pour les inhumations »<sup>9</sup>, des simples hypogées qui ont une extension bien plus limitée (une galerie principale et quelques galeries perpendiculaires tout au plus) et qui relèvent du tombeau familial ou collégial<sup>10</sup>. Les occupants de cette dernière typologie de tombeau pouvaient être aussi bien chrétiens que païens ou juifs. Lorsque les membres d'une même *familia*<sup>11</sup> étaient de confessions différentes – ce qui ne devait pas être si inhabituel avant les premières lois d'interdiction

de l'ouvrage par Jean Guyon qui contredit en partie les théories d'É. Rebillard : J. Guyon, « À propos d'un ouvrage récent : retour sur le « dossier des origines » des catacombes chrétiennes de Rome », *Rivista di archeologia cristiana*, 71, 2005, p. 235-254.

- 8** A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina*, Cité du Vatican, 1960, p. 89-91 ; voir aussi A. Ferrua, *Catacombe sconosciute, una pinacoteca del IV secolo sotto la Via Latina*, Florence, 1990. É. Rebillard conteste cette notion qui selon lui « n'a pas de fondement juridique » : É. Rebillard, « L'Église de Rome et le développement des catacombes. À propos de l'origine des cimetières chrétiens », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 109, 2, 1997, p. 761-762.
- 9** V. Focchi Nicolai, F. Bisconti et D. Mazzoleni, *Les catacombes chrétiennes de Rome...* cit. n. 1, p. 9.
- 10** Sur la distinction entre « catacombe » et « hypogée », voir H. Brandenburg, « Überlegungen zu Ursprung und Entstehung der Katakomben Roms », *Vivarium. Festschrift Theodor Klauser zum 90. Geburtstag. Jahrbuch für Antike und Christentum Münster*, Ergänzungsband, 11, 1984, p. 11-49 ; L. Reekmans, « Spätromische Hypogea », dans *Studien zur spatantiken und byzantinischen Kunst, Festschrift F.W. Deichmann*, Bonn, 1986, p. 11-37 et plus récemment B. Borg, « Underground tombs », dans *Crisis and ambition...* cit. n. 21, p. 59-122.
- 11** Au sens large, c'est-à-dire esclaves et affranchis compris.

formelle du paganisme en 392<sup>12</sup> – on pouvait alors assister au phénomène de sépultures dites « mixtes »<sup>13</sup>.

Une série d'hypogées soulève en effet le problème de la cohabitation funéraire entre chrétiens et païens. Dans l'hypogée de Vibia par exemple, G. Marchi imaginait des murs qui, auraient dû inévitablement, selon lui, séparer les tombes païennes (prêtres du « *dei Solis Invicti Mithrae* » et dévots de Sabazios<sup>14</sup>) des sépultures chrétiennes<sup>15</sup>. On sait aujourd'hui que ces murs n'ont jamais existé que dans son imagination « puritaine ». Même discours pour l'hypogée des *Aurelii*, qu'on a longtemps voulu attribuer à des syncrétistes ou des hérétiques<sup>16</sup>. Cependant plusieurs relectures successives du programme iconographique des salles hypogées, corroborées par la restauration récente des peintures et la découverte de scènes vraisemblablement liées à un cycle homérique, ne laissent plus guère planer de doute sur l'identité foncièrement païenne des commanditaires de ces fresques<sup>17</sup>.

- 12** Sur les lois impériales antipaïennes, voir J. Rougé, R. Delmaire et F. Richard (éd.), *Les lois religieuses des empereurs romains de Constantin à Théodose II (312-438)*, Paris, 2005, 2009 (Sources chrétiennes, 497, 531); P. Chuvin, *Chronique des derniers païens. La disparition du paganisme dans l'Empire romain, du règne de Constantin à celui de Justinien*, 2009; L. Guichard, « Des lois oppressives? La législation des empereurs chrétiens de *haereticis et paganis* », dans M.-F. Baslez (éd.), *Chrétiens persécuteurs : destructions, exclusions, violences religieuses au IV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2014, p. 91-137.
- 13** Sur les sépultures mixtes de païens et de chrétiens voir, M. J. Johnson, « Pagan-Christian burial practices of the fourth century: shared tombs? », *Journal of Early Christian Studies*, 5, 1, 1997, p. 37-59; L. Reekmans, « Spatromische Hypogea », dans *Studien zur spatantiken und byzantinischen Kunst, Festschrift F. W. Deichmann*, Bonn, 1986, p. 11-37. É. Rebillard revient sur le problème des hypogées mixtes, traditionnellement attribués à des hérétiques dans É. Rebillard, « L'Église de Rome... » cit. n. 8, p. 755-759.
- 14** *AE* 1975, 54 et *CIL* VI, 142; A. Ferrua, « Antiche iscrizioni inedite di Roma : Vigna Codini e Vibia », *Bullettino della commissione archeologica comunale*, n<sup>os</sup> 24 et 39, 1975.
- 15** Voir A. Ferrua, « La catacomba di Vibia », *Rivista di archeologia cristiana*, 47, 1971, p. 7-62, plus particulièrement p. 12-15. Sur les inscriptions païennes et chrétiennes de l'hypogée de Vibia, voir A. Ferrua, *op. cit.* n. 14, p. 71-95, en particulier p. 78-95.
- 16** Voir O. Marucchi, « Un singolare gruppo di antiche pitture nell'ipogeo del viale Manzoni », *Nuovo bullettino di archeologia cristiana*, 27, 1921, p. 83-93; G. Bendinelli, « Il monumento sepolcrale degli Aureli al Viale Manzoni in Roma », *Monumenti antichi dell'accademia nazionale dei Lincei*, 28, 2, 1922, p. 289-520; J. Wilpert, « Le pitture dell'ipogeo di Aurelio Felicissimo presso il viale Manzoni in Roma », *Memorie dell'accademia romana di archeologia*, 1, 2, 1924, p. 5-43; C. Cecchelli, *L'ipogeo eretico degli Aureli*, Rome, 1928; C. Cecchelli, *Monumenti cristiano-eretici di Roma*, Rome, 1944.
- 17** Voir N. Himmelmann, « Das Hypogäum der Aurelier am Viale Manzoni. Ikonographische Beobachtungen », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 54, 3, 1976, p. 987-988; F. Bisconti, « L'ipogeo degli Aureli in viale Manzoni : un esempio di sincretismo privata », *Augustinianum*, 25, 3, 1985, p. 889-903; G. L. Grassigli, « L'ipogeo degli Aureli tra trascendenza e identità pagana »,



La « recontextualisation » des images au sein de leur environnement archéologique a par ailleurs permis d'observer la présence, à l'entrée de nombreuses chambres funéraires, de traces de crapaudines qui permettaient de clôturer ces espaces privés, au sein même de catacombes considérées comme communautaires<sup>18</sup>. Ce nouveau cadre d'interprétation incite donc à reconsidérer le rôle des commanditaires laïques, parfois récemment christianisés, pétris de culture gréco-romaine et vraisemblablement libres de toute censure<sup>19</sup>.

Notre étude se concentrera sur les représentations du commanditaire, essentiellement à travers les fresques et le décor gravé des épitaphes, et spécialement dans le cas où celui-ci nous est connu par l'intermédiaire d'un portrait et/ou d'une inscription<sup>20</sup>. Nous nous focaliserons dans un premier temps

.....  
dans *Iconografia 2001 : studi sull'immagine. Atti del Convegno, Padova, 30 maggio-1 giugno 2001*, Rome, 2002, p. 405-417 ; F. Bisconti, « Ipogeo degli aureli : Alcune riflessioni e qualche piccola scoperta », *Rivista di archeologia cristiana*, 80, 2004, p. 13-38 ; F. Bisconti (éd.), *L'ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni. Restauri, tutela, valorizzazione e aggiornamenti interpretativi*, Cité du Vatican, 2011. Sur la réinterprétation des bergers criophores et du « berger-philosophe » sur lesquels s'étaient focalisés l'identification chrétienne du monument, voir à l'intérieur de cet ouvrage A. Caillaud, « Criofori e pastore-filosofo nell'ipogeo degli Aureli », p. 213-222.

- 18** Voir, par exemple, C. Carletti, « Le pitture delle catacombe di Roma : restauri e nuove acquisizioni. Chiose di libera lettura a proposito di un nuovo libro », *Archeologia medievale*, 40, 2013, p. 453-466, en particulier p. 455.
- 19** Contrairement à ce que pensaient L. de Bruyne et A.G. Martimort, *op. cit.*, n. 3. Sur la naissance de l'art chrétien en dehors du contrôle de la hiérarchie ecclésiastique, voir l'opinion de M.-Y. Perrin, « L'invention du cimetière... » cit. n. 21, p. 109 : « À cette éclosion aussi révolutionnaire que silencieuse d'une iconographie chrétienne, concourent, dans ce laboratoire que sont à cet égard les catacombes, artisans et commanditaires anonymes en un processus de création diffus, libre en ses débuts de toute directive cléricale, qui ne suscite ni glose ni commentaire : ces représentations n'ont aucun but catéchétique ou didactique ; elles visent seulement à la pure ornementation que vient parfois teinter peut-être le souci de protéger ainsi la tombe et son occupant. »
- 20** Nous avons volontairement exclu les sarcophages de cette enquête, cette contribution se concentrant essentiellement sur les artefacts conservés *in situ*. Une ample bibliographie, principalement en langue allemande, a cependant été consacrée aux représentations des défunts sur les sarcophages. Nous fournissons ici quelques titres : J. Dresken-Weiland, « Sulla rappresentazione dei defunti sui sarcofagi paleocristiani », *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, XLI, 1994 ; J. Dresken-Weiland, *Bild, Grab und Wort: Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts*, Regensburg, 2010, p. 38-76 ; I. Rilliet-Maillard, *Paiens et chrétiens devant la mort aux 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> siècles. Recherches sur les sarcophages et le décor funéraire*, thèse de doctorat sous la direction de Ch. Pietri, université Paris-Sorbonne, 1986 ; M. Studer-Karlen, *verstorbenen darstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen*, Turnhout, 2012 (Bibliothèque de l'Antiquité tardive, 21) ; M. Studer-Karlen, « Les représentations des défunts sur les sarcophages chrétiens : sarcophages paiens et chrétiens en comparaison », dans M. Galinier et F. Baratte (éd.), *Iconographie funéraire romaine et société : corpus antique, approches nouvelles ?*, Perpignan, 2013, p. 233-243 ; W. Wischmeyer,

sur les données relatives à sa vie terrestre (métier, statut, famille, portrait), avant de nous pencher sur les représentations liées au monde eschatologique où il apparaît au milieu des saints, des apôtres et du Christ, ouvrant la voie à tout un pan de l'iconographie médiévale.

## Autoreprésentation et autocélébration des commanditaires : les rappels de la vie terrestre

### Les différents types de sépulture

Les catacombes de Rome connurent leur grande phase d'activité au cours des III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles de notre ère, recevant les sépultures de milliers d'individus<sup>21</sup>. L'idéal égalitaire qui servait d'étalon aux premières zones des catacombes – uniquement constituées de galeries creusées de tombes simples et identiques, à l'instar de l'*Area I* de Calliste – ne subsista guère longtemps<sup>22</sup>. En effet, dès les années 230-240 apparaissent dans cette même zone de la catacombe les

.....  
*Die Tafeldeckel der christlichen Sarkophage Konstantinischer Zeit in Rom : Studien zur Struktur, Ikonographie und Epigraphik*, Rome/Fribourg/Vienne, 1982.

- 21** Sur l'origine des catacombes romaines, voir P. Testini, *Le Catacombe...* cit. n. 1, p. 47-81; H. Brandenburg, *Überlegungen zu Ursprung...* cit. n. 10, p. 11-49; M.-Y. Perrin, « L'invention du cimetière : le cas romain », *Communio. Revue catholique internationale*, 20, 1995, p. 99-113; É. Rebillard, « L'Église de Rome... » cit. n. 8, p. 741-763; V. Fiochi Nicolai, F. Bisconti et D. Mazzoleni, *Les catacombes chrétiennes de Rome...* cit. n. 1 p. 13-24; V. Fiochi Nicolai, J. Guyon (éd.), *Origine delle catacombe romane : atti della giornata tematica dei Seminari di archeologia cristiana, Roma, 21 marzo 2005*, Cité du Vatican, 2006 et plus récemment B. Borg, *Crisis and Ambition: Tombs and Burial Customs in Third-Century CE Rome*, Oxford, 2013 (Oxford studies in ancient culture and representation). Voir aussi M.-Y. Perrin, « Aspects de la sépulture des chrétiens dans l'Antiquité tardive », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses*, 118, 2011, p. 179-181. Il s'agit du résumé des cours donnés par M.-Y. Perrin lors de son séminaire en 2009-2010 (version en ligne sur <http://asr.revues.org/960>).
- 22** C'est par exemple le cas de la catacombe de Priscille où dès les premières décennies du III<sup>e</sup> siècle, la galerie a1 de l'arénarie, directement desservie par un escalier, accueille des sarcophages en marbres installés dans de grandes niches maçonnées. Même phénomène de différenciation sociale précoce pour les *cubicula* les plus anciens de la *Spelunca Magna* dans la catacombe de Prétextat : voir Fiochi Nicolai, F. Bisconti et D. Mazzoleni, *Les catacombes chrétiennes de Rome...* cit. n. 1, p. 18-23; L. Spera, *Il complesso di Pretestato sulla Via Appia : storia topografica e monumentale di un insediamento funerario paleocristiano nel suburbio di Roma*, Cité du Vatican, 2004, p. 112-123. Sans oublier les hypogées de familles aristocratiques qui sont parfois à l'origine de certaines régions catacombales (évergètes, fondateurs d'un cimetière communautaire ?), comme par exemple l'hypogée des *Acilii Glabrones* à Priscille ou des *Flavii* à Domitille. Sur ce dernier, voir Ph. Pergola, « La Région dite des "Flavii Aurelii" dans la catacombe de Domitille : contribution à l'analyse de l'origine des grandes nécropoles souterraines de l'Antiquité tardive à Rome », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 95, 1, 1983, p. 183-248.

premières chambres funéraires privées, probablement commanditées par des membres de la haute hiérarchie ecclésiastique<sup>23</sup>. Le phénomène ne fera que s'accroître au fil du temps dans l'ensemble des catacombes romaines, créant *de facto* une « stratification sociale » des espaces funéraires<sup>24</sup>.

Différents types de sépultures, correspondant par leurs proportions aux possibilités économiques des commanditaires, virent ainsi le jour<sup>25</sup>. Le *loculus*, tombe individuelle, tapissant les parois de galeries entières, marque la condition du commanditaire le plus humble, dont nous ignorons parfois jusqu'au nom<sup>26</sup>. L'*arcosolium* est une tombe disposée sous un arc creusé dans le tuf et parfois dotée d'une décoration picturale. Enfin le *cubiculum* (ou chambre funéraire) constitue un espace privé destiné à recevoir les sépultures des membres d'une même famille ou d'un même groupe restreint (corporation, collègue...), l'équivalent en négatif des mausolées de surface<sup>27</sup>. À l'intérieur, les deux typologies précédentes de tombes étaient généralement utilisées, tout comme le recours à la décoration picturale. Mais on pouvait également trouver des sarcophages, parfois enterrés et donc soustraits aux regards, mais parfois exposés dans des niches, de manière à démontrer le potentiel économique, voire le

**23** Sur les différentes phases de creusement de l'*Area I* de Callixte, voir P.-A. Février, « Études sur les catacombes romaines, II. La catacombe de Priscille et l'origine des catacombes », *Cahiers archéologiques*, 11, 1960, p. 1-14 ; V. Flocchi Nicolai, F. Bisconti et D. Mazzoleni, *Les catacombes chrétiennes de Rome...* cit. n. 1, p. 17 et plus récemment V. Flocchi Nicolai et J. Guyon, « Relire Styger : les origines de l'*Area I* du cimetière de Calliste et la crypte des papes », dans *Origine delle catacombe romane...* cit. n. 21, p. 121-161

**24** L'expression est de L. Reekmans : « Quelques observations sur la stratification sociale et la *tumulatio ad sanctos* dans les catacombes romaines », dans J.-C. Picard, Y. Duval (éd.), *L'inhumation privilégiée du IV<sup>e</sup> au VIII<sup>e</sup> siècle en Occident, Actes du colloque tenu à Créteil les 16-18 mars 1984*, Paris, 1986, p. 245-249 ; M.-Y. Perrin, « L'invention du cimetière... » cit. n. 22, p. 108 résume bien ce phénomène : « Îlots privés au sein de la catacombe, solidement clôturés, les *cubicula*, rares dans les noyaux primitifs des cimetières du III<sup>e</sup> siècle, se font plus nombreux au fil des décennies. Ils brisent net l'image toute empreinte d'égalité, de fraternité et de communisme apostoliques que les longues perspectives de galeries flanquées de centaines de *loculi* auraient pu suggérer d'attacher aux nécropoles communautaires des chrétiens de la ville »

**25** Voir D. Nuzzo, *Tipologia sepolcrale delle catacombe romane : i cimiteri ipogei delle vie Ostiense, Ardeatina e Appia*, Oxford, 2000 (BAR international series, 905).

**26** Bien que nous ayons quelques exemples de membres de l'aristocratie qui choisirent (probablement par acte d'humilité) de se faire enterrer dans un simple *loculus* de galerie, alors que leur épitaphe les définit comme « *v(ir) c(larissimus)* ».

**27** Voir L. Reekmans, *op. cit.* n. 23, p. 246 : « Il est à présumer que beaucoup de chambres sépulcrales bien équipées étaient le résultat, non tellement d'une initiative individuelle, mais plutôt d'un effort familial ou l'œuvre d'une association funéraire qui garantissait à ses membres un enterrement et un tombeau décent. »

statut élevé des commanditaires<sup>28</sup>. Cette différente typologie de sépultures nous permet d'ores et déjà de distinguer différents types de commanditaires appartenant aux classes les plus variées de la société romaine de l'époque.

### Les différents types de métiers

La synthèse de Fabrizio Bisconti sur les attestations de métiers dans les catacombes romaines à travers les fresques, l'épigraphie et les images gravées sur les épitaphes, nous fournit un ample panorama des métiers exercés par les défunts inhumés dans ces cimetières souterrains<sup>29</sup>. Paysans, commerçants, transporteurs de marchandises, médecins, banquiers, etc. se côtoient dans la mort, comme ils se croisaient de leur vivant.



**Fig. 1.** Vendeuse de légume à son étal (Rome, catacombe de Calixte). D'après J. Wilpert, *Le Pitture delle catacombe romane*, pl. 143,2

**28** Sur le contexte de découverte des sarcophages tardo-antiques, voir J. Dresken-Weiland, *Sarkophagbestattungen des 4.-6. Jahrhunderts im Westen des römischen Reiches*, Rome-Fribourg en Brisgau-Vienne, 2003 (*Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 55) et plus récemment B. Borg, « Sarcophagi in context », dans *Crisis and ambition* cit. n. 21, p. 213-240.

**29** F. Bisconti, *Mestieri nelle catacombe romane : appunti sul declino dell'iconografia del reale nei cimiteri cristiani di Roma*, Cité du Vatican, 2000 (*Studi e ricerche*, 2). Sur les scènes de métiers représentés sur les reliefs funéraires romains, voir G. Zimmer, *Römische Berufsdarstellungen*, Berlin, 1982 ; B. Andreae, G. Koch et R. Amedick, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben, Vita Privata*, Berlin, 1991, p. 110-117 et pl. 108-120 ; N. Zimmermann, « verstorbene im Bild. Zur Intention römischer Katakombenmalerei », *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 50, 2007, p. 154-179, en particulier p. 166-168.

Une vendeuse de légume se fait par exemple représenter à son étal dans la lunette d'un *arcosolium* de Callixte (**fig. 1**)<sup>30</sup>, tandis que sur une épitaphe de la catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin un vendeur de poisson, *Iulius Marius Silvanus*, apparaît en train de présenter ses marchandises au passant (**fig. 2**)<sup>31</sup>. Dans le même cimetière, une scène de vente d'étoffes est peinte sur un *loculus*, selon une formule iconographique déjà éprouvée par la veine « populaire » de l'art romain<sup>32</sup>. Ailleurs, sur un relief de la catacombe de Saint-Sébastien, une femme dont le portrait ne fut jamais exécuté, est représentée, derrière son comptoir, au milieu d'une boutique où se déroulent plusieurs activités liées à la vente de vin<sup>33</sup>. De même, une épitaphe romaine aujourd'hui conservée à Urbino, nous montre le sculpteur *Eutropos* dans son atelier, en train de manier le trépan pour apporter la touche finale aux protomes léonins d'un sarcophage à strigiles<sup>34</sup>. Des métiers, qui furent stigmatisés par certains clercs car jugés contraires à la morale chrétienne, donnent parfois lieu à de véritables démonstrations de fierté, comme par exemple pour les *arcosolia* du soldat et de l'aurige dans la catacombe des Giordani<sup>35</sup>. Enfin, la représentation d'une scène de transport de tonneaux par un petit groupe de personnes dans

**30** J. Wilpert, *Le Pitture delle catacombe romane*, Rome, 1903, pl. 143,2; A. Nestori, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, seconde édition revue et corrigée, Cité du Vatican, 1993 [1975] (Roma sotterranea cristiana, 5), n° 51, p. 109

**31** *Inscriptiones christianae urbis Romae Septimo saeculo antiquiores. Nova Series* (= *ICVR n. s.*), VI, 16291; F. Bisconti, *Mestieri...* cit. n. 29, n° XId1.4, fig. 4, p. 25.

**32** F. Bisconti, « Un singolare esempio di iconografia "attitudinale": note su una pittura del cimitero "Ad duas lauros" », dans *Memoriam Sanctorum venerantes. Miscellanea in onore di Monsignor Victor Saxer*, Cité du Vatican, 1992, p. 21-48.

**33** F. Bisconti, « Scena di commercio del vino in un rilievo inedito della regione dell'ex vigna chiaraviglio in S. Sebastiano », *Rivista di archeologia cristiana*, 79, 2003, p. 15-44.

**34** *ICVR n. s.* VI, 17225; F. Bisconti, *Mestieri...* cit. n. 29, n° XIXa2, fig. 2-3, p. 25.

**35** J. Wilpert, *Le Pitture...* cit. n. 30, p. 425-486, pl. 145, 2-3; A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 1-2, p. 13; F. Bisconti, *Mestieri...* cit. n. 29, fig. 37-38, p. 67-68, pl. I-IV. Engemann considère toutefois ces peintures comme païennes : voir J. Engemann, « Altes und Neues zu Beispielen heidnischer und christlicher Katakombenbilder im spätantiken Rom », *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 26, 1983, p. 128-151. Une épitaphe d'aurige, aujourd'hui disparue, avait également été découverte par de Rossi près de la Via Ardeatina (*ICVR n. s.* III, 9226) : voir, F. Bisconti, *Mestieri...* cit. n. 29, n° XVIIIa1, p. 242. Voir les différents métiers condamnés par Hippolyte, *La tradition apostolique...* cit. n. 5, p. 70-75 et Tertullien, *Les spectacles*, éd. M. Turcan, Paris, 1986 (Sources chrétiennes, 332), 22-25, p. 268-291. Sur les métiers pratiqués par les membres des premières communautés chrétiennes, voir D. Mazzoleni, « Il lavoro nell'epigrafia cristiana » et « La vita del popolo cristiano a Roma alla luce delle testimonianze epigrafiche (dal III secolo alla fine del VI) », dans D. Mazzoleni, *Epigrafi del mondo cristiano antico*, Rome, 2002, p. 39-48 et 73-84; R. Martorelli, « L'artigianato nei primi secoli cristiani : testimonianze epigrafiche », dans A. M. Corda (éd.), *Cultus splendore : studi in onore di Giovanna Sotgiu, Senorbì*, 2003, p. 627-655.

le *cubiculum* des « bottai » de la catacombe de Priscille, a pu faire penser que celui-ci appartenait à plusieurs membres de la corporation des transporteurs d'eau et de vin<sup>36</sup>.



**Fig. 2.** Épithaphe du vendeur de poisson *Iulius Marius Silvanus* (Rome, catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin). D'après F. Bisconti, *Mestieri nelle catacombe romane*, fig. 4

Le *cubiculum* des *mensores* à Domitille, étudié par Philippe Pergola, prouve la capacité financière de cette autre corporation, qui s'offre l'un des *cubicula* les plus imposants de la Rome souterraine<sup>37</sup>. On y voit se dérouler des scènes de transport, de mesure et de vente du grain<sup>38</sup>. À quelques mètres seulement de ce *cubiculum*, une autre fresque peinte sur la façade d'un *arcosolium* représentait la distribution du grain annonaire par un personnage central, probablement identifiable comme le commanditaire du monument (fig. 3). Un faisceau d'indices similaires a conduit Ph. Pergola à penser que cette région cimitériale avait été la propriété d'un collègue d'officiers de l'Annone chargés du transport et du contrôle du grain, les *mensores*, qui aurait pourvu de cette manière à la sépulture des membres de sa corporation<sup>39</sup>. Le *modius*, instrument de mesure

**36** R. Giuliani, *Scene di mestiere nelle catacombe. Il restauro del cubicolo dei bottai nel cimitero di Priscilla*, dans *Mitteilungen zur christlichen Archäologie*, 9, 2003, p. 9-18. Plusieurs épithaphe liées à cette corporation sont par ailleurs attestées. Sur l'une d'elles (*ICVR n. s. IX*, 23963) un personnage identique à ceux du *cubiculum* des *bottai*, est représenté muni du bâton lui permettant de faire rouler plus facilement les tonneaux : voir F. Bisconti, *Mestieri...* cit. n. 29, n° Vb1.2, p. 201.

**37** V. Focchi Nicolai, F. Bisconti et D. Mazzoleni, *Les catacombes chrétiennes de Rome...* cit. n. 1, fig. 95-96. Voir Ph. Pergola, « *Mensores frumentarii christiani* et annone à la fin de l'Antiquité », *Rivista di Archeologia Cristiana*, 66, 1990, p. 167-184 ; Ph. Pergola, « *Des pistores aux mensores* de la catacombe de Domitilla : itinéraire d'une interprétation », dans *Giuseppe Wilpert, archeologo cristiano, Atti del Convegno (Rome, 16-20 mai 2007)*, Cité du Vatican, 2009, p. 389-407.

**38** J. Wilpert, *Le Pitture...* cit. n. 30, pl. ; A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 74, p. 131 ; F. Bisconti, *Mestieri...* cit. n. 29, n° IVa2, pl. X-XII.

**39** J. Wilpert, « Ein unbekanntes Gemälde aus der Katakomba der hl. Domitilla und die coemeterialen Fresken mit Darstellungen aus dem realen Leben », *Römische Quartalschrift*,



Fig. 3. Distribution du grain annonaire (Rome, catacombe de Domitille). Dessin de G.-B. De Rossi, d'après F. Bisconti, *Mestieri nelle catacombe romane*, fig. 80



Fig. 4. Épitaphe de Maximinus avec modius et rutellum (râcloir) (Musées du Vatican, collection ex Museo Lateranense). Photographie A. Caillaud

du grain et emblème de cette profession, est par ailleurs gravé sur près de 46 épitaphes romaines (fig. 4)<sup>40</sup>. La majeure partie d'entre elles (39), proviennent de la partie méridionale du *suburbium* (*Viae Portuense, Ostiense, Ardeatina et Appia*) et donc aux abords du Tibre sur lequel se déroulait le transport des denrées depuis les ports d'Ostie et de *Portus* vers l'*emporium* fluvial et les *horreae* sis au sud-ouest de l'Aventin. La catacombe qui

1, 1887, p. 20-40 et pl. 1; A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 71, p. 130; F. Bisconti, *Mestieri...* cit. n. 29, n° IVa2, p. 191-192 et fig. 80, p. 150. Des collèges funéraires de *mensores* sont par ailleurs connus par les inscriptions : voir *CIL VI*, 9626. Sur l'Annone dans l'Antiquité tardive, voir J.-P. Waltzing, *Étude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains depuis les origines jusqu'à la chute de l'Empire d'Occident*, 4, Louvain, 1900, p. 29-31; A. Chastagnol, *La préfecture urbaine à Rome sous le Bas-Empire*, Paris, 1960, p. 54-63 et 296-320; E. Tengström, *Bread for the People: Studies of the Corn-Supply of Rome during the Late Empire*, Stockholm/Lund, 1975; H. Pavis d'Escurac, *La préfecture de l'annone : service administratif impérial d'Auguste à Constantin*, Rome, 1976; P. Ciancio Rossetto, *Il sepolcro del fornaio Marco Virgilio Eurisace a Porta Maggiore*, Rome, 1973; G. Rickman, *The Corn Supply of Ancient Rome*, Oxford/New York, 1980, p. 86-87, 204-207, 229-230.

<sup>40</sup> F. Bisconti, *Mestieri...* cit. n. 29, p. 192-197.

possède la plus grande concentration de ce type d'épithètes est justement celle de Domitille où sont conservées 17 d'entre elles<sup>41</sup>.

Le *status* économique et une certaine volonté d'autoreprésentation orientent donc ces images à caractère professionnel, qui dans le prolongement de la veine romaine traditionnelle, montrent la claire volonté de certains commanditaires de continuer à se faire représenter à travers l'un des éléments marquants de leur individualité, celle du métier exercé au cours de leur passage sur terre<sup>42</sup>.

## La famille

Il convient de préciser qu'en contexte funéraire « commanditaire » est loin d'être systématiquement synonyme de « défunt »<sup>43</sup>. À moins que l'inscription ne précise que la personne se soit fait construire ou décorer le tombeau de son vivant<sup>44</sup>, il faut généralement imaginer une intervention de la famille proche, comme le soulignent de très nombreuses inscriptions. Ainsi, dans le cas de couples, il n'était pas rare que le mari ou l'épouse dédicacent l'épithète à leur conjoint mort avant eux, allant parfois jusqu'à se faire représenter eux-mêmes sur le monument funéraire, probablement en vue de reposer plus tard à ses côtés<sup>45</sup>.

**41** Mais, contrairement à ce qu'on attendrait, elles ne sont pas uniquement concentrées dans la région des *mensores*. Voir F. Bisconti, *Mestieri...* cit. n. 29, n° IVb1, IVb2.1-44, IVc3, p. 192-197. Sur les inscriptions funéraires relatives aux *pistores*, *mensores*, *horrearii*, *molendinarii*, voir p. 197-199. Voir aussi G. B. De Rossi, « Elogio metrico sepolcrale d'un *praefectus annonae* del secolo quinto o del sesto », *Römische Quartalschrift*, 1, 1887, p. 41-45.

**42** Les images gravées sur les épithètes représentent 67 % des attestations de métier. La plupart sont des représentations d'outils : voir F. Bisconti, *Mestieri...* cit. n. 29, p. 147.

**43** Voir par exemple S. Birk, « Sarcophagi, Self-Representation, and Patronage in Rome and Tyre », dans *Patrons and Viewers in Late Antiquity*, 2012, p. 107-133, en particulier p. 107-119.

**44** Par exemple, « *se vivo fecit* », « *se vivus comparavit* », « *se vivi emerunt* »... Pour les inscriptions mentionnant l'achat de tombe du vivant du commanditaire, voir J. Guyon, « La vente des tombes... » cit. n. 4, p. 570-573.

**45** C'est le cas par exemple d'un sarcophage de la fin du iii<sup>e</sup> siècle conservé au Musée national Romain (n° inv. 59672). *Valerius Valentianus*, officier de la garde prétorienne, dédicace le sarcophage « à sa chaste femme » *Marcia Iulia Baebia* et se fait représenter à ses côtés dans le *clipeus* du sarcophage à strigiles, bien qu'étant encore vivant au moment de la sculpture des bustes et de la déposition de sa femme dans le sarcophage : *CIL VI*, 37231; F.W. Deichmann, G. Bovini, H. Brandenburg, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, Wiesbaden, 1967, n° 778; B. Andreae, G. Koch et R. Amedick, *Die Sarkophage...* cit. n. 29, n° 186, pl. 28. La représentation du cycle de Jonas sur le couvercle de sarcophage portant l'inscription indique, selon toute vraisemblance, la confession chrétienne du commanditaire, voire de la défunte. S. Birk, *op. cit.* n. 43, p. 107-119, démontre toutefois que, pour les sarcophages avec portraits de couples, il n'était pas toujours prévu d'espace supplémentaire pour



Sur une sépulture du milieu du IV<sup>e</sup> siècle, découverte dans le cimetière de Cyriaca (Saint-Laurent-hors-les-murs), *Flavius Iulius Iulianus* dit, à travers l'épithaphe, avoir réalisé la tombe pour sa femme *Maria Simplicia Rustica*<sup>46</sup>. Deux portraits en médaillons réalisés en mosaïque, accompagnaient cette inscription. L'un représente une femme voilée, paumes en avant dans le geste de l'orante généralement attribué aux personnes décédées, tandis que l'autre médaillon figure un homme en buste qui n'adopte pas ce geste caractéristique. Il s'agit donc vraisemblablement du mari dédicant, encore en vie<sup>47</sup>.

Selon Éric Rébillard, la place tenue par la famille nucléaire dans les épithaphes chrétiennes, serait aussi importante, voire plus, de ce que l'on peut relever pour les inscriptions païennes<sup>48</sup>. Ainsi, c'est le lien familial qui semble l'emporter de prime abord sur l'identité religieuse, même dans le cadre des cimetières communautaires. Cependant, cette observation ne signifie pas qu'il y ait nécessairement eu une opposition entre appartenance familiale et appartenance religieuse. Les deux sentiments peuvent avoir cohabité au sein d'un même individu ou d'un même groupe familial. La sépulture de membres d'une même famille au sein d'un cimetière de chrétiens, pouvait ainsi permettre de rassembler dans un même « dortoir » (*koimeterion/coemeterium*) la famille naturelle et la famille spirituelle dans l'attente du jugement dernier,

---

recevoir une seconde épithaphe ou un second corps. Il semble donc qu'il faille réévaluer l'importance de l'autoreprésentation du commanditaire, qui, à sa propre mort, ne rejoignait pas nécessairement la personne commémorée dans la tombe.

- 46** *ICVR n. s. VII*, 19085. Pour une analyse et une bibliographie relative à ces mosaïques funéraires, voir P. Pogliani, « I ritratti clipeati a mosaico dal cimitero di Ciriaca presso San Lorenzo fuori le mura e conservati nei Musei Vaticani », dans M. Andaloro (éd.), *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, 312-468, Milan, 2006, p. 92-96.
- 47** Sur la signification du geste de l'*expansis manibus*, voir F. Bisconti, « Contributo all'interpretazione dell'atteggiamento di orante », *Vetera Christianorum*, 17, 1980, p. 17-28 ; F. Bisconti, « Orante », dans F. Bisconti (éd.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Cité du Vatican, 2000 (Sussidi allo studio delle antichità cristiane, 13), p. 235-236 ; F. Bisconti, « Il gesto dell'orante tra atteggiamento e personificazione », dans *Pietro e Paolo : la storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, Cité du Vatican, 2000, p. 368-372 ; A. Donati, G. Gentili (éd.), *Deomene : l'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, Milan, 2001 ; P. Filacchione, « L'orante cristiana tra simbologia e iconografia del reale », *Salesianum*, 67, 2005, p. 157-169.
- 48** É. Rébillard, *Religion et sépulture...* cit. n. 7, p. 26 : « 80 % des personnes qui ont pris soin de la sépulture du défunt honoré dans l'épithaphe sont des époux, des parents, des enfants ou des cousins. » Pour les dédicaces réalisées par les membres de la famille, voir P. Gallivan, P. Wilkins, « Familial structures in Roman Italy: a regional approach », dans B. Rawson, P. Weaver (éd.), *The Roman Family in Italy. Status, Sentiment, Space*, 1997, p. 239-277, en particulier, p. 244-250 et tableaux n<sup>os</sup> 10.7 et 10.8 ; B. D. Shaw, « Latin funerary epigraphy and family life in the later Roman empire », *Historia. Zeitschrift für Alte Geschichte*, 33, 1984, p. 457-497 ; W. Wischmeyer, *op. cit.* n. 20, p. 147-157.

sans toutefois que la hiérarchie ecclésiastique n'impose arbitrairement à ses fidèles ni lieu de sépulture obligatoire, ni séparatisme confessionnel. Les hypogées familiaux, chrétiens, païens ou mixtes de la Rome impériale le prouvent de manière assez éloquente<sup>49</sup>.

À plusieurs reprises dans la peinture catacombale nous trouvons ainsi des familles représentées au complet à proximité de leur tombe. Ainsi, dans le « *cubiculum* de la *velata* » à Priscille une femme dont nous ignorons le nom est représentée au cours des instants marquants de sa vie (**fig. 5**)<sup>50</sup>. À gauche, un personnage barbu assis sur une *cathedra*, tend l'index et le majeur de sa main droite à hauteur de l'épaule de la femme. Celle-ci tient un rouleau ouvert entre ses mains, tandis que derrière elle se profile un homme tenant peut être dans ses propres mains un voile blanc bordé de rouge. Dans la partie droite de la lunette, une autre femme, caractérisée par une coiffure et un visage similaires à la précédente, est représentée assise, tenant un nourrisson entre ses bras<sup>51</sup>. Enfin, au centre, de nouveau une femme en attitude d'orante, le regard inspiré dirigé vers le ciel, porte une longue tunique pourpre, tandis qu'un voile blanc couvre sa tête.

Parmi ces trois scènes, qui semblent se référer à une seule et même personne, celle de gauche a suscité plusieurs interprétations divergentes<sup>52</sup>. Le

**49** Sur les sépultures mixtes, voir bibliographie n. 13-17.

**50** J. Wilpert, *Le Pitture...* cit. n. 30, pl. 79-81; A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 7, p. 23. P.-A. Février datait les peintures, par comparaison avec les coiffures féminines contemporaines, « du milieu ou du troisième quart du III<sup>e</sup> siècle » : P.-A. Février, « Études sur les catacombes romaines. I, Le développement de la catacombe de Priscille », *Cahiers archéologiques*, 10, 1959, p. 1-26, en particulier p. 11. Sur la même base, Tolotti proposait lui les années 280-290 : F. Tolotti, *Il cimitero di Priscilla : studio di topografia e architettura*, Cité du Vatican, 1970, p. 198. F. Bisconti la date, sur des critères stylistiques liés au regard « inspiré » du personnage, du règne de l'empereur Gallien (253-268).

**51** Un fragment de sarcophage de la catacombe de Saint-Sébastien représentant la Nativité offre un point de comparaison intéressant avec cette scène, ainsi qu'avec celle de la Vierge à l'enfant représentée à proximité du *cubiculum* de la *velata* dans la catacombe de Priscille : voir F. Bisconti, « La « cristianizzazione » delle immagini in Italia tra Tarda Antichità e Alto Medioevo », dans *La cristianizzazione in Italia tra Tardoantico ed Altomedioevo, Atti del IX Congresso nazionale di archeologia cristiana*, Palerme, 2007, p. 151-168, et plus spécialement p. 156 et fig. 11-12.

**52** Voir O. Mitius, *Ein Familienbild aus der Priscillenkatakomben mit der ältesten Hochzeitdarstellung der christlichen Kunst*, Fribourg, 1895; C. Dagens, « À propos du *cubiculum* de la "velatio" », *Rivista di archeologia cristiana*, 47, 1971, p. 119-129 et F. Bisconti, « Scavi e restauri nella regione della "velata" in Priscilla », *Rivista di Archeologia cristiana*, 77, 2001, p. 49-95; F. Bisconti, La « cristianizzazione »... cit. n. 51, p. 157-158. D'autres interprétations ont été proposées par A. Bosio, *Roma sotterranea*, Rome, 1632, p. 549; J. Wilpert, *Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche*, Fribourg, 1892. Wilpert, à la suite de Bosio, interprétait



**Fig. 5.** *Cubiculum* de la « *Velata* » (Rome, catacombe de Priscille). D'après Fiocchi Nicolai, F. Bisconti et D. Mazzoleni, *Les catacombes chrétiennes de Rome*, fig. 123

personnage barbu est généralement interprété comme un évêque assis sur sa *cathedra*, qui tendrait sa main droite vers la femme en signe de bénédiction, elle-même tenant dans ses mains les *tabulae nuptiales*<sup>53</sup>. L'homme derrière elle serait alors son mari qui présenterait, lui, le voile nuptial, le *flammeum*.

Il s'agirait toutefois d'un *unicum* dans le panorama de l'art funéraire paléochrétien, puisque la scène traditionnelle de la *dextrarum iunctio* continue d'être inlassablement répétée sur les monuments chrétiens tout au long de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge<sup>54</sup>. De plus, selon les sources antiques, le

la scène de gauche comme la cérémonie d'une *velatio virginis* et celle de droite comme une vierge à l'enfant. Un tableau de Nikolaj Nikolaevic Alessandrov, *In a catacomb*, 1900 (Novgorod, Musée d'art d'état) présente un intérêt particulier pour notre peinture. L'artiste se rend à Rome en 1881 et représente la fresque telle qu'il la voit, avant les travaux de restauration des années 1990. Un seul pan du voile de l'orante était alors visible, comme en témoignent également les gravures d'Antonio Bosio pour le XVII<sup>e</sup> siècle. Voir I. Herklotz, *op. cit.* n. 1.

**53** Le mariage romain étant avant tout un accord passé entre deux familles, il n'est pas sûr que le mariage de chrétiens fût toujours opéré par les autorités ecclésiastiques. C'est effet ce que revendique, au début du II<sup>e</sup> siècle, l'évêque Ignace d'Antioche, *Lettre à Polycarpe*, 5 [Ignace d'Antioche, *Lettres*, éd. P.-T. Camelot, Paris, 1969, p. 151] : « Il convient aussi aux hommes et aux femmes qui se marient de contracter leur union avec l'avis de l'évêque, afin que leur mariage se fasse selon le Seigneur et non selon la passion ». Voir aussi Tertullien, *Ad uxorem*, II, 9 ; *De Pudicitia*, 4.

**54** Voir H. Leclercq, « Mariage », dans *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1932, col. 1843-1982 ; P. Jounel, « La liturgie romaine du mariage. Étapes de son élaboration »,



**Fig. 6.** Cubiculum de la « Velata » (Rome, catacombe de Priscille). Photographie A. Caillaud

de la fin du <sup>iv</sup>e siècle, soit un siècle après nos peintures. Le rite semblait d'ailleurs prévoir que deux acolytes étendent un voile blanc, non pas sur la seule mariée, mais sur les deux époux, qui devaient être agenouillés au moment de recevoir la bénédiction nuptiale<sup>57</sup>.

*flammeum* du mariage romain était de couleur rouge, tandis que le voile qu'est censé tenir le mari entre ses mains est, certes bordé de rouge, mais blanc. Sans compter que le mauvais état de conservation de la peinture en cet endroit laisse tout de même entrevoir quelques traces de couleur rose (**fig. 6**) qui pourraient peut-être correspondre à la main du personnage, qui dans ce cas n'aurait pas été recouverte par le voile comme reproduit dans l'aquarelle de Tabanelli (**fig. 7**)<sup>55</sup>. Il pourrait alors s'agir tout simplement du bas de la tunique du personnage, elle-même recouverte d'une *paenula* (pardessus sans manches) lui couvrant le buste et les épaules<sup>56</sup>. De plus, en contexte chrétien, la *velatio coniugal* ou *nuptialis* n'est attestée par les sources qu'à partir

*La Maison-Dieu*, 50, 1957, p. 30-57; K. Ritzer, *Le Mariage dans les églises chrétiennes du 1<sup>er</sup> au 11<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1970; Ch. Pietri, « <sup>iv</sup>e-<sup>v</sup>e siècles. Le mariage chrétien à Rome », dans J. Delumeau (éd.), *Histoire vécue du peuple chrétien*, Toulouse, 1979, p. 105-131. Les chrétiens continuèrent d'observer pendant plusieurs siècles le rite romain traditionnel de la *dextrarum iunctio*, comme le confirme la continuité d'usage de cette formule iconographique jusqu'à une époque avancée, bien que le Christ bénissant les deux époux se soit substitué à la déesse *Iuno Pronuba* (voir H. leclercq, *op. cit.*, col. 1895 et 1900-1942). L'anneau nuptial était réservé auparavant aux fiançailles et ne semble faire son apparition dans la cérémonie du mariage qu'assez tardivement, à partir des <sup>ix</sup>e-<sup>x</sup>e siècles (voir H. leclercq, *op. cit.*, col. 1891-1893 et 1931-1942). Pour les scènes de *dextrarum iunctio* sur les sarcophages romains, voir C. Reinsberg, *Die Sarkophag mit Darstellungen aus dem Menschenleben, Vita Romana*, Berlin, 2006, p. 75-85.

**55** J. Wilpert, *Le Pitture...* cit. n. 30, pl. 79.

**56** Sur le vêtement dans l'Antiquité tardive, voir L. Duchesne, *Origines du culte chrétien...* cit. n. 4, p. 365-367; G. Fabre, « Recherches sur l'origine des ornements vestimentaires du Bas-Empire », *Karthago*, XVI, 1, 1971, p. 106-109; G. Cantino Wataghin, J.-M. Carrié (éd.), *Tissus et vêtements dans l'Antiquité tardive*, Turnhout, Belgique, 2004 (Antiquité tardive, 12); A. Köb, P. Riedel (éd.), *Kleidung und Repräsentation in Antike und Mittelalter*, Munich, 2005 (MittelalterStudien, 7).

**57** Voir L. Duchesne, *Origines du culte chrétien...* cit. n. 4, p. 413-419, en particulier p. 416-417 et p. 413, n. 3; H. leclercq, *op. cit.* n. 54, col. 1897; C. Fayer, *La familia romana, aspetti giuridici ed*



**Fig. 7.** Aquarelle Tabanelli, d'après J. Wilpert, *Le Pitture delle catacombe romane*, pl. 79

P.-A. Février voyait plutôt dans cette image une scène de vie intellectuelle, d'enseignement profane ou chrétien, dont plusieurs sarcophages d'enfants de la même période, offrent des points de comparaison assez troublants<sup>58</sup>. On y voit en effet de la même manière un homme barbu assis sur une *cathedra* (le précepteur), posant la main droite sur l'épaule d'un jeune enfant en train de lire un rouleau déployé (**fig. 8-9**)<sup>59</sup>. Peut-être pourrait-on alors plutôt penser, dans notre cas, à une scène liée à l'initiation chrétienne de la défunte ?

*antiquari*, Rome, 1994, p. 669 et pour les sources, Ambroise, *Epistula XIX*, 7 [Lettre à l'évêque Vigile = J. P. Migne, *Patrologia latina*, 16, col. 984-985] : les mariages chrétiens « sont sanctifiés par le voile sacerdotal et par la bénédiction » ; Décrétale de Sirice, [Lettre à Himerius, évêque de Tarragone, 385 p. C. = J. P. Migne, *Patrologia latina*, 13, col. 1136s].

- 58** P.-A. Février, « Les peintures de la catacombe de Priscille : deux scènes relatives à la vie intellectuelle », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 71, 1, 1959, p. 301-319. Sur les scènes de vie intellectuelle représentées en contexte funéraire, chrétien et non-chrétien, voir l'œuvre majeure de H.-I. Marrou, *Mousikos anēr. Études sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, Rome, 1964 et H.-I. Marrou, « Deux sarcophages romains relatifs à la vie intellectuelle », *Revue archéologique*, VI, 1, 1933, p. 163-180.
- 59** Voir J. Huskinson, *Roman children's sarcophagi...* cit. n. 71, n° 1, 27, pl. 2 ; B. Andreae, G. Koch, R. Amedick (éd.), *Die Sarkophage...* cit. n. 29, p. 65-67, n° 177 et 248, pl. 73-74.



3 Rom, Museo Nazionale Romano Kat. 177

**Fig. 8.** Sarcophage d'enfant (Rome, Museo Nazionale Romano). D'après B. Andreae, G. Koch, R. Amedick (éd.), *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben, Vita Privata*, n° 177, pl. 74,3.



FIG. 3. — ROME, MUSÉE TORLONIA. SARCOPHAGE D'ENFANT (FRAGMENT)

**Fig. 9.** Sarcophage d'enfant (Rome, musée Torlonia). D'après H.-I. Marrou, « Deux sarcophages romains relatifs à la vie intellectuelle », fig. 3.

Au final, il s'agit de la représentation d'une seule et même personne, vraisemblablement le commanditaire de la tombe, représentée aussi bien dans sa condition terrestre d'épouse (ou de fidèle) et de mère, que dans sa nouvelle condition de bienheureux au paradis, son regard se dirigeant vers le décor cosmique et bucolique de la voûte où figure un pasteur criophore entre des ovins et des oiseaux<sup>60</sup>.

Les défunts étaient par ailleurs fréquemment représentés dans un cadre pastoral, évocation du paradis céleste, aussi bien sur les fresques, que sur les épitaphes (**fig. 10**)<sup>61</sup>. Ainsi, dans la lunette d'un arcosolium de la catacombe de Thrason, dite aussi *ad S. Saturninum* (via Yser, près de la *Via Salaria*), une

<sup>60</sup> J. Wilpert, *Le Pitture...* cit. n. 30, pl. 66, 1; A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 7, p. 23.

<sup>61</sup> Voir A. Caillaud, « Thèmes agro-bucoliques gravés sur les épitaphes romaines : entre iconographie du réel et iconographie eschatologique », dans F. Bisconti, M. Braconi (éd.), *Incisioni figurate della Tarda Antichità, Actes du colloque (Rome, Palazzo Massimo, 22-23 mars 2012)*, Cité du Vatican, 2013, p. 81-97 et A. Caillaud, « Criofori e pastore-filosofo nell'ipogeo degli Aureli », dans F. Bisconti (éd.), *L'ipogeo degli Aureli...* cit. n. 17, p. 213-222. Les scènes pastorales avaient été auparavant l'objet de mes mémoires de recherche : A. Caillaud, *La figure du « Bon Pasteur » dans l'art funéraire de Rome et la pensée chrétienne des III<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècles*, master 2 recherche, mention lettres classiques-sciences de l'Antiquité, sous la direction de F. Hurlet, université de Nantes, 2008 ; A. Caillaud, « Super aquam refectiois educavit me » : réflexion sur le lien entre les scènes pastorales et l'élément aquatique dans l'iconographie et la littérature paléochrétienne (III<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles), licence du cours de spécialisation en archéologie chrétienne, sous la direction de F. Bisconti, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Rome, 2010.

femme et son enfant sont insérés dans un contexte bucolique matérialisé par un vase à traire (*mulctra*) posé à côté de la femme, qui fait clairement écho au pasteur criophore se trouvant sur la voûte juste au-dessus de la scène (fig. 11)<sup>62</sup>.



Fig. 10. Défunte orante entre deux bergers (Rome, Coemeterium Maius). D'après J. Wilpert, *Le Pitture delle catacombe romane*, pl. 117, 1



Fig. 11. Femme, enfant et vase à traire (Rome, catacombe de Thrason, via Yser). D'après J. Wilpert, *Le Pitture delle catacombe romane*, pl. 163, 2

Dans la catacombe de Calliste, la crypte dite « des cinq saints » abrite en réalité la représentation de cinq défunts, appartenant probablement à un même groupe familial, représentés au milieu d'un jardin fleuri et identifiés par leur propre nom (*Dionysas, Nemesius, Procopius, Eliodora, Zoè*) avec la mention

62 J. Wilpert, *Le Pitture...* cit. n. 30, pl. 163, 2 et 164, 2; A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 5, p. 11. De même, sur une fresque du cimetière *Maius* une défunte orante est représentée dans un paysage bucolique entre un berger criophore et un berger en train de traire au dessus d'une *mulctra* (fig. 10) : J. Wilpert, *Le Pitture...* cit. n. 30, pl. 117, 1; A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 4, p. 32. La poésie bucolique fait de temps à autre référence à la *mulctra* : voir, par exemple, Virgile, *Géorgiques*, III, 177; Horace, *Epistula*, XVI, 49. Voir aussi la vision de la martyre Perpétue qui, parvenant au paradis, aperçoit un berger en train de traire : J. Amat, *Passion de Perpétue et de Félicité, suivie des Actes*, Paris, 1996, 4, 8-9 (Sources chrétiennes, 417), p. 117.



**Fig. 12.** Crypte dite « des cinq saints ». Portraits de Dionysias et Nemesius (Rome, catacombe de Calixte). D'après J. Wilpert, *Le Pitture delle catacombe romane*, 1903, pl. 111

*in pace* au-dessus de leur tête (**fig. 12**)<sup>63</sup>. Ce n'est peut-être pas tant la ressemblance physiologique qui semble importer ici, que l'individualisation de chaque défunt et leur mise en contexte dans un au-delà paradisiaque, évoqué cette fois grâce à l'allégorie de l'*hortus conclusus*, allusion au *locus amoenus*

**63** J. Wilpert, *Le Pitture...* cit. n. 30, pl. 110-111; A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 44, p. 109; N. Zimmermann, « verstorbene... » cit. n. 29, p. 162. Sur une dalle funéraire conservée au Musée civique de Trieste, les défunts sont également représentés en attitude orante ou faisant le geste de l'*acclamatio*, tandis qu'au-dessus de chacun d'eux sont précisés leurs *cognomina* : *Crescentina, Ianuarius, Aquilinus* : voir F. Bisconti, « La rappresentazione dei defunti nelle incisioni sulle lastre funerarie paleocristiane aquileiesi e romane », *Aquileia e Roma. Antichità Altoadriatiche*, 30, 1987, p. 289-308, fig. 4; G. Bravar, « Nota su una pubblicazione di lapidi figurate aquileiesi e la Collezione dei Civici Musei di Trieste », *Atti civici musei st. ed arte di Trieste*, 8, 1973-1975, p. 83-100. Une autre dalle conservée au Musée paléochrétien d'Aquilée (n° inv. 1765) nous montre le petit *Iohannes*, mort à 4 ans, vraisemblablement accompagné de ses parents. Tous sont représentés dans l'attitude de l'*expansis manibus* au milieu d'un jardin d'arbustes fleuris, le tout encadré de candélabres portant des cierges allumés, qui complètent la dimension eschatologique de la scène : voir W. Käch, *Bildzeichen der Katakomben*, Olten, 1965, pl. 70; G. vergone, *Le epigrafi lapidarie del museo paleocristiano di Monastero (Aquileia)*, Trieste, 2007 (*Antichità altoadriatiche. Monografie*, 3), n° 28, p. 119-121.



virgilien, fréquemment utilisée dans l'art funéraire romain<sup>64</sup>. La mention du nom du défunt à proximité de sa représentation ne constitue toutefois pas la majorité des cas dans la peinture catacombale, même si nous en possédons d'autres exemples.



**Fig. 13.** Arcosole de Primenius et Severa (Rome, catacombe de Saint-Sébastien, région de l'ex Vigna Chiaraviglio). D'après M. Andaloro, *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, 2006, fig. 3, p. 197.

Ainsi, dans la catacombe de Saint-Sébastien, l'arcosole de *Primenius* et *Severa* (**fig. 13**) est assignable grâce au type de coiffure des défunts à une période comprise entre le règne de Théodose et celui d'Arcadius (dernier quart du IV<sup>e</sup>-début du V<sup>e</sup> siècle)<sup>65</sup>. L'inscription « *Primenio et Severa benemerentibus* »

- 64** Pour les *amoena virecta*, voir Virgile, *Énéide*, VI, 638-659; Tibulle, *Élégies*, I, 3, 58-67; J. Aronen, « *Locus aemoneus* in Ancien christian literature and epigraphy », *Opuscula Instituti Romani Finlandia*, 1, 1981, p. 3-14. Sur les différentes formes de représentation du paradis dans l'art paléochrétien, voir F. Bisconti, « Sulla concezione figurativa dell'« habitat » paradisiaco. À proposito di un affresco romano poco noto », *Rivista di Archeologia Cristiana*, 66, 1990, p. 25-80; F. Bisconti, « Altre note di iconografia paradisiaca », *Bessarione*, 9, 1992, p. 89-117. Voir aussi J. Amat, *Songes et visions : l'au-delà dans la littérature latine tardive*, Paris, 1985; M. P. Ciccarese (éd.), *Visioni dell'aldilà in Occidente : fonti, modelli, testi*, Florence, 1987.
- 65** Voir F. Bisconti, « Nuovi affreschi dal cimitero dell'ex Vigna Chiaraviglio », *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, 73, 2000-2001, p. 3-42, en particulier, p. 18-31; C. Proverbio, « L'arcosolio di *Primenius et Severa* sulla parete ovest della galleria F12 », dans M. Andaloro (éd.), *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, 312-468, Milan, 2006, p. 196-199; N. Zimmermann, « *verstorbene...* » cit. n. 29, p. 175, pl. 19,c.

incisée dans l'enduit de la bande rouge délimitant la lunette, nous offre le nom des commanditaires de la tombe, qui n'était vraisemblablement prévue que pour deux personnes à l'origine. En effet, un examen attentif de la peinture confirme cette hypothèse, puisque la superposition des couches indique que le buste du fils ne fut inséré entre ceux de ses parents que dans un second temps<sup>66</sup>. Ceux-ci avaient vraisemblablement pourvu de leur vivant au creusement et à la décoration de leur tombe, avant que leur fils, décédé de manière inopinée, ne fût enterré dans le tombeau familial auquel on ajouta son portrait.



**Fig. 14.** Mère entourée de ses enfants (Rome, catacombe de Calixte). D'après J. Wilpert, *Le Pitture delle catacombe romane*, 1903, pl. 90, 2

Dans un autre *arcosolium* de la catacombe de Saint Calixte une mère est représentée au centre de la lunette entourée de ses quatre enfants (**fig. 14**)<sup>67</sup>. Tous adoptent l'attitude de l'*expansis manibus*, généralement réservée au défunt et exprimant sa condition de bienheureux. Selon N. Zimmermann, le problème est alors de savoir si la tombe fut construite lorsque tous les membres de la famille étaient encore en vie ou si c'est la mort de l'un d'entre

**66** F. Bisconti, « Nuovi affreschi dal cimitero dell'ex Vigna Chiaraviglio », *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, 73, 2000-2001, p. 3-42, en particulier, p. 20-21, fig. 19 et 24; F. Bisconti, « Il finarello di Chiaraviglio », dans *Dieci anni di restauro nelle catacombe romane : bilancio, esperienze e interventi conservativi delle pitture catacombali*, 3 marzo 2000, Cité du Vatican, 2000, p. 15.

**67** J. Wilpert, *Le Pitture...* cit. n. 30, pl. 90, 2; A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 43, p. 109

eux qui a conduit à représenter cette scène de regroupement familial espéré *in paradiso*<sup>68</sup>. Il est effet peu probable que tous moururent en même temps, d'autant plus que l'ajout successif de sépultures, probablement de membres du même noyau familial, ont détruit en partie la décoration.

La forte mortalité infantile qui caractérise les sociétés pré-industrielles et particulièrement celles de l'Antiquité<sup>69</sup> se vérifie dans les catacombes romaines par le nombre important d'épithames mentionnant des enfants morts en bas âge<sup>70</sup>, ainsi que par l'existence d'un groupe non négligeable de sarcophages d'enfants, dont l'iconographie s'adapte à la taille réduite du support et à la condition spécifique de ce type de défunts<sup>71</sup>. De la même manière, des *cubicula* et des galeries entières percées de tombes de petites dimensions ont pu être identifiées au sein de plusieurs catacombes (Prétextat, Calixte, *Maius*, Pamphile...), confirmant un phénomène de ségrégation spatiale des immatures, par ailleurs bien attesté dans d'autres contextes funéraires antiques et

**68** N. Zimmermann, « verstorbene... » cit. n. 29, p. 170, pl. 23,b.

**69** Sur l'âge du décès des enfants et les taux de mortalité infantile dans l'Antiquité, voir T.G. Parkin, *Demography and Roman Society*, Baltimore, 1992, p. 144-147 ; T. Parkin, « The Demography of Infancy and Early Childhood in the Ancient World », dans J.E. Grubbs, T. Parkin, R. Bell (éd.), *The Oxford Handbook of Childhood and Education in the Classical World*, Oxford, 2013, p. 40-61, en particulier p. 47 : l'auteur propose un taux de mortalité infantile aux environs de 300 pour 1000 pendant le Haut-Empire romain (contre environ 10 pour 1 000 aujourd'hui dans les pays « occidentaux »). Selon lui, près de 45 % des enfants mouraient alors avant d'avoir atteint l'âge de cinq ans (50 % avant dix ans), ce qui réduisait à vingt-cinq ans l'espérance de vie à la naissance. En revanche, une fois passé cette période à risques des cinq premières années, l'espérance de vie aurait alors été de quarante ans.

**70** Voir, par exemple, Ch. Laes, « Inscriptions from Rome and the history of childhood », dans M. Harlow, R. Laurence (éd.), *Age and Ageing in the Roman Empire*, Portsmouth, 2007, p. 25-37 ; Ch. Laes, « The youngest children in Latin epigraphy », dans M. Carroll, E.-J. Graham (éd.), *Infant Health and Death in Roman Italy and Beyond*, Portsmouth, 2014, p. 131-143.

**71** Sur les sarcophages d'enfants, païens et chrétiens, voir : É. Jastrzebowska, « Les sarcophages chrétiens d'enfants à Rome au ive siècle », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 101, 2, 1989, p. 783-804 ; J. Huskinson, « The decoration of early Christian children's sarcophagi », *Studia Patristica*, 24, 1993, p. 114-118 ; J. Huskinson, *Roman Children's Sarcophagi: Their Decoration and its Social Significance*, Oxford, 1996 ; J. Huskinson, « Disappearing children? Children in Roman funerary art of the first to the fourth century AD », dans Katariina Mustakallio et al. (éd.), *Hoping for Continuity: Childhood, Education and Death in Antiquity and the Middle Ages*, 2005, p. 91-103 ; J. Huskinson, « Growing up in Ravenna: evidence from the decoration of children's sarcophagi », dans M. Harlow et R. Laurence (éd.), *Age and Ageing in the Roman Empire, Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series 65*, 2007, p. 55-80 ; Studer-Karlen Manuela, « Quelques réflexions sur les sarcophages d'enfants (fin 3<sup>e</sup>-début 5<sup>e</sup> s.) », dans *Nasciturus, infans, puerulus vobis mater terra: la muerte en la infancia*, Castellò, 2008.

médiévaux<sup>72</sup>. Les commanditaires et les dédicants de ces monuments funéraires étaient en règle générale les parents (mais également parfois les frères et sœurs), qui se lamentaient, avec plus ou moins de *pathos*, de la disparition



**Fig. 15.** Épitaphe de Criste (Rome, catacombe de Domitille). D'après F. Nicolai, F. Bisconti et D. Mazzoleni, *Les catacombes chrétiennes de Rome*, fig. 130.

**72** La plupart du temps ce sont les angles des galeries que l'on destinait aux sépultures infantiles, exploitant les espaces laissés vacants par le creusement des sépultures d'adultes, dans une logique de statique et d'optimisation de l'espace. C'est par exemple le cas dans la galerie 17 de la catacombe de Pamphile, les galeries latérales du deuxième étage de la catacombe de Priscille et la région D de la catacombe juive de Monteverde : Voir E. Josi, « Descrizione del cimitero di Panfilo », *Rivista di Archeologia Cristiana*, 1, 1924, p. 54-119, en particulier p. 66 ; B. Borg, *Crisis and ambition...* cit. n. 10, p. 107-109 et 278. Plusieurs catacombes ont toutefois révélé des galeries ou des *cubicula* entièrement destinées à la sépulture de sujets immatures. C'est par exemple le cas de la galerie A1/AD1 de la catacombe de Prétextat, qui était réservée aux enfants issus de hautes familles aristocratiques : L. Spera, *Il complesso di Pretestato...* cit. n. 22, p. 123-131 ; C. Proverbio, « Due lastre... » cit. n. 90, p. 153-172. Dans la région « des cathèdres » (1<sup>re</sup> moitié du IV<sup>e</sup> siècle) du cimetière *Maius*, un ambulacre est composé d'une série de petites tombes en *loculus*, individualisées par la présence systématique de petits objets (verres, lampes, plaques d'ivoires, clochettes de bronze) : U. M. Fasola, « La regione delle cattedre nel Cimitero Maggiore », *Rivista di Archeologia Cristiana*, 37, 1961, p. 237-267, en particulier p. 254-256 ; P. De Santis, « Glass vessels as grave goods and grave ornaments in the catacombs of Rome » et D. Nuzzo, « Amulet and Grave in Late Antiquity: Some Examples from Roman Cemeteries », dans J. Pearce, M. Millett, M. Struck (éd.), *Burial, Society and Context in the Roman World*, Oxford, 2000, p. 238-243 et 249-255, en particulier, p. 239-240 et 252. L'hypogée des *Flavii*, rattaché dans un second temps à la catacombe de Domitille, possédait un *cubiculum* réservé aux sépultures d'enfants (milieu du III<sup>e</sup> siècle) agrémenté de scènes d'Eros et Psychè cueillant des fleurs dans un jardin élyséen : voir L. Pani Ermini, « L'ipogeo detto dei Flavii in Domitilla. II. Gli ambienti esterni », *Rivista di archeologia cristiana*, 48, 1972, p. 235-269, p. 253-266 pour l'analyse du « *cubiculum* d'Eros et Psychè » ; B. Borg, *Crisis and ambition...* cit. n. 10, p. 217-220. Sur l'association funéraire de garçons et d'adolescents dans le Mausolée des *Innocentiores* à Saint-Sébastien, voir E. Jastrzebowska, *Untersuchungen zum christlichen Totenmahl aufgrund der Monumente des 3. und 4. Jahrhunderts unter der Basilika des Hl. Sebastian in Rom*, Francfort, 1981, p. 52-59 ; B. Borg, *Crisis and ambition...* cit. n. 10, p. 153, 278 et fig. 96-97.

subite de leur progéniture<sup>73</sup>, tout en pourvoyant à la commémoration de leurs chers disparus<sup>74</sup>.

C'est le cas par exemple de la jeune *Criste*, morte à l'âge de quatre ans, à qui son père *Cristor* dédicace une épitaphe dans la catacombe de Domitille (fig. 15)<sup>75</sup>. La défunte est figurée à gauche du texte en orante. Le commanditaire, son père, est quant à lui représenté au centre de la dalle en train de boire, allusion au repas commémoratif du *refrigerium* organisé sur les tombes des défunts, aussi bien par les païens que par les chrétiens<sup>76</sup>. Selon Fabrizio

**73** Les *Carmina Latina Epigraphica* regorgent de *topoi* et formules consacrées par la tradition littéraire (particulièrement celle de Virgile) pour représenter la *mors immatura* : voir par exemple l'épitaphe de la jeune chrétienne *Rhode*, attribuable à la dernière décennie du ve siècle (CLE, 737 = ICVR n. s. IX, 24125). Voir G. Sanders, *Lapides memores : païens et chrétiens face à la mort. Le témoignage de l'épigraphie funéraire latine*, Faenza, 1991 ; M. Atzori, *Le Passant, la tombe et le ciel : la vie et la mort dans les « Carmina latina epigraphica » de Rome*, thèse de doctorat, université Marc-Bloch, Strasbourg, 2008, p. 104-105 ; H. Lamotte, *Pratiques commémoratives et structures des familles à Rome : étude des carmina Latina epigraphica consacrés à des enfants défunts à la fin de la République et sous l'Empire*, thèse de doctorat, Université d'Aix-Marseille, UFR d'histoire, 2011.

**74** Pour la commémoration des enfants chez les chrétiens et les païens, voir M. King, « Commemoration of infants on Roman funerary inscriptions », dans *The Epigraphy of Death: Studies in the History and Society of Greece and Rome*, 2000, p. 117-154 ; B. Rawson, « Death, Burial, and Commemoration of Children in Roman Italy », dans *Early Christian Families in Context. An Interdisciplinary Dialogue*, 2003, p. 277-297 ; J. Huskinson, « Constructing childhood on Roman funerary memorials », *Hesperia. Supplement*, 2007, p. 323-338 ; Ch. Laes, « Grieving for lost children, pagan and christian » et J. H. Tulloch, « Devotional Visuality in Family Funerary Monuments in the Roman World », dans B. Rawson (éd.), *A companion to Families in the Greek and Roman Worlds*, Malden, 2011, p. 315-330 et 542-563, particulièrement p. 555-559 ; J. R. Kreiger, « Remembering Children in the Roman Catacombs », dans J. Evans Grubbs, T. Parkin et R. Bell (éd.), *The Oxford Handbook of Childhood and Education in the Classical World*, New York, 2013, p. 600-624 ; L. Larsson Lovén, « Children and childhood in roman commemorative art », dans J. E. Grubbs, T. G. Parkin, R. Bell (éd.), *The Oxford Handbook of Childhood and Education in the Classical World*, Oxford, 2013, p. 302-319.

**75** ICVR n. s. III, 6618 (iv<sup>e</sup> siècle). Voir aussi J. R. Kreiger, *Remembering Children...* cit. n. 74, p. 612-613.

**76** Sur les banquets funéraires et le rite du *refrigerium*, voir P. Monceaux, « L'Inscription des martyrs de Dougga et les banquets des martyrs en Afrique », *BCHS*, 1908 ; A. Ferrua, « Il refrigerio dentro la tomba », *La Civiltà Cattolica*, 92, 1941, p. 373-378, 457-465 ; A. Stuibler, *Refrigerium interim : die Vorstellungen vom Zwischenzustand und die frühchristliche Grabeskunst*, Bonn, 1957 ; P.-A. Février, « À propos du repas funéraire. Culte et sociabilité », *Cahiers archéologiques*, 26, 1977, p. 29-45 ; P.-A. Février, « Le culte des morts dans les communautés chrétiennes durant le III<sup>e</sup> siècle », dans *Atti del IX Congresso internazionale di archeologia cristiana, Roma, 21-27 settembre 1975*, Cité du Vatican, 1978, p. 211-274 ; E. Jastrzebowska, « Les scènes de banquet dans les peintures et sculptures chrétiennes des III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles », *Recherches Augustiniennes et patristiques*, 14, 1, 1979, p. 3-90 ; H.-I. Marrou, « Une inscription chrétienne de Tipasa et

Bisconti, de l'autre main, il tendrait un bout de nourriture à un chien couché à ses pieds (fig. 16)<sup>77</sup> qui devait être cher à la petite disparue<sup>78</sup>. Cependant, à

le *refrigerium* », *Antiquités africaines*, 14, 1, 1979, p. 261-269 ; A. M. Giuntella, *Mensae e riti funerari in Sardegna : la testimonianza di Cornus*, Tarante, 1985 ; A. M. Giuntella, « Sepoltura e rito. Consuetudini e innovazioni », dans *Le sepolture in Sardegna dal IV al VII secolo, Atti del IV Convegno su L'Archeologia romana e altomedievale nell'Oristanese*, Cuglieri, 27-28 giugno 1987, 1990, p. 215-230 ; J. M. C. Toynbee, L. Bacchielli, *Morte e sepoltura nel mondo romano*, Rome, 1993, p. 28-52 ; L. Spera, « Il refrigerio all'interno delle tombe : il sarcofago di Lot », dans *Christiana loca. Lo spazio cristiano nella Roma del primo millennio*, Rome, 2001, p. 77 ; L. Spera, « Riti funerari e culto dei morti nella tarda antichità : un quadro archeologico dai cimiteri paleocristiani di Roma », *Augustinianum*, 45, 2005, p. 5-34 ; R. M. Jensen, « Dining with the dead : from the mensa to the altar in christian late antiquity », dans *Commemorating the Dead: Texts and Artifacts in Context*, 2008, p. 107-143 ; A. Krauze-Kolodziej, « Convivium, fractio panis or maybe coena coelestis ? », *Littera Antiqua*, 4, 2012, p. 4-42.

**77** F. Bisconti, « La rappresentazione dei defunti... » cit. n. 63, p. 306-307, fig. 17 ; V. Fiocchi Nicolai, F. Bisconti, D. Mazzoleni, *Les catacombes chrétiennes de Rome...* cit. n. 1, p. 112-113. Cette scène rappelle, sur certains sarcophages romains des <sup>II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup></sup> siècles, les chiens qui attendent de recevoir un morceau de nourriture de la part du défunt allongé sur la *kline* et tendant la main vers la table basse où sont entreposés des mets (poisson, poulet...), tandis que le chien représenté sous le lit, regarde dans sa direction : voir, B. Andreae, G. Koch et R. Amedick, *Die Sarkophage...* cit. n. 29, p. 11-24 et, par exemple, n° 26, pl. 14, 3. Dans une scène de *thermopolium* représentée sur un sarcophage d'époque tétrarchique conservé au Musée des navires à Ostie, un chien se tient aux pieds de deux commensaux attablés qui sont en train de commander à boire le bras levé (fig. 16) : voir B. Andreae, G. Koch et R. Amedick, *Die Sarkophage...* cit. n. 29, n° 97, pl. 49, 1.

**78** Les représentations d'enfants en compagnie de chiens sont assez courantes dans l'iconographie funéraire au moins depuis l'époque grecque classique, mais surtout hellénistique. Voir, par exemple, J. M. C. Toynbee, *Animals in Roman Life and Art*, Londres, 1973, p. 102-124 ; J. B. Grossman, « Forever young: an investigation of the depictions of children on Classical Attic funerary monuments », *Hesperia. Supplement*, 2007, p. 309-322 ; M. D. Nenna, « Les marqueurs de tombes d'enfants... » cit. n. 87, p. 347-360 ; A.-M. Guimier-Sorbets, « Marqueurs de tombes d'enfants à Alexandrie : de nouveaux documents peints », dans *L'enfant et la mort dans l'Antiquité. III, Le matériel associé aux tombes d'enfants*, 2012, p. 447-459. Voir par exemple une sculpture funéraire du <sup>IV<sup>e</sup></sup> siècle où un chiot repose aux côtés d'un *putto* endormi : « Eros and the lizard : children, animals, and roman funerary sculpture », dans A. Cohen, J. B. Rutter (éd.), *Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy*, 2007, p. 366-367. En ce qui concerne le phénomène des « morts d'accompagnement », des sépultures de chiens associées à celles d'enfants morts en bas-âge sont également attestées, comme par exemple dans la nécropole de *Pupput* (Hammamet) en Tunisie : S. Lepetz, « Les restes animaux dans les tombes d'enfants à la période romaine : l'exemple de trois grandes nécropoles d'Italie, de Tunisie et du Nord de la France », dans *L'enfant et la mort dans l'Antiquité. III, Le matériel associé aux tombes d'enfants*, 2012, p. 313-327 et plus particulièrement, p. 325-327. Voir aussi F. Blaizot, « L'inhumation comme traitement spécifique : les enfants décédés en phase infantile et les chiens », *Gallia. Pratiques et espaces funéraires dans le centre et le sud-est de la Gaule durant l'Antiquité*, 66, 1, 2009, p. 69-87, en particulier p. 83-87 ; F. Adam, F. Colin,



**Fig. 16.** Scène de *thermopolium* sur un sarcophage (Ostie, Musée des navires). D'après B. Andreae, G. Koch et R. Amedick, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben, Vita Privata*, pl. 49, 1

bien observer la dalle on se rend compte que le personnage tiendrait plutôt un *urceus*, qui lui aurait alors servi à remplir son verre, voire à faire une libation<sup>79</sup>. L'*urceus* serait alors représenté dans sa main droite, tenu par l'anse (visiblement recourbée), et donc à l'horizontale, de la même manière que ceux portés par les serviteurs qui amènent les mets et les boissons au défunt sur certaines peintures funéraires ou certains sarcophages romains (fig. 17)<sup>80</sup>.

« Inhumations d'enfants et de chiens à Qasr'Allam, Bahariya, Égypte », dans M.-D. Nenna (éd.), *L'enfant et la mort dans l'Antiquité. II, Types de tombes et traitement du corps des enfants dans l'Antiquité gréco-romaine*, 2012, p. 315-329. Dans un puits de l'agora d'Athènes on a récemment exhumé les squelettes de quelques 449 enfants ou fœtus, ainsi que de plus de 150 chiens (adultes ou chiots) : à ce propos, voir S. I. Liston, M. A. Rotroff, « Babies in the well: archeological evidence for newborn disposal in hellenistic Greece », *The Oxford Handbook of Childhood and Education in the Classical World*, 2013, p. 62-82.

- 79** Des *mensae* disposées près des tombes ou représentées en peinture attestent de la persistance de ces rites se traduisant par des offrandes alimentaires et des libations : voir P.-A. Février, « Le culte des morts dans les communautés chrétiennes durant le III<sup>e</sup> siècle », dans *Atti del IX Congresso internazionale di archeologia cristiana, Roma, 21-27 settembre 1975*, Cité du Vatican, 1978, p. 211-274 ; J. H. Tulloch, « Devotional Visuality in family funerary monuments in the roman world », dans B. Rawson (éd.), *A Companion to Families in the Greek and Roman Worlds*, Malden, 2011, p. 542-563 et fig. 32.5 = A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 45, p. 55 ; J. G. Deckers et al., *Die Katakombe « Santi Marcellino e Pietro »...* cit. n. 104, n° 45, p. 269.
- 80** Voir B. Andreae, G. Koch et R. Amedick, *Die Sarkophage...* cit. n. 29, p. 11-24 et n° 21, pl. 22,5 (fig. 17). *Urcei* et *patinae* (patères) apparaissent parfois sur les épitaphes des catacombes, de la même manière qu'ils étaient fréquemment représentés sur les côtés des autels funéraires d'époque républicaine et impériale, de manière à évoquer les cérémonies funèbres commémoratives du défunt et les libations qui inévitablement les accompagnaient. Voir



**Fig. 17.** Serviteur tenant un *urceus* (Berlin, collection paléochrétienne- byzantine). D'après B. Andreae, G. Koch et R. Amedick, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben, Vita Privata*, pl. 22, 5



**Fig. 18.** Épitaphe de Candidus (Rome, catacombe de Prétextat). D'après A. Ferrua, *Inscriptiones christianae urbis Romae Septimo saeculo antiquiores. Nova Series*, V, tab. XXX a 3

Dans la catacombe de Prétextat, une autre épitaphe nous montre le jeune *Candidus* mort à l'âge de 6 ans (**fig. 18**)<sup>81</sup>. Il est vêtu d'une chlamyde, richement décorée et rehaussée d'*orbicula*, qui lui couvre une épaule. Il est également

par exemple la dalle de *Filuminus* conservée aux musées du Vatican (seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle) : *ICVR n. s. V*, 13198, tab. XV, d 4.

**81** *ICVR n. s. V*, 14104, tab. XXX a 3 (27 × 65 × 1,5 cm, hauteur des lettres : 4 cm ; galerie F17). Première mention par E. Josi, « Note sul cimitero di Pretestato. III. La sistemazione del materiale epigrafico nel cimitero di Pretestato », *Rivista di Archeologia Cristiano*, 12, 1935, p. 18.





**Fig. 19.** Stèle d'un *Eques Singularis* (Vatican, Musée Gregoriano). D'après M. P. Speidel, *Die Denkmäler der Kaiserreiter*, n° 533, p. 292.

chaussé des *fasciae cruales*, que l'on retrouve parfois portées par les aristocrates dans les scènes de chasse, comme par exemple sur les mosaïques de Piazza Armerina<sup>82</sup>. Il sert dans une main un rouleau et de l'autre tient un cheval par la bride, à la manière des membres de la classe équestre représentés sur certains reliefs funéraires<sup>83</sup>. Un groupe de stèles des *Equites Singulares Augusti* (fin III<sup>e</sup>-début du IV<sup>e</sup> siècle), montre en effet une affinité de style et de posture assez troublante avec notre épitaphe (**fig. 19**)<sup>84</sup>. Bien que les données topographiques ne nous permettent pas d'obtenir une fourchette chronologique plus précise que les années 326-375, le rendu de la coiffure, des yeux et de l'arcade sourci-

lière du personnage, qui rappelle certains portraits de la dynastie des Constantinien, nous incite à proposer une date d'exécution de la gravure sous le règne de Constantin ou de Constance II, donc à peu de distance chronologique des stèles des *Equites Singulares Augusti* qui (jusqu'en 312) devaient être visibles

**82** Voir, par exemple, A. Carandini, *Filosofiana: la villa di Piazza Armerina. Immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino*, Palerme, 1982, fig. 92, 95, 98. Sur les scènes de chasse, voir J. Aymard, « Quelques scènes de chasse sur une mosaïque de l'Antiquarium », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 54, 1, 1937, p. 42-66; J. Aymard, *Essai sur les chasses romaines: des origines à la fin du siècle des Antonins*, Paris, 1951. Voir aussi les personnages de l'hypogée de *Trebius Iustus*: R. Rossella, *L'ipogeo di Trebio Giusto sulla via Latina: scavi e restauri*, Cité du Vatican, 2004 (Scavi e restauri, 5), fig. 79, p. 90.

**83** A. Ferrua, « Nuove iscrizioni degli equites singulares », *Epigraphica*, 13, 1951, p. 96-141; S. Panciera, « *Equites Singulares*. Nuove testimonianze epigrafiche », *Rivista di Archeologia Cristiana*, 50, 1974, p. 1-4; J. Guyon, « Stèles funéraires d'*Equites Singulares* trouvées au cimetière *inter duas lauros* », *Rivista di archeologia cristiana*, 1977, p. 199-224; M. Bertinetti, « Le iscrizioni degli equites singulares », dans L. vendittelli (éd.), *Il Mausoleo di Sant'Elena: gli scavi*, Milan, 2011, p. 162-184; P. Biscottini, G. Sena Chiesa (éd.), *Costantino, 313 d.C.: l'Editto di Milano e il tempo della tolleranza*, catalogue de l'exposition, Milan, 2012, n°s 120-122, p. 233-234.

**84** M.P. Speidel, *Die Denkmäler der Kaiserreiter*, Cologne, 1994, n°s 528-535, p. 288-293. Cette unité de soldats fut démantelée par l'empereur Constantin pour avoir soutenu l'usurpateur Maxence en 312. Sur leur caserne du Latran il fit construire la première cathédrale de Rome et sur leur cimetière de la *Via Labicana* la basilique cirquiforme des Saints-Pierre-et-Marcellin.

dans le cimetière *sub divo* de cette unité de soldats sur la *Via Labicana*, c'est-à-dire dans un secteur relativement proche de notre catacombe.



**Fig. 20.** Sarcophage de *Domitius Marinianus* (signo) *Florentius*, « *equus romanus* ». D'après É. Jastrzebowska, « Les sarcophages chrétiens d'enfants à Rome au IV<sup>e</sup> siècle », fig. 6

Un parallèle intéressant peut également être fait avec un sarcophage d'enfant de la catacombe de Novatien (**fig. 20**), attribuable au premier quart du IV<sup>e</sup> siècle<sup>85</sup>. *Domitius Marinianus* (signo) *Florentius* mort à 9 ans est représenté en habit militaire, tenant un rouleau dans sa main gauche<sup>86</sup>. Les parents, *Tullianus* et *Aristia* appartenant à l'ordre équestre, insistent sur le rang social élevé de leur enfant et le type de carrière auquel il aurait du être destiné en le définissant « *equus romanus* »<sup>87</sup>. Un article récent de C. Davenport, se basant

**85** F.W. Deichmann, G. Bovini, H. Brandenburg, *Repertorium*... cit. n. 45, n° 663; Voir J. Huskinson, *Roman children's sarcophagi*... cit. n. 71, n° 8,12, pl. 16. Voir É. Jastrzebowska, « Les sarcophages chrétiens d'enfants... » cit. n. 71, fig. 6, p. 794 et 802. Sur la découverte du sarcophage en contexte, dans le *cubiculum* familial des *Tulliani*, voir F. Fornari, « Relazione circa una nuova regione cimiteriale a S. Lorenzo », *Rivista di archeologia cristiana*, 6, 1929, p. 217-219 et fig. 15; E. Josi, « Cimitero alla sinistra della via Tiburtina al viale Regina Margherita », *Rivista di archeologia cristiana*, 11, 1934, p. 214-217 et fig. 76.

**86** *CIL* VI, 41432 = *ICVR* n. s. VII, 20422 : *Florentio/Domitio Mariniano/eq(uiti) R(omano) qui vixit ann(is) VIII/mens(ibus) duobus defunctus/III Non(as) Aug(ustas) depositus/VIII Idus Augustas/Tullianus et Aristia parent(es)/filio dulcissimo*. Sur les sarcophages d'enfants, païens et chrétiens, voir bibliographie n. 71.

**87** La pratique des membres de l'ordre équestre de faire représenter leurs enfants, destinés à une carrière militaire, en soldat ou chevalier, est par ailleurs bien attestée puisqu'on la retrouve déjà, par exemple, dans la première moitié du III<sup>e</sup> siècle sur la stèle du fils du cavalier *Marcus Valerius Omuncio* qui vécut 7 mois seulement (Alexandrie, nécropole de soldats près de Nicopolis; Musée gréco-romain, inv. 24489). Sur une autre épitaphe deux frères sont représentés, l'un en habit de légionnaire, l'autre en toge (Alexandrie, Musée gréco-romain, inv. 255). Pour ces deux stèles, voir M. D. Nenna, « Les marqueurs de tombes d'enfants dans l'Égypte gréco-romaine », dans A.-M. Guimier-Sorbets, Y. Morizot (éd.), *L'enfant*

sur un groupe d'inscriptions du Bas-Empire, démontre que le statut équestre pouvait être conféré aux fils de chevaliers romains dès leur plus jeune âge<sup>88</sup>. Cela expliquerait ce genre de représentations, dans lesquelles le jeune défunt est représenté avec les attributs militaires, tandis que l'inscription précise parfois son statut d'*equus romanus*. On peut donc probablement émettre une hypothèse similaire dans le cas de l'épithaphe de *Candidus*, bien que l'absence des *tria nomina* – dont l'usage tend toutefois à se raréfier à cette époque – puisse poser question<sup>89</sup>. Il convient cependant d'insister sur le caractère aristocratique prononcé de la catacombe de Prétextat plusieurs fois soulevé par Lucrezia Spera et qui se reflète dans la qualité des sarcophages et des dalles gravées, notamment d'enfants, retrouvés dans ce cimetière<sup>90</sup>.

## Les portraits

Tandis qu'un grand nombre de représentations nous montrent des figures d'orantes sans distinctions particulières, servant uniquement à évoquer le défunt de façon générique, un groupe assez restreint d'images cherche à se rallier à la veine réaliste du portrait chère à la mentalité romaine<sup>91</sup>. La qualité du

et la mort dans l'Antiquité. I. le signalement des tombes d'enfants, Paris, 2010, p. 347-360 et plus particulièrement, p. 352-353 et fig. 5, p. 359; G. Botti, *Catalogue des monuments exposés au Musée gréco-romain d'Alexandrie*, Alexandrie, 1900, n° 26, p. 481; S. Schmidt, *Grabreliefs im Griechisch-Römischen Museum von Alexandria*, Berlin, 2003, n° 117, pl. 41 et fig. 41, p. 42; H. Heinen, « Zwei neue römische Soldatengrabsteine aus Ägypten », dans *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 1980, p. 115-124, et plus particulièrement, p. 115-119.

- 88** C. Davenport, « Soldiers and equestrian rank in the third century A.D. », *Papers of the British School at Rome*, 80, 2012, p. 89-123. Dans certains *Carmina Latina Epigraphica* les parents se lamentent de la disparition d'un enfant pour lequel ils avaient envisagé une brillante carrière, du fait de ses qualités précoces : voir, par exemple, *CLE* 55 = *CIL* VI, 10096.
- 89** Sur le passage des *tria nomina* au nom unique au cours de l'Antiquité tardive, voir I. Kajanto, *Onomastic Studies in the Early Christian Inscriptions of Rome and Carthage*, Helsinki, 1963 (*Acta Instituti Romani Finlandiae*, vol. I, 2 et II); I. Kajanto, *The Latin Cognomina*, Helsinki, 1965 (*Commentationes Humanarum Litterarum*, XXXVII, 2); I. Kajanto, « Les noms », dans H. Zilliacus (éd.), *Sylloge inscriptionum Christianarum veterum Musei Vaticani. II. Commentarii*, Helsinki, 1963, p. 40-72; I. Kajanto, « The emergence of the single name system », dans H.-G. Pflaum, N. Duval (éd.), *L'onomastique latine (Paris, 13-15 octobre 1975)*, Paris, 1977, p. 419-430.
- 90** La galerie A1/AD1 de la catacombe de Prétextat était réservée à la sépulture d'enfants issus de hautes familles aristocratiques, aussi bien dans des sarcophages, que dans des *arcosolia* ou des *loculi* recouverts par des dalles funéraires de marbre recevant inscription et décor de haute qualité. Voir L. Spera, *Il complesso di Pretestato...* cit. n. 22, p. 123-131 et 345; C. Proverbio, « Due lastre con scene di lettura dalla catacomba di Pretestato », dans F. Bisconti, M. Braconi (éd.), *Incisioni figurate della tarda antichità : atti del convegno di studi, Roma, Palazzo Massimo, 22-23 marzo 2012*, Cité du Vatican, 2013, p. 153-172.
- 91** Voir N. Zimmermann, « verstorbene... » cit. n. 29, p. 164-166. Sur l'usage du portrait durant l'Antiquité et le haut Moyen Âge, voir G.B. Ladner, *I ritratti dei papi nell'antichità e nel*

résultat dépendait bien évidemment de l'aptitude du peintre ou du lapicide, mais certains indices peuvent nous orienter vers la volonté d'individualiser une personne en s'éloignant de la figure « symbolique » pour se rapprocher du portrait « typologique » ou « physionomique »<sup>92</sup>.



Fig. 21. Femme orante avec enfant (Rome, Coemeterium Maius). D'après F. Nicolai, F. Bisconti et D. Mazzoleni, *Les catacombes chrétiennes de Rome*, fig. 148

Dans la catacombe du Cimetière *Maius*, une figure de femme orante avec un enfant sur les genoux fut pendant longtemps interprétée comme une image de Vierge à l'enfant (fig. 21)<sup>93</sup>. Cependant la coiffure, le voile, la présence du

*medioevo*, Cité du Vatican, 1941; G. Bovini, *I sarcofagi paleocristiani. Determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti*, Cité du Vatican, 1949; A. Grabar, « Le portrait en iconographie paléochrétienne », *Revue des sciences religieuses*, 36, 3-4, 1962, p. 87-109; M. Nowicka, *Le portrait dans la peinture antique*, Varsovie, 1993; M. Giannitrapani, « Ritratto », dans F. Bisconti (éd.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Cité du Vatican, 2000, p. 270-274; A. Paravicini Bagliani, J.-M. Spieser, J. Wirth (éd.), *Le portrait : la représentation de l'individu*, Florence, 2007 (Micrologus' library, 17), p. 17-33; J. Fejfer, *Roman Portraits in Context*, Berlin-New York, 2008; I. Foletti, A. Filipová, *The Face of the Dead and the Early Christian World*, Rome, 2013; R. M. Carra Bonacasa, « Ritratto femminile su una lastra incisa da S. Callisto e l'iconografia del defunto nell'arte funeraria paleocristiana », dans *Incisioni figurate della tarda antichità : atti del convegno di studi, Roma, Palazzo Massimo, 22-23 marzo 2012*, Cité du Vatican, 2013, p. 115-127.

<sup>92</sup> Voir M. Nowicka, « Les portraits funéraires », dans *Le portrait... cit.* n. 91, p. 140-152.

<sup>93</sup> C. Corneli, « Figura di donna con bambino nel Coemeterium Maius », dans M. Andaloro (éd.), *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, 312-468, Milan, 2006, p. 158-159; N. Zimmermann,

collier et des boucles d'oreilles nous orientent plutôt vers le portrait d'une matrone romaine, à l'instar de ce que l'on peut observer dans les *clipei* des sarcophages ou sur les dalles funéraires<sup>94</sup>. La présence de bijoux, d'un type de coiffure particulier, volontairement laissée en vue par la transparence du voile, de même que l'accentuation de traits caractéristiques du visage nous orientent dans ces cas-là vers la volonté de créer un véritable portrait de la personne décédée<sup>95</sup>. On remarquera que, dans la plupart des cas où l'intention portraitiste est avérée, il s'agit de représentations en buste, qui permettent de concentrer l'attention sur le visage de la personne représentée et donc sur les traits caractéristiques de son individualité.

Plusieurs expédients ont ainsi pu être utilisés pour souligner cette volonté de représentation mimétique du modèle, notamment le *clipeus* ou médaillon, largement employés sur les sarcophages, mais également dans la peinture catacombale, comme par exemple pour le portrait d'un enfant en toge dans la catacombe de Domitille (fig. 22)<sup>96</sup>. En revanche, sur la dalle de *Priscus* (fig. 23), dédiée par son propre frère, le défunt, mort à 36 ans, est représenté au centre sous la forme symbolique d'un orant avec les mains surdimensionnées, tandis qu'à droite, un profil d'homme barbu cherche probablement à dresser son portrait<sup>97</sup>.

« verstorbene... » cit. n. 29, p. 177, pl. 26,d. Une inscription de la galerie où se situe cet arcosolium porte la date de 336, ce qui oriente la datation de cette fresque vers le second quart du ive siècle.

**94** Voir par exemple les dalles de *Stefania* (catacombe de Domitille, iv<sup>e</sup> siècle = *ICVR* n. s. III, 8296, pl. XV, a, 6) et de *Severa* (catacombe de Priscille, milieu du iv<sup>e</sup> siècle = *ICVR* n. s. VIII, 23279). D'autres portraits en buste d'un homme et d'une femme orants sur l'*intrados* de ce même arcosolium nous orientent vers la réalisation d'une sorte de « portrait de famille ».

**95** Pour les peintures voir, par exemple, les « piagnone » de la catacombe des Giordani, richement vêtues, voilées et parées de bijoux : A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 11, p. 16 et N. Zimmermann, « verstorbene... » cit. n. 29, p. 170, pl. 23,c, pour qui ces figures sont des images de la famille en deuil.

**96** J. Wilpert, *Le Pitture...* cit. n. 30, pl. 200,1; A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 67, p. 130; N. Zimmermann, « verstorbene... » cit. n. 29, p. 164, pl. 19,b. Sur l'usage du *clipeus* ou médaillon, voir A. Grabar, « L'*imago clipeata* chrétienne », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 101, 2, 1957, p. 209-213 et, en dernier lieu, F. Bisconti, « Il cubiculo degli apostoli... » cit. n. 112, p. 185-230.

**97** Musée national romain, n° inv. 67698. *ICVR* n. s. I, 2026; R. Friggeri, M.G. Granino Cecere, G.L. Gregori, *Terme di Diocleziano : la collezione epigrafica*, Milan, 2012, n° IX, 29, p. 574. Le profil est parfois interprété comme celui d'un apôtre : voir les dalles funéraires de *Victoria* (fig. 35) et de *Bessula* (n. 126). D'autres bustes de petite dimensions, parfois très sommaires, sont attestées dans le décor d'épithaphes païennes et chrétiennes : voir, par exemple, dans la galerie lapidaire des Musées du Vatican, les épithaphes de *M(arcus) versiclanius* (*CIL* VI, 28607), avec un buste « réaliste » inscrit dans un carré, et de *Lekoyrnianos*, où l'inscription comprise



**Fig. 22.** Épithaphe de Priscus (Rome, Museo Nazionale Romano). D'après R. Friggeri, M.G. Granino Cecere et G.L. Gregori (éd.), Terme di Diocleziano: la collezione epigrafica, 2012, n° IX, 29.

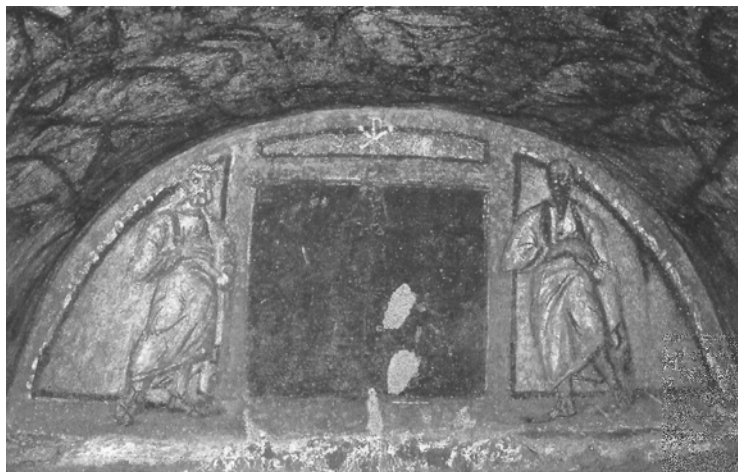


**Fig. 23.** Portrait d'enfant en toge dans un *clipeus* (Rome, catacombe de Domitille). D'après N. Zimmermann, « Verstorbene im Bild », 2007, pl. 19,b

Une autre série importante de portraits se caractérise par leur insertion dans un cadre rectangulaire. Ainsi, dans la lunette de l'arcosolium des « Apostoli piccoli » à Domitille (**fig. 24**), les traits d'une défunte orante se dessinent sur le fond noir d'un espace rectangulaire, surmonté d'un chrisme et encadré

dans une *tabula ansata* est surmontée d'un buste, d'un oiseau et d'un canthare stylisés. Voir aussi une inscription de la nécropole de Guetna dans l'Oued el Hammam (Algérie) où deux petits bustes stylisés complètent l'épithaphe (IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècle ?) : L. Demaeght, « Épigraphe. Province d'Oran, Guetna (Arrondissement de Mascara) », *Bulletin trimestriel des Antiquités africaines*, 2, 5, 1883, p. 345-350, n° 239.

par les figures protectrices des apôtres Pierre et Paul<sup>98</sup>. De même, dans le « *cubiculum* polygonal » de cette même catacombe un couple est peint sur le fond bleu d'une *tabula*, soutenue par deux génies tenant une torche renversée en signe de deuil (fig. 25)<sup>99</sup>.



**Fig. 24.** Défunte entre Pierre et Paul (Rome, catacombe de Domitille). D'après A. Pergola, « Scena agiografica dalla catacomba di Commodilla », 2013, fig. 8



**Fig. 25.** Portrait de couple sur une *tabula* portée par des génies (Rome, catacombe de Domitille). D'après N. Zimmermann, « Verstorbene im Bild », 2007, pl. 20,e

- 98** J. Wilpert, *Le Pitture...* cit. n. 30, pl. 154,1 et 179; A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 18, p. 123; N. Zimmermann, « verstorbene... » cit. n. 29, p. 163, pl. 19,a.
- 99** Il s'agit d'un motif fréquent dans le répertoire funéraire romain traditionnel, notamment sur les sarcophages, mais peu attesté dans l'iconographie funéraire chrétienne, qui privilégie généralement une vision optimiste de la mort et de l'au-delà. A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 39, p. 126; N. Zimmermann, « verstorbene... » cit. n. 29, p. 165, pl. 20,e; N. Zimmermann, V. Tsamakda, « Wilpert Forschungen... » cit. n. 109, p. 415-416 et fig. 14.

Au Cimetière *Maius* le portrait en buste d'un(e) défunt(e), accompagné d'une inscription malheureusement mutilée, est entouré de deux figures génériques d'orantes et s'inscrit de nouveau dans un cadre rectangulaire (fig. 26)<sup>100</sup>. Il en va de même du portrait raffiné d'une jeune fille, dite « orante nel trittico » (fig. 27), dans la catacombe de Domitille, dont les contours imitent le volume d'un cadre en bois<sup>101</sup>. Ce type d'effigies inscrites dans un cadre rectangulaire semblent s'inspirer de l'usage antique de peindre les portraits sur des tablettes de bois (*pinakes*), dont témoignent certains textes antiques<sup>102</sup>, mais également certaines découvertes archéologiques, en contexte domestique mais également funéraire.



**Fig. 26.** Portrait en buste d'un(e) défunt(e) (Rome, Coemeterium Maius). D'après J. Wilpert, *Le Pitture delle catacombe romane*, 1903, pl. 250



**Fig. 27.** Portrait en buste d'une défunte (Rome, Catacombe de Domitille). D'après N. Zimmermann, « Verstorbene im Bild », 2007, pl. 20,d

**100** J. Wilpert, *Le Pitture...* cit. n. 30, pl. 250; A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 15, p. 34.

**101** La jeune fille possède une coiffure particulièrement articulée avec une tresse rassemblée au sommet du crâne. Elle a la tête couverte d'un fin voile transparent, les joues fardées de rouge et est parée de boucles d'oreilles. A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 51, p. 128; N. Zimmermann, « verstorbene... » cit. n. 29, p. 165, pl. 20,d.

**102** F. Bovon, P. Geoltrain, S. J. Voicu (éd.), *Écrits apocryphes chrétiens*, 1, Paris, 1997, p. 992-993 : voir A. Grabar, *Les voies de la création...* cit. n. 114, p. 120-122.





**Fig. 28.** Emplacement pour l'insertion d'une tabula (Rome, Catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin). D'après C. Corneli, « Studies on the painting of rome's christian catacombs », fig. 5



**Fig. 29.** Portrait d'une femme âgée (Rome, Catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin). D'après C. Corneli, « Studies on the painting of rome's christian catacombs », fig. 7

En effet, les travaux de Claudia Corneli ont permis de retrouver dans la catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin, l'emplacement réservé à l'insertion d'une *tabula* (**fig. 28**), qui devait vraisemblablement accueillir le portrait du commanditaire de la tombe, l'espace ayant probablement été prévu à cet effet de son vivant<sup>103</sup>. Une autre particularité de cet *arcosolium* est la présence dans un médaillon au sommet de l'*intradós* d'un portrait de femme âgée (**fig. 29**),

**103** A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 49, p. 56. Voir C. Corneli, *Dalle imagines maiorum al "ritratto" nelle catacombe di Roma*, thèse sous la direction de M. Andaloro, université de la Tuscia, Viterbe, 2010, p. 165-172; C. Corneli, « Studies on the painting of rome's christian catacombs. On the trail of a portrait included in the wall of the *arcosolium* », dans I. Foletti, A. Filipová (éd.), *The Face of the Dead and the Early Christian World*, Rome, 2013, p. 29-41. L'auteur propose également d'interpréter un espace vacant du *cubiculum* de la « mensa poligonale » (A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 8, p. 50) dans la catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin, comme l'endroit destiné à recevoir le portrait d'un couple de défunt réalisé sur tablette de bois : C. Corneli, *Dalle imagines maiorum...* cit., p. 154-158.

dont les traits, le regard et la coiffure semblent devoir nous orienter vers la période constantinienne<sup>104</sup>. S'agit-il de la même personne dont le portrait était peint sur la tablette insérée juste en dessous ou doit-on, au contraire, imaginer que celle-ci accueillait le portrait de son mari?



**Fig. 30.** Buste de femme avec emplacement pour l'insertion d'un portrait sur toile (Rome, Catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin). D'après C. Corneli, « Studies on the painting of rome's christian catacombs », fig. 9

Un autre exemple d'insertion de portrait sur support mobile se trouve dans le « *cubiculum* d'Océan » de la catacombe de Calliste (1<sup>re</sup> moitié du IV<sup>e</sup> siècle)<sup>105</sup>. Dans la partie basse du lucerne, on aperçoit le buste d'une femme tenant un rouleau entre ses mains tandis qu'à hauteur de ses épaules se distingue encore nettement, délimité par les trous des clous, l'emplacement réservé à l'insertion du portrait, qui selon le témoignage de Joseph Wilpert, était réalisé sur une toile de lin (**fig. 30**)<sup>106</sup>. Une inscription trouvée dans ce même *cubiculum* pourrait être reconductible à ce portrait : *X kal(endas) aug(ustas) / Aur(elia) Domina fecit sibi / et coiugi suo emeren / tissimo Aur(elio) Discolio / qui vixit annos LV / menses VIII diem unum / dormit in pacem*<sup>107</sup>.

Si l'on accepte ce rapprochement, on pourrait donc se trouver en face du portrait du commanditaire du tombeau, *Aurelia Domina*, qui l'aurait réalisé pour elle et son mari, à l'occasion du décès de ce dernier.

**104** J.G. Deckers et al., *Die Katakombe « Santi Marcellino e Pietro » : Repertorium der Malereien*, Cité du Vatican, 1987, pl. 26a; N. Zimmermann, « verstorbene... » cit. n. 29, p. 164, pl. 19,c.

**105** Voir C. Corneli, *Dalle imagines maiorum...* cit. n. 103, p. 158-164; C. Corneli, « Studies on the painting... » cit. n. 103, p. 29-41.

**106** Wilpert, *Die Römischen Mosaiken...* cit., n. 116, pl. 182; A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 15, p. 105; J. Wilpert, *Le Pitture...* cit. n. 30, p. 114 et pl. 134,1.

**107** « Dix jours avant les calendes d'août, *Aurelia Domina* fit [ce monument] pour elle et pour son très méritant mari, *Aurelius Discolius*, qui vécut 55 ans, 8 mois et un jour. Il dort en paix ». L'inscription n'a pas été prise en compte dans les *ICVR*.

C'est de nouveau le portrait d'une femme qui fut réalisé sur un support mobile dans l'*arcosolium* 12 de la catacombe de Domitille (**fig. 31**)<sup>108</sup>. La tablette de bois, qui était insérée à hauteur des épaules, est aujourd'hui disparue mais on distingue encore nettement son emplacement. À ses côtés était figuré son mari, tandis qu'entre les deux époux un espace vide bordé de clous, sur lequel on distingue encore des restes de *tela*, devait recevoir, vu sa position et ses dimensions, le portrait d'un enfant<sup>109</sup>. D'autres traces devant le buste de la mère laissent imaginer, selon N. Zimmermann, l'ajout d'un nouveau portrait d'enfant sur toile. On peut donc supposer, dans ce cas-là, que c'est le décès d'un premier enfant, dont l'emplacement du portrait semble avoir été prévu dès le départ, qui fut à l'origine de l'acquisition du tombeau familial et de sa décoration, tandis que la mort d'un deuxième nécessita une intervention successive.



**Fig. 31.** « Portrait de famille » avec emplacements pour l'insertion de portraits sur tablette et sur toile (Rome, Catacombe de Domitille). D'après N. Zimmermann, V. Tsamakda, « Wilpert Forschungen in der Domitilla-Katakomben », 2009, fig. 3.

- 108** A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 12, p. 122 ; N. Zimmermann, « verstorbene... » cit. n. 29, p. 165, pl. 21,a. ; N. Zimmermann, V. Tsamakda, « Wilpert Forschungen in der Domitilla-Katakomben auf dem Prüfstand », dans S. Heid (éd.), *Giuseppe Wilpert, archeologo cristiano, Atti del convegno, Roma, 16-19 maggio 2007*, Cité du Vatican, 2009, p. 409-434, plus particulièrement p. 413 et fig. 3.
- 109** Ce « portrait de famille », où l'enfant prend place entre ses deux parents, est bien sûr à rapprocher de l'*arcosolium* de *Primenius* et *Severa* évoqué plus haut, mais également de celui de *Nonnosa* et de ses géniteurs, *Theotecnus* et *Ilaritas*, dans la catacombe de Saint-Janvier à Naples (*CIL X, 1525 = ILCV, 4003*) : G. Liccardo, *Redemptor meus vivit : iscrizioni cristiane antiche dell'area napoletana*, Trapani, 2008, n° 39, p. 69-70.

Ce phénomène d'insertion de portraits sur tablette de bois ou sur toile en contexte funéraire n'est pas bien sûr sans rappeler les célèbres portraits du Fayoum ou d'Antinoé de l'Égypte romaine, dont certains chercheurs pensent qu'ils furent réalisés du vivant de la personne, probablement exposés à l'intérieur des maisons, puis retaillés et insérés sur la momie du défunt au moment de son décès<sup>110</sup>. De la même manière certains de ces portraits étaient réalisés sur des toiles de lins et apposés directement sur le linceul du défunt<sup>111</sup>.

Les récents travaux de restauration de la Pontificia Commissione di Archeologia Sacra dans le « *cubiculum* des apôtres » de la catacombe de Sainte-Thècle, ont permis de mettre en évidence une autre effigie de matrone romaine, parée d'un collier de perle et tenant entre ses mains un rouleau, tandis qu'une petite fille se tient à ses côtés (fig. 32)<sup>112</sup>. Les traits de son visage présentent les caractéristiques du portrait, ce qui semble être confirmé par la présence derrière elle d'une sorte de cadre bleu qui pourrait être un rappel de ces supports mobiles dont nous avons déjà parlé. Le fait que ces cadres se trouvent également derrière les apôtres Pierre et Paul, dont les traits caractéristiques sont désormais bien fixés en cette fin de IV<sup>e</sup> siècle<sup>113</sup>, ne fait que confirmer cette interprétation,

**110** Voir R. Bonacasa Carra, « Echi di ritratti di mummie nella pittura funeraria paleocristiana », dans *L'Egitto in Italia. Dall'Antichità al Medioevo, Atti del III Congresso Internazionale Italo-Egiziano, Roma-Pompéi, 13-19 novembre 1995*, 1998, p. 681-692. Sur les portraits des momies du Fayoum et d'Antinoé, voir A. Adriani, *Ritratti dell'Egitto greco romano*, Heidelberg, 1970; M. F. Aubert, R. Cortopassi, *Portraits funéraires de l'Égypte romaine, 2, Cartonages, linceuls et bois*, Paris, 2008; *L'Orient romain et byzantin au Louvre*, Arles, 2012, p. 368-417; « Remarques sur le mobilier des tombes d'enfants dans l'Égypte gréco-romaine : mobilier associé et mobilier représenté », dans A. Hermay, C. Dubois (éd.), *L'enfant et la mort dans l'Antiquité. III, Le matériel associé aux tombes d'enfants*, Arles, 2012, p. 273-292.

**111** Voir par exemple, le portrait d'*Ammonios* réalisé sur toile de lin peinte à l'encaustique (musée du Louvre, dép. AE, E 12581). Sur un linceul d'enfant provenant de Saqqarah (musée du Louvre, dép. AE, N 3076) et un autre conservé au musée Pouchkine (I.1.a.5749) on distingue très nettement l'insertion du portrait sur un corps masculin préalablement peint entre Osiris et Anubis.

**112** J. Wilpert, *Le Pitture...* cit. n. 30, pl. 243,2; A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 18, p. 123. Voir B. Mazzei, « La decorazione del cubicolo degli apostoli » et F. Bisconti, « Il cubicolo degli apostoli in S. Tecla : un complesso iconografico tra arte funeraria e decorazione monumentale », dans B. Mazzei (éd.), *Il cubicolo degli apostoli nelle catacombe romane di Santa Tecla : cronaca di una scoperta*, Cité du Vatican, 2010, p. 33-87 et 185-230, en particulier p. 74-76 et 204-206.

**113** Voir la célèbre épitaphe d'*Asellus* (Musées des Vatican) attribuable à la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle, où Pierre et Paul apparaissent de face avec leurs traits caractéristiques : *ICVR n. s. I, 1513 = ICVR n. s. VII, 20018*.

ouvrant également par-là la voie à la création de l'icône culturelle, comme le suggérait déjà André Grabar il y a une trentaine d'années<sup>114</sup>.



**Fig. 32.** Portrait de défunte avec sa fille entre les apôtres Pierre et Paul (Rome, catacombe de Sainte-Thècle). D'après B. Mazzei (éd.), *Il cubicolo degli apostoli nelle catacombe romane di Santa Tecla*, 2010, fig. 47

De son côté, Joseph Wilpert proposait, dès 1905, de voir dans les portraits antiques sur support mobile l'origine du nimbe carré de certains donateurs du haut Moyen Âge<sup>115</sup>. Il avait en effet remarqué que le portrait du commanditaire

**114** Pour les portraits d'hommes saints ou de divinités sur supports mobiles, voir A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne : Antiquité et Moyen Âge*, Paris, France, 1994 [1979], p. 123 et P. Chuvin, *Chronique des derniers païens...* cit. n. 12, p. 147-148 et p. 248 : « en 580, c'est une icône d'Apollon qui trahit les convictions du gouverneur Anatolios ». Pour les sources évoquées par les auteurs, voir F. Bovon, P. Geoltrain, S. J. Voicu (éd.), *op. cit.* n. 102, p. 992-993; Eusèbe de Césarée, *Histoire ecclésiastique*, VII, 18 : « Nous avons aussi appris que l'apparence de ses apôtres, Pierre et Paul, et du Christ lui-même est conservé sur des peintures » [E. Schwartz, *Eusebius Werke* II, 1-3. *Die Kirchengeschichte* (GCS 9, 2), Leipzig, 1908, p. 672-673; Libanios, *Libanii opera*, VIII, *Proymnasmata*, éd. Förster, Hildesheim, 1998, p. 399-401. Sur cette même question, voir aussi M. Andaloro, « Dall'ritratto all'icona », dans M. Andaloro, S. Romano (éd.), *Arte e iconografia a Roma : dal tardoantico alla fine del Medioevo*, Milan/Rome, 2002, p. 23-54; Th. F. Mathews, « Early icons of the holy monastery of Saint Catherine at Sinai », dans R. S. Nelson, K. M. Collins (éd.), *Icons from Sinai: Holy Image, Hallowed Ground*, Los Angeles, 2006, p. 39-55.

**115** *Nuovo bullettino di archeologia cristiana*, 11, 1905, p. 292; 12, 1906, p. 132-148; J. Wilpert, *Die Römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom IV bis XIII. Jahrhundert*, Fribourg en Brisgau, 1916, p. 107-112. Sur la question du « nimbe carré », voir aussi H. Leclercq,

*Theodotus* dans l'église de Santa Maria Antiqua à Rome, reductible au pontificat de Zacharie (741-752) ou de son successeur, n'avait pas été peint *a fresco* comme le reste de la figure, mais sur une toile tenue par des clous (fig. 33)<sup>116</sup>. Le portrait sur toile du « *cubiculum* d'Océan » à Saint-Callixte évoqué plus haut, lui offrait en effet le « chaînon manquant » entre les portraits de momies d'Antinoé et les nimbes carrés des commanditaires du haut Moyen Âge, proposant ainsi d'y lire le signe d'une personne en vie au moment de la commande<sup>117</sup>.

« nimbe », dans *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, XII, 1, 1935, p. col. 1303-1312; G. B. Ladner, « The So-Called Square Nimbus », *Medieval Studies*, 3, 1, 1941, p. 15-45; J. Osborne, « The Portrait of Pope Leo IV in San Clemente, Rome: a re-examination of the so-called 'Square' Nimbus in Medieval Art », *Papers of the British School at Rome*, 47, 1979, p. 58-65; É. Jastrzebowska, « Encore sur la quadrature du nimbe », dans *Historiam Pictura Refert. Miscellanea in onore di P. Alejandro Recio veganzones*, Cité du Vatican, 1994, p. 347-359. Le « nimbe carré » est par exemple utilisé pour les représentations du pape Pascal I<sup>er</sup> (817-824) en donateur dans les églises de Sainte-Cécile et de Sainte-Praxède à Rome : voir F. Gandolfo, « Il ritratto di committenza », dans M. Andaloro, S. Romano (éd.), *Arte e iconografia a Roma : dal tardoantico alla fine del Medioevo*, Milan/Rome, 2002, p. 139-149 et, pour la période antérieure, J.-P. Caillet, « L'image du dédicant dans l'édifice cultuel (iv<sup>e</sup>-vi<sup>e</sup> s.) : aux origines de la visualisation d'un pouvoir de concession divine », *Antiquité tardive. Christianisation et images*, 19, 2011, p. 149-170, en particulier p. 165 : à Saint-Démétrios de Thessalonique, au vi<sup>e</sup> siècle, le « nimbe carré » est utilisé pour souligner les traits réalistes des « effigies de l'archevêque et du préfet (?) qui firent restaurer l'église après le séisme survenu entre 620 et 630 ». J.-P. Caillet souligne : « En dépit ici d'une très forte stylisation, les variations nettes dans les types de chevelure et de barbe dénotent le souci d'une réelle individualisation – et peut-être même d'une possibilité de reconnaissance immédiate de la part des contemporains – de l'archevêque, du prêtre ou diacre et du dignitaire laïc. Ce qui tendrait à suggérer que, pour des motivations qui, dans le cas présent, semblent devoir nous échapper, la notion de "portrait" ne s'abolit pas si complètement qu'on l'admet d'ordinaire pour cette très basse époque. »

**116** Wilpert, *Die Römischen Mosaiken...* cit. n. 115, p. 292, pl. 179 et 182. Voir aussi E. Tea, *La Basilica di Santa Maria Antiqua*, Milan, 1937, p. 93; C. Bertelli, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere : storia, iconografia, stile di un dipinto romano dell'ottavo secolo*, Rome, 1961, p. 121 et n. 119; G. Bordini, « Giuseppe Wilpert e la scoperta della pittura altomedievale a Roma », dans S. Heid (éd.), *Giuseppe Wilpert, archeologo cristiano, Atti del convegno, Roma, 16-19 maggio 2007*, Cité du Vatican, 2009, p. 323-358.

**117** Voir J. Wilpert, *Die Römischen Mosaiken...* cit. n. 115, p. 107-112. J. Wilpert s'appuie sur un passage de la *Vie de Saint Grégoire le Grand* de Jean le Diacre (ix<sup>e</sup> siècle) où l'auteur décrivant un portrait peint de Grégoire le Grand définit le « nimbe carré », ayant la forme d'une *tabula*, comme *insigne viventis* : « *circa verticem vero tabulae similitudinem, quod viventi insigne est, praefrens, non coronam* » (S. Gregorii Magni vita, IV, 84 = J. P. Migne, *Patrologia latina*, 75, col. 231)



Fig. 33. Portrait de Theodotus (Rome, Santa Maria Antiqua). D'après J. Wilpert, *Die Römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom IV bis XIII. Jahrhundert*, 1916, pl. 182

## Le commanditaire, le Christ et les Saints

Avec la paix constantinienne, le développement intensif du culte des martyrs, ces « morts très spéciaux », comme les a définis Peter Brown, entraîna une mutation progressive de tout un pan de l'iconographie paléochrétienne<sup>118</sup>. Au IV<sup>e</sup> siècle, que ce soit, sur les sarcophages, les fresques ou les dalles funéraires la figure du saint martyr ou de l'apôtre se fait de plus en plus présente au côté de la figure du commanditaire, comme nous venons de le voir dans le « *cubiculum* des apôtres » à Sainte-Thècle où en plus d'entourer les défunts dans

**118** Sur le développement du culte des martyrs, voir P. Brown, *Le Culte des saints, son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, Paris, 1984 ; Ch. Pietri, « Les origines du culte des martyrs (d'après un ouvrage récent) », « L'évolution du culte des saints aux premiers siècles chrétiens : du témoin à l'intercesseur » et « L'Église, les saints et leur communion. Patristique et spiritualité contemporaine », dans *Christiana Respublica. Éléments d'une enquête sur le christianisme antique*, Rome, 1997 (Collection de l'École française de Rome, 234), p. 1207-1233, 1311-1332 et 1333-1390 ; F. Bisconti, D. Mazzoleni, *Alle origini del culto dei martiri: testimonianze nell'archeologia cristiana*, Rome, 2005 ; S. Heid, « Il culto dei martiri a Roma da Ignazio a Costantino (II-IV sec.) », dans *Marmoribus vestita. Miscellanea in onore di Federico Guidobaldi*, Cité du Vatican, 2011, p. 711-736.

un geste de protection et d'intercession, les portraits d'apôtres apparaissent également sur la voûte à l'intérieur de médaillons<sup>119</sup>. Le phénomène de la dévotion des commanditaires pour tel ou tel saint se développe progressivement au cours du IV<sup>e</sup> siècle, spécialement à proximité des tombes des martyrs, donnant lieu à l'expansion du phénomène des sépultures *ad sanctos*<sup>120</sup>, bien décrit par Michel-Yves Perrin :

Irrésistiblement, en un mouvement antérieur à toute tentative de rationalisation, comme l'atteste le traité qu'Augustin dédie vers 420 au soin à apporter aux morts (*De cura pro mortuis gerenda*), les tombes des puissants intercesseurs attirent les dépouilles des fidèles. Il s'agit de reposer au plus près de la tombe vénérée : dans les profondeurs des catacombes, les galeries d'accès aux lieux saints se pavent de sépultures appelées *formae* ; on creuse des chambres funéraires, les *retro sanctos*, à proximité immédiate des restes des martyrs, sans grands égards pour les sépultures avoisinantes. Les places sont chères et la concurrence rude pour obtenir une tombe privilégiée. Les catacombes ne sont plus essentiellement des cimetières pour les pauvres ; elles deviennent une scénographie de la communion des saints<sup>121</sup>.

Ainsi dans un célèbre *arcosolium* de la catacombe de Domitille, la matrone *veneranda* est introduite par la « martyre » Pétronille dans un jardin paradisiaque évoqué par les fleurs rouges peintes à sa droite (fig. 34)<sup>122</sup>. Malgré l'intercession de la « sainte », le commanditaire du monument fait toutefois apparaître à ses côtés une *capsa* de rouleaux, ainsi qu'un *codex* ouvert, signe

**119** F. Bisconti, « Il cubiculo degli apostoli... » cit. n. 112, p. 185-230.

**120** Sur les sépultures *ad sanctos*, voir J.-C. Picard, Y. Duval (éd.), *L'inhumation privilégiée du ive au viii<sup>e</sup> siècle en Occident, Actes du colloque tenu à Créteil les 16-18 mars 1984*, Paris, 1986 ; Y. Duval, *Auprès des Saints, corps et âme. L'inhumation ad sanctos dans la chrétienté d'Orient et d'Occident du III<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1988. Voir aussi le compte-rendu d'Y.-M. Duval dans *Recherches de science religieuse*, 80, 1992, p. 290-293.

**121** M.-Y. Perrin, *L'invention du cimetière...* cit. n. 21, p. 112.

**122** J. Wilpert, *Le Pitture...* cit. n. 30, pl. 213 ; A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 15, p. 123 ; *ICVR* n. s. III, 6963. Selon Ph. Pergola, Pétronille était probablement une donatrice-évergète qui aurait participé financièrement à la construction de la basilique hypogée sous le pontificat de Damase (366-382) et qui aurait ainsi pu bénéficier d'une tombe privilégiée dans l'abside de l'église, au plus près des tombes des martyrs Félix et *Adauctus*. Elle aurait alors elle-même été transformée en martyre, du fait de la dévotion populaire ayant cours autour de son sarcophage : voir Ph. Pergola, « Petronella martyr : une évergète de la fin du IV<sup>e</sup> siècle ? », dans *Mélanges en honneur de Mgr Victor Saxer (Memoriam Sanctorum venerantes)*, Cité du vatican, 1992, p. 627-636.



de sa culture classique ou de sa connaissance des Écritures Saintes et gage d'immortalité<sup>123</sup>.



**Fig. 34.** *Veneranda* introduite au paradis par la « martyre » Pétronille (Rome, catacombe de Domitille). D'après J. Wilpert, *Le Pitture delle catacombe romane*, 1903, pl. 213

Au cours du IV<sup>e</sup> siècle, la figure de l'orant(e) entre deux personnages, interprétés comme des saints ou des apôtres intercesseurs, est de plus en plus fréquente sur les sarcophages où elle figure souvent au centre de la cuve<sup>124</sup>. Comme nous l'avons vu plus haut, on retrouve à la même époque des images

- 123** La fresque serait, selon Ph. Pergola, du milieu, voire de la première moitié du ve siècle. En effet, ce secteur de la catacombe (un *retro sanctos*) ne connaît de développement intensif qu'à partir de la construction de la basilique hypogée par le pape Damase (366-384), tandis que l'épithaphe que recouvrait cette fresque est datée, grâce à la mention des consuls, de l'année 356, ce qui constitue un *terminus post quem* pour notre peinture. Voir cependant l'article d'A. Jaegerschmid, « *Revelata facie. Überlegungen zu einem römischen Katakombenbild* », *Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten (Festschrift J. Kollwitz)*, 30, 1966, p. 169-177, qui, par comparaison avec d'autres images de défunts introduits par des personnages sanctifiés, la date de la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle. Voir aussi S. Pennesi, « Le figure di veneranda e di Santa Petronilla nell'arcosolio detto di veneranda nella catacomba di Domitilla », dans M. Andaloro (éd.), *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, 312-468, Milan, 2006, p. 163-165; N. Zimmermann, « verstorbene... » cit. n. 29, p. 174, pl. 25,a. Sur la fonction « immortalisante » de la culture voir H.-I. Marrou, *Mousikos anēr...* cit. n. 58.
- 124** Sur ce sujet, voir J. Dresken-Weiland, « L'orante tra due compagni », dans *Immagine e parola: alle origini dell'iconografia cristiana*, Cité du Vatican, 2012, p. 45-50; J. Dresken-Weiland, « Société et iconographie. Le choix des images des sarcophages paléochrétiens au ive siècle », dans M. Galinier et F. Baratte (éd.), *Iconographie funéraire romaine et société: corpus antique, approches nouvelles?*, Perpignan, 2013, p. 247-257, en particulier, p. 256-257.

similaires dans la peinture funéraire<sup>125</sup>, mais également sur les épitaphes. Sur les dalles funéraires de *Victoria* (fig. 35) et de *Bessula*, par exemple, ce sont des bustes de saints qui entourent les défunt(e)s représentées dans l'attitude de l'*expansis manibus*, tandis que sur une dalle fragmentaire de la catacombe de Commodille (fin du IV<sup>e</sup>-début du V<sup>e</sup> siècle), une défunte semble avoir été représentée entre les saints locaux, Félix et *Adauctus*<sup>126</sup>.



**Fig. 35.** Épithaphe de Victoria entre les bustes de Pierre et Paul (Musées du Vatican, collection ex Museo Lateranense). D'après O. Marucchi, *I monumenti del Museo cristiano Pio-Lateranense*, 1910, pl. 57,43

La proximité directe avec la figure du Christ est également recherchée par les défunts. Sur un certain nombre de sarcophages de la fin du IV<sup>e</sup> siècle, des couples de défunts apparaissent prosternés aux pieds du Christ en gloire au milieu des apôtres (scènes de *Traditio Legis* ou de « *Maiestas Domini* »), tendant leurs mains voilées dans un geste de supplication jusqu'à toucher ses pieds ou le bas de son vêtement (fig. 36)<sup>127</sup>. Une scène représentée dans le médaillon

**125** Citons aussi l'*arcosolium* de la *Traditio Legis* dans la catacombe *Ad decimum* de Grottaferrata, où le défunt *Biator* est entouré de deux saints, peut-être Pierre et Paul : J. Wilpert, *Die Römischen Mosaiken...* cit. n. 115, pl. 132 ; A. Recio Veganzones, « Las pinturas de la catacumba ad Decimum de Grottaferrata », *Rivista di Archeologia Cristiana*, 59, 3-4, 1983, p. 363-409. C'était peut-être également le cas d'une femme, représenté entre deux personnages masculins dans la catacombe de Marc-et-Marcellin, pour laquelle n'est malheureusement conservée que la partie inférieure de la peinture : J. Wilpert, *Le Pitture...* cit. n. 30, pl. 215 et 216,3 ; A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 3, p. 116.

**126** O. Marucchi, *I monumenti del Museo cristiano Pio-Lateranense*, Milan, 1910, pl. 57,43 = *ICVR n. s. I*, 1783 ; *ICVR n. s. VII*, 18530. Sur la dalle de Commodille, voir J. Wilpert, *Die Römischen Mosaiken...* cit. n. 115, p. 944-945 et récemment A. Pergola, « Scena agiografica dalla catacumba di Commodilla. Lastra incisa con i martiri Felice ed Adauto », dans F. Bisconti, M. Braconi (éd.), *Incisioni figurate della tarda antichità, Atti del convegno di studi, Roma, Palazzo Massimo, 22-23 marzo 2012*, Cité du Vatican, 2013, p. 579-600.

**127** C'est par exemple le cas sur les sarcophages de l'église de Saint-Laurent à Florence, du *vir clarissimus Fl. Gorgonius* au musée diocésain d'Ancône, de la cathédrale Saint-Sauveur à Aix-en-Provence, du sarcophage « des adorants » à Arles (musée de l'Arles antique) de « Stilichon » dans la basilique Saint-Ambroise de Milan, sur le sarcophage Borghese « à portes de cité » provenant de la nécropole vaticane (musée du Louvre, Paris), etc. : F.W. Deichmann, G. Bovini, H. Brandenburg, *Repertorium...* cit. n. 46, n° 241, 679 (sur le sarcophage n° 241 un espace semble avoir été réservé pour sculpter les portraits des

central de la voûte d'un *cubiculum* de Domitille (**fig. 37**), s'inspire probablement de ce type de représentation<sup>128</sup>. On y voit en effet le Christ trônant entre deux saints, tandis qu'à ses pieds deux personnages agenouillés, un homme et une femme, tendent leurs mains vers lui, pendant qu'il esquisse un geste de bénédiction vers la femme postée à sa droite<sup>129</sup>. Cette peinture fut généralement interprétée comme une scène de jugement, dont nous possédons quelques attestations dans l'art funéraire paléochrétien.



**Fig. 36.** Commanditaires prosternés aux pieds du Christ (Milan, basilique de Sait-Ambroise, sarcophage dit « de Stilichon »). Photographie A. Caillaud



**Fig. 37.** Défunts agenouillés aux pieds du Christ (Rome, catacombe de Domitille). D'après J. Wilpert, *Le Pitture delle catacombe romane*, 1903, pl. 196

commanditaires); J. Dresken-Weiland, H. Brandenburg, G. Bovini, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, II, Mayence, 1998, n° 10; B. Christern-Briesenick, H. Brandenburg, G. Bovini, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, III, Mayence, 2003, n°s 25, 32, 80, 81, 160, 291, 428 et pl. 24,1. Voir J. Dresken-Weiland, *Immagine e parola...* cit. n. 124, p. 51-54; J. Dresken-Weiland, « Société et iconographie... » cit. n. 124, p. 252; Studer-Karlen Manuela, « Les représentations des défunts... » cit. n. 20, p. 242-243.

**128** J. Wilpert, *Le Pitture...* cit. n. 30, pl. 196; A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 69, p. 116.

**129** Une fresque de la catacombe de Domitille où l'on voit trois hommes et trois femmes se diriger, genoux fléchis et mains tendus, vers le Christ trônant, a récemment été réinterprétée, non plus comme une théorie de saints, mais comme des défunts se prosternant devant le Christ. On aurait donc ici aussi une représentation picturale proche de celles apparaissant sur les sarcophages contemporains : J. Wilpert, *Le Pitture...* cit. n. 30, pl. 125-126; A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 39, p. 126. Voir J. Yamada, « Due nuove pitture del cubicolo « dei sei santi » nel cimitero di Domitilla », *Rivista di Archaeologia Cristiana*, 2008, p. 473-504.

En effet, sur l'épithaphe d'*Aurelios Theodoulos* (fig. 38) dans la catacombe de Marc-et-Marcellin, on rencontre une scène assez rare où le commanditaire se confronte directement au Christ<sup>130</sup>. La dalle faite du vivant de *Theodoulos* présente à gauche la scène de Moïse recevant la loi et à droite une scène de jugement. Le Christ assis sur une estrade à la manière des magistrats romains, est identifié par la didascalie « notre Seigneur » (*despotes emon*). Il pose la main sur la tête de *Theodoulos*, lui aussi identifié par une didascalie incisée sur l'estrade. A ses pieds des ovins broutant permettent de situer la scène dans un paradis bucolique, laissant imaginer l'issue positive du jugement. Cette scène est un écho évident des jugements opérés dans les tribunaux civils, mais est ici transposée dans un contexte eschatologique. On la retrouve également en contexte païen, dans l'hypogée de Vibia où Pluton siège sur un *podium*, dominant la défunte introduite par Hermès Psychopompe, mais également dans la catacombe de Saint-Hermès ou le défunt orant, introduit par deux saints est jugé par le Christ juché sur une estrade (fig. 39)<sup>131</sup>.



Fig. 38. Épithaphe de Theodoulos (Rome, catacombe de Marc-et-Marcellin). D'après A. Ferrua, *Inscriptiones christianae urbis Romae Septimo saeculo antiquiores. Nova Series*, IV, 1971, tab. XVIII d 3

Fig. 39. Scène de jugement (Rome, catacombe de Saint-Hermès). D'après J. Wilpert, *Le Pitture delle catacombe romane*, pl. 247



**130** *ICVR* n. s. IV, 12185. C. Carletti, *Inscriptiones cristiane di Roma : testimonianze di vita cristiana (secoli III-VII)*, Florence, 1986 (*Biblioteca patristica*, 7), n° 104, p. 113; D. Calcagnini, *Minima Biblica : immagini scritturistiche nell'epigrafia funeraria di Roma*, Cité du Vatican, 2006 (*Studi di antichità cristiana*, 61), n° 28, p. 55; C. Carletti, *Epigrafia dei cristiani in Occidente dal III al VII secolo : ideologia e prassi*, Bari, 2008 (*Inscriptiones Christianae Italiae*. Subsidia, 6), n° 65, p. 182; J. Dresken-Weiland, *Immagine e parola... cit.* n. 124, p. 52-53.

**131** J. Wilpert, *Le Pitture...* cit. n. 30, pl. 132,2 et 247; A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 4, p. 3 et n° 1, p. 100-101; N. Zimmermann, « verstorbene... » cit. n. 29, p. 175, pl. 25,b. Deux autres scènes dans l'*intradós* d'un *arcosolium* de la catacombe de Cyriaque, où l'on voit la défunte orante devant un personnage nimbé sur une cathèdre, ont également été interprétés comme des scènes de jugement, mais il pourrait s'agir d'une simple scène d'enseignement : J. Wilpert, *Le Pitture...* cit. n. 30, pl. 205-206; A. Nestori, *Repertorio...* cit. n. 30, n° 2, p. 43.

## Léon, officier de l'Annone : entre dévotion et évergétisme

Un exemple emblématique du développement croissant de cette dévotion personnelle envers certains martyrs est sans aucun doute le *cubiculum* de Léon dans la catacombe de Commodille, dont la décoration est datable, grâce aux données topographiques, des années 375-380 (fig. 40)<sup>132</sup>. Le commanditaire, dont le nom nous est connu par l'inscription située au-dessus de l'entrée, était un fonctionnaire de l'administration de l'Annone en charge de l'approvisionnement en blé et en huile de la ville de Rome<sup>133</sup>. La mention des deux martyrs principaux de la catacombe dans son *titulus* est prolongée par la représentation de ceux-ci sur les piédroits de l'arc, signe apparent de dévotion personnelle (fig. 41). Cette chambre funéraire était dotée d'un accès propre et se trouvait juste au pied de l'escalier donnant accès à cette région cimetériale, ce qui a conduit Cecilia Proverbio à supposer que Léon aurait également fait œuvre d'évergétisme en faisant creuser à ses frais cette zone de la catacombe<sup>134</sup>. En effet la grande majorité des sépultures de cette région sont celles d'*humiliores* inhumés dans de simples *loculi* ou *formae*, ce qui crée un important contraste avec le monument richement décoré. Le choix stratégique de renoncer à la proximité physique des corps des martyrs, en évitant la sépulture anonyme *ad sanctos*, par ailleurs bien attestée dans la catacombe à cette époque, semble avoir été compensé par la représentation figurée des deux martyrs locaux, qui deviennent alors comme des gardiens de la tombe<sup>135</sup>. De plus la présence des images des saints Félix et *Adauctus* a contribué à créer une zone de regroupement des sépultures juste en face de celles-ci, créant de fait un autre pôle de sépultures *ad sanctos*, non pas liées à la présence des reliques des martyrs mais à celle de leurs images<sup>136</sup>.

**132** A. Ferrua, « Scoperta di una nuova regione della catacomba di Commodilla », *Rivista di Archeologia Cristiana*, 33-34, 1957-1958, p. 7-43 et 5-56 ; C. Proverbio 2006, « Le Pitture del cubiculo « di Leone » nella catacomba di Commodilla », dans M. Andaloro (éd.), *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, 312-468, Milan, 2006, p. 168-174 ; J.G. Deckers et al., *Die Katakombe « Commodilla ». Repertorium der Malereien*, Cité du Vatican, 1994 (*Roma sotterranea cristiana*, 10), p. 89-104, n° 5, pl. 19-34.

**133** *ICVR* n. s. III, 8669. Sur l'Annone, voir *supra*, n. 39. Voir aussi G. B. De Rossi, *op. cit.*, n. 41

**134** C. Proverbio, *La regione di Leone nella catacomba di Commodilla: riflessioni sulla committenza*, tesi di specializzazione in Archeologia Cristiana, Università degli studi La Sapienza, Rome, 2011, p. 68-70.

**135** Les deux martyrs sont de nouveau représentés autour du Christ dans la lunette de l'*arcosolium* du fonds, qui devait vraisemblablement accueillir la sépulture du commanditaire. Ils sont appelés à jouer le rôle de protecteurs de la tombe et très probablement d'intercesseurs pour le défunt auprès du Christ.

**136** C. Proverbio, *op. cit.* n. 134, p. 70-73.



Fig. 40. Cubiculum de Léon (Rome, catacombe de Commodille). D'après G. Deckers et al., *Die Katakombe « Commodilla ». Repertorium der Malereien*, pl. 22, a

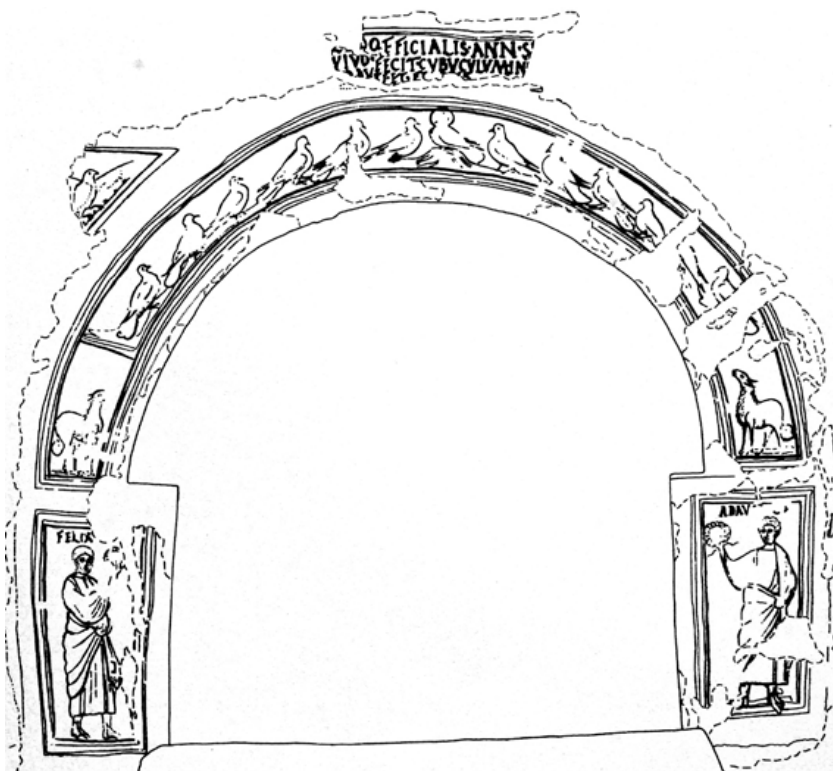


Fig. 41. Façade du cubiculum de Leone (Rome, catacombe de Commodille). D'après G. Deckers et al., *Die Katakombe « Commodilla ». Repertorium der Malereien*, pl. RC Com 5 (1)

La monumentalité du *cubiculum*, la qualité et la richesse de son programme décoratif au sein d'une zone funéraire créée *ex novo* par un acte concret d'évergétisme est en soit une forme d'autoreprésentation, d'affirmation d'un prestige social, en même temps qu'un acte de dévotion matérialisé par les figures de saints et d'apôtres qui peuplent dans une espèce d'*horror vacui* les différentes parois du sépulcre<sup>137</sup>. Mais la figure du commanditaire n'apparaît nulle part, à part peut-être en un seul endroit, à proximité de l'emplacement où devait se trouver la tête du défunt enterré dans l'*arcosolium* du fond. Au pied de cette paroi est en effet représentée une scène de voyage en tout point semblable à celles qui apparaissent sur certains sarcophages contemporains<sup>138</sup>. C'est là dans ce petit espace qu'apparaît la figure du commanditaire, assis sur le char et caractérisé par un nimbe circulaire (fig. 42), tel qu'on en retrouve autour de la tête d'autres défunts à cette époque, aussi bien en contexte chrétien que païen, comme par exemple dans le *cubiculum* O de la Via Dino Compagni<sup>139</sup>.

Au VI<sup>e</sup> siècle, toujours dans la catacombe de Commodille, mais cette fois-ci dans l'église hypogée, à proximité des tombes des martyrs Felix et *Adauctus*, la veuve *Turtura* est représentée aux côtés d'une Vierge à l'enfant entourée des martyrs éponymes, dans une composition hiératique de type « byzantin » (fig. 43)<sup>140</sup>. Saint *Adauctus* lui pose la main sur l'épaule dans un geste de

**137** On y trouve par exemple l'effigie de sainte Agnès, martyre enterrée sur la *Via Nomentana*, dont l'iconographie (elle est accompagnée d'un agneau) commence à se fixer dans ces années là : J. G. Deckers *et al.*, *Die Katakombe « Commodilla »*... cit. n. 132, n° 5-2, pl. 32, a. On la retrouvera un siècle et demi plus tard, toujours accompagné de l'agneau, dans la théorie de saintes de l'église Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne : G. Bovini, *Sant'Apollinare Nuovo in Ravenna*, Milan, 1961, pl. II.

**138** B. Andreae, G. Koch et R. Amedick, *Die Sarkophage*... cit. n. 29, p. 46-55; M. Guj, « Una singolare scena di viaggio nel cubicolo di Leone a Commodilla », *Mitteilungen zur Christlichen Archäologie* 6, 2000, p. 57-71; C. Proverbio, « Due coperchi di sarcofago del Museo di Pretestato come spunto per nuove osservazioni sulle scene di viaggio », *Rivista di archeologia cristiana*, 84, 2008, p. 49-68.

**139** A. Ferrua, *Catacombe sconosciute*... cit. n. 8, 1990, fig. 143, p. 129; N. Zimmermann, « verstorbene... » cit. n. 29, p. 164, pl. 20, a. Sur l'utilisation du nimbe, voir M. Collinet-Guérin, *Histoire du nimbe : des origines aux temps modernes*, Paris, 1961; B. Brenk, « Aureola », dans *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, II, Rome, 1991, p. 720-722; M. Guj, « Nimbo », dans F. Bisconti (éd.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Cité du Vatican, 2000, p. 230-231.

**140** J. G. Deckers *et al.*, *Die Katakombe « Commodilla »*... cit. n. 132, n° 3e, p. 60-61 et pl. 8, 9-13. Voir O. Marucchi, « Il cimitero di Commodilla e la basilica cimiteriale dei Ss. Felice ed Adauto ivi recentemente scoperta », *Nuovo bullettino di archeologia cristiana*, 10, 1904, p. 41-160, en particulier p. 143s; B. Bagatti, *Il Cimitero di Commodilla : o dei martiri Felice ed Adauto presso la via Ostiense*, Cité du Vatican, 1936, p. 24, fig. 15; E. Russo, « L'affresco di Turtura nel cimitero di Commodilla, l'icona di S. Maria in Trastevere e le più antiche feste della Madonna a Roma », *Bullettino dell'istituto storico italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano Roma*, 88, 1979, p. 35-85, particulièrement p. 35-49.



**Fig. 42.** Scène de voyage avec le commanditaire nimbé (Rome, catacombe de Commodille, cubiculum de Leone). D'après G. Deckers et al., *Die Katakombe « Commodilla »*. *Repertorium der Malereien*, 1994, pl. 31,b



**Fig. 43.** Tombe de la veuve Turtura (Rome, catacombe de Commodille). D'après G. Deckers et al., *Die Katakombe « Commodilla »*. *Repertorium der Malereien*, pl. 8.



protection et d'intercession. Bien que l'ensemble rappelle d'avantage une réalisation votive, la formule « *hic requiescit in pace* » nous indique qu'il s'agissait bien d'une décoration de tombe. L'inscription métrique dédiée par le fils de *Turtura* nous apprend qu'elle devint veuve à l'âge de 26 ans, restant fidèle à la mémoire de son mari *Obas* pendant près de 36 autres années et décédant à l'âge d'environ 60 ans. Là encore c'est un membre de la famille proche qui a commandé le monument funéraire, bien qu'on puisse supposer que le choix de la sépulture à proximité de la tombe des martyrs ait été une volonté exprimée par la défunte de son vivant et probablement lié à une dévotion personnelle. Avec cette peinture se clôt la période d'utilisation funéraire des catacombes romaines et s'ouvre celle de leur fréquentation comme lieux de pèlerinages, jusqu'au transfert définitif des reliques des martyrs dans les églises intra-urbaines au cours des VII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles, qui entraîna leur abandon progressif, puis leur oubli, jusqu'aux grandes redécouvertes des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles<sup>141</sup>.

## Conclusions

Ce panorama de l'art funéraire des catacombes romaines nous a permis de jeter un regard d'ensemble sur les commanditaires des peintures et des épitaphes paléochrétiennes. Bien qu'elle tende à se raréfier, la volonté du commanditaire de se faire représenter avec les attributs de son métier persiste toutefois en milieu chrétien. L'autoreprésentation, voir l'autocélébration ne disparaît pas totalement du répertoire figuratif, spécialement dans le cas de commanditaires dotés d'un statut élevé ou d'un potentiel économique important. Comme nous avons pu le constater, la sépulture dans des catacombes de type dit communautaire, n'a pas entamé le fait que ce soit la famille proche, le conjoint, les parents ou les enfants, à pourvoir à la sépulture de la personne défunte, à moins que celle-ci ne s'en soit déjà occupé de son vivant. Les inscriptions sont alors d'un grand secours pour retracer l'histoire de l'acquisition du monument et l'identité des personnes représentées. Le portrait réaliste, cher à la tradition romaine, ne disparaît pas complètement dans l'art funéraire de l'Antiquité tardive, à tel point qu'on peut probablement déceler dans certains types de portraits les origines du nimbe carré utilisé en contexte cultuel

**141** M.-Y. Perrin, *L'invention du cimetière...* cit. n. 21, p. 113 : « À partir du début du ve siècle sans doute, leur fonction première de nécropole tend à s'effacer derrière leur nouvelle dignité de centres de pèlerinage : les inhumations ne sont plus pratiquées qu'auprès des tombes saintes ou sur les chemins qui y mènent [...]. Il faudra qu'interviennent aux VII<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles les premières translations pour que les cimetières spoliés peu à peu de leurs corps saints tombent presque tous, aux alentours de l'an mil, dans l'oubli des hommes. »

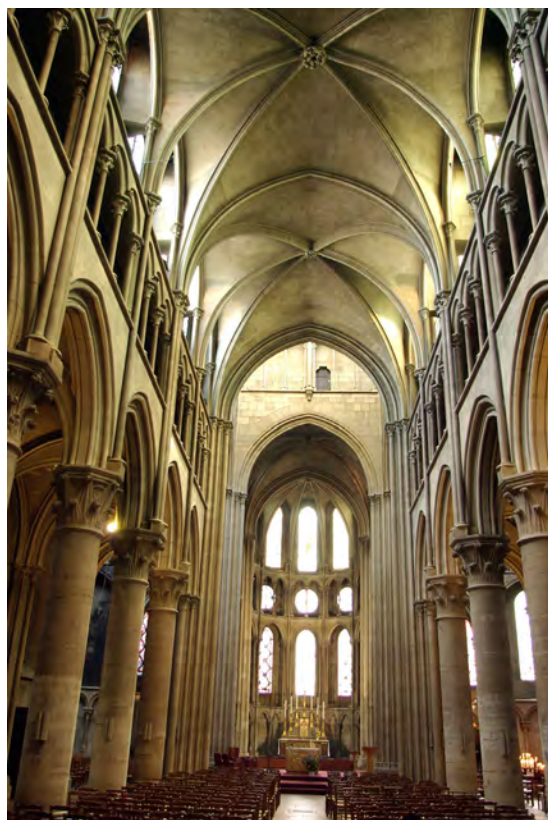
au haut Moyen Âge. Parallèlement, en milieu catacombal, se développe une dévotion particulière envers les martyrs locaux, qui assument désormais pleinement leurs fonctions d'intercesseurs et de protecteurs, ouvrant ainsi pleinement la voie à la religiosité des siècles à venir.

**MONUMENTALITÉ  
ET DESSEIN POLITIQUE**

# DES CLERCS ET DES BOURGEOIS À L'ORIGINE DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME DE DIJON ?

DENISE BORLÉE

Université de Strasbourg – EA 3400 ARCHE



**Fig. 1.** Dijon, église Notre-Dame, vue intérieure de la nef vers le chœur (cl. D. Borlée)

L'église Notre-Dame de Dijon est un édifice très singulier, à la fois souvent cité comme l'illustration parfaite d'un prétendu style gothique bourguignon et en même temps assez mal connu, puisqu'il n'a fait l'objet d'aucune étude spécifique approfondie, en dépit d'une thèse soutenue en 1996 à l'Université de Fribourg-en-Brigau dans laquelle l'auteur s'est pour l'essentiel attaché à délimiter les différentes campagnes de construction<sup>1</sup> (fig. 1).

C'est pourtant un monument fort intéressant, attachant même, en raison des originalités multiples qu'il présente. Mais en n'entrant dans aucune des filiations architecturales habituellement envisagées, il résiste à tout classement et, pour cette

**1** A. Gill, *Notre-Dame in Dijon : eine Baumonographische Untersuchung*, Fribourg-en-Brigau, 1996.

raison, dérouté en mêlant formules anciennes, anachroniques, et solutions au contraire nouvelles, particulièrement ingénieuses, que l'on retient alors comme autant de moyens de justifier l'exemplarité du cas. Or, c'est bien là que réside tout son intérêt, dans cette multiplicité du langage et des partis architecturaux, quelques-uns désuets, il est vrai, au regard des constructions contemporaines, et d'autres, au contraire, rénovés ou novateurs. Il en va de même des trois portails occidentaux autrefois historiés, dont la présence – il faut le noter – est pour le moins inhabituelle dans le cas d'une église paroissiale. De ce fait, ils ne peuvent être passés sous silence<sup>2</sup>.

Les architectes des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles ne s'y sont d'ailleurs pas trompés qui, dans une approche non formelle mais technicienne, ont érigé l'église Notre-Dame de Dijon en véritable cas d'étude. Ceux-ci furent en effet frappés par l'économie des matériaux et la légèreté de la structure de l'église dijonnaise. Dans les deux derniers volumes du *Cours d'architecture* de Jacques-François Blondel publiés en 1777-1778, l'auteur, Pierre Patte, développe en effet une analyse de la structure de Notre-Dame de Dijon comme « tour de force » technique, comme modèle d'équilibre<sup>3</sup>. Pour Roland Recht, « [c]'est la parfaite lisibilité d'un système constructif rationnel et efficace qui fascin[a] les architectes du Siècle des Lumières<sup>4</sup> ».

C'est encore à l'étude du système constructif que s'est intéressé Viollet-le-Duc au siècle suivant. Le célèbre architecte cita Notre-Dame de Dijon dans pas moins de quinze articles de son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, dont le principal, celui consacré à la « Construction », pour lequel il a exécuté de nouveaux relevés venant illustrer cette déconstruction que les architectes du XVIII<sup>e</sup> siècle avaient préfigurée<sup>5</sup>.

Ce sont ces dessins qui aujourd'hui encore nous éclairent sur les techniques constructives de Notre-Dame, à l'origine d'un certain nombre de choix originaux et innovants. Dans cette perspective, les dispositions plus anciennes comme le voûtement en ogives sexpartites de la nef ou la tour-lanterne à la croisée du transept doivent de toute évidence être davantage considérées comme des archaïsmes délibérés et donc signifiants que comme des solutions de facilité peu inventives, mais dénuées de risque.

**2** Sur Notre-Dame de Dijon, nous nous permettons de renvoyer à notre étude : D. Borlée, *La sculpture figurée du XIII<sup>e</sup> siècle en Bourgogne*, Strasbourg, 2011, p. 33-87 et bibliographie, p. 322-324.

**3** R. Recht, « Le modèle gothique à l'âge classique. Notre-Dame de Dijon revisitée par Soufflot et Viollet-le-Duc », *Monuments et mémoires. Académie des inscriptions et belles lettres*, t. 78, p. 157.

**4** *Ibid.*, p. 159.

**5** E.-É. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècles*, t. 4, Paris, [1860 ?], p. 131-147.

## Quelques repères chronologiques

L'église gothique, qui se dresse au cœur d'un enchevêtrement de ruelles médiévales très resserrées, s'élève à l'emplacement de l'ancienne église Notre-Dame du Marché, sans doute reconstruite après l'incendie qui ravagea la ville en 1137<sup>6</sup>. Les quelques fragments qui en subsistent aujourd'hui indiquent une construction aux alentours du milieu du XII<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. Nous savons encore que l'ancienne chapelle Notre-Dame-du-Marché devint église paroissiale à partir de 1178<sup>8</sup>.

C'est sans doute l'afflux croissant des fidèles dans un quartier en pleine expansion qui est à l'origine de la reconstruction, à cet emplacement, d'un édifice plus vaste, et ce dès les premières décennies du XIII<sup>e</sup> siècle. Les archives restent néanmoins muettes à ce sujet ; aucune source, dans l'état actuel des connaissances, ne concernent en effet de près ou de loin la construction proprement dite ou les conditions de son entreprise. Seules quelques mentions du monument nous sont parvenues, parmi lesquelles un texte qui date de mars 1229 et qui relate qu'« Ameline, veuve de Lambert le Riche, et Jeanne sa fille donnent en aumône à l'église Notre Dame de Dijon 20 sols chaque année de cens sur une maison de pierre sise dans la rue du change<sup>9</sup> ». À cette date, le texte renvoie selon toute vraisemblance à la nouvelle église alors en cours de construction.

On peut encore accorder quelque crédit à l'anecdote rapportée par le frère dominicain Étienne de Bourbon décrivant un accident survenu devant les portails de l'église vers l'an 1240<sup>10</sup> et considérer cette date comme un *terminus ante quem* pour la façade, et probablement pour l'église tout entière, si l'on admet bien sûr une progression des travaux d'est en ouest, ce que rien n'interdit ici. Des travaux qui auraient alors pu commencer aux alentours des années 1220, tandis que la consécration n'intervint qu'un siècle plus tard, le 8 mai 1334<sup>11</sup>.

**6** P. Gras, *Histoire de Dijon*, Toulouse, 1981, p. 42.

**7** Des éléments de frise de cette église ont été scellés dans le mur septentrional du bras nord du transept de l'église gothique et les bases de colonnes d'un ébrasement de portail à ressauts sont conservées au Musée archéologique de Dijon (voir D. Borlée dans M. Jannet et F. Joubert (dir.), *Sculpture médiévale en Bourgogne : collection lapidaire du Musée archéologique de Dijon*, Dijon, 2000, cat. 76-78, p. 225-226).

**8** L.-B. Baudot, *Notes prises à Dijon d'après les objets mêmes depuis la Révolution de 1789. Église Notre-Dame*, Bibliothèque municipale de Dijon, ms. 1607, f. 31 v<sup>o</sup>.

**9** Ch. Oursel, « Un petit problème de chronologie à propos de l'église Notre-Dame de Dijon », *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or*, 19, 1927-1932, p. 146-148. S'agissant de l'ancien style, la date de 1229 doit être rétablie en 1230.

**10** J. Berlioz, *Saints et damnés. La Bourgogne du Moyen Âge dans les récits d'Étienne de Bourbon, inquisiteur (1190-1261)*, Dijon, 1989, p. 7-9.

**11** L.-B. Baudot, *Notes prises à Dijon...*

## L'architecture : entre reprises et innovations

L'église est construite sur un plan en croix latine et présente des dimensions modestes (65 mètres de longueur environ). Une abside à sept pans termine le chœur profond, flanqué, à la jonction avec le transept, de deux absidioles qui ouvrent sur ces deux parties à la fois. Il s'agit là d'une solution originale qui n'est toutefois pas unique, car un cas un peu similaire est visible à la collégiale Saint-Yved de Braine (Aisne), probablement construite entre 1180 et 1220 pour servir de lieu de sépulture aux comtes de Dreux.

Comme la travée droite du chœur, les bras du transept légèrement saillant sont couverts d'une voûte sexpartite qui encadre une croisée régulière. La nef s'étend dans son prolongement sur trois doubles travées également voûtées d'ogives sexpartites semblables à celles du transept. À l'ouest enfin, se développe un porche à trois vaisseaux où ont été conservés les mêmes modules et un système de voûtement identique.

L'élévation de l'ensemble du chœur présente quatre niveaux : au-dessus de l'arcature aveugle trilobée, qui dissimule le soubassement du mur, court un passage intérieur bien éclairé par les lancettes basses de l'abside ; au dernier niveau, et au droit de l'arcature du triforium, prennent appui les fenêtres hautes devant lesquelles est aménagé un passage, cette fois extérieur<sup>12</sup> (fig. 2). La volonté très claire d'alléger le plus possible la surface murale en la dédoublant ou en la dissimulant est manifeste, rendue ici plus aisée par l'absence de déambulatoire et un contrebutement direct sans arcs-boutants. Pour Eugène Viollet-le-Duc dans l'article « Construction » de son *Dictionnaire*, « l'abside de Notre-Dame [...] ne se compose à l'intérieur que d'un soubassement épais, peu élevé portant des piles isolées reliées en tout sens, et n'ayant pour clôture extérieure qu'une sorte de cloison de pierre percée de fenêtres. Naturellement, les piles sont destinées à porter les voûtes ; quant aux cloisons, elles ne portent rien, elles ne sont qu'une fermeture. A l'extérieur, la construction ne consiste qu'en des contreforts<sup>13</sup> ».

Pour y parvenir, le maître d'œuvre s'est entre autres ingénieusement servi des grandes dalles de pierre « traversantes » des passages superposés comme autant de « tirants » assurant la liaison entre l'intérieur et l'extérieur, à l'instar de ce que fit le maître d'œuvre du transept de la cathédrale de Noyon. Pour les colonnettes situées à la retombée des arcs et ogives, ou celles des arcatures que Viollet-le-Duc qualifie de « quille grêle, mais rigide, résistante comme de

**12** Dans l'abside, les oculi n'ont été percés qu'au <sup>xvii</sup> siècle (Archives départementales de la Côte-d'Or, G sup 24(69) 2, f.14 v° et Archives départementales de la Côte-d'Or, G sup 24(69) 5, f. 23 v°).

**13** E.-É. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné...*, p. 131.



Fig. 2. Dijon, église Notre-Dame, vue du chœur (cl. D. Borlée).

la fonte de fer, grâce à la qualité du calcaire employé<sup>14</sup> », il remet également à l'honneur la technique du délit particulièrement en usage dans les édifices gothiques de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, les cathédrales de Noyon et de Laon par exemple. C'est d'ailleurs aussi aux chapelles du transept de Laon que fait penser l'élévation extérieure de l'abside du chœur de Dijon, en particulier au niveau des fenêtres hautes et du passage ménagé au-devant.

Mais si l'on a en effet repris un certain nombre d'éléments ou de procédés anciens, on remarque dans le même temps, que l'on n'a pas copié à Dijon des pans entiers de compositions architecturales déjà réalisées. Au contraire, une

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 133.



grande inventivité fut de mise, comme en témoigne également l'étonnante solution retenue pour l'ouverture partielle – seulement en partie haute – des chapelles sur le chœur, laissant ainsi visible le revers du support intérieur, selon, en cela, une disposition très différente de celle adoptée à Saint-Yved-de-Braine où les chapelles situées à l'angle du chœur et du transept ouvrent en totalité, d'une manière plus habituelle, sur les deux espaces à la fois.



**Fig. 3.** Dijon, église Notre-Dame, bras nord et croisée du transept (cl. S. Murray)

Le même esprit règne au transept avec l'existence originelle très vraisemblable d'une tour-lanterne à la croisée et, aux façades nord et sud des deux bras, des roses totalement dépourvues de remplage de pierre (**fig. 3**). L'ancienne tour-lanterne n'est connue que par un relevé effectué par Jallier pour Charles-Élie Le Jolivet au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, puisque celle-ci fut démolie par la suite et reconstruite au profit de celle que l'on connaît actuellement<sup>15</sup>. Dans ce cas, l'on se référerait une fois encore à la tradition architecturale des décennies antérieures, par exemple à celle de la cathédrale de Laon, construite vers 1160-1170, ou celle, un peu plus tardive, de Saint-Yved de Braine. S'agissant des roses, on faisait au contraire preuve

d'une bonne connaissance des recherches contemporaines relatives à l'allègement des maçonneries et à la « dématérialisation » des surfaces murales en créant deux grandes ouvertures de 7 mètres de diamètre environ, sans aucune division de pierre et au profit d'un seul réseau métallique admirablement composé. Par là, on s'inscrivait pleinement dans cette tendance visant à l'allègement de plus en plus marqué des murs, introduite dans l'architecture gothique

**15** À ce propos, voir D. Borlée dans M. Jannet et F. Joubert, 2000, *Sculpture médiévale en Bourgogne...*, p. 215 et D. Borlée, *La sculpture figurée du XIII<sup>e</sup> siècle...*, p. 37.

à partir de la fin du XII<sup>e</sup> siècle et qui est allée de pair avec une augmentation significative de la quantité de métal dans les maçonneries et la vitrerie<sup>16</sup>.



**Fig. 4.** Dijon, église Notre-Dame, élévation de la nef (cl. D. Borlée)

Bordée de collatéraux, la nef présente quant à elle une élévation à trois niveaux quasi systématiquement retenue depuis le début du XIII<sup>e</sup> siècle avec grandes arcades, triforium et fenêtres hautes (fig. 4). Les grandes arcades en arc brisé sont à double rouleau et reposent sur de simples colonnes. Au triforium du niveau médian, fait écho un second passage intérieur ménagé devant les fenêtres hautes. Ainsi est repris, comme dans le chœur, le principe des passages superposés, à la seule différence que la superposition est cette fois bien perceptible de l'intérieur, le passage n'étant pas ici rejeté à l'extérieur. En conséquence, le mur extérieur, repoussé, apparaît dissocié en deux membranes et produit

des effets d'ombre et de lumière d'un contraste assez marqué, dont les effets participent pleinement à l'esthétique intérieure du monument.

Cet emploi du mur dédoublé va avoir des répercussions majeures sur les supports qui, fatalement, devraient se voir renforcer. Or à Notre-Dame, pour conserver à l'élévation une impression de légèreté bien perceptible par le visiteur, le maître d'œuvre choisit d'élever, à la place de supports composés plus forts, de simples colonnes appareillées. Pour y parvenir, il a monté les maçonneries en surplomb en recourant à deux techniques - le porte-à-faux et le tas-de-charge - qui sont exceptionnellement conjointes ici et qui révèlent

**16** Voir sur cette question, les contributions réunies dans A. Timbert (dir.), *L'homme et la matière. L'emploi du plomb et du fer dans l'architecture gothique*, actes du colloque de Noyon, 2006, Paris, 2009.

toute l'ingéniosité et tout le talent du concepteur. Toujours dans son article « Construction », deux dessins de Viollet-le-Duc sont très clairs à cet égard, le second peut-être plus encore, par lequel « on se rendra mieux compte de ce système de construction en supposant [...] qu'on ait employé, pour l'exécuter, de la fonte de fer, de la pierre et du bois<sup>17</sup> ». La finesse des supports s'exprime encore par l'emploi du délit que l'on n'abandonne pas dans la nef, bien au contraire. Les colonnettes recevant la retombée des voûtes se dissocient elles aussi du mur au-devant duquel elles sont projetées, ajoutant encore à l'élégance de l'ensemble.

Tout semble en effet avoir été mis en œuvre à Notre-Dame pour conférer à l'ensemble une forte impression de légèreté et de hauteur, pourtant peu importante (17,50 m) au regard de la plupart des édifices contemporains. À cela contribuent sans aucun doute aussi les voûtes d'ogives sexpartites, totalement démodées au début du XIII<sup>e</sup> siècle, mais qui dispensent au vaisseau central une impression d'ampleur et de continuité que le compartimentage plus important du voûtement quadripartite n'aurait pas rendue.

Ainsi voit-on encore dans cette partie de l'édifice se côtoyer dispositions anciennes et contemporaines, quelquefois tout à fait innovantes. Un mélange étonnant trop souvent occulté par l'importance disproportionnée et réductrice qui est généralement donnée au seul emploi des formules anciennes empruntées aux églises gothiques de la première génération, telles les cathédrales de Laon, de Noyon et de Soissons ou encore la collégiale Saint-Yved de Braine. Certains historiens ont d'ailleurs proposé d'établir un lien entre ces références à l'architecture du nord et le mariage, en 1229, du duc de Bourgogne Hugues IV avec Yolande de Dreux et de Braine<sup>18</sup>.

S'il n'est évidemment pas possible d'ignorer ce lien instauré entre la Bourgogne et la Picardie, alors même que le chantier de Notre-Dame était tout juste commencé ou allait commencer, il paraît dans le même temps impossible, au vu des remarques précédentes et de celles à suivre, de s'en tenir à cet unique élément d'explication et d'en déduire le rôle joué par la famille ducale sur les choix et les partis architecturaux de l'église paroissiale.

## Une façade bien singulière

De par son originalité, la façade occidentale étonne, intrigue, autant qu'elle déroute l'historien qui s'y trouve confronté (**fig. 5**). On ne peut pourtant l'ignorer

<sup>17</sup> E.-É Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné...*, p. 144.

<sup>18</sup> En particulier, Ch. Oursel, « La question des origines architecturales de Notre-Dame de Dijon », *Annales de Bourgogne*, VI, 1934, p. 299-300.

tant elle se dresse, majestueuse, au cœur de la cité. On le sait, la façade principale d'un édifice est fortement chargée symboliquement par le passage, lors de son franchissement, d'un monde à l'autre, les « leçons » que dispensent le cas échéant ses portails sculptés, mais aussi son caractère ostentatoire face à la ville, parfois clairement révélateur des intentions du maître d'ouvrage.

La planéité est sans aucun doute ce qui caractérise le mieux ce bloc de façade. Véritable écran, la paroi cache au spectateur la structure interne de l'édifice en englobant le porche dans l'œuvre. Seules les trois hautes arcades révèlent la disposition tripartite du vaisseau central bordé de collatéraux. Elles conduisent à trois portails autrefois richement sculptés dont la présence ici surprend au vu du statut de l'église; il en sera question plus loin.



Fig. 5. Dijon, église Notre-Dame, façade occidentale (cl. D. Borlée)

L'autre caractère étonnant réside bien sûr dans le dessin très original de cette façade, véritable *unicum* dans l'histoire de l'architecture gothique française. On a en effet abandonné là le traditionnel schéma harmonique, la rose et la galerie historiée pour une double arcature qui repose sur de minces colonnettes en délit, sorte de triforium transposé à l'extérieur. Ces deux « galeries » sont soulignées de trois bandeaux de « métopes » végétales entre lesquelles saillent de fausses gargouilles néogothiques<sup>19</sup>.

L'arcature inférieure passe au-devant d'une série de six lancettes percées au centre d'un massif par ailleurs totalement aveugle. Elles éclairent une grande salle construite au-dessus de la travée centrale du porche. Un espace d'environ un mètre de large entre la voûte de cette salle et la voûte de la première travée de la nef indique l'existence d'une ancienne cloison, peut-être en matériau léger (palissade, tenture ?), qui devait faire de cet espace une pièce fermée, séparée en tout cas de celui de l'église.

Soumise au jeu des comparaisons, c'est, de tous les édifices conservés du Moyen Âge occidental, des façades d'Italie du nord, et de Toscane en particulier, que la façade de Dijon se rapproche le plus. Elle en reprend le caractère extrêmement plastique, celui du style roman pisan que l'on retrouve entre autres à Saint-Martin de Lucques et à la Pieve d'Arezzo, dont Notre-Dame de Dijon semble en quelque sorte présenter la synthèse, en adoptant à la fois le porche dans œuvre de Lucques et le couronnement droit de la Pieve d'Arezzo et en adaptant le motif des arcades au vocabulaire déjà en usage à l'intérieur, l'arcature du triforium en l'occurrence. À la différence de l'Italie cependant, ce ne sont pas ici de véritables galeries puisqu'il n'existe aucun passage.

À Lucques, la façade s'élève au-dessus d'un porche plus ancien (**fig. 6**). Les travaux durent commencer en 1204 et se prolonger pendant plusieurs années alors que la façade devait être terminée en 1233<sup>20</sup>. Mais la ressemblance de la façade de Dijon avec celle de la Pieve Santa Maria d'Arezzo, « église du peuple », est sans doute plus évidente encore (**fig. 7**). Cette église est mentionnée depuis 1008 à proximité de la place où se tenait le marché<sup>21</sup>. Elle fut reconstruite au XII<sup>e</sup> siècle pour célébrer la liberté communale récemment acquise dont elle devint l'emblème<sup>22</sup>. Au siècle suivant, tandis que l'on entreprenait la construction du nouveau palais épiscopal terminé en 1256 et, plus tard, en 1277, celle de

19 Sur ce point, voir D. Borlée dans M. Jannet et F. Joubert, *Sculpture médiévale en Bourgogne...*, p. 217 et p. 250-255 et D. Borlée, *La sculpture figurée du XIII<sup>e</sup> siècle...*, p. 38.

20 C. Baracchini et A. Caleca, *Il duomo di Lucca*, Lucca, 1973. La date de 1204 est connue grâce à une inscription contenue sur la façade, à l'extrémité droite de la première *loggia*.

21 A. McLean, « L'architecture romane en Italie », dans R. Toman (dir.), *L'art roman. Architecture. Sculpture. Peinture*, Madrid, 1997, p. 102.

22 I. Moretto, *Toscane romane*, 2<sup>e</sup> éd., La-Pierre-qui-Vire, 1991, p. 313.



Fig. 6. Lucques (Italie), église San Martino, façade occidentale (D.R.)



Fig. 7. Arezzo (Italie), Pieve Santa Maria, façade occidentale (cl. D. Borlée)

la nouvelle cathédrale, les différends entre la commune et les autorités épiscopales s'exprimèrent sous forme d'émulation constructive. On décida alors, pour répondre à ces nouveaux chantiers voisins, de « moderniser » la Pieve et de plaquer au-devant de la construction ancienne cette façade à galeries à couronnement horizontal très original, que l'on retrouve dans une certaine mesure à Dijon<sup>23</sup>.

Au-delà du simple constat, ces troublants rapports esthétiques entre les façades des églises toscanes et celle de Notre-Dame de Dijon engagent à poursuivre la réflexion et à réfléchir aux raisons qui pourraient les expliquer : simple circulation de modèles, échanges entre personnalités, liens économiques ou commerciaux ? Nous savons que Dijon, modeste ville étape sur la route des cités champenoises, accueillait dès le début du XII<sup>e</sup> siècle les marchands génois qui commençaient à fréquenter les célèbres foires. Nous savons également que des changeurs lombards s'installèrent dans la ville bourguignonne et que des marchands milanais venus acheter de la laine dans l'Auxois la fréquentaient aussi<sup>24</sup>. S'il n'y a pas lieu de tirer quelque conclusion de ces mentions d'échanges entre la Bourgogne et l'Italie du nord, qui, pour le moment, n'attestent pas il est vrai de liens directs entre Dijon et la Toscane, il ne semble pas impossible pour autant d'envisager une autre piste de réflexion : celle du lien qui pourrait exister entre liberté communale et affirmation de cette autonomie par la voie du langage architectural, d'autant que Dijon n'est pas évêché et se trouve assez éloignée du siège épiscopal de Langres. Notons à cet égard qu'à Arezzo, c'est la Pieve qui se chargea de l'assistance spirituelle de la population locale, grâce à sa situation sur la place du marché de la ville, tandis que la cathédrale était installée sur la colline d'en face jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle.

Ainsi, comme à Arezzo, on pourrait en effet voir dans les choix si singuliers retenus pour Notre-Dame de Dijon et, plus encore, dans le parti tellement original de sa façade, une volonté des bourgeois, d'afficher et d'asseoir l'autonomie de la cité devant les citoyens de la ville tout entière et face à l'autorité ducal en particulier<sup>25</sup>. Et ce d'autant plus que nous savons que Notre-Dame a joué un rôle important au sein de la commune qui acquit son autonomie en 1183 : en abritant ses archives dans la tour nord et en recevant sur sa tour sud le beffroi de la ville qui en était dépourvue. Quant à la salle surmontant le porche, dotée de banquettes de pierre et éclairée par la lumière du jour, elle pourrait bien avoir servi de salle de réunion au conseil de la ville, et ce au moins jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle, époque à laquelle la municipalité acheta une maison afin d'en faire

**23** *Ibid.*

**24** Voir D. Borlée, *La sculpture figurée du XIII<sup>e</sup> siècle...*, p. 46.

**25** Sur cette question, *ibid.*, p. 47-49.

sa chambre de ville. Enfin, nous savons que c'est à Notre-Dame que le vicomte-mayeur nouvellement élu venait prêter serment sur l'Évangile.

Un financement de l'église par la commune est-il alors vraiment envisageable à Dijon ? Dijon n'est certes encore qu'une petite cité à caractère fortement rural et peu tournée vers le grand commerce. Quelques grandes et riches familles y vivent néanmoins, que l'on va retrouver à la tête de la commune. Dominique Bigot par exemple, maire huit fois entre 1213 et 1228 est noble et chevalier. C'est un homme riche qui prête de l'argent au duc et à l'abbaye Saint-Bénigne. Les Le Riche encore qui ont donné deux maires à la commune : l'un maire quatre fois entre 1229 et 1252 et son frère, maire trois fois entre 1229 et 1251. Ils sont également fortunés, figurent parmi les créanciers de l'abbaye Saint-Bénigne et fondent une collégiale et un hôpital.

Sans qu'il faille bien sûr tirer de ces faits de trop hâtives conclusions, l'idée d'un financement de l'église Notre-Dame par la commune, plutôt que par le duc comme on pourrait le penser *a priori*, trouverait encore sa justification dans les nombreux conflits qui ont opposé les deux partis, le duc réclamant sans cesse, à des titres divers, des aides financières à la commune qui lui servit de banquier. Ces nombreuses réclamations d'argent de la part du duc durant tout le XIII<sup>e</sup> siècle et même encore au siècle suivant sont bien la preuve que les Dijonnais en avaient et que le duc en manquait.

Et puis on peut encore arguer de l'extrême lenteur avec laquelle fut menée la chapelle ducale qui, commencée sans doute à peu près en même temps que l'église Notre-Dame, ne fut achevée qu'à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>26</sup>. Peut-on alors vraiment imaginer que le duc finançât un chantier à destination paroissiale et communale quand, dans le même temps, l'élévation de sa chapelle privée semblait connaître de graves difficultés ? Il est permis d'en douter fortement.

## Des portails occidentaux richement sculptés

Au-delà de la façade, s'ouvrent au fond du porche, trois grands portails autrefois historiés et entièrement bûchés en 1794<sup>27</sup> (fig. 8). Les vingt statues-colonnes qui se dressaient à l'origine en une suite quasi ininterrompue le long des ébrasements ont disparu, à l'exception de deux têtes<sup>28</sup>.

**26** D. Sécula et D. Borlée, « Sainte-Chapelle », dans M. Jannet et F. Joubert (dir.), *Sculpture médiévale en Bourgogne...*, p. 202-203.

**27** L.-B. Baudot, *Notes prises à Dijon...*, f. 38 v<sup>o</sup>.

**28** Ces têtes sont conservées au Musée archéologique de Dijon. À leur sujet, voir D. Borlée dans M. Jannet et F. Joubert (dir.), *Sculpture médiévale en Bourgogne...*, p. 237-239 et D. Borlée, 2011, *La sculpture figurée du XIII<sup>e</sup> siècle...*, p. 56-57.





Fig. 8. Dijon, église Notre-Dame, porche et portails occidentaux (cl. D. Borlée)

Notre-Dame de Dijon offrait en effet l'exemple rare d'une église paroissiale à trois portails occidentaux entièrement sculptés, à l'instar des plus grands édifices gothiques contemporains. À en juger par les quelques fragments encore subsistants, le travail de sculpture était de très belle facture, d'un style très proche de celui des portails du bras nord du transept de la cathédrale de Chartres et des tympan du double portail du bras sud de la cathédrale de Strasbourg. Malgré un état fort lacunaire, le programme sculpté de ces portails et l'iconographie des tympan peuvent être pour partie retrouvés grâce aux descriptions anciennes, à un dessin de la façade levée en 1762 par Le Jolivet<sup>29</sup>, et aux traces encore visibles, le négatif en quelque sorte, des reliefs arasés.

Au tympan du portail latéral gauche, trônait une Vierge à l'Enfant en majesté, tandis qu'au-dessous, la masse disparue est sans doute ce qui reste du groupe des Mages venus offrir leur présent à l'Enfant-Christ (à droite) (fig. 9). À senestre, se tenaient probablement un ange et Joseph assis, comme au tympan du portail de gauche de la façade occidentale de la cathédrale de Laon. Au linteau, peut-être à la suite d'une Annonciation située à la base des voussures, est décrit le Massacre des Innocents ordonné par Hérode, dont on voit encore assez bien le trône situé à gauche. De composition identique, le

<sup>29</sup> Ch.-J. Le Jolivet, *Notre-Dame de Dijon. Plans, coupes et élévations*, 1762, bibliothèque municipale de Dijon, ms. 2103.

tympan de droite développait les épisodes aisément identifiables de la Cène au registre inférieur et de la Crucifixion située au-dessus (**fig. 10**).



**Fig. 9.** Dijon, église Notre-Dame, portail de gauche, tympan (cl. D. Borlée)



**Fig. 10.** Dijon, église Notre-Dame, portail de droite, tympan (cl. D. Borlée)

Enfin, par la mise en image du Couronnement de la Vierge au tympan, précédé de la Dormition et de ses funérailles au linteau, le portail central est consacré à la glorification de Marie, de la Vierge-Mère jadis représentée au trumeau et accueillie au Paradis par son fils qui la bénit et la couronne (fig. 11). Un Arbre de Jessé recouvrait les voussures, le tout selon une composition iconographique bien connue, développée depuis le portail de Senlis aux alentours des années 1160, à Laon, Chartres ou encore Paris.



Fig. 11. Dijon, église Notre-Dame, portail central, tympan (cl. D. Borlée)

Si ce choix n'a pas de quoi surprendre dans une église placée sous le vocable de Notre-Dame, celui retenu pour les portails latéraux est plus original, quand l'existence même de ces entrées supplémentaires est très inhabituelle pour un tel édifice. Y sont relatés des épisodes du début et de la fin de la vie terrestre du Christ, tandis que l'accent est mis, de par leur place aux tympan, sur la Vierge-Mère, à gauche, et sur le martyr du Christ à droite.

La Vierge à l'Enfant, en majesté, était célébrée ici comme le trône du Christ, le Verbe ou la Sagesse incarnée. *Sedes sapientiae*, elle ne pouvait être vue sans évoquer, dans cette manière encore toute romane de la représenter, de face et trônante, Notre-Dame-de-Bon-Espoir, cette statue de bois très vénérée par les Dijonnais depuis le XII<sup>e</sup> siècle et exposée à l'intérieur, dans la chapelle du bras sud du transept<sup>30</sup>. C'est elle qu'invoquèrent et remercièrent les Dijonnais lors

30 P. Quarré, « La statue de Notre-Dame du Bon Espoir à Dijon et son ancienne polychromie », *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, 23, 1947-1953, p. 190-197.

du siège de la ville par les Suisses en septembre 1513. Un évènement qu'illustre une tapisserie flamande, commandée peu après pour commémorer l'évènement et à destination de la chapelle de la Vierge de l'église Notre-Dame où elle resta jusqu'à la Révolution<sup>31</sup>. Le centre de la tapisserie montre la procession que les Dijonnais organisèrent, alors que les soldats tentaient d'entrer dans la ville. On y voit toute la population, autorités religieuses et civiles en tête, un cierge à la main, suivre la statue de Notre-Dame de Bon-Espoir transportée sur un brancard. Signe que leurs prières sont entendues, la Vierge et l'Enfant apparaissent immédiatement au-dessus, au centre d'une nuée; le lendemain, les troupes suisses levèrent le siège en contrepartie d'une forte rançon.

La Crucifixion, en pendant, est également rarement représentée sur les tympan à cette époque. Marie est là, au pied de la croix, mère éplorée, qui retrouvera son fils au Royaume des Cieux sur le tympan central. En cela, le programme d'ensemble apparaît dans toute sa cohérence. Mais les anachronismes qu'il montre, au vu des thèmes iconographiques privilégiés sur les portails contemporains, ou même plus anciens, incite peut-être à conférer à ces images un second sens plus « civique », en faisant allusion par exemple, par cette Crucifixion de pierre, au Livre des Évangiles sur lequel le maire nouvellement élu devait prêter serment en l'église Notre-Dame. Le seul exemplaire conservé du maire Guiot Poissonnier, réalisé en 1415, présente en tout cas une très belle Crucifixion en ouverture, qui fait face aux premiers versets de l'Évangile selon saint Jean; suit un cartulaire dans lequel sont transcrits les privilèges de la ville<sup>32</sup>. Une idée que corroboreraient en outre les statues des quatre Évangélistes aujourd'hui disparues, dont le dessin de Le Jolivet de 1762 atteste cependant la présence sur la façade du porche. Ainsi Marie, patronne de l'église paroissiale et de pèlerinage, mère de Dieu, souffrant au pied de la croix, Vierge-Épouse et intercesseur auprès de Dieu, pourrait également avoir été glorifiée, à travers ce programme à la fois « classique » et original, en tant que protectrice de la ville et de ses communiers.

L'ambitieux programme sculpté de ses trois portails occidentaux confirme donc le haut niveau et la parfaite maîtrise du maître d'œuvre chargé de la réalisation du projet élaboré par des commanditaires indéniablement fort cultivés – les clercs bien sûr, mais également des bourgeois –, soucieux d'élever au cœur de la ville un édifice à la mode et en même temps hors norme, affichant

**31** La tapisserie est conservée au musée des Beaux-Arts de Dijon. À la suite de sa restauration et à l'occasion d'une exposition récente célébrant le 500<sup>e</sup> anniversaire du siège de Dijon, voir L. Vissière, A. Marchandisse et Jonathan Dumont (dir.), *1513. L'année terrible. Le siège de Dijon*, Dijon, 2013.

**32** *Cartulaire de la ville de Dijon*, bibliothèque municipale de Dijon, ms 740.

et magnifiant dans son architecture et son décor sa double fonction paroissiale (la plus importante paroisse de la ville en terme de population) et communale. Et cela, non seulement face à l'autorité ducale, mais certainement aussi au siège épiscopal de Langres qui continuait d'échapper à Dijon, privant ainsi d'une cathédrale la capitale du duché de Bourgogne. Alors que partout aux alentours s'élevaient ou étaient en cours de construction de nouvelles cathédrales – citons entre autres celle d'Auxerre dont les travaux du chœur, qui présente un certain nombre de similitudes architecturales avec Dijon, débütèrent en 1215 –, tout se passe comme si, au début du XIII<sup>e</sup> siècle, la cité avait cherché à se doter à son tour d'un édifice-phare, emblématique, digne, malgré ses modestes dimensions, des plus belles constructions. Commanditaires, maître d'œuvres et artisans parvinrent semble-t-il à leurs fins, car, comme une cathédrale dans son diocèse, à l'instar donc de la *Mater ecclesia*, Notre-Dame de Dijon n'a pas tardé à devenir à son tour un modèle, une source d'inspiration pour les églises de la toute proche campagne. Des églises qui furent édifiées sensiblement à la même époque, au sein de paroisses ayant toutes bénéficié, au début du XIII<sup>e</sup> siècle, de privilèges et de franchises accordées par le duc à leur population<sup>33</sup>.

**33** D. Borlée, *La sculpture figurée du XIII<sup>e</sup> siècle...*, p. 73-87.

# LA BASILIQUE SAINT-MARC DU XI<sup>E</sup> AU XV<sup>E</sup> SIÈCLE MONUMENT D'ÉTERNITÉ OU MONUMENT DE LA CITÉ ?

ÉLODIE GUILHEM

Doctorante / École pratique des hautes études

La basilique Saint-Marc, actuelle cathédrale de la Sérénissime, n'est devenue le siège épiscopal de Venise qu'à la suite de l'occupation napoléonienne. La première cathédrale de Venise était en réalité située à San Pietro di Castello. Il s'agit d'une chapelle dépendante du palais ducal ou palais des Doges<sup>1</sup> qui s'inscrit dans la longue tradition des chapelles palatines dans l'ensemble du monde occidental, comme Aix-la-Chapelle ou Monreale. Elle fut dans un premier temps dédiée à saint Théodore et l'on y avait adjoint un petit oratoire (Saint-Marc I) à la demande du doge afin d'accueillir les reliques de saint Marc volées à Alexandrie en 828<sup>2</sup>.



Fig. 1. Venise, basilique Saint-Marc, vue générale. © Archives photographiques de la Procuratoria di San Marco

- 1 A. Zorzi, *Histoire de Venise*, Milan, 1979, p. 19
- 2 *Ibid.*, p. 17, n. 1. Quant à la légende de Marc et à la translation de ses reliques, il faudrait se reporter à A. Niero, « Marco evangelista, santo », dans *Bibliotheca Sanctorum*, Rome, 1964, vol. 8, p. 711-738.

Cette église a été construite à l'initiative du Doge Domenico Cantarini (1043-1070) et achevée au temps du Doge Vitale Farlier (1084-1096)<sup>3</sup>. Elle conservait certes la fonction et le statut de chapelle palatine, mais devait aussi remplir la fonction d'*apostoleion*. L'actuelle basilique est en réalité la basilique Saint-Marc III, la basilique Saint-Marc II ayant été partiellement détruite par le feu au cours du XIII<sup>e</sup> siècle. Cette dernière a subi de nombreuses modifications au fil des siècles<sup>4</sup>. Nous sommes donc en présence d'un bâtiment complexe qui est le résultat de différents projets.

Penser le décor en mosaïques en termes de commanditaire revient à admettre l'existence d'une cohérence et d'une homogénéité du programme qui ne sont pas acceptées par tous les chercheurs, en particulier pour les figures des saints. Ainsi Rose Valland écrit dans sa thèse à propos de la basilique :

Il n'y a pas cependant dans ces peintures aquiléennes de trouvaille fortuite due à une innovation personnelle, mais bien plutôt un aboutissement, une première mise au point de vellétés déjà perçues dans la décoration monumentale. Il est certain qu'au XII<sup>e</sup> siècle des tendances analogues existaient déjà à Venise, mais elles ne s'y manifestaient encore qu'avec incertitude, sans réussir à s'exprimer autrement qu'en tâtonnements autour du but à atteindre. Les mosaïques de Saint-Marc se ressentent de cette évolution. Toutefois rien n'y est encore nouveau ni constructif. Au contraire, il s'agit toujours de la phase où l'ordre antérieur se désagrège, où la composition se désorganise. Si les mosaïstes vénitiens restent aux prises avec les données anciennes du problème, leurs hésitations maladroites devant les habitudes acquises font toutefois pressentir les transformations qui suivront. C'est ainsi que dans l'ordonnance des principales scènes de la basilique des Doges, la formule du nœud central paraît abandonnée et on ne peut plus parler à propos de ces mosaïques de ce tableau composé. La crucifixion de saint Marc donne particulièrement l'impression d'être constituée d'éléments sans cohésion disposés les uns à côté des autres, de manière à couvrir toute la surface disponible<sup>5</sup>.

Au vu de ce jugement, nous pouvons nous demander si le programme iconographique de Saint-Marc est stéréotypé ou si, au contraire, il est incohérent. Les figures de saints sont alors une source d'informations intéressante, car elles diffèrent d'une église à l'autre et reflètent des orientations précises, signes d'un message politique ou symbolique qu'il convient de retrouver.

3 J. Osborne, « The hagiographic programme of the mosaics in the south dome of San Marco at Venice », *RACAR*, 22, 1995, p. 19-28, ici p. 19.

4 O. Demus, *The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture*, Washington, 1960, p. 3.

5 R. Valland, *Aquilée ou les origines byzantines de la Renaissance*, Paris, 1963, p. 56-57.

Le cas échéant, ce discours permettrait d'identifier le commanditaire de ce monument. Cette communication tentera de répondre à ces questions en l'état actuel de nos recherches. Il s'agira de présenter brièvement quelques figures de saints propres à la basilique Saint-Marc pour comprendre la portée du message qu'elles délivrent. Partant de là, nous tenterons de montrer si nous sommes en présence d'un programme pensé par un commanditaire, un doge unique ou si, au contraire, il est le fruit des différents doges qui se sont succédé voire de l'État. Il semble qu'il faille distinguer le « commanditaire » qui est à l'origine de l'impulsion d'un programme sur le plan matériel et le finance, de celui qui conçoit sur le plan intellectuel et propose la composition théologique de ce même programme. Dans ce cas, il peut s'agir de deux entités physiques distinctes. C'est ce qui a été longtemps admis pour la basilique : un théologien d'une part et les doges d'autre part. On s'est interrogé très tôt sur le commanditaire de Saint-Marc ; les auteurs anciens – dès Zorzi Dolfin au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle – ont souhaité attribuer le programme, en raison de son homogénéité apparente, à un esprit unique : un théologien.

### **D'un plan convenu à un commanditaire convenu**

Le plan de Saint-Marc reprend celui d'une église à coupoles. La coupole centrale couvre la croisée des quatre bras d'une croix, chacun des bras étant lui-même surmonté d'une coupole. Cette basilique est également précédée d'un narthex qui court sur l'ensemble de la façade ouest et une partie de la façade nord. Nous sommes confrontés à un plan ancien de basilique byzantine, selon un modèle qui est bien antérieur à celui de la construction de Saint-Marc. La chapelle ducale de Venise a en effet été réalisée selon un modèle propre au <sup>vi</sup><sup>e</sup> siècle, en l'occurrence le plan de l'église des Saints-Apôtres de Constantinople<sup>6</sup>.

Selon S. Bettini, Venise, par ce choix architectural, décide de s'inscrire dans la continuité des grandes églises ravennates qui correspondent à la période la plus faste de l'arc adriatique<sup>7</sup>. Pour les auteurs plus récents, en particulier O. Demus et H. Maguire, ce parti renvoie à la volonté hégémonique de Venise de s'affirmer comme la concurrente directe de Constantinople, en prenant pour modèle un monument édifié au cours de la période glorieuse

**6** Nous ne possédons pas de description ancienne de la basilique. Nous n'avons pas été en mesure de trouver une description de l'édifice antérieure à celle que nous donne Sansovino. Il n'est nullement fait mention de la basilique Saint-Marc dans le *De administrando Imperio* de Constantin VII Porphyrogénète contrairement à d'autres églises comme la cathédrale de Zadar. Il évoque seulement l'emplacement et l'environnement de la ville de Venise.

**7** S. Bettini, *Mosaici antichi di San Marco a venezia*, Bergame, 1944, p. 10



de l'empereur Justinien. De plus, cette préférence architecturale suggère une double volonté : celle de construire un nouvel *apostoleion* avec l'arrivée des reliques de saint Marc volées en Égypte et celle de rivaliser avec ce monument éminent. La basilique, nouvellement reconstruite, devenait alors une église dédiée au culte de l'ensemble des saints apôtres, en collectant ainsi les reliques les plus importantes de la chrétienté<sup>8</sup>.



**Fig. 2.** Venise, basilique Saint-Marc, tympan de la porte de saint Alipe, translation du corps de saint Marc, XIII<sup>e</sup> siècle, mosaïque. © Archives photographiques de la Procuratoria di San Marco

Cette basilique conserve le statut et la fonction de chapelle palatine par son emplacement, étant reliée au palais des Doges, et par la présence de sa porte de la mer, symbole du pouvoir ducal. C'est par cette porte que le doge sortait ou entrait lors des processions officielles ou des cérémonies ; elle était utilisée exclusivement par ce dernier et sa suite. Cette porte et le canal menant directement au bassin de Saint-Marc furent détruits pour la construction de la chapelle Zen au XVI<sup>e</sup> siècle. Ils permettaient au doge de célébrer le mariage symbolique de la cité lagunaire avec la mer au cours de la fête de l'Ascension<sup>9</sup>.

L'église présente cinq autels, un autel dédié à saint Léonard et un autre consacré à saint Jean, auxquels s'ajoutent ceux des absides réservés à saint

**8** O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago/Londres 1984, I, p. 243 ; H. Maguire et R. S. Nelson, *San Marco, Byzantium and the Myths of Venice*, Washington, 2010 (Dumbarton Oaks Byzantine symposia and colloquia), p. 59.

**9** O. Demus, *The Mosaics of San Marco...* cit., I, p. 21.

Pierre, à saint Clément et à saint Marc. Cette prolifération des autels secondaires est liée au développement des grandes églises de pèlerinages en Occident<sup>10</sup>. C'est le rôle qu'assume en partie Saint-Marc de Venise avec les reliques de son saint patron et protecteur.

Le programme général des mosaïques s'inscrit dans la tradition des églises médio-byzantines à coupoles, en représentant dans la coupole centrale l'Ascension et dans celle de l'ouest la Pentecôte; les nefs sont décorées d'épisodes de la vie du Christ, l'atrium du cycle de l'Ancien Testament avec une coupole se référant à la Genèse, une à l'Exode et trois au cycle de Joseph. Le baptistère est dédié quant à lui à saint Jean-Baptiste. Un Christ Pantocrator trône dans l'abside centrale. Cependant, au milieu de ce programme qui semble canonique et traditionnel, il y a certaines originalités et particularités qui se dessinent dans les figures des saints.

Ainsi, comme l'indique V. Vecchi dans sa thèse de lauréat écrite en 1942 : « Messa in luce l'unità della vasta decorazione apparve chiaro agli studiosi che una tale armonia non poteva essere effetto del caso e neppure della collaborazione di artisti, che lavorarono in tempi diversi<sup>11</sup> ». En raison de l'unité du programme, elle considère que le décor de la basilique a été conçu par un commanditaire unique. Elle reprend alors l'attribution légendaire du programme à un moine venu de l'abbaye du Mont-Cassin : Giacchino di Fiore. Ce religieux apparaît comme l'instigateur du programme de Saint-Marc dans la chronique médiévale de Stefano Magno<sup>12</sup>. V. Vecchi mentionne également une croyance populaire qui attribuerait le programme à saint Dominique et à saint Antoine Évêque<sup>13</sup>. Il est intéressant de noter que ces deux saints ont été représentés dans la basilique Saint-Marc à l'époque où apparaît cette légende. Cette croyance est attestée dans la *Summa Quadri* du Doge Dolfin<sup>14</sup>. Cette vision unitaire du programme qui fait penser à un seul commanditaire, en la personne de Gioacchino di Fiore, est également défendue par les restaurateurs de l'époque contemporaine comme P. Saccardo<sup>15</sup>. D'après les chroniques, le moine aurait été présent à Venise en 1185<sup>16</sup>. Dès l'époque moderne, on est parti du postulat que le décor avait été réalisé par ce dernier, comme l'indique une *Terminazione* de

**10** P. Riché, *Les grandeurs de l'an mille*, Paris, 1999, p. 3.

**11** V. Vecchi, *I santi nei mosaici di San Marco*, thèse de lauréat sous la direction de S. Bettini, université de Padoue, 1942 (non publiée), p. 22.

**12** S. Magno, *Cronica*, Cro. Magno, partie VI, Cod. Cl. VII Italiani. 518, Biblioteca Marciana

**13** V. Vecchi, *I santi nei mosaici di San Marco*. . . cit., p. 24, n. 11.

**14** *Ibid.*, p. 23, n. 11. À ce jour, je n'ai pas encore eu accès au manuscrit des *Summa Quadri* du Doge Dolfin.

**15** P. Saccardo, *Les mosaïques de Saint-Marc à Venise*, Venise, 1897, p. 27.

**16** *Vite dei Dogi*, cod autog. Marciana e Muratori XXII, 521.



**Fig. 3.** Venise, basilique Saint-Marc, à l'est sur l'arc au-dessus de la lunette de la porte du trésor, saint Dominique, milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, mosaïque. © Archives photographiques de la Procuratoria di San Marco

la République concernant les restaurations de la basilique Saint-Marc. Cette hypothèse est reprise dans toute la littérature contemporaine. Pour S. Bettini par exemple, ce commanditaire fantasmé sert les Vénitiens : « Même si cela relève de la légende il montre la volonté des Vénitiens de maintenir l'idée d'un programme uni de complexité et souligner la grandeur qui a précédé, dès les origines, au grand travail d'illustration<sup>17</sup>. » Cependant à partir du XX<sup>e</sup> siècle, les incohérences concernant cette attribution sont progressivement mises en lumière aussi

bien par S. Bettini que dans l'ouvrage de référence d'O. Demus<sup>18</sup>. La date de la venue de Gioacchino da Fiore à Venise est postérieure de plus d'un siècle au début des travaux de la basilique Saint-Marc. Pour la même raison, l'attribution populaire à saint Dominique et à saint François ne tient pas car d'après la *Bibliotheca Sanctorum*, le bienheureux Gioacchino da Fiore naquit en 1130 et mourut le 30 mars 1202<sup>19</sup> ; quant à saint Dominique, il aurait vécu de 1175 au 6 août 1221<sup>20</sup> et saint François est né vers 1182 et décédé le 30 octobre 1226<sup>21</sup>. Pour cette première phase de réalisation des mosaïques, un autre nom est plus rarement avancé, celui du théologien Iacobo venetico Greco, chanoine de la

**17** S. Bettini, *Mosaici antichi di San Marco...* cit., p. 13-14, n. 7.

**18** O. Demus, *The Mosaics of San Marco...* cit., I, p. 10.

**19** F. Russo, « Gioacchino da Fiore, beato », dans *Bibliotheca Sanctorum...* cit., vol. 6, p. 471.

**20** M. C. Celletti, « Domenico fondatore dei predicatori, santo », dans *ibid.*, vol. 4, p. 694-710.

**21** L. di Fonzo, « Francesco da Assisi, santo », dans *ibid.*, vol. 5, p. 1052-1060.

basilique, actif dans les années 1136<sup>22</sup>. Cependant, nous sommes, là encore, face à un problème chronologique.

Comme nous le développerons par la suite, tous les textes de lois ayant trait aux réfections de la basilique et émanant des instances suprêmes de la Sérénissime ont permis d'entretenir le mythe de Gioacchino da Fiore, théologien instigateur du programme en mosaïque de la chapelle des doges<sup>23</sup>. Ainsi, afin de conserver le programme initial voulu par le bienheureux moine, les restaurations préserveront au maximum les mosaïques anciennes et surtout resteront fidèles à l'iconographie d'origine.

À partir du XII<sup>e</sup> siècle et de la quatrième Croisade, les doges et le peuple vénitien, ou plus exactement les membres du Grand Conseil, se sont directement impliqués dans les choix iconographiques de la basilique Saint-Marc afin d'en accroître le prestige, en développant en particulier le cycle consacré à saint Marc. Cependant, ce programme en façade est actuellement détruit. O. Demus qualifie ce renouveau de « prémisses de la Renaissance avec une volonté de retour à un impérialisme archaïque<sup>24</sup> ». Il précise également qu'il s'agit du moment où l'on passe de la chapelle privée du doge à une chapelle d'État et du peuple vénitien, ce qui conduit à un enrichissement de figures de saints lié à l'acquisition de reliques. C'est pour cette raison qu'il est important de distinguer les deux commanditaires de ce programme qui ne peuvent pas totalement être identifiés comme un maître d'œuvres et un maître d'ouvrages. Le premier correspond à une personne fantasmée, le moine Gioacchino da Fiore, qui même s'il a existé, est lié à une basilique Saint-Marc mythique rêvée quelque peu par le peuple de Venise, fasciné par les légendes de fondation ; le second, renvoie à une basilique réelle, indissociable des aspirations politiques de la religion vénitienne, est plus difficile à identifier car il ne s'agit pas d'un personnage historique unique. Au cours de son histoire, la chapelle ducale, connue de nombreux commanditaires, des doges, des procureurs, des magistrats des différents organes politiques de la cité, en raison d'une conception s'étalant sur plusieurs siècles, du IX<sup>e</sup> siècle à la fin du Moyen Âge. Le Doge Andrea Dandolo au XIV<sup>e</sup> siècle s'inscrit dans cette dynastie de commanditaires. Étant l'un des descendants du conquérant de Constantinople, il aime à mettre en avant le passé mythique de la République de Venise. Ainsi, il est

**22** E. Vio, *La basilica di San Marco*, Antella, 1999, p. 20.

**23** O. Demus, *The Mosaics of San Marco...* cit., I, p. 10.

**24** *Ibid.*, p. 1.

l'initiateur de l'achat des reliques de saint Isidore<sup>25</sup> et donc de la construction de sa chapelle ainsi que de la réalisation du baptistère<sup>26</sup> qui s'accompagne d'un enrichissement chromatique de la palette.



Fig. 4. Venise, basilique Saint-Marc, chapelle de Saint-Isidore, transport du corps de saint Isidore, milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, mosaïque. © Archives photographiques de la Procuratoria di San Marco

À partir de cette époque, on sait, grâce aux textes des conseils, que le programme est modifié par les procurateurs de Saint-Marc à la demande des institutions politiques de la ville. Des transformations et des restaurations étaient indispensables après les dommages subis lors du tremblement de terre de 1222-1223 et l'incendie du trésor en 1231 qui a conduit à des modifications architecturales avec la suppression d'une partie des tribunes; quant aux parties basses, les modifications sont liées à une évolution de la liturgie<sup>27</sup>.

Ainsi, le programme initial, connu des modifications aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, à l'initiative du doge et des procurateurs, au vu du rôle politique de ces derniers,

**25** Saint Isidore de Chios vécut au III<sup>e</sup> siècle et est originaire d'Alexandrie. Il était un lieutenant de l'armée romaine. Lors d'une escale à Chios, il refuse de sacrifier à l'empereur. Il fut alors attaché à des chevaux emballé avant d'être captivé. cf. G. Lucchesi, « saint Isidore », dans *op. cit.* n. 2, Rome, 1964, vol. 8, p. 960-968.

**26** O. Demus, *The Mosaics of San Marco...* cit., II, p. 2.

**27** *Ibid.*, II, p. 3, n. 8.

nous pouvons nous demander si l'homme ne disparaît pas au profit de l'État. L'attribution relative du programme à un seul commanditaire est peut-être à reconsidérer : d'une part en raison des incohérences chronologiques, comme nous l'avons mis en avant, et d'autre part en raison des intentions plus politiques du programme, visibles notamment à travers les figures des saints. Nous serions alors face à un commanditaire qui ne serait peut-être pas une personne physique, mais bien la République toute entière.

## Un monument de la Cité pour la Cité

L'hypothèse selon laquelle la République est le commanditaire pourrait être étayée par la grande homogénéité du programme mise en avant par S. Bettini et O. Demus. Même si nous savons que certains doges sont intervenus dans l'édification de la basilique Saint-Marc de Venise et dans la réalisation de son décor, il n'est pas toujours évident d'apprécier et de déterminer l'implication de ces derniers. Toutefois, les effigies hagiographiques semblent incarner deux orientations précises qui reflètent la volonté identitaire de la Cité : le passé mythique de la ville et la mise en valeur des paroisses et *scuole* vénitiennes.

Tout d'abord, le passé mythique de la ville est mis en avant. La Sérénissime veut apparaître comme une nouvelle Aquilée, et, pour parvenir à cette image, elle n'hésite pas à reconstruire l'Histoire. Cette théorie est développée par É. Crouzet-Pavan dans son ouvrage intitulé *La mort lente de Torcello. Histoire d'une cité disparue*. Pour fonder sa démonstration, l'auteure s'appuie entre autres sur la réponse publique faite par Giustina Renier Michiel, historienne vénitienne, à Chateaubriand : « Vous nous imputez comme défaut de manquer d'antiquités romaines. Nous sommes bien loin d'en rougir. Ce ne sont pas les richesses empruntées, ce sont les propres qui honorent une ville. À Venise, tout est vénitien hormis les monuments que nous avons des Grecs<sup>28</sup> ». De plus, « lorsque Constantinople tombe, Venise se déclare prête à assumer une véritable *translatio imperii*. Un néobyzantinisme est ainsi appliqué aux édifices construits ou reconstruits<sup>29</sup> ». Cette idée de continuité avec un passé mythique qui lui est propre, en se détachant des « grandes » civilisations, apparaît déjà dans la première chronique vénitienne composée par Giovanni Diacono au début du XI<sup>e</sup> siècle. Dès le début de son texte, l'auteur affirme l'existence de deux Venise : la première, terrestre, qui s'étendait de la Pannonie au fleuve dont Aquilée était la capitale et la seconde, lagunaire, correspondait à la

28 É. Crouzet-Pavan, *La mort lente de Torcello*, Paris, 1995, p. 83. La lettre originelle s'intitule en italien *Riposta alla lettera del Signor di Chateaubriand sopra venezia*.

29 É. Crouzet-Pavan, *La mort lente de Torcello...* cit., p. 83.

Venise actuelle. Pour reprendre les termes d'É. Crouzet-Pavan, il ne s'agit pas de la création d'une nouvelle ville, mais du transfert d'une cité à une autre. Giovanni Diacono s'inspire lui-même de la chronique de Paul Diacre dans l'*Historia Longobarum*. C'est une vision simplifiée de l'Histoire car elle n'évoque aucunement le passage par Altino ou Torcello de la première Venise. L'objectif de Diacono est d'affirmer que la seconde a reconstruit la première. Venise serait donc une nouvelle Aquilée<sup>30</sup>. Ainsi comme l'écrit É. Crouzet-Pavan, dans son ouvrage sur la mort lente de Torcello :

Ces populations refusèrent, selon Giovanni Diacono, la soumission aux Lombards. Elles n'obéissaient qu'à un seul chef, le patriarche d'Aquilée, unique acteur nommé dans la masse des réfugiés. Tout ce périmètre était pourtant soumis à l'exarchat de Ravenne, c'est-à-dire à l'autorité de Byzance. Mais dans la chronique, la résistance menée par les Byzantins contre les Lombards passe à la trappe. Les liens avec l'empire d'Orient sont gommés. Ils sont tout autant estompés quand le texte en vient à l'organisation de la vie et du gouvernement dans les lagunes. Des tribuns furent nommés, le premier duc fut ensuite élu : rien n'est dit sur la soumission à l'empire d'Orient de ces magistrats qui, en fait, demeurèrent des fonctionnaires byzantins. La présentation des événements anticipe ainsi de plusieurs siècles la rupture de Venise avec l'empire d'Orient et l'indépendance effective<sup>31</sup>.

En l'état actuel de nos recherches, la basilique Saint-Marc apparaîtrait comme le manifeste de cette idée. En raison des dissensions entre l'évêque d'Aquilée et celui de Grado pour savoir lequel des deux était l'héritier du siège de l'antique Église, le patriarche d'Aquilée décide de reconstruire son église et la pourvoit d'un riche programme<sup>32</sup>. Le programme actuellement le mieux conservé est celui de la crypte. Ce dernier, sur le plan stylistique, a été souvent mis en parallèle avec le décor de Saint-Marc qui date de la même époque. Cette crypte possède un riche programme hagiographique composé d'environ

**30** *Ibid.*, p. 36, n. 24

**31** *Ibid.*

**32** Nous donnons ici une vision assez schématique d'une situation très complexe. En 575, à la demande du pape Benoît, le siège épiscopal d'Aquilée a été transféré à Grado afin de reconstruire une nouvelle Aquilée, la première ayant été détruite par les Lombards. Les réfugiés d'Aquilée fondèrent donc Grado sur la terre ferme et Venise sur la lagune. Au Moyen Âge, l'ancienne ville d'Aquilée a été réoccupée par les populations, les deux villes (Grado et Aquilée) s'opposaient pour savoir laquelle des deux était détentrice de siège épiscopale. Ce conflit dura plusieurs siècles, le siège passant d'une ville à l'autre sans compter Venise qui revendiquait aussi ce titre, d'où le statut de patriarcat de l'évêque de Venise. C'est pour cette raison que l'on parle du siège épiscopal d'Aquilée-Grado.

trente saints qui ne sont pas tous identifiés. Cependant, la majorité des effigies isolées figurées dans la crypte d'Aquilée est représentée dans la basilique Saint-Marc ; on peut relever l'exemple assez intéressant de saint Martial, saint évêque de Limoges qui est pourtant peu courant dans la région. Il ne figure pas dans les calendriers d'Aquilée<sup>33</sup> mais possède en revanche une église à Venise dont la dédicace elle aussi remonte au XII<sup>e</sup> siècle. Selon Dale, sa présence se justifie en ce qu'il est un saint évêque fondateur d'un siège apostolique, à l'instar de saint Hermagoras qui fonda celui d'Aquilée. On affirmerait ainsi le rôle essentiel de saint Hermagoras comme évangéliste de la région<sup>34</sup>. En outre, la crypte d'Aquilée dispose d'un cycle hagiographique consacré à saint Hermagoras, disciple de saint Marc et premier évêque d'Aquilée. Il évoque toutes les grandes étapes de la fondation de ce nouvel évêché et la conversion des habitants de la cité. Cette narration met en avant les origines prestigieuses d'Aquilée dont le premier évêque n'est autre que saint Hermagoras converti par saint Marc, lui-même disciple de saint Pierre.

Cette filiation mythique et prestigieuse du siège épiscopal d'Aquilée est reprise par Venise. C'est à ce titre que les reliques de saint Marc ont été volées par les Vénitiens. Ce passé prestigieux est rappelé à une place centrale dans la basilique puisque les trois saints Pierre, Marc et Hermagoras apparaissent dans l'abside principale de la basilique<sup>35</sup>. Il s'agit d'une réappropriation par la ville de Venise du passé mythique d'Aquilée, comme si les deux villes n'étaient qu'une seule et même entité. Ainsi, la figure centrale de la basilique n'est pas le doge, mais bien la ville.

Ensuite, la basilique Saint-Marc semble apparaître aussi comme une Venise miniature car toutes les principales paroisses de la ville sont représentées par leurs saints patrons. Encore une fois et comme presque toujours à Venise, la réalité et le mythe se côtoient. Ainsi, la fondation des premières églises est légendaire. Par le biais d'un rêve, Dieu commande à saint Magne la construction des premières églises de la ville et lui indique la dédicace de ces dernières. Tous ces saints font partie du sanctoral de la basilique et certains subirent une « restauration » à l'époque moderne, c'est ainsi que saint Magne a été refait au XVI<sup>e</sup> siècle. Comme l'écrit J. Le Goff, dans son livre sur *Le corps au Moyen Âge* :

**33** *Breviarium Aquileiense*, Codex 91, fol. 45, Cividale, Museo Civico Archeologico et *Capitulario et Colectario*, Codex 43, fol. 12v, Udine, Biblioteca del Seminario Arcivescovile.

**34** T.E.A. Dale, *Relics, Prayer, and Politics in Medieval Venetia. Romanesque Painting in the Crypt of Aquileia*, Princeton, 1997, p. 38.

**35** G. Fallani, « Pietro apostolo, santo », dans *Bibliotheca Sanctorum*... cit., vol. 10, p. 588-650 ; A. Niero, « Marco evangelista, santo », dans *ibid.*, vol. 8, p. 711-738 ; P. Cannata, « Ermagora, vescovo di Aquileia e Fortunato, diacono, santi, martiri », dans *ibid.*, vol. 5, p. 10-22.





**Figures 5 à 7.** Venise, basilique Saint-Marc, abside principale, saint Pierre, fin du x<sup>e</sup> siècle, saint Marc, début du xii<sup>e</sup> siècle et saint Hermagoras, début xii<sup>e</sup> siècle, mosaïque. © Archives photographiques de la Procuratoria di San Marco

C'est d'abord l'affirmation, venue de l'Antiquité et relayée par saint Augustin, selon laquelle ce ne sont pas les pierres – celles des murailles, des monuments et des maisons – qui font la ville, mais les hommes qui l'habitent, les citoyens, les *cives*. [...] La ville médiévale est un centre économique et, plus qu'un marché, un centre de production artisanale – les artisans urbains s'organisent en corps de métiers. La ville médiévale est aussi un centre religieux, et plus qu'à la campagne où village et paroisse s'identifient, la paroisse urbaine, souvent liée au quartier, est « un corps de fidèles », dirigée par un curé. Dans toutes ces approches, ce qui s'affirme, c'est l'idée de la nécessaire solidarité entre le corps et les membres. La ville, à l'image du « corps social », est et doit être un ensemble fonctionnel de solidarités dont le corps est le modèle<sup>36</sup>.



**Fig. 8.** Venise, basilique Saint-Marc, atrium, sur l'arc au-dessus de la lunette sud de la coupole de Moïse, saint Magne, milieu du *xvii*<sup>e</sup> siècle, mosaïque. © Archives photographiques de la Procuratoria di San Marco

Les paroisses et, à Venise, les *scuole* sont le cœur de la cité lagunaire. La vie privée et la vie publique des Vénitiens s'organisent autour d'elles<sup>37</sup>. Elles en sont éléments constitutifs. Il est donc intéressant de noter que les figures de

**36** J. Le Goff et N. Truong, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, 2003, p. 201-202.

**37** S. Tramontin, A. Niero, G. Musolino et C. Candiani, *Santità a venezia*, Venise, 1972. Le rôle des paroisses, des *scuole* et autres confraternités est un marqueur de l'identité sociale des Vénitiens. La relation de la population avec celles-ci est très complexe car elle connaît une évolution tout au long du Moyen Âge. Il nous est impossible de développer cet élément dans cette courte communication, nous renvoyons donc à cet ouvrage collectif qui traite de ce sujet de façon exhaustive.

saints isolés, comme l'avait indiqué O. Demus, sont les saints les plus populaires, ceux des petites paroisses et des corporations d'artisans<sup>38</sup>. Nous pouvons aller plus loin dans le raisonnement d'O. Demus et émettre l'hypothèse que la quasi-totalité des saints des paroisses sont présents à Saint-Marc au même titre que ceux des corporations : c'est le cas de saint Blaise ou de saint Christophe<sup>39</sup>. De plus, nous pouvons constater que les saints des villes, que les Vénitiens souhaitent annexer, prennent également place dans le sanctoral de Saint-Marc. C'est une manière pour la cité d'asseoir et d'affirmer sa domination sur la *Terra Ferma*, comme en témoigne la présence de saint Antoine de Brescia ou saint Antoine de Padoue<sup>40</sup>. Les représentations de ces deux saints ont été probablement réalisées à la fin XIV<sup>e</sup> siècle ou au début du XV<sup>e</sup> siècle, ils seraient donc contemporains de la domination vénitienne sur les villes de Brescia et Padoue, ce qui prouve leur valeur politique. Cependant, leur datation est problématique car ils font partie des saints refaits au XVII<sup>e</sup> siècle.



**Fig. 9.** Venise, basilique Saint-Marc, atrium, sur l'arc entre la troisième coupole de Joseph et la coupole de Moïse, saint Blaise, 1260-1270, mosaïque. © Archives photographiques de la Procuratoria di San Marco

**38** O. Demus, *The Mosaics of San Marco...* cit., II, p. 14.

**39** S. Tramontin et al., *Santità a venezia...* cit., n. 35. Saint Blaise possède une paroisse dans le sestiere de Castello, non loin de l'Arsenal et de l'église de la Madonna dell'Orto, construite au XIV<sup>e</sup> siècle dans l'un des nouveaux quartiers populaires en plein accroissement dans le sestiere de Canarreggio. Elle est dédiée à saint Christophe et à la Vierge de l'Annonciation.

**40** S. Tramontin, « I santi dei mosaici marciari », dans Id., *Culto dei Santi a venezia*, Venise, 1965, p. 133-153, ici p. 146.



Fig. 10. Venise, basilique Saint-Marc, baptistère, arc entre les deux coupoles, saint Antoine de Brescia, milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, mosaïque. © Archives photographiques de la Procuratoria di San Marco



Fig. 11. Venise, basilique Saint-Marc, sur l'arc ouest des arcs supérieurs de la tribune des procureurs, saint Antoine de Padoue, 1667, mosaïque. © Archives photographiques de la Procuratoria di San Marco

Pour conclure, le soin apporté aux restaurations de la basilique témoigne du respect envers le commanditaire et au programme qu'il avait conçu. En effet, ce sont les deux éléments principaux mis en avant lors des campagnes de restauration dès le 25 décembre 1556. Il apparaît alors possible de remettre au goût du jour, mais non de changer les figures. Ainsi, les restaurations doivent être approuvées par tous les membres de la Procurazione comme l'indique un texte de 1610. En 1613, un nouveau texte proteste contre les altérations faites aux mosaïques et aux inscriptions. Un *cashier* de la *procuratoria* est nommé pour contrôler les travaux. En 1625, les procureurs de Saint-Marc ordonnent à Alvise Gaetano, maître mosaïste de la basilique, de remettre en état la voûte du *Capitellori* et ils précisent que « debbano essere rinovate l'intesse cose, se ben quella miglior forma che sia possibile<sup>41</sup> ». Au début de 1684, le procureur juge encore une fois nécessaire de réitérer le décret de 1610 interdisant la destruction de toutes les anciennes mosaïques sans l'accord des trois procureurs. La principale raison avancée est un respect de leur auteur Gioacchino da Fiore et également le fait qu'elles contiennent des prophéties importantes pour le

41 O. Demus, *The Mosaics of San Marco*... cit., I, p. 10.

bien-être de l'État<sup>42</sup>. Ces décrets concernant les restaurations témoignent de la nécessité pour la République de choisir un auteur mythique unique et du soin apporté à la conservation de ce programme initial par les plus hautes autorités et par l'ensemble de l'État comme si Saint-Marc était le reflet de la République.

**42** F. Ongania, *Documenti per la storia dell'augusta ducale Basilica di San Marco in venezia dal nono secolo sine alla fine del decimo ottavo dall'Archivio di stato e dalla Biblioteca Marciana in venezia*, Venise, 1886, p. 92

**PORTRAITS :  
HOMMAGE ET DONATION**

# LE SACRAMENTAIRE DE MARMOUTIER (AUTUN, BM. 19BIS) ET L'ABBÉ RAINAUD

CÉCILE VOYER

Université Bordeaux Montaigne – CESCUM Poitiers (UMR 7302)

Rainaud qui a été abbé, entre 844-845, de l'ancienne fondation de saint Martin, Marmoutier, est connu des spécialistes de la liturgie carolingienne, pour avoir fait exécuter, sans doute vers 845, un très beau sacramentaire dont l'ambition était d'être maniable. Ce manuscrit est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Municipale d'Autun (ms. 19 bis). Ce livre liturgique qui est destinée à la célébration de la messe est un outil capital dans l'accomplissement de la fonction sacerdotale. Il contient de nombreuses images, assez complexes pour la plupart. Nous avons donc opéré des choix et sélectionné trois représentations au sein de ce codex dont la tonalité politique nous semble préciser la conception du monde défendu par le commanditaire à un moment donné de la *renovatio* carolingienne.

L'image du folio 1v (**fig. 1**) est sans aucun conteste la représentation la plus connue du sacramentaire de Marmoutier et celle qui a suscité le plus de commentaires<sup>1</sup>. Placée en tête du manuscrit, cette image-frontispice figure les huit ordres ecclésiastiques identifiés par leurs attributs<sup>2</sup>. Elle est conçue comme

- 1 R. E. Reynolds, « The Portrait of Ecclesiastical Officers in the Raganaldus Sacramentary and its Liturgico-canonical Significance », *Speculum*, XLVI, 1971, p. 432-442 ; *Id.*, « Image and Text: The Liturgy of Clerical Ordination in Early Medieval Art », *Gesta*, XXII, 1983, p. 27-38 ; J. Décréaux, *Le sacramentaire de Marmoutier (Autun 19bis) dans l'histoire des sacramentaires carolingiens du IX<sup>e</sup> siècle*, Cié du Vatican (Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana), 1985, p. 163-172 ; É. Palazzo, *L'évêque et son image : l'illustration du pontifical au Moyen Âge*, Turnhout, 1999, p. 85, 115, 140, 196-197 ; D. Iogna-Prat, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v. 800-v. 1200)*, Paris, 2006, p. 85-90.
- 2 Pour prendre connaissance des systèmes classificatoires que connaissent les Églises d'Occident au cours du haut Moyen Âge, voir Joseph Décréaux, *op. cit.*, p. 158-161 et le résumé de D. Iogna-Prat, *La Maison Dieu...*, p. 85 qui conclut : « La synthèse des différents systèmes s'élabore autour des années 800, précisément à l'époque où Rainaud de Marmoutier fait exécuter son sacramentaire. Sur la base des *Statua ecclesiae antiqua* et du *De ecclesiastici officiiis* d'Isidore de Séville, on passe de neuf à huit grades par absorption du grade de psalmiste à celui de lecteur ».

une sorte d'exorde : le sacramentaire contient les mots du rituel qui confèrent au clerc sa fonction, incarnée ici par l'objet qui lui a été remis pendant le rituel.



Fig. 1. Autun, Bibl. Mun., ms. 19bis, fol. 1v

L'image se divise en deux registres, séparés par deux bandes pourprées sur lesquelles court un *titulus* écrit à l'encre or. Dans la partie inférieure de l'enluminure, le concepteur des images a représenté les ordres mineurs tandis qu'en toute logique dans la partie supérieure se trouvent les ordres majeurs. Outre les inscriptions sur la bande pourprée, une autre a été peinte dans le champ de l'image, au-dessus de l'évêque, du diacre et du prêtre. Contrairement aux membres des ordres supérieurs qui ne sont pas désignés par le nom de leur grade, chaque figure appartenant aux ordres inférieurs est nommée par sa



fonction : ainsi, le sous-diacre (*subdiaconus*) est entouré à sa droite de l'exorciste (*exorcista*) et de l'acolyte (*acholitus*) et à sa gauche, du lecteur (*lector*) et du portier (*ostiarius*). L'ordre des personnages et leur énumération dans le Rituel est concordant, à l'exception de l'ordination de l'acolyte, qui dans le rituel, est placée entre celles de l'exorciste et du sous-diacre alors que l'image-frontispice il se tient entre le portier et le lecteur<sup>3</sup>.

Une bordure très sobre de couleur verte délimite le champ de l'image. Aux angles dans des médaillons, les symboles des quatre évangélistes ont été figurés, leurs ailes se détachant sur un disque or. Dans la marge du folio, émergeant de derrière la bordure, un séraphin aux ailes or – une couleur partagée avec les Vivants – couronne la représentation. L'or est par ailleurs amplement employé dans cette image pour qualifier certains vêtements et nimbes.

La disposition des figures dans l'image reflète la hiérarchie. Ainsi les cinq ordres mineurs sont peints au registre inférieur. Au sein de ce premier ensemble de grades, le sommet de la hiérarchie est occupé par le sous-diacre, suivi du lecteur et de l'exorciste, puis du portier et de l'acolyte. Pour le signifier, le concepteur de l'image a campé le sous-diacre sur une sorte d'estrade au point culminant d'un petit mont. L'idée d'une ascension est par ailleurs soulignée par le lecteur qui, dans une attitude dynamique, gravit la pente. L'acolyte et le portier semblent converger vers le sous-diacre et franchissent les limites du champ de la représentation. L'exorciste échappe à ce mouvement collectif et offre au lecteur-spectateur la frontalité du sous-diacre ou du diacre. Contrairement à l'acolyte et à l'ostiaire, il ne regarde pas le sous-diacre.

Outre par son inscription, chaque grade inférieur est identifiable par l'attribut, le symbole de son office : la clé (portier), le livre (lecteur et exorciste) le chandelier (acolyte), le calice et l'aiguière, auxquels on pourrait ajouter la patène, le bassin et la serviette pour celui qui sert à l'autel (sous-diacre). Le lecteur et l'exorciste qui encadrent le sous-diacre sont donc munis d'un lectionnaire pour l'un, d'un livre de rituels pour l'autre, qu'ils tiennent les mains voilées (voile huméral).

Le registre supérieur est également pensé pour distinguer les degrés hiérarchiques : l'évêque, vêtu d'une chasuble, au centre de la composition, d'une échelle supérieure, siège sur sa cathèdre. Il esquisse un geste ambigu, à la fois d'enseignement et de présentation de l'hostie, en direction du prêtre en tenant le sacramentaire de sa main droite<sup>4</sup>. Le prêtre, également assis, est entière-

<sup>3</sup> J. Décréaux, *Le sacramentaire de Marmoutier...*, p. 166.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 171, souligne que la figure de l'évêque illustre parfaitement le canon 2 des *statuta Ecclesiae antiqua* : *Ut episcopus in ecclesia in concessu presbyterorum sublimer sedeat.* (Ch. Munier, *Les statuta Ecclesiae antiqua*, Paris, 1960, p. 79).

ment tourné vers le pontife et tend ses mains dans sa direction. Légèrement à l'écart, le diacre, vêtu de la dalmatique, debout, tient le livre d'Évangiles ou l'évangélaire refermé. Son attitude est similaire à celle de l'exorciste. Les personnages du registre supérieur se détachent sur un aplat turquoise, peint sur les deux tiers de la hauteur. Ainsi la tête de l'évêque nimbée d'or figure sur un fond couleur parchemin. Les clercs, tous nimbés, sont ainsi visuellement retranchés de ceux qui ne sont pas consacrés, les laïcs, à l'instar de la représentation du folio 173v.

Des passerelles visuelles et des rapprochements s'établissent d'un registre à l'autre. Le lecteur, par exemple, ne regarde pas le sous-diacre vers qui il se dirige mais l'évêque peint au registre supérieur. Le sous-diacre est revêtu d'une tunique qui s'apparente à la dalmatique du diacre. De surcroît, les membres des ordres inférieurs – à l'exception de l'exorciste et du sous-diacre – gravissent une petite pente. Ce petit mont est le signe de leur élévation : le portier, le lecteur et l'acolyte s'élèvent pour rejoindre le sous-diacre qui culmine. L'acolyte et le portier entrent juste dans le champ de la représentation pour signifier qu'ils commencent à peine leur cheminement<sup>5</sup>. Symbole de l'ascension spirituelle, la montagne est aussi l'image de la stabilité et de la justice divine. Ici, il est en effet question d'ordre et de pouvoir, un pouvoir établi par Dieu. La montagne – lieu de rencontre avec le divin – est aussi la métaphore de la durée<sup>6</sup>.

L'ascension des ordres inférieurs est une évocation du *cursus honorum* qui prévoit le passage progressif d'un grade à un autre selon un ordre séquentiel pour accéder à une fonction minimale<sup>7</sup>. Selon Grégoire de Tours qui s'appuie sur les canons de l'Église, l'épiscopat ne peut être accordé « à qui n'a pas

---

**5** J. Décréaux, *Le sacramentaire de Marmoutier...*, p. 167-168, fait remarquer que l'acolytat est un ordre ancien. Or, les ordres inférieurs n'existent qu'en fonction de leur intérêt. Il apparaît qu'il en est ainsi pour l'acolyte qui, à l'origine, était associé au sous-diacre au service de l'autel. Ici, il n'est représenté qu'avec le candélabre et non avec la burette, autre attribut de son grade. Figure de celui qui ouvre les processions des ministres placés selon leur grade, sorte de servent de messe, il n'incarne pas celui qui suit le sous-diacre; d'ailleurs il entreprend sa marche vers le sous-diacre, séparé de ce dernier par l'exorciste, depuis la marge de la représentation. Le sacramentaire de Marmoutier – malgré la réapparition de l'acolyte parmi les ordres inférieurs depuis le VIII<sup>e</sup> siècle – trahit la vision peu claire que se faisaient les contemporains de cette fonction. « Il reste cependant que l'ordre n'est pas pourvu d'une préface à l'instar des autres. C'est comme si, même dans les Gélasiens francs et les Grégoriens carolingiens, il restait encore quelque chose de la défaveur qui avait pesé sur cet ordre ».

**6** X.-L. Dufour, *Vocabulaire de théologie biblique*, Paris, 2009, p. 791-794.

**7** Sur ce sujet, voir J. S. H. Gibaut, *The Cursus Honorum. A study of the Origins and Evolution of Sequential Ordinations*, New York, 2000.

d'abord franchi régulièrement les degrés de l'ordre ecclésiastique<sup>8</sup> ». Ainsi, le concepteur de l'image a donné à voir l'organisation interne de la hiérarchie de l'Église : chaque ordre est à la fois une étape et une invitation pour grimper les échelons au sein de la carrière ecclésiastique<sup>9</sup>. Seul l'exorciste semble échapper à la nécessité de l'ascension. Nous nous rangeons sur ce point aux réflexions de Joseph Décréaux<sup>10</sup>. L'exorciste ne prétend pas au sous-diaconat : il n'est pas au service de l'autel et atteint la perfection dans sa fonction propre en luttant contre le Mal. C'est pourquoi, à l'image de l'évêque, il tient son livre ouvert et observe la même attitude que le diacre.

Après Roger Reynolds, Dominique Iogna-Prat rappelle que le cursus *honorum* « est rapproché du modèle du Christ par les *ordines Christi*<sup>11</sup>, textes généralement brefs, apparaissant dans des ensembles documentaires variés [...] qui établissent une relation entre chaque grade ecclésiastique et à un moment précis de la vie terrestre du Christ<sup>12</sup> ». Roger Reynolds précise que les *ordines Christi* ont pour objet d'incorporer au Christ ceux qui sont ordonnés<sup>13</sup>. Deux interprétations découlent de cette « incorporation ». Les différents grades sont autant d'étapes de la vie du Christ, la totalité des grades résumant son existence ou bien les fonctions cléricales sont pensées en rapport avec la proximité plus ou moins grande entretenue avec le Christ. Ainsi ceux qui sont au contact direct du Christ et qui manient son corps lors du sacrifice eucharistique sont valorisés. Cette seconde vision, hiérarchique, s'impose vers 1100. Le concepteur du sacramentaire de Marmoutier semble avoir privilégié cette interprétation.

Comme cette image n'est pas associée aux descriptifs du Rituel mais uniquement aux prières d'ordination prononcées par le célébrant (f° 2-4v) (**fig. 2**), elle expose de manière synthétique, selon la formule d'Éric Palazzo,

**8** Grégoire de Tours, *Historia Francorum*, VI, 15 ; cité par A. Faivre, *Naissance d'une hiérarchie. Les premières étapes du cursus clérical*, Paris, 1977, p. 402.

**9** J. Décréaux, *Le sacramentaire de Marmoutier...*, p. 185, le premier, a souligné la composition pyramidale qui caractérise les deux registres de l'image : « Le sens de l'image est donc clair : l'ascension de la montagne par les clercs inférieurs symbolise leur montée progressive par les degrés de la hiérarchie ecclésiastique. Chaque degré constitue une étape de ce progrès. Les clercs ne sont pas fixés à vie dans une fonction. L'artiste a donc parfaitement réussi à visualiser l'idée de carrière ecclésiastique dans laquelle chaque ordre est une invitation à gravir l'échelon supérieur ».

**10** *Ibid.*, p. 165.

**11** Voir à ce sujet, R. R. Reynolds, *The Ordinals of Christ from their Origins to the Twelfth Century*, New York/Berlin, 1978.

**12** D. Iogna-Prat, *op. cit.*, p. 88.

**13** Selon une formule d'Honorius Augustodunensis (*Sacramentarium*, PL. 172, col. 737-806, col. 759). Voir R. E. Reynolds, « Christ as Cleric: The Ordinals of Christ », dans *Clerics in the Early Middle Ages. Hierarchy and Image*, Londres, 1999, p. 1-50, 30-31.

« la conception carolingienne de la théologie des ordres<sup>14</sup> ». Les objets consacrés sont en effet les signes du rite dans sa dimension symbolique : la remise de l'objet par l'évêque à l'ordinand, soigneusement précisée dans le Rituel, correspondant à la fonction de chacun des membres du clergé<sup>15</sup>. Ici le rite est mentionné essentiellement par le *titulus* qui réaffirme que seul l'évêque peut conférer un grade épiscopal : PONTIFICUM EST PROPRIUM CONFERRE PER ORDINEM HONORES (il revient/convient aux pontifes de conférer les honneurs selon l'ordre). Au sommet de la hiérarchie ecclésiastique, l'évêque règle et ordonne l'*Ecclesia*. De cet ordonnancement dépend pour partie la sacralité de l'Église dont les ordres ont été rituellement consacrés, les objets sacrés définissant leur fonction.

La pureté absolue est nécessaire au plus haut niveau de l'Église puisqu'il est rappelé sur les bandes pourprées : PONTIFICES CAVEANT DNI NE MYSTICA VENDANT/ CVMQUE GRADVS DEDERINT VIDEANT NE MVNERA SVMANT (Que les pontifes prennent garde à ne pas vendre les biens mystiques du Seigneur/ et quand ils auront donné les grades, qu'ils veillent à ne pas s'approprier de faveurs) (fig. 1).

Les avertissements à l'égard de ceux qui sont ordonnés s'inscrivent dans une tradition. Augustin dans son *Retractationes* se fait l'écho des idées du sage païen, Fonteius de Carthage, auteur du *De mente mundanda ad videntium Deum*, qui affirme la nécessité d'être pur pour contempler Dieu<sup>16</sup>. Selon la Règle épiscopale de Grégoire – modèle pour les évêques et auteur supposé du sacramentaire – si l'appel de Dieu élève le candidat à la charge épiscopale, celui-ci doit en retour rendre compte de son comportement à Dieu seul, car l'évêque possède l'*auctoritas* qui fait défaut à des sujets (RP II, 6). Raban Maur surenchérit : « L'ordre des clercs est spécialement choisi pour se consacrer à Dieu dans le vrai Tabernacle qu'est la présente Église et le servir jour et nuit dans son saint Temple<sup>17</sup> ». Les desservants de Dieu parce qu'ils instaurent par le rite et la parole l'espace institutionnel qu'est l'Église se doivent d'être purs.

Ainsi, il est figuré une image de l'ordre, une Église bien réglée, composée de clercs dont l'élection est signifiée par leur nimbe. À la date de composition du sacramentaire, la mise en ordre de l'Église s'inscrit dans la préoccupation globale d'une mise en ordre de la société chrétienne dans le cadre de l'Empire carolingien.

<sup>14</sup> É. Palazzo, *L'évêque et son image...*, p. 85.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 115, 197.

<sup>16</sup> Augustin, *Retractationes*, I, 26, 2 (Bibliothèque augustinienne, Paris, 1950, p. 526).

<sup>17</sup> Raban Maur, *De institutione clericorum, libri tres*, éd. D. Zimpel, Francfort-sur-le-Main/Berlin/New York/Paris/Vienne, 1996, I, 2, p. 293.



Fig. 2. Autun, Bibl. Mun., ms. 19bis, fol. 2

La représentation du Tétramorphe ajoute un supplément de sens à cette représentation. Au regard de l'examen des autres images du manuscrit, les représentations des évangélistes ou de leur symbole ne sont jamais anodines. Leur emplacement aux angles, comme dans les *Maiestates Domini*, est un indice supplémentaire de leur importance dans le folio. L'autre figure qui retient ici notre attention est celle du séraphin qui couronne la hiérarchie ecclésiastique. Aucune autre créature céleste de ce type n'est peinte dans le codex : deux anges flanquent la croix dans la marge de la page où a été copié le début du rituel des ordres mineurs (f° 2), ou bien ce sont des animaux qui animent la bordure supérieure de certains folios. Toutefois, ils n'ornent pas d'enluminures à pleine-page comme dans le folio 1. Or, le séraphin se situe

au sommet de la hiérarchie angélique, le chérubin en deuxième position<sup>18</sup>. Ces anges qui entourent les apparitions divines (Ez 10, 12 ; Is 6, 2-6 et Ap 4, 4-8) sont mentionnés dans la préface du canon où ils louent la majesté de Dieu. Autrement dit, l'apparition du séraphin est indissociable de celle de Dieu. Il convient donc de s'interroger sur la figuration de cette créature angélique au folio 1, associée à celle des Vivants. Indubitablement, il est suggéré que les huit ordres qui composent la hiérarchie ecclésiastique sont encadrés, ordonnés par le divin, baignés par le sacré, le séraphin et le Tétramorphe étant les indices de cette présence divine invisible, incarnée par l'Église.

Déjà saluée comme un *unicum* et célèbre à ce titre, l'image du folio 1 semble receler un degré supplémentaire de complexité. Il n'existe, à notre connaissance, aucune équivalence de ce type<sup>19</sup>. Si l'évêque est parfois nettement la figure du Christ dans les images<sup>20</sup>, une *Maiestas Domini* voilée de cette manière est, semble-t-il, exceptionnelle. Dans ses Commentaires sur Ézéchiel, Jérôme écrit « Au milieu de ce feu se trouvait donc placée l'image de quatre animaux ; notez bien que c'est la ressemblance (nous soulignons) et non point la forme de quatre animaux ; ces quatre animaux nous sont ensuite représentés comme une quadruple forme... Cette forme, c'est le Christ qui en est le prototype, le Christ qui est l'image du Dieu invisible. Les créatures parfaitement normales sont supposées placées dans quatre lieux différents, soit qu'il s'agisse ici d'une allusion aux quatre points cardinaux qui déterminent notre monde, soit qu'il s'agisse des quatre domaines suivants, ceux du ciel, de la terre, des enfers et de par-delà le ciel dont parle l'apôtre Paul : "Qu'au nom de Jésus tout genou fléchisse au ciel, sur la terre et dans les enfers"<sup>21</sup> ».

L'Église est ici assimilée au Christ par la présence à la fois du Tétramorphe et du séraphin. Si cette association est classique dans la patristique, il est fait référence à la communauté des croyants et non à l'institution ecclésiastique<sup>22</sup>. Or,

**18** Sur ce sujet, voir B. Bruderer Eichberg, *Les neuf chœurs angéliques. Origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Âge*, Poitiers, 1998, p. 8-12.

**19** Le Tétramorphe peut flanquer des figures allégoriques du Christ : le lion de Juda par exemple comme au folio 16v des Évangiles de Saint-Emmeram (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14000) vers 870.

**20** Voir, par exemple, Nino Zchomelidse, « Descending Word and Resurrecting Christ : Moving Images in Illuminated Liturgical Scrolls of Southern Italy », dans N. Zchomelidse, G. Freni (éd.), *Meaning in Motion: The Semantics of Movement in Medieval Art*, 2011, Princeton University, p. 3-34.

**21** Jérôme, *Commentariorum in Hiezechielem*, Hom. IV, CCLSL, 1964. Voir également pour la traduction, Jérôme, *Œuvres complètes de Saint Jérôme, Commentaires sur Ezéchiel*, traduit et annoté par l'abbé Bareille, Paris, 1879.

**22** Paul écrit : « Le Christ est la Tête du corps qui est l'Église » (Col. 1, 18) ou saint Augustin : « Notre Seigneur Jésus-Christ, comme un homme entier et parfait, est tête et corps. Son corps, c'est

ici ce sont les clercs qui figurent le Christ ou qui sont à l'image du Christ, par la présence des quatre Vivants « dont le Christ est le prototype », « lui-même, l'image du Dieu invisible ».

Il est possible que cette image défende ici une cléricisation de la maison de Dieu, du « Siège de Dieu ». Les nimbes dont sont dotés les clercs dans toutes leurs représentations et dont sont dépourvus les laïcs au folio 173 en témoignent. Le *liber officialis* d'Amalaire rédigé vers 827 est un jalon important qui marque le recul de l'idée traditionnelle qui voulait que les fidèles offrent collectivement ou ecclésiatement l'eucharistie. Avec Amalaire, le sacrifice apparaît comme offert par les prêtres pour tous les fidèles et non offert par les fidèles par le ministère de leur prêtre. Le prêtre, selon lui, entre d'ailleurs seul dans le canon<sup>23</sup>. Si, en commentant les paroles du Christ, « Et moi, je suis avec vous pour toujours jusqu'à la fin du monde » (Mt. 28, 20), Florus de Lyon explique que les promesses du Christ ont été faites à l'Église parce qu'elle a pour tâche d'offrir son sacrifice<sup>24</sup>, Paschase Radbert les applique plus spécialement aux évêques, ses ministres<sup>25</sup>. Ainsi ceux qui sont ordonnés sont incorporés au Christ, le Verbe incarné, dont la présence est assurée grâce à la médiation et à l'activité sacramentelle des prêtres. Le rituel d'ordination transforme comme la *commutatio* eucharistique transforme les espèces. Ceux qui sont consacrés participent du Christ et s'assimilent à lui. Ici, l'Église, dans sa dimension institutionnelle, est pensée et *re-présentée* comme « la présence iconique de Dieu dans le monde ».

La présence divine est réaffirmée à de nombreuses reprises dans les pages du Rituel du Sacramentaire de Marmoutier<sup>26</sup> et ce, avec une rare inventivité. Parmi les nombreuses images du sacramentaire, j'ai choisi d'insister sur l'affirmation répétée que le prêtre entre seul dans le canon selon la démonstration d'Amalaire et le recul des idées traditionnelles soutenues par Florus de Lyon par exemple.

l'Église; non pas l'Église qui est ici seulement, mais celle qui est ici et celle qui est par toute la terre. Et non pas seulement l'Église qui vit maintenant, mais depuis Abel jusqu'à ceux qui naîtront à la fin du monde et qui croiront dans le Christ, tout le peuple des saints qui ne font qu'une cité. Cette cité est le corps du Christ... Et le Christ, c'est cela, le Christ total et universel uni à l'Église » (*In Ps. 90*, serm. 2, PL. 37, col. 1159).

**23** Pour tous ces points, voir Y. Congar, *L'ecclésiologie du haut Moyen-Âge, De saint Grégoire le Grand à la désunion entre Byzance et Rome*, Paris, 1968, p. 97-98.

**24** Florus de Lyon, *De act. miss.*, 60, PL. 119, col. 52b-53b.

**25** Paschase Radbert, *In Mat. Lib. XI*, c. 24, PL. 120, col. 814 c.

**26** J. Décreaux rappelle que le rituel de chaque ordre « comporte deux parties : 1. La description des cérémonies accomplies par le pontife. 2. Les paroles qu'il prononce sous forme de prière ou d'allocution en accomplissant les rites d'ordinations », *op. cit.*, p. 158.

Le *Vere dignum* et les premiers mots du Canon font, comme toujours, l'objet d'une double-page (f° 8v-9) (fig. 3). Les deux folios sont unis par une même palette chromatique, saturée : or, argent et vert. Les couleurs comme l'ornementation marquent la sacralité de ces pages dans le codex : par le scintillement de l'or et de l'argent, il est dit à la fois la présence du divin et le temps de la Révélation non seulement dans le cadre de la performance liturgique mais dans le lieu qu'est le manuscrit. Des pages de l'ordo au début de la Préface, le peintre a orchestré la dramaturgie par le choix des couleurs, leur chatoiement et la richesse ornementale.



Fig. 3. Autun, Bibl. Mun., Ms. 19bis, fol. 8v-9

Le contenu sémantique des images renforce cette assertion. Les mots *vere dignum* sont devenus une image monogrammatique, les deux panses – deux demi-cercles – des grandes onciales U et D sont réunies par une haste commune, barrée par une traverse formant ainsi une croix vert et or. Ce signe occupe la moitié de la page. Les autres paroles sont disposées sur cinq lignes en onciales or : ET IUSTUM EST/ AEQVVM ET SALVTARE/ NOS TIBI SEMPER/ ET VBIQUE GRA/ TIAS AGERE.



Strictement dans l'axe vertical de la croix dessinée par les deux initiales figure le calice posé dans la patène en or. La verticalité qui conduit de la patène à la croix est ainsi respectée. Comme autant de degrés, huit visages de clercs – reconnaissables à leur tonsure – dans des disques or sont disposés, par paire, de part et d'autre des objets liturgiques, au pied de la croix puis en dessous et au-dessus de sa traverse horizontale. À part les deux clercs de face à la base de la croix, les autres sont de profil et contemplent les objets eucharistiques ou le signe christique. Les médaillons de la bordure contiennent, sur un fond argent, les profils affrontés de deux clercs.

Cette image offre une déclinaison de deux temps : non seulement ce qui est associé à l'autel au moment du sacrifice de la messe : le calice, la patène et la croix, mais aussi la préfiguration de la vision de l'officiant à l'autel où la consécration des Espèces, signifiée par le calice et la patène, conduit à la contemplation de la Croix, signe par excellence de la présence du Christ. Cette croix verte domine l'image au-dessus des objets sacrés : le regard du spectateur/acteur, ici l'abbé, suit donc le mouvement d'élévation qui mène du calice et de la patène à la croix.

Les huit clercs (**fig. 1**) peuvent signifier, par leur disposition, les étapes de l'élévation spirituelle qui permet au cours du rituel de voir avec les yeux de l'esprit. Il est probable que le choix du chiffre huit ne soit pas anodin : chiffre de la résurrection, les huit clercs accompagnent l'œuvre du Salut. Quoi qu'il en soit, les prêtres sont présentés comme les instruments vivants de la médiation. Ainsi l'Église est vivifiée, rénovée par le sang du Christ.

L'image de la Préface du sacramentaire de Marmoutier est d'une géniale abstraction puisqu'elle anticipe ce qui va se produire au moment du canon en décomposant, d'une certaine manière, les étapes de l'élévation spirituelle et l'impérieuse nécessité, pour l'officiant, d'activer ses sens spirituels pour parvenir à la contemplation. Il est remarquable que cette représentation se situe à la Préface et non au Canon. Les exégètes ont, en effet, expliqué que la lettre T de la prière *Te igitur* dont la forme évoque la croix est pratiquement la figuration réelle de la Passion du Christ<sup>27</sup>. Ainsi la représentation du Crucifié ou de la croix que l'officiant avait sous les yeux en contemplant son manuscrit, au moment du sacrifice, est l'image qu'il pouvait voir avec les yeux du cœur. Dans le sacramentaire de Marmoutier, la Préface est une projection de ce qui se réalise lors du rituel, une mise en abîme anticipée pour celui qui manipule le manuscrit.

Dans son commentaire du *Te igitur*, Amalaire de Metz qui croise ponctuellement l'allégorie biblique et la théologie du sacerdoce, insiste notamment

**27** R. Suntrup, « *Te igitur*. Initialen und Kanonbilder in mittelalterlichen Sakramentarhandschriften », dans *Text und Bild*, Wiesbaden, 1980, p. 278-382.

sur le rapport privilégié entre le prêtre et le Christ au cours de la messe<sup>28</sup>. Il n'est donc pas étonnant de voir les visages de clercs, huit figures de prêtres, ponctuer la représentation.

Le Christ est représenté à deux reprises sous la forme du *signum* par excellence, la croix, et par la mention des espèces, signifiées par le calice et la patène. Les deux niveaux dans l'image sont la mise en voir de la *commutatio* eucharistique opérée par les gestes et par les paroles du célébrant. Il n'est pas surprenant de voir réaliser dans le contexte tourangeau une image aussi exceptionnelle. Le sacramentaire de Marmoutier a été élaboré entre 840 et 845 dans un lieu où les principaux penseurs et théologiens du ix<sup>e</sup> siècle défendant la théologie de la présence réelle ont écrit et débattu. Paschase Radbert y a rédigé une version de son *De corpore et sanguine Domini* entre 831 et 833, qu'il révisé en 843-844 pour la présenter à Charles le Chauve. Dans son traité, il affirme que le pain et le vin deviennent, lors de la consécration des espèces, le vrai corps et le vrai sang historiques du Christ. Par la transformation sacramentelle du pain et du vin, l'assemblée est mise réellement en présence du corps du Christ qui est aussi – à ce moment du rituel – « la manifestation pleine et entière de l'Écriture<sup>29</sup> ». Or selon les théologiens, la perception de la *commutatio* mettant l'homme en présence du Christ, Verbe incarné, s'opère essentiellement par la vue.

C'est pourquoi si les images de la Préface sont une anticipation, une projection de ce qui va se produire au moment de la transformation sacramentelle des espèces, la représentation du début du Canon est une incitation à la mise en action par l'officiant, grâce à son cœur et son esprit, de sa vision spirituelle. Autrement dit, de l'invisibilité sacramentelle, il doit aller vers la contemplation du Verbe incarné, du Crucifié. La valorisation de ceux qui servent à l'autel est renforcée ici par la mise en image des commentaires d'Amalraire où le prêtre-l'abbé Rainaud – entre seul dans le canon et voit le Christ par le truchement des sens spirituels<sup>30</sup>.

Le choix de l'image-frontispice peut sembler étonnant pour ouvrir un sacramentaire destiné à un abbé puisque le système des grades ecclésiastiques exclut les moines. Dominique Iogna Prat souligne toutefois que « l'absence de ces derniers est en bonne partie rattrapée par le fait que, dès le ix<sup>e</sup> siècle,

**28** Amalraire de Metz, *Liber officialis*, III, cap. XXII, dans *Opera liturgica omnia*, éd. I. M. Hanssens, Studi e Testi, CXXXIX, Cité du Vatican, 1950, p. 329-337.

**29** Voir É. Palazzo, « Le "livre-corps" à l'époque carolingienne et son rôle dans la liturgie de la messe et sa théologie », *Reading, Writing and Communicating, Quaestiones Medii Aevi Novae*, vol. 15, 2010, p. 43.

**30** Amalraire de Metz, *Liber officialis*, III, cap. XXII, p. 334-335.

ils accèdent fréquemment au sacerdoce<sup>31</sup> ». En réalité, l'abbé est figuré dans l'accomplissement du sacerdoce et au cœur de la performance liturgique. En réponse à la hiérarchie figée du folio 1, il est en action.

Sur une pleine-page, précédant la partie bénédictionnaire du manuscrit, l'abbé Rainaud est représenté en train de bénir ses ouailles (f° 173v) (**fig. 4**). Dans les monastères, l'abbé se substitue en effet à l'évêque, qui prononçait les bénédictions sur les fidèles avant la communion. Cinq médaillons ont été peints dans une composition rectangulaire. Le médaillon central figurant la scène de bénédiction ménage des écoinçons à l'intérieur desquels ont été figurés quatre médaillons de petit diamètre. Ces cercles accueillent la représentation des quatre vertus cardinales : *Prudentia* et *Fortitudo* au registre supérieur et *Temperantia* et *Iustitia* au registre inférieur. Les cinq médaillons possèdent un fond bleu nuit sur lequel se détachent les silhouettes or des personnages. La bordure est très soigneusement ornée : fond or et rinceaux bleu nuit pour les rubans latéraux, fond argent et rinceaux bleu nuit pour les rubans horizontaux. Les couleurs de cette image conclusive à pleine-page sont très différentes de celles choisies jusqu'alors.

L'imposant médaillon central est circonscrit par deux filets d'oves rouges encadrant une bordure rehaussée de rubans perlés, disposés de manière rayonnante. L'abbé Rainaud est juché sur une construction à degrés où apparaissent, dans les arcades, les lettres de son nom et de son titre - *Raganaldus abba*. Il bénit le peuple comme le spécifie le titulus : *Hic benedixit populum*. Un moine, courbé, porte à bout de bras, devant l'abbé, le sacramentaire, ouvert à la section des bénédictions afin de l'aider à prononcer les paroles avec efficacité. Huit moines nimbés sont inclinés devant le guide spirituel muni de sa crosse. Cinq laïcs en bliaud court sous l'autorité de l'abbé sont également prosternés. Toutefois, ils ne sont pas face à lui et sont éloignés du lieu où il se tient. Aux huit moines répondent donc cinq laïcs : la supériorité des moines n'est pas que hiérarchique, elle est aussi numérique.

Le terme *populus* employé dans le titulus est lourd de sens. Selon Yves Congar, dans les textes théologico-politiques, la notion d'*Ecclesia* désigne la société chrétienne incluant l'ordre temporel, celle de *populus (christianus)* recouvre l'ensemble des chrétiens, autrement dit l'Église qui « en son existence terrestre englobe et recouvre la société christianisée<sup>32</sup> ». Chez Alcuin, puis à partir de Charlemagne, *populus (christianus)* désigne fréquemment la société

**31** D. Iogna-Prat, *La Maison Dieu...*, p. 88.

**32** Y. Congar, *L'ecclésiologie du haut Moyen Âge...*, p. 68.

chrétienne, l'ensemble des baptisés soumis à l'autorité de l'évêque, du pape, des rois chrétiens ou de l'empereur<sup>33</sup>.

À la lumière de la définition du mot *populus* nous sommes à même de comprendre ce que signifie cette petite construction à arcades emplie du nom de l'abbé. Rainaud, à travers son patronyme, est complètement incorporé au motif architectural sur lequel il est juché. Sa forme évoque une église et nous ne pensons pas qu'il s'agisse d'une sorte de chaire, mais bien de l'abbaye qu'il dirige et par extension de l'*Ecclesia*.



Fig. 4. Autun, Bibl. Mun., ms. 19bis, fol. 173v

**33** Le concile d'Aix de 836 écrit par exemple : « Quia enim ecclesia in una atque indiscreta Christi fide ac dilectione concorditer ad coelestia tendens populus dicitur... constat autem eam peregrinantem duabus, ut dictum est praesentialiter personis gubernari, sacerdotali scilicet ac regali » (n° 66 = chap. III, c. 25 : MGH Concilia, 11/2, p. 23), cité par Y. Congar, *ibid.*, p. 68.

Ainsi, après l'image-frontispice figurant l'ordre ecclésiastique, la dernière image met en scène l'ordre sociétal, une société hiérarchisée, dominée par les clercs, guidée ici par l'autorité spirituelle de l'abbé. La soumission à l'autorité de Rainaud garantit l'ordre et l'harmonie : les cercles qui composent l'image sont les signes de cette harmonie. La figure géométrique qui caractérise cette composition est celle qui domine dans la représentation de saint Grégoire (f° 5) (**fig. 5**). Par ailleurs, les quatre vertus cardinales, disposées aux quatre angles, comme les symboles des évangélistes ou les points cardinaux, évoquent l'ordre harmonieux de ce monde dirigé par l'autorité vertueuse de l'abbé. Les quatre personifications définissent le pouvoir spirituel du chef ecclésiastique, voire s'incarnent en sa personne.



Fig. 5. Autun, Bibl. Mun., ms. 19bis, fol. 5

Le concepteur des images a donc choisi de peindre le destinataire du sacramentaire dans un geste rituel, une performance dont l'efficacité est garantie par le manuscrit. La représentation montre le *populus* avant la communion, avant l'unité absolue que constitue la réunion de ceux qui consomment le corps du Christ. Les couleurs, la composition et la présence des vertus confèrent à l'ensemble une dimension cosmique. La Cité de Dieu se réalise sur terre grâce à l'autorité des clercs et à l'ordre qui en résulte. Si le *populus* est tendu vers le ciel, cette tension est surtout le fait de ceux qui se consacrent à Dieu ; tous ont pour but la réalisation du règne de Dieu sur terre, mais sous l'autorité et la direction de leurs chefs spirituels.

Les images témoignent de la vaste culture du concepteur du manuscrit, un homme qui a parfaitement assimilé toute la patristique et l'exégèse évangélique pour offrir, en cette période propice à la création, une pensée en images d'une rare inventivité. Le répertoire iconique des manuscrits liturgiques, entièrement à élaborer est, en effet, un laboratoire d'images qui stimule la réflexion de leurs concepteurs.

Le commanditaire du manuscrit, Rainaud, y présente par le choix des représentations une définition de l'*Ecclesia* dans sa dimension institutionnelle, véritable témoignage et illustration d'une tendance politique sans doute plus forte au sein de l'Église carolingienne que ne l'envisage l'historiographie : la division entre clercs et laïcs et la cléricisation de la Maison de Dieu est ici affirmée sans ambiguïté. Le clergé est défini par la pureté de son engagement et par la fonction de chacun de ses membres dans l'accomplissement du rituel.

La position défendue par Rainaud est nette : l'Église institutionnelle est la présence iconique de Dieu sur terre, les clercs sont incorporés au Christ et en sont les représentants. À ce titre, les membres du clergé règlent et organisent la société pour restaurer l'ordre donc l'harmonie.

# MAÎTRISER LA LANGUE COMMUNE DE LA DONATION : L'APPORT DES PORTRAITS DE DONATEURS DU SECOND ROYAUME BULGARE (1185-1396)

LILYANA YORDANOVA

Master 2 Recherche Histoire de l'art /  
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

La majeure partie des portraits votifs bulgares datent des XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles, période particulièrement intense en échanges politiques et culturels. En 1185, la révolte initiée par les *boïards*<sup>1</sup> Assen et Théodore<sup>2</sup> contre l'empereur byzantin Isaac II Ange (1185-1195) réussit à faire renaître le Royaume bulgare dans la péninsule balkanique. On considère que celui-ci atteint son apogée du point de vue économique et géographique sous le règne du tsar Jean Assen II (1218-1241). Suite au sac de Constantinople en 1204 et à la fondation de l'Empire latin, trois prétendants se disputent le statut d'héritier de Byzance : le despotat d'Épire, le royaume de Nicée et l'État bulgare<sup>3</sup>. La prospérité connue sous Jean Assen II ne dure pas longtemps car l'assassinat de son fils Michel Assen en 1256 déclenche une période d'instabilité politique. La décentralisation du pouvoir se poursuit au XIV<sup>e</sup> siècle sous Jean Alexandre. Toutefois, les quatre décennies durant lesquelles Jean Alexandre reste sur le trône bulgare (1331-1371) donnent lieu à un âge d'or littéraire et artistique. Au même moment, sous la conduite de Stefan Dušan (roi : 1331-1345 ; empereur 1345-1355) la Serbie affirme sa puissance et poursuit la conquête de la Macédoine, une région disputée auparavant entre Bulgares et Byzantins. Quant à l'Empire, il est secoué par la perte progressive de territoires en Asie Mineure ainsi que par les guerres civiles de 1321 et 1341. Cette période dresse un tableau complexe de fondation d'empires avec leur apogée et leur déclin, d'affaiblissement du pouvoir central

**1** Aristocrates bulgares.

**2** Au moment de sa proclamation, le tsar Théodore change son prénom en Pierre pour faire référence à saint Pierre I<sup>er</sup>, tsar bulgare de 927 à 969. La nouvelle dynastie royale cherche à asseoir sa légitimité en insistant sur la continuité entre le Premier et le Second royaume, voir M. Kajmakamova, « Власт и история в края на XII и през XIII в. (Pouvoir et histoire à la fin du XII<sup>e</sup> et pendant le XIII<sup>e</sup> siècle) », *Zbornik Radova Vizantoloshkog Instituta*, 47, 2010, p. 215-244, ici p. 218. Dans la littérature, on retrouve souvent la mention d'Assen et Pierre simplement.

**3** A. Ducellier, « Balkan Powers: Albania, Serbia and Bulgaria (1200-1300) », dans J. Shepard (éd.), *The Cambridge History of the Byzantine Empire: c. 500-1492*, Cambridge, 2008, p. 779-802, ici p. 788.

et de fragmentation perpétuelle du territoire, où l'art devient plus que jamais un outil de propagande.

Seule image laïque dans le décor d'églises, le portrait de donateur semble refléter les dynamiques de son époque. Ces représentations mettent en scène le *ktitor*, c'est-à-dire la personne qui a contribué à la construction, à la restauration ou encore à l'embellissement d'une fondation ecclésiastique. Celui-ci bénéficie d'un ensemble de droits, comme l'enterrement dans l'église ou encore la commémoration spécifique, précisés dans les *typika* conservés, à savoir les règlements de monastères rédigés par les fondateurs eux-mêmes. Le portrait est doté de multiples fonctions : attester la piété et la générosité du bienfaiteur afin d'obtenir son salut, exprimer ses ambitions politiques et montrer sa richesse dans l'idée de mettre en valeur sa propre personne, ou encore servir d'exemple à la communauté. Il se peut que les compositions votives soient côtoyées par d'autres portraits à fonction honorifique rendant hommage au souverain ou bien au potentat local qui toutefois n'est pas intervenu directement dans l'édifice. Ces effigies de souverains mettent le *ktitor* dans une position de soumission et servent à afficher la loyauté de celui-ci envers un seigneur en particulier. En outre, les inscriptions accompagnant les portraits votifs, lorsqu'elles subsistent, précisent non seulement le nom et le titre du donateur, mais parfois aussi son action vis-à-vis de la fondation.

Le Premier royaume (681-1018) étant pauvre en images votives, il est impossible d'étudier le développement du genre avant le Second royaume<sup>4</sup>. Curieusement, aucun exemple n'est conservé des années qui suivent immédiatement

4 Grâce à Jean l'Exarque, un homme de lettre du x<sup>e</sup> siècle, on sait que le tsar Siméon (knez : 893-913 ; tsar : 913-927) fut représenté en tant que donateur à l'« église dorée » située dans l'ancienne capitale Preslav, cf. A. Džurova, « Once Again on the Iconography of Bulgarian Rulers Prince Boris (Knyaz Boris) and King Simeon (Tsar Simeon), 9th-10th Century », *The Journal of Oriental Studies*, 22, 2012, p. 157-171, ici p. 166. Dans les miscellanées d'Hippolyte (Moscou, Musée historique national, Choudov 12), le tsar tient le modèle de la même fondation, *ibid.*, p. 159. Toutefois l'enluminure, contrairement au premier portrait cité, a une vocation honorifique et non pas votive car le portrait de donateur prend tout son sens seulement lorsqu'il accompagne le don. L'image gravée sur une pierre tombale datée du xe siècle figurant un personnage entre deux bâtiments a été interprétée par certains spécialistes comme un portrait de donateur, cf. E. Bakalova, « Ктиторските портрети на цар Иван Александър като израз на политическата и религиозна идеология на епохата (Les portraits du tsar Jean Alexandre comme expression de l'idéologie politique et religieuse de l'époque) », *Problemi na izkoustvoto*, 4, 1985, p. 45-57, ici p. 45 ; B. Томова, « Ктиторски портрет от X в. (Un portrait de donateur du x<sup>e</sup> siècle) », *Godišnik na departamenta po arheologija NBU*, 2-3, 1996, p. 322-325, ici p. 325. Cette hypothèse reste encore discutable, d'autant plus que le support - la pierre tombale -, ne permet pas d'appréhender la représentation comme votive. Le portrait de donateur prend tout son sens uniquement lorsqu'il accompagne le don. Il paraîtrait donc plus judicieux de voir cette image gravée comme un portrait d'hommage.



la refondation de l'État bulgare. En revanche, il semble qu'au XIII<sup>e</sup> siècle, la représentation dédicatoire a été réservée uniquement aux tsars et aux hauts dignitaires, tandis qu'au siècle suivant des gens fortunés de statut social moins élevé pouvaient accéder également à ce privilège. Nous avons répertorié jusqu'à présent quatorze églises bâties et décorées du Second royaume qui conservent des panneaux votifs<sup>5</sup> (fig. 1). Quatre d'entre elles abritent également des portraits de souverains ou potentats locaux que nous qualifions de portraits honorifiques, ces personnes n'ayant pas pris part à la fondation.

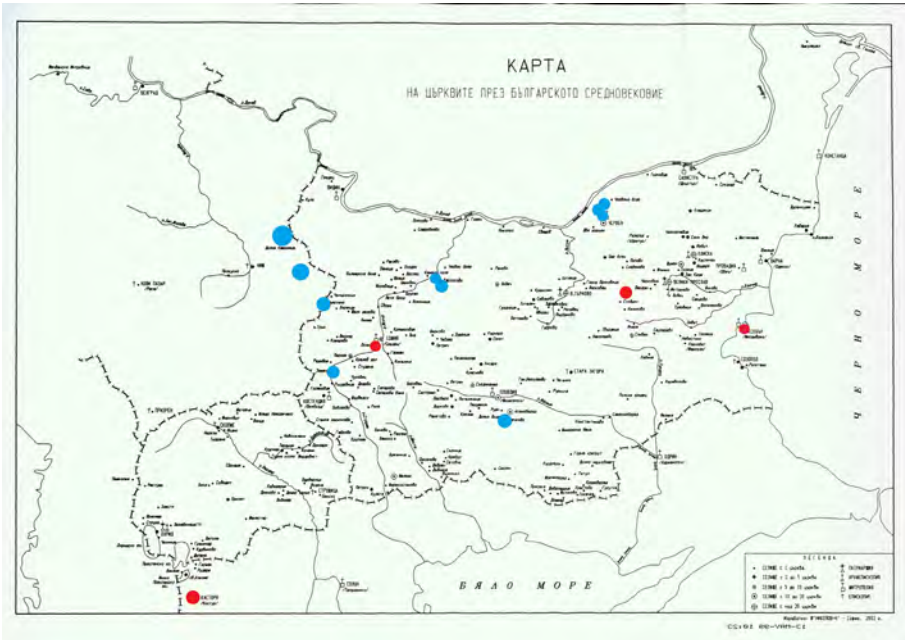


Fig. 1. Plan avec l'emplacement des monuments bulgares dotés de portraits de donateurs du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècles (d'après Nikolova 2002)

- 5 L. Yordanova, *Les portraits de donateurs pendant le Second royaume bulgare (1185-1396)*, mémoire de master 1, sous la direction de S. Brodbeck, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2013. Les monuments concernés sont : Saint-Archange-Michel, dite l'« église enfouie », près d'Ivanovo (peu après 1218) ; Saints-Archanges, Kastoria (portraits : 1256) ; Saints-Nicolas-et-Pantéléimon, dite « église de Bojana », Sofia (portraits : 1259) ; église près du village de Gorsko novo selo (seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle) ; Saint-Nicolas, Staničenje (1331/1332) ; Saint-Nicolas, Kalotino (1331-1337) ; Saint-Nicolas, dite « Gligoura », près de Karloukovo (première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle) ; église de la Vierge, Dolna Kamenica (1323-1352/56) ; Saint-Jean-le-Théologien, Zemen (portraits : début du XIV<sup>e</sup> siècle, 1354/55 ou 1372-1375) ; Saint-Théodore, dite « l'église effondrée », près d'Ivanovo (XIV<sup>e</sup> siècle) ; église de la Vierge, dite « l'église », près d'Ivanovo (1331-1371) ; église de la Vierge, dite « ossuaire de Bačkovno » (portraits : 1344-1364) ; Sainte-Marina, près de Karloukovo (seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle) ; Saint-Jean-Baptiste (portrait : XIV<sup>e</sup> siècle).

L'objet de la présente communication sera de déterminer quelle est la part de l'image du *ktitor* qui relève d'une *koinè* dont les principes ont été mis en place à Byzance? Comment un héritage commun a-t-il été exploité dans le contexte du Second royaume pour servir d'autres buts? Quelle évolution observe-t-on en territoire bulgare pour la période concernée? Nous allons tenter de donner une réponse à ces questions en nous intéressant aux modes de réappropriation d'une iconographie spécifique et en étudiant à l'aide de quelques exemples précis les significations et les intentions inhérentes aux portraits bulgares.

## Élaboration des codes visuels

Penser l'image du donateur en tant que « langue commune » met en évidence deux caractéristiques fondamentales : premièrement, le recours à des outils communs et, deuxièmement, la transmission des messages par le biais de ces outils au plus grand nombre de personnes. Le rayonnement de Byzance dans la péninsule balkanique a eu un impact considérable sur l'organisation du Second royaume et son art. Le nouveau modèle étatique adopté a été calqué sur celui de l'Empire et se distingue considérablement du Premier royaume en termes de système politique, hiérarchique et administratif<sup>6</sup>. La durée de la domination byzantine sur les terres bulgares, qui s'élève à 167 ans, et l'assimilation de l'aristocratie locale à la cour impériale lancée par Basile II (976-1025)<sup>7</sup> ont vraisemblablement favorisé cette décision. Or, le Second royaume entretient des relations ambiguës avec l'Empire. Celui-ci est vu certes comme parent en raison de la christianisation des Bulgares en 864 et de l'influence culturelle qu'il a exercé, mais aussi comme rival et menace de premier ordre. L'héritage du Premier royaume n'est pas oublié. Et cette double identité, bulgare et byzantine, commence à être exploitée idéologiquement surtout à partir de la chute de l'Empire en 1204. Désormais, l'État bulgare procède au *translatio imperii*<sup>8</sup>, se proclame bastion de l'orthodoxie et élève sa capitale Tărnovo au

6 I. Biliarsky, « Some observations on the Administrative Terminology of the Second Bulgarian Empire (13th-14th centuries) », dans J. Shepard (éd.), *The Expansion of Orthodox Europe: Byzantium, the Balkans and Russia*, Burlington, 2007, p. 327-347, ici p. 328.

7 P. Stephenson, « Balkan Borderlands (1018-1204) », dans J. Shepard (éd.), *The Cambridge History of the Byzantine Empire (c. 500-1492)*, Cambridge, 2008, p. 664-691, ici p. 665. Basile II accorde des titres honorifiques aux potentats locaux dont la progéniture est mariée ensuite aux aristocrates byzantins. Certains membres de la famille royale, qui ne se sont pas exilés, intègrent la cour impériale.

8 Le terme est introduit postérieurement. Voir les remarques d'Ivan Biliarsky dans I. Biliarsky, « Les circonscriptions administratives en Bulgarie au XIII<sup>e</sup> siècle », *Symmeikta*, 13, 1999, p. 177-202, ici p. 201.

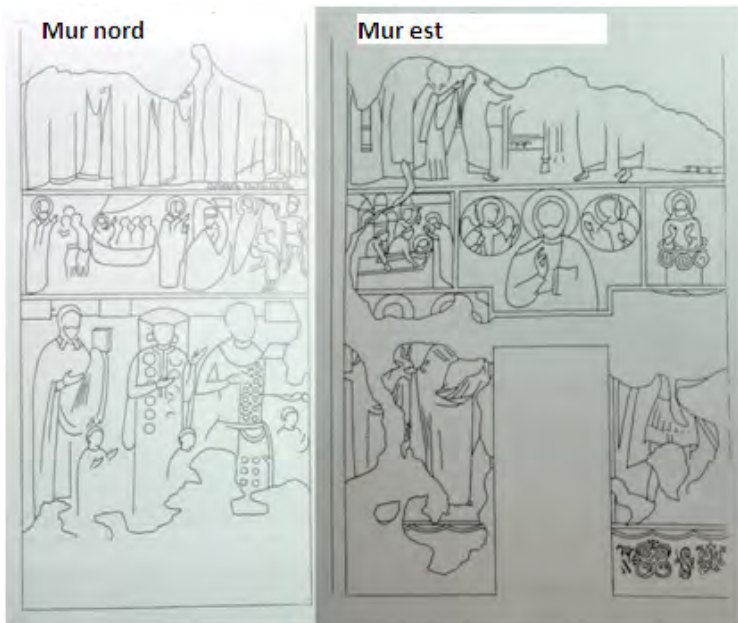
statut de Troisième Rome et surtout de Deuxième Constantinople<sup>9</sup>. Les aléas de l'histoire ont fait qu'à des périodes différentes d'autres pays que Byzance ont aussi dominé la scène politique, culturelle et religieuse, nécessitant de mettre au goût du jour les codes visuels afin de s'assurer que les significations des images votives soient comprises par tous. La volonté du souverain bulgare de faire reconnaître le titre du tsar par le pape, les contacts réguliers avec l'Empire latin de Constantinople, le contrôle des échanges commerciaux par les Vénitiens et les Génois sur la côte de la mer Noire ne constituent que quelques vecteurs de l'influence occidentale qu'a subie le Second royaume<sup>10</sup>. Nous examinerons les différentes composantes qui participent à l'image du donateur – les schémas de représentation et les costumes – et leur évolution suite aux événements historiques évoqués.

### Les schémas de représentation : un héritage byzantin

Les portraits bulgares présentent un certain nombre de similitudes iconographiques qui permettent d'établir une typologie tripartite. La première catégorie, désignée comme type « processionnel », est attestée dans dix églises<sup>11</sup>. Elle est la plus répandue. Les figures de donateurs sont orientées vers un saint situé à l'extrémité est du panneau. Le statut hiérarchique de même que la contribu-

- 9** Récit prologue de la translation des reliques d'Illarion de Mäglén à Tärnovo (xiii<sup>e</sup> siècle), cf. M. Kajmakamova, « Власт и история в края на XII и през XIII в. (Pouvoir et histoire à la fin du xii<sup>e</sup> et pendant le xiii<sup>e</sup> siècle) »... cit., p. 231; Tétrévangile de Tärnovo (Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, ms. III a 30); Vie de Théodose de Tärnovo du milieu du xiv<sup>e</sup> siècle, cf. J. Erdeljan, « Трново. Принципи и средства конструисања сакралне топографије средњовне бугарске престонице (Tärnovo. Principes et moyens de construction de la topographie sacrale de la capitale bulgare médiévale) », *Zbornik Radova Vizantoloshkog Instituta*, 47, 2010, p. 199-214, ici p. 203.
- 10** Pendant le règne du tsar Kalojan (1196-1207), le pape de Rome impose théoriquement son autorité en Bulgarie médiévale. Quelques années plus tard, le tsar Jean Assen II (1218-1241) caresse l'idée d'obtenir la régence sur l'Empire latin de Constantinople en contractant un mariage entre sa fille et Baudouin II (1237-1316) qui cependant n'a jamais eu lieu, cf. A. Ducellier, « Balkan Powers... »... cit., p. 783, 788. En ce qui concerne les échanges commerciaux, voir A. Laiou, « In the Medieval Balkans: Economic Pressures and Conflicts in the Fourteenth Century », dans S. Vryonis (éd.), *Byzantine Studies in Honor of Milton V. Anastos*, Malibu, 1985, rééd. dans A. Laiou, *Gender, Society and Economic Life in Byzantium*, Hampshire-Brookfield, 1992, Variorum Reprints, p. 137-162, ici p. 139; K. Dochev, « Tärnovo, Sixth-Fourteenth Centuries », dans A. Laiou (éd.), *The Economic History of Byzantium. From the Seventh through the Fifteenth Century*, Washington, 2002, p. 673-678, ici p. 677.
- 11** L'« église enfouie », les églises de Bojana et de Gorsko novo selo, les fondations dédiées à saint Nicolas à Staničenje, à Kalotino et à Karloukovo, l'église de la Vierge à Dolna Kamenica, Saint-Jean-le-Théologien près de Zemen, l'« église effondrée » et Saint-Jean-Baptiste à Nessebăr.

tion à la fondation déterminent l'emplacement des *ktitors* : les plus importants se trouvent dans la partie est, au plus près du saint et de l'autel. À l'église de Saint-Nicolas à Kalotina, Dejan, le *ktitor* principal, offre le modèle de l'église, suivi par son épouse, au coin est du mur nord du narthex (**fig. 2**). Derrière le couple, un *presbyteros* (prêtre) présente de ses mains levées son don à la fondation, un manuscrit (**fig. 3**). Les dernières figures peintes dans l'angle nord du mur ouest du narthex avaient probablement une position sociale moins élevée ou bien leur apport à la fondation était plus humble (**fig. 4**). Curieusement, ce schéma est très peu attesté à Byzance pour la période des XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles. En revanche, il est souvent utilisé pour les portraits serbes, la Serbie étant aussi touchée par le rayonnement byzantin<sup>12</sup>.



**Fig. 2.** Kalotina, Saint-Nicolas, mur nord et est du narthex, schéma (d'après Gerov, Kirin 1993-1994, fig. 12, 13)

**12** Voir par exemple les compositions votives de type processionnel à l'église Saint-George à Staro Nagoričino (1312/1313), à Bela Carkva à Karan (1332-1337) et au katholikon du monastère de Dobroun (1343-1383).



**Fig. 3.** Kalotina, Saint-Nicolas, mur nord du narthex, portraits de Dejan, Vladislava et un prêtre (photo : Lilyana Yordanova)



**Fig. 4.** Kalotina, Saint-Nicolas, mur ouest du narthex, schéma (d'après Gerov, Kirin 1993-1994, fig. 14)



**Fig. 5.** Karloukovo (près de), Sainte-Marina, mur sud extérieur, panneau votif (Mavrodinova 1985, p. 31)

La deuxième catégorie de schémas que nous appelons « centripète » est attestée dans six fondations bulgares<sup>13</sup>. Les donateurs sont tournés de trois-quarts vers le milieu de l'image où se tient un personnage sanctifié habituellement en buste. La hiérarchie suit donc une progression verticale de haut en bas. Ces compositions symétriques d'une moindre ampleur occupent un seul mur et associent le plus souvent des *ktitors* ayant un lien familial. C'est le cas, par exemple, du panneau votif décorant la paroi extérieure sud de l'église de Sainte-Marina à Karloukovo (fig. 5). Un couple présente le modèle de l'édifice à la sainte patronne figurée en buste dans la partie supérieure de l'image. Leur fils, qui porte le nom de Kostandine si on en croit l'inscription, se tient debout au centre de la composition sous la maquette. Ce schéma est bien attesté dans l'enluminure et les panneaux votifs byzantins. Un des panneaux les plus célèbres de ce type se trouve à Sainte-Sophie de Constantinople : il s'agit du portrait du couple impérial Jean II et Irène daté de 1122-1134<sup>14</sup>.

Le troisième et dernier type est celui du portrait « frontal ». Encore plus modeste en dimensions, il est aussi le plus rarement utilisé<sup>15</sup>. La frontalité, associée au geste particulier des mains croisées devant la poitrine, indique vraisemblablement que le *ktitor* était défunt au moment de la réalisation de son effigie<sup>16</sup>. L'église de Saint-Nicolas à Staničenje en Serbie actuelle demeure la seule à posséder de tels panneaux votifs, ceux de deux aristocrates adultes (fig. 6) et un moine.

La date et le contexte de l'apparition de ces trois schémas iconographiques diffèrent, mais il existe peu de doutes quant à la source de leur pénétration dans l'art bulgare : Byzance. Il semble que les schémas « processionnel » et « centripète » soient utilisés dès le XIII<sup>e</sup> siècle, dans le contexte du Second royaume tandis que le type « frontal » n'apparaît que plus tard pendant la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle.

Toutefois, une réaction contre l'adhésion complète aux principes formels byzantins se manifeste. La *proskynèse*, en d'autres termes la prosternation devant un personnage sanctifié, tant affectuonnée par l'élite byzantine est absente de la peinture murale du Second royaume<sup>17</sup>. Autre élément de

**13** Saints-Archanges à Kastoria, Saint-Nicolas à Staničenje, l'église de la Vierge à Dolna Kamenica, l'« église » près d'Ivanovo, l'ossuaire de Bačkovo et Sainte-Marina près de Karloukovo.

**14** J. Lowden, *L'art paléochrétien et byzantin*, Paris, 2001, p. 353.

**15** Les portraits de défunts sont en règle générale assez rares même à Byzance A. Semoglou, « Contribution à l'étude du portrait funéraire dans le monde byzantin (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> s.) », *Zograf*, 24, 1995, p. 5-12, ici p. 5.

**16** *Ibid.*

**17** K. Paskaleva, « Кититорският портрет в българската стенна живопис през XV-XVI в. (Le portrait de donateur dans la peinture murale bulgare pendant les XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) », dans



**Fig. 6.** Staničenje, Saint-Nicolas, mur ouest du naos, portraits de donateurs défunts (Cvetković *et al.* 2005, fig. 42)

divergence, l'isocéphalie caractérise l'ensemble des portraits processionnels bulgares, mais aussi serbes comme en témoignent les représentations dans l'église de l'Ascension à Mileševa (vers 1223) et dans le monastère de Lesnovo (1341). Ce type compositionnel semble révéler la volonté de souligner un lien privilégié avec le divin et l'intimité entre le donateur et le saint choisi. En outre, les contacts avec les Latins ont favorisé l'insertion de composantes occidentales dans l'attitude de prière des *ktitors*, inspirée à l'origine de Byzance. Ainsi, à l'église de Bojana, la sébastokratorissa Desislava retient la cordelière de son manteau par son pouce en signe de coquetterie<sup>18</sup>, tandis qu'à Saint-Nicolas à Staničenje, le saint patron pose son bras avec affection sur l'épaule du bienfaiteur principal<sup>19</sup> (fig. 7, 8).

A. Obretenov (éd.), *1300 godini bālgarsko izobrazitelno izkustvo*, Sofia, 1984, p. 50-56, ici p. 51. À titre de comparaison, voir le portrait du moine Manoli à l'église de la Vierge Mavriotissa à Kastoria et encore celui de Georges à Hagios Stefanos dans la même ville.

- 18** André Grabar le compare aux portraits de Jeanne de France, reine de Navarre et comtesse d'Evreux et de Blanche de Castille, mère de saint Louis, cf. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 171.
- 19** Selon Nancy Ševčenko cette intimité entre le saint et le donateur disparaît à l'époque médiobyzantine, N. Patterson Ševčenko, « Close Encounters: contact between Holy Figures and the Faithful as represented in Byzantine Works of Art », dans A. Guillou et J. Durand (éd.), *Byzance et les images, cycle de conférences organisées au musée du Louvre par le Service culturel du 5 octobre au 7 décembre 1992*, Paris, 1994, p. 255-285, ici p. 283. L'étreinte protectrice revient vraisemblablement comme détail iconographique dans la péninsule balkanique grâce aux Latins qui l'utilisaient, d'après Noémi Colin, dans les panneaux votifs monumentaux et les manuscrits produits dans les *scriptoria* des monastères de Reichenau et d'Echternacht, cf. N. Colin, *Le pouvoir en images : l'acte de dédicace dans l'iconographie occidentale du VI<sup>e</sup> au début du XIII<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Michel Sot, université Paris X-Nanterre, 2007, p. 763.



Fig. 7. Staničenje, Saint-Nicolas, murs ouest et nord du naos (Cvetković *et al.* 2005, fig. 31)



Fig. 8. Sofia, Saints-Nicolas-et-Panteleimon, mur nord du narthex, portraits du sébastokrator Kalojan et de la sébastokratorissa Dessislava (Penkova 2011, fig. 3)



## Les costumes



Fig. 9. Kastoria, Saints-Archanges, façade occidentale, portrait du tsar Michel Assen

À travers les portraits, nous pouvons suivre la dynamique de l'élaboration des codes vestimentaires dans la société bulgare du Second royaume. Le rapport étroit que le costume entretient avec le degré de noblesse fait de lui un indice révélateur de l'identité du *ktitor*. La hiérarchie des couleurs et la symbolique des motifs décoratifs peuvent servir à exprimer les ambitions politiques du bienfaiteur ou encore à asseoir sa légitimité. La « byzantinisation » conditionne aussi le costume royal et aristocratique bulgare. À en juger par les quatre portraits votifs de tsars et tsarici conservés et par les portraits honorifiques royaux (Berende, Bojana, Bačkovo et Tétrévangile de Londres<sup>20</sup>), il semblerait que, jusqu'au

milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, le costume du couple royal ne soit pas encore fixé. À l'« église enfouie », édifié peu après 1218<sup>21</sup>, le tsar Jean Assen II portait certainement le costume impérial à *loros* croisé abandonné déjà depuis un siècle par le *basileus*<sup>22</sup>, tandis que sur la façade des Saints-Archanges à Kastoria, le tsar Michel Assen II s'est fait représenter en *caftan* rouge ceint à la taille sur une tunique verte décorée d'aigles dans des médaillons à sequins (fig. 9).

Ni l'emblème de l'aigle à une tête<sup>23</sup> ni le *caftan*<sup>24</sup> ne font partie du costume d'apparat de l'empereur byzantin. À leur tour, les habits de la tsarica, pendant la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, se rapprochent davantage de la tenue aristocratique qu'impériale (fig. 10). Au même moment, en Serbie se produit un

20 Londres, British Library, Add. Ms. 39627.

21 L. Mavrodinova, « The Ivanovo Rock Churches », dans M. Stancheva (éd.), *The Bulgarian Contribution to the World Cultural Heritage*, Sofia, 1989, p. 169-240, ici p. 173.

22 M. Parani, *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th Centuries)*, Leyde/Boston, 2003, p. 20.

23 B. Popović, « Imperial Usage of Zoomorphic Motifs in Textiles: the Two-Headed Eagle and the Lion in Circles and Between Crosses in the Late Byzantine Period », dans *Ikon. Časopis za ikonografske studije*, 2, 2009, p. 127-136, ici p. 130.

24 M. Parani, *Reconstructing the Reality of Images...* cit., p. 11. Maria Parani explique que le *basileus* n'est jamais portraituré en *caftan*, car cet habit est dénué de symbolique impériale.



**Fig. 10.** Kastoria, Saints-Archanges, façade occidentale, portrait de la tsarica Anna (Chatzidakis 1985, p. 105)

phénomène semblable de décalage par rapport à la mode byzantine, en atteste le portrait du roi Vladislav à Mileševa susmentionné. Il est fort probable que durant l'occupation latine de Constantinople, les deux royaumes cherchaient à se positionner par rapport à l'héritage byzantin en s'inspirant librement de la tenue impériale. Cependant, à partir de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, le costume royal bulgare et serbe imite celui du *basileus*<sup>25</sup> vraisemblablement pour des raisons idéologiques<sup>26</sup>. C'était une façon de légitimer le pouvoir face à Byzance qui, à partir de 1261, revient sur la scène politique quoiqu'affaiblie par des crises économique, sociale ou héréditaire<sup>27</sup>.

Le costume aristocratique du Second royaume conjugue influences byzantines, latines et locales. L'ensemble des *boïards* arborent un *caftan* ceint à la taille. Parallèlement, dès le XIII<sup>e</sup> siècle, les dignitaires byzantins se font portraiturer également vêtus de cette tunique d'origine orientale<sup>28</sup>. À deux reprises, à l'église Saint-Jean-Baptiste à Nessebăr et à Saint-Nicolas de Staničenje, on a ajouté sur le *caftan* des fausses manches cousues à l'arrière des épaules, désignées comme *răkavci*<sup>29</sup>, autre élément d'inspiration

**25** Pour la Serbie, voir B. Popović, « Imperial Usage of Zoomorphic Motifs... »... cit., p. 132.

**26** Pendant la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, le tsar porte le costume à *loros* court et croisé (portrait honorifique du tsar Constantin Assen Tich à l'église de Bojana et composition votive peinte dans le naos de l'église de Gorsko novo selo). Fidèle à la mode byzantine, au XIV<sup>e</sup> siècle, il adopte le costume à *loros* simplifié ou *diadema*, le *sakkos* (tunique portée en dessous), les *tzangia* (les bottes impériales) et le *kamelaukion* (la couronne globulaire) aux *prependoulia* (pendeloques) à en juger par le portrait du tsar Jean Alexandre à l'« église » près d'Ivanovo ou encore par l'enluminure sur le fol. 3r dans le Tétravangile de Londres. Contrairement à son homologue byzantin, le souverain bulgare n'arbore jamais un *sakkos* noir.

**27** A. Laiou, « Byzantium and the Neighboring Powers: Small-State Policies and Complexities », dans S. T. Brooks (éd.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1557). Perspectives on Late Byzantine Art and Culture*, New York, 2007, p. 42-53, ici p. 51.

**28** Le *caftan* devient le costume typique des cercles aristocratiques et administratifs byzantins dès le XII<sup>e</sup> siècle, cf. M. Parani, *Reconstructing the Reality of Images...* cit., p. 54.

**29** L. Mavrodinova, *Скалните скитове при Карлуково* (Sur les chapelles rupestres à Karloukovo), Sofia, 1985, p. 61.

orientale, particulièrement prisés pendant le Second royaume<sup>30</sup>. En effet, treize effigies bulgares présentant un vêtement doté des *răkavci* nous sont parvenues contre une seule pour Byzance et deux pour le Royaume serbe<sup>31</sup>. Les *răkavci* feront partie par la suite du costume folklorique bulgare.

La différence semblerait plus marquée dans la catégorie des femmes appartenant à l'élite : plus leur costume se rapproche de la mode byzantine, plus leur position sociale est élevée. Les aristocrates byzantines portaient un manteau au-dessus de leur robe tout comme la *sébastokratissa* Dessislava, la donatrice de l'église dite « effondrée » du monastère royal d'Ivanovo et l'épouse du donateur principal de l'église à Staničenje (fig. 7, 8). Les *ktitoresses* de rang plus bas sont vêtues de robes portées au-dessus d'une tunique à manches longues serrées ou larges (fig. 11).



**Fig. 11.** Kalotina, Saint-Nicolas, mur ouest du narthex, portrait votif d'une femme avec son enfant (photo : Lilyana Yordanova)

- 30** L'origine et le développement des *răkavci* feront l'objet d'une autre publication. Il suffit de préciser que le manteau pourvu de manches longues jetées en arrière est connu déjà sous les Sassanides (relief représentant l'investiture de Chosroès II (590-628) à Taq-e Bostan). Quelques siècles plus tard, nous le retrouvons dans le portrait de deux donateurs situé sur la façade ouest de l'église arménienne de la Vierge à Ani en Turquie actuelle datant du début du XI<sup>e</sup> siècle.
- 31** Exemple byzantin à l'église des Saints-Théodore à Mistra (1400), cf. M. Parani, *Reconstructing the Reality of Images...* cit., p. 56, 60; exemples serbes : Saint-Nicolas à Psača (1358-1360) et l'église de la Vierge à Mali Grad (1369).

## Application des codes visuels : quelques exemples

Après avoir examiné de façon succincte l'assimilation des principes fondamentaux du portrait votif, nous allons maintenant nous intéresser aux intentions et aux significations de ces portraits à travers leur contextualisation.

### Les images de saints

La première préoccupation chez le donateur est le désir d'obtenir la bienveillance d'un saint principal en lui dédiant une église et en affiliant son effigie à celle du saint patron. Ensuite, les concepteurs du décor, à savoir des conseillers ou d'autres personnes du cercle du bienfaiteur – car celui-ci n'a pas toujours les droits exclusifs – prennent soin d'entourer le panneau votif de personnages sanctifiés pour qu'ils deviennent les avocats de celui-ci devant le Juge Suprême<sup>32</sup>. Le choix des saints relève vraisemblablement d'une prédilection personnelle lorsqu'ils portent le même prénom que le *ktitor*; d'un culte régional, national ou universel; et de l'efficacité de leurs miracles. Durant le Second royaume, on s'approprie non seulement le culte des grands saints orthodoxes, mais on crée aussi un panthéon de saints patrons des Bulgares.

Le décor du Saint-Jean-le-Théologien, le *katholikon* du monastère de Zemen, illustre bien ce phénomène. L'église a été construite pendant la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle<sup>33</sup>. Le programme iconographique peint au XIV<sup>e</sup> siècle, visible encore aujourd'hui, se répartit en quatre registres. Le premier accueille des saints figurés debout, surmontés par d'autres personnages sanctifiés en buste. Le niveau supérieur est réservé aux épisodes du cycle de la Passion. Respectant la pratique de l'époque, les Grandes Fêtes de la vie du Christ occupent le dernier registre. Les images qui nous intéressent se trouvent dans la partie sud-ouest de l'église. La composition dédicatoire se déploie sur l'extrémité ouest du mur sud et se poursuit sur le mur ouest du naos. D'est en ouest sont représentés le *ktitor* principal, son épouse et leurs deux enfants, une jeune femme et un garçon (fig. 12, 13).

Selon Liliana Mavrodinova, les deux personnages sur le mur ouest pourraient être l'époux et le fils de la jeune femme<sup>34</sup>. La scène sur le mur sud, au-dessus du panneau votif, n'a pas subsisté. En revanche, l'intrados de l'arc sud-ouest conserve les effigies de deux des Quarante martyrs de Sébaste, saint

**32** Il est possible de rapprocher cette énumération visuelle à la litanie lue pendant l'office de commémoration, cf. E. Velkovska, « Funeral Rites according to the Byzantine Liturgical Sources », dans *Dumbarton Oaks Papers*, 55, 2001, p. 21-51, ici p. 24.

**33** B. Nikolova, *Православните църкви през българското средновековие : IX-XIV в.* (Les églises orthodoxes pendant le Moyen Âge bulgare : IX<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles), Sofia, 2002, p. 120.

**34** L. Mavrodinova, *Земенската църква* (L'église de Zemen), Sofia, 1980, p. 135.



**Fig. 12.** Zemen (près de), Saint-Jean-le-Théologien, mur sud du naos, portrait d'un couple de donateurs (photo : Lilyana Yordanova)



**Fig. 13.** Zemen (près de), Saint-Jean-le-Théologien, mur sud et ouest du naos, portrait des autres donateurs (photo : Lilyana Yordanova)

Xanthos (?) et saint Athanasios<sup>35</sup>. Ces saints militaires ont fait l'objet d'un culte très important pendant le Second royaume. Selon la tradition, ils avaient aidé le tsar Jean Assen II à triompher sur le despote d'Épire Théodore Comnène dans la bataille de Klokotnica, le 9 mars 1230. À la suite de cette victoire, le tsar dédie l'église et futur mausolée royal situé à Tärnovo aux Quarante martyrs de Sébaste<sup>36</sup>.

**35** *Ibid.*, p. 190.

**36** L'inscription dédicatoire des Quarante-martyrs dit : « En l'an 6738 [= 1230], Moi, Jean Assen dans le Christ Dieu pieux tsar et autokrator des Bulgares, fils de l'ancien tsar Assen, je créai depuis les fondations et je décorai de peinture murale jusqu'au bout cette très pure église au nom des saints Quarante martyrs à l'aide de qui dans la douzième année de mon règne, l'année pendant laquelle ce temple était en train d'être décoré, je sortis en combat à Romanija et j'anéantis l'armée grecque et je pris en otage même le tsar kyr Théodore Comnène avec tous ses *boiards*, et je conquies tout le territoire d'Edirne à Draç – grec, et encore arbanien et

Revenons à l'église de Zemen. En face du panneau votif, sur les côtés sud et ouest du pilier sud-ouest ont été représentés respectivement saint Jean de Rila († 946) et Joachim d'Osogovo, un ermite du <sup>x</sup><sup>e</sup>-<sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle. Fondateurs de monastères, ce qui explique l'association de leurs effigies au panneau votif, ils font partie intégrante du panthéon des saints protecteurs des Bulgares. Saint Jean de Rila a un lien fort avec le Premier royaume : une rencontre symbolique s'est déroulée entre lui et le tsar Pierre I<sup>er</sup> (927-969) qui fait transférer ensuite ses reliques à Sredec (l'actuelle Sofia)<sup>37</sup>. Le culte de Joachim d'Osogovo est, quant à lui, attesté en Bulgarie médiévale officiellement au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle. Ces deux saints sont connus aussi comme guérisseurs et bâtisseurs de la foi chrétienne « dans l'âme des Bulgares »<sup>38</sup>.

Selon la tradition byzantine près de la porte sur le mur ouest au premier registre sont regroupées les effigies de saintes femmes, dont Varvara (Barbe) et Nedelja (Kyriaki). Surmontant le portrait de l'enfant au deuxième registre est figurée une autre martyre, probablement Marina, connue pour avoir tué le démon Belzébuth<sup>39</sup>. L'emplacement de l'image de sainte Marina se justifie non seulement pour son intercession pour le pardon des péchés des mortels, mais aussi par la présence de fragments de ses reliques (sa main et sa tête) dans l'ancienne capitale bulgare de Preslav<sup>40</sup>. Les donateurs ont ainsi pris le soin d'entourer leurs portraits de grands saints bulgares, tels Jean de Rila et Joachim d'Osogovo et de martyrs traditionnellement représentés à Byzance,

serbe [...] », traduction d'après I. Dujčev, *Из старата българска книжнина* (Extraits de l'ancienne littérature bulgare), Sofia, 1940, vol. 1, p. 38-39. D'après Konstantin Totev pendant la première période de son existence, l'église sert de mausolée royal et c'est seulement à partir de la seconde moitié du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle que des personnes de l'élite tarnovienne, des dignitaires et militaires de haut rang commencent à s'y faire inhumer, cf. K. Totev, « Царската църква „Св. Св. 40 Мъченици“ и манастирът Великата Лавра в Търновград (L'église royale des Quarant-martyrs et le monastère de la Grande laure à la ville de Tŕnovo) », *Arheologija*, 1-2, 2001, p. 30-44, ici p. 39.

**37** En 1195, elles sont finalement abritées sous l'ordre de Jean Assen I<sup>er</sup> à l'église Saint-Jean-de-Rila sur la colline de Trapezica à Tŕnovo, cf. Y. Andreev *et al.*, *Кой кой е в средновековна България* (Qui est qui dans la Bulgarie médiévale?), Sofia, 2012, p. 275. Jean de Rila est considéré comme le premier saint populaire bulgare en raison de son origine familiale et de l'origine de son culte, *ibid.*, p. 272, 274.

**38** *Ibid.*, p. 320. En effet, Jean de Rila et Joachim d'Osogovo forment avec Prohor de Pčinja († 1067) et Gabriel de Lesnovo († <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle) un groupe de quatre saints anachorètes très vénérés à Tŕnovo qui ont fondé un monastère ou dont le culte a eu pour conséquence la fondation d'un monastère.

**39** Il existe une autre hypothèse d'identification défendue par Liliانا Mavrodinova qui pense qu'il pourrait s'agir de sainte Julitte, cf. L. Mavrodinova, *Земенската църква* (L'église de Zemen)... cit., p. 192.

**40** M. Petrova-Taneva, R. Malčev, K. Rangočev, « Св. Марина (Sainte Marina) », dans *Encyclopaedia Slavica Sanctorum* [En ligne]. <http://www.eslavsanct.net/viewobject.php?id=1184>

tels Xanthos, Athanasios, Marina, Kyriaki et Barbe. Les portraits de ces saints attestent la puissance militaire du royaume et la faveur divine particulière dont bénéficiait la Bulgarie médiévale.

### Portraits votifs et portraits d'hommage

Comme nous l'avons déjà précisé dans l'introduction, les panneaux votifs sont associés aux représentations honorifiques dans le décor de quatre monuments : Saint-Nicolas-et-Pantéléimon à Bojana, Saint-Nicolas à Kalotina, l'église de la Vierge à Dolna Kamenica et l'ossuaire du monastère de Bačkovo. Dans ces fondations on a pris le soin de distinguer iconographiquement les deux types de portraits à travers, par exemple, l'usage du même schéma compositionnel pour les panneaux votifs et d'une autre composition, fort différente, pour la figuration d'hommage. À l'église de la Vierge à Bačkovo, le fondateur Grégoire Pakourianos, son frère Apassios, également commémoré dans le monastère, et les donateurs Georges et Gabriel sont figurés selon le modèle « centripète », tandis que le tsar Jean Alexandre s'impose par son hiératisme et sa représentation frontale (fig. 14, 15, 16). Pourquoi opter pour une telle association ? Tout d'abord, c'est une façon de montrer son lien privilégié avec la cour de Tărnovo ou avec le souverain local, sachant qu'exécuter le portrait de ces personnages était un privilège réservé à peu de gens. Dans le contexte de fragmentation perpétuelle du territoire, le bienfaiteur montrait sa loyauté envers le souverain et marquait visuellement l'autorité de celui-ci sur une région. Il faut signaler que les quatre églises en question se trouvent dans des régions politiquement mouvementées : la frontière occidentale avec le Royaume serbe et la frontière méridionale avec Byzance. La crise héréditaire connue depuis la mort de Michel Assen constitue une autre raison justifiant l'association des deux images. En plus de reconnaître sa soumission à un souverain en particulier, le *ktitor* a voulu représenter celui-ci selon un point de vue très avantageux : faisant preuve de sa piété. À l'église de Bojana par exemple, le *sébastokrator* Kalojan est portraituré dans le narthex en face de son cousin Constantin Assen Tich qui vient d'être proclamé tsar. N'appartenant pas à la dynastie royale des Assénides, Constantin Tich cherche à asseoir sa légitimité. Le portrait honorifique répond à ce besoin puisque la démonstration de piété légitimait la capacité du souverain à régner<sup>41</sup>. À son tour, le *ktitor* bénéficiait de l'intercession de celui qui était l' élu du Christ et son représentant sur terre<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> E. Gittings, « Elite Women: Dignity, Power and Piety », dans I. Kalavrezou (éd.), *Byzantine Women and Their World*, catalogue d'exposition, Londres, 2003, p. 67-75, ici p. 72.

<sup>42</sup> T. Kambourova, « Du don surnaturel de la couronne : images et interprétations », *Zograf*, 32, 2008, p. 45-58, ici p. 50.



**Fig. 14.** Ossuaire de Bačkovo, narthex, rez-de-chaussée, mur nord, niche ouest, portrait de Grégoire et Apassios Pakouriani (d'après Boris 2005, fig. 228)



**Fig. 15.** Ossuaire de Bačkovo, narthex, rez-de-chaussée, mur septentrional, niche occidentale, portrait de Grégoire et Apassios Pakouriani (d'après Boris 2005, fig. 228)



**Fig. 16.** Ossuaire de Bačkovo, narthex, étage, mur septentrional, niche ouest portrait du tsar Jean Alexandre (Boris 2005, fig. 249)



En conclusion, le terme de *koinè* illustre bien l'attitude adoptée par l'art du Second royaume vis-à-vis de la réappropriation de codes visuels communs. Les portraits de donateurs bulgares respectent les schémas compositionnels mis en place à Byzance. À travers le costume aristocratique, la « byzantinisation » devient même un marqueur de statut social. Toutefois, on constate un glissement sémantique par rapport au modèle suivi : le tsar se fait peindre en tenue impériale afin de conforter l'idéologie politique du royaume en tant qu'héritier de Byzance. Grâce au regroupement des effigies de grands saints orthodoxes et de saints locaux autour des panneaux votifs, on revendique leur protection et on affiche la puissance du royaume, messages importants dans le contexte de décentralisation du pouvoir et de fragmentation du territoire. Enfin, l'association du portrait de *ktitor* au portrait d'hommage constitue un autre outil pour répondre aux préoccupations du bienfaiteur en termes de prestige et d'intercession, et à celles du tsar en termes d'autorité et d'influence. Voilà comment la langue commune de l'image du donateur a été assimilée, transformée selon la situation historique pour être finalement enrichie durant le Second royaume.