

MARIE PARDYOVÁ

## LES ÉTAPES EN ÉVOLUTION DE L'ART PALÉOCHRÉTIEN

Le temps qui s'est évolué à partir de la moitié du 19<sup>e</sup> siècle quand se constituait l'archéologie chrétienne jusqu' à nos jours est marqué par un changement presque total des perspectives sous lesquelles ont été envisagés les problèmes fondamentaux de cette discipline.

Il s'agit avant tout des corrections concernant la datation et fonction des monuments paléochrétiens et de critères selon lesquels ont été examinés les manifestations de l'art paléochrétien et évalué son rôle dans le système du christianisme antique.

L'art de l'antiquité tardive n'attirait pas longtemps trop d'intérêt des savants. Donc, la chronologie exacte classifiant la production artistique de cette époque n' était pas établie et son élaboration se laissa attendre assez longtemps. Ce manque avait aussi, entre autres, pour résultat une datation très anticipée des plus anciennes parties des catacombes romaines et de leur décoration déjà à la fin du 1<sup>er</sup> siècle.

En ce qui concerne l'explication de l'art paléochrétien, les archéologues ne prenaient pas souvent en considération sa fonction primitive et ses limites mais essayaient de l'expliquer d'une position trop influencée par la théologie.

Ce n'était qu'au cours du temps que se sont précisés les éléments déterminants qui ont abouti à une connaissance plus approfondie de l'art paléochrétien.

Grâce aux études minutieuses et rigoureusement méthodiques se sont établis les critères de recherches qui ont permis d'impliquer des créations paléochrétiennes dans l'ensemble de la culture de l'antiquité tardive dont elles représentent une partie intégrante (RIEGL, 1901; DVOŘÁK, 1924). D'autres savants ont posé les bases pour l'étude moderne des sarcophages paléochrétiens (SCHOENEBECK, 1936, 238ss; L'ORANGE-GERKAN, 1939, GERKE, 1940; BENOIT, 1954; DEICHMANN-BOVINI-BRANDENBURG, 1967), de l'iconographie (KLAUSER, 1958, 1959, 1961) et de la symbolique (ENGEMANN, 1973). Minutieusement et sous des aspects nouveaux ont été analysées les questions de la forme et du style (BRAN-

DENBURG, 1979, 439ss; 1981, 71ss.) ainsi que certains problèmes spécifiques de l'iconographie (ENGEMANN, 1976, 157ss; NAUERTH, 1980). Récemment, sont parus deux travaux très importants consacrés aux aspects technologiques de la fabrication des sarcophages (EICHNER 1977; 1981, 85ss.) et aux critères stylistiques qui, évalués selon la comparaison avec le style les monnaies permettent une datation précisée des sarcophages constantiniens. Les publications citées et nombreuses d'autres ont élevé le domaine de l'art paléochrétien à un niveau très progressif des connaissances de base.

Dans la partie suivante, nous allons esquisser une caractéristique sommaire des étapes qui se laissent définir dans la première phase de l'évolution de l'art paléochrétien qui est habituellement désignée comme le premier art chrétien (GRABAR, 1966, 2). Elle couvre l'espace de deux siècles — du début du 3<sup>e</sup> siècle quand apparaissent les premières manifestations de la spécificité chrétienne dans le domaine de l'art funéraire qui se développent par la suite au cours de l'époque constantinienne et aboutissent, vers la fin du 4<sup>e</sup> siècle, à la formation de l'art chrétien officiel adopté par l'Eglise. Nous allons suivre l'évolution des idées et des formules par lesquelles cette évolution s'était réalisée.

#### D é b u t s (3<sup>e</sup> siècle)

Les premières manifestation connues de l'art paléochrétien apparaissent aux environs de l'an 200, à l'époque des Sévères. Leur politique de tolérance religieuse favorisait avant tout un épanouissement des cultes orientaux parmi lesquels se rangeait aussi le christianisme. Les communautés chrétiennes vivaient dans un climat relativement paisible et organisaient leurs affaires. De souci de cimetières qui étaient en train de se constituer y occupait une place importante.

L'apparition d'un langage spécifiquement chrétien quoique très modeste aux débuts qui s'est imposée dans la décoration des chambres funéraires des chrétiens fortunés représente un des premiers pas importants vers la romanisation du christianisme et vers son intégration dans le système de la culture romaine. Elle prouve que les adhérents de la nouvelle religion qui s'étaient recrutés parmi les membres de la société romaine élevée ne ressentaient plus leur conviction religieuse comme quelque chose d'incohérent par rapport au monde existant et qu'ils n'avaient pas besoin de se détourner de leur façon de vivre selon les conventions romaines.

La volonté de manifester par de simples images symboliques leur foi et le souci du salut les a amené à ne pas respecter, au moins dans le rite funéraire, le refus des représentations figurées strictement proclamé par les théologiens. C'étaient donc des facteurs socio-psychiques assez compliqués et éloignés de la grande théologie de l'époque qui avaient fomenté la naissance des représentations chrétiennes imagées. On peut supposer que surtout des convertis des couches aisées et du rang de haute société romaine ne pouvaient pas se passer complètement de toutes les manifestations d'art courant qui appartenait à leur position sociale, au moins par le souci de la pompe des funérailles. Probablement, ils choisissaient

dans le répertoire décoratif courant des thèmes neutres, susceptibles d'une interprétation qui s'approcherait par son symbolisme aux idées chrétiennes. Malheureusement, nous ne pouvons pas nous appuyer sur les indications exactes qui nous révéleraient comment et à quel temps s'est opérée dans le domaine de l'art sépulcral la transition des motifs païens vers une décoration qui ne soit pas en flagrante opposition avec les convictions des chrétiens.

Il paraît que celle-ci s'est effectuée plus facilement par l'intermédiaire des motifs décoratifs neutres permettant des allusions à une vie bienheureuse au paradis et au salut des fidèles, tels que les thèmes allégoriques d'Amours et de Psychés, Saisons, travaux agricoles, vendanges etc.

Un de rares témoignages qui incite à croire à sa signification crypto-chrétienne représente le sarcophage d'un ancien intendant et affranchi de Marc Aurèle, Prosenes, mort en l'an 217 (KAISER-MINN, 1983, 318). La cuve du monument somptueux est décorée assez sobrement par les griffons et Amours (Rep. n° 929) et une seconde inscription ajoutée au petit côté droit porte, grâce au terme „*receptus ad Deum*“ et la date du décès à croire qu'il était probablement chrétien (DEICHMANN-BOVINI-BRANDENBURG, 1967, 387).

Il est possible que la décoration neutre s'est maintenue assez longtemps parce que les premiers sarcophages chrétiens n'apparaissent que vers la moitié du 3<sup>e</sup> siècle (BRANDENBURG, 1975, 334).

La conception chrétienne se réalisait par l'intermédiaire de simples symboles — Bon pasteur et l'orant (respectivement l'orante) auxquels s'ajoutaient les plus anciens motifs bibliques. L'orante et le Bon pasteur représentent les symboles les plus caractéristiques qui grâce à leur universalité peuvent être considérés comme emblèmes du christianisme antique. Pour les figurer, il suffisait d'adapter les modèles païens déjà existants en leur appliquant un contenu chrétien.

C'est la personnification de la piété figurée sous une forme de femme voilée avec le geste de prière qui était à l'origine des orantes chrétiennes conservant par là assez souvent l'aspect féminin. Dans l'art profane, ce motif figurait à partir du 2<sup>e</sup> siècle la proclamation d'une des vertues romaines traditionnelles (KLAUSER, 1959, 115s.). Dans l'interprétation chrétienne, l'orante devient symbole de la foi. Avec les traits personnels, elle peut représenter une défunte qui proclame ainsi sa dévotion envers le Seigneur.

Hermès criophore qui possédait déjà une connotation funéraire est devenu antétype pour le Bon pasteur chrétien. Il ne faut pas oublier que le même motif était aussi intégré dans l'art funéraire païen (ANDREAE, 1963, 65s.), mais sa signification sur le grand sarcophage mythologique trouvé à Velletri reste quand même assez confuse. Au contraire, la signification du Bon pasteur dans l'art paléochrétien est exactement définie. A la suite des paraboles évangéliques (Mt 18,12–14 et surtout Jn 10, 1–18), il devient symbole de la philanthropie chrétienne et exprime l'amour du Christ envers ses fidèles et constitue le gage de leur salut. Malgré que le Bon pasteur était figuré sans traits spécifiques, il comportait une allusion directe à la puissance salvatrice du Christ.

La notion de piété inébranlable exprimé par le geste d'orant s'est introduit dans l'iconographie de quelques motifs bibliques. Même les plus anciennes représentations de scènes pour lesquelles on a ensuite inventé une iconographie spécifique empruntant ses éléments à l'art païen, avaient quelquefois recours à ce symbole en figurant simplement des personnages bibliques en orants — par exemple Abraham et Isaac dans les Cappelles des Sacrements à San Calliste (cf. KLAUSER, 1961, 136, T. 8a).

L'art chrétien primitif reflète des besoins du culte funéraire dont la réalisation matérielle est restée l'affaire des particuliers. La décoration des chambres funéraires dans les catacombes avait pour but une évocation des espérances centrées vers la vie au-delà. Celles-ci étaient réalisées par les symboles évoquant les gages du salut commémorés dans l'Ancien et le Nouveau Testament que le Seigneur a prodigué à ses fidèles. Par la figuration des précédents bibliques, les chrétiens voulaient s'approcher et s'assurer leur propre salut et exprimaient ainsi, par les images, les mêmes motifs qui à la fois faisaient partie de la liturgie funéraire.

Le répertoire de l'art paléochrétien ne se formait pas au hasard. Le choix de thèmes nécessitait l'accord de deux conditions préalables. D'une part c'était l'intensité du contenu religieux d'un motif ou épisode biblique et de l'autre l'aptitude des artistes de traduire cette idée en images en profitant de l'existence des antécédents formels appropriés, repris dans le domaine de l'art profane, funéraire de préférence. La dépendance des formes toutes-faites ou légèrement adaptées a p. ex. influencé la représentation du tombeau de Lazare qui est de forme typiquement romaine, ou la nudité du prophète vétérotestamentaire en cas de Daniel exposé aux lions. En inventant l'iconographie de cette scène, le décorateur s'est probablement inspiré par celle d'Hippolyte flanqué des chiens sur les sarcophages païens ou par une autre expérience de façon de vivre à la romaine qui nous échappe.

La réussite de certains motifs dépendait d'une heureuse solution des conditions mentionnées et a influencé l'apparition et le succès des motifs bibliques qui se sont ainsi constitués. Parmi les plus réussis s'est rangé au 3<sup>e</sup> siècle le thème de Jonas. C'est le symbole le plus clair de la résurrection du Christ (Mt 12,39—40) et par extension de celle des fidèles (SIMON, 1972, 377).

Grâce à la transposition directe des motifs païens tout-faits, son iconographie développée en plusieurs épisodes a connu un grand succès. Dans l'art chrétien, s'est constitué ainsi un cycle comparable avec les représentations des mythes païens. Mais comme il s'en distinguait, d'ailleurs, par la simplicité du traitement, suppression de tous les détails accessoires. Cette économie typique de l'art chrétien du 3<sup>e</sup> siècle réduisait la plupart des motifs en vogue au niveau d'images-signes (GRABAR, 1979, 12s.) qui formaient une langue symbolique. En transposant certains thèmes en images, les artistes ne prenaient en considération que leur sens primaire où celui qui leur était attribué par la liturgie funéraire contemporaine.

Ils ne se rendaient pas compte p. ex. du sens trinitaire du baptême du Christ développé plus tard par la théologie à la base de son descrip-

tion dans les évangiles synoptiques. L'art chrétien primitif n'était pas longtemps sensible aux nuances de l'interprétation théologique parce qu'il était développé en marge de l'Eglise. Dans la liturgie funéraire qui seule peut expliquer la popularité de ce thème dans l'art des catacombes, il a revêtu une signification reprise de la doctrine paulinienne (Coloss. 2,12) — celle de la ressuscitation du Christ et avec lui des morts baptisés à la vie éternelle. Le baptême n'avait donc pas d'autre sens que de celui du paradigme du salut comme les autres motifs utilisés.

Période de transition. Recherches de thèmes nouveaux (fin du 3<sup>e</sup> siècle — début du 4<sup>e</sup> siècle)

La deuxième phase du développement de l'art paléochrétien embrasse un espace de temps assez limité. Elle se fait sentir vers la fin du 3<sup>e</sup> siècle et au début du siècle suivant et représente donc une transition entre l'art chrétien primitif et le premier grand essor de la production chrétienne survenue à l'époque constantinienne.

Dans le développement de l'art funéraire vers la fin du 3<sup>e</sup> siècle s'annoncent quelques tendances nouvelles qui cherchent leur expression adéquate. Sous une forme souvent tâtonante commencent à s'esquisser les idées qui seront dominantes dans la période suivante. Le répertoire des motifs bibliques qui s'étaient développés pendant le premier siècle de l'existence de l'art paléochrétien a été assez restreint. Il ne comptait que 16 thèmes vététotestamentaires et 12 évangéliques (KLAUSER, 1961, 133ss.) qui par les moyens allégoriques et symboliques exprimaient l'idée du salut. Cette vision n'a pas cessé d'occuper la pensée des fidèles mais elle se concrétisait, avec une intensité grandissante, non à l'idée abstraite du Dieu vététotestamentaire mais à la personne du Christ. C'était lui qui représentait la plus puissante assurance du salut garanti par les bienfaits et miracles qu'il avait effectué au profit des fidèles au cours de sa vie terrestre. Cette perspective avait influencé la nécessité de la formation d'une iconographie spécifique du Christ.

Dans le développement de l'art paléochrétien la période de transition représente une phase de recherches de nouvelles formes iconographiques qui se réalisaient quelquefois par l'intermédiaire des versions atypiques, provisoires et abandonnées après qu'on avait trouvé une solution définitive.

Puisque cette période était assez courte, nous possédons très peu de monuments qui reflètent des essais simplicistes, voir primitifs en ce domaine, mais qui représentent à la fois, un témoignage précieux expliquant des conceptions individuelles différentes de quelques artistes anonymes et conservant des moyens concrets que ceux-ci employaient pour réaliser leurs buts. Il s'agit p. ex. de la plaque de Velletri dont le sculpteur essayait de figurer la scène avec la multiplication des pains en appliquant au Christ figuré pour la première fois à cette occasion un aspect courant du Bon pasteur barbu, habillé en exomis (GERKE, 1940, T. 6,2).

Les Fragments polychromes décorés à deux registres représentaient sans doute un monument somptueux jugeant ainsi des traces de dorure conservées. Malgré son aspect insolite, leur décoration permet, grâce au

choix de thèmes figurés, une interprétation chrétienne (DINKLER, 1980, 88s.). Essayant de représenter les guérisons effectuées par le Christ, le sculpteur a fait des emprunts à l'iconographie du culte d'Asclepius en respectant en même temps la différence entre la représentation du Christ thaumaturge et du Christ docteur.

Le troisième exemple important est fourni par la mosaïque de la nécropole vaticane qui prête au Christ l'aspect du dieu solaire.

Toutes les tentatives mentionnées ont échoué assez vite quand a commencé à prévaloir le type idéalisé du beau Christ juvénile conçu selon les critères de l'esthétique classique.

La naissance de l'iconographie spécifique du Christ a contribué à une nouvelle cohérence qu'a atteinte l'expression de l'art paléochrétien au 4<sup>e</sup> siècle.

### Epoque constantinienne (312—363)

La période qui couvre à peu près la première moitié du 4<sup>e</sup> siècle a été inaugurée par la proclamation de l'Edit de Milan qui réalisait une émancipation officielle du christianisme par rapport au paganisme. De la part de l'Eglise, cet événement était interprété comme une grande victoire qui a considérablement animé ses assurances et contribué à un épanouissement de la culture chrétienne survenu assez vite après.

Quant à la position des arts figurés, il faut cependant constater que la nouvelle situation n'a point changé l'attitude principalement négative d'idéologues contemporains du christianisme. Motivée toujours par peur d'idolâtrie, cette position n'a pas été abandonnée que beaucoup plus tard. Ce changement d'idées s'est effectué beaucoup plus tard mais sous influences des facteurs importants pour lesquels se sont créés les conditions au cours de l'époque constantinienne.

Parmi les plus importantes conséquences de la Paix d'Eglise se range pourtant un grand essor de l'art paléochrétien. Celui-ci ne quittait pas la sphère privée du culte sépulcral mais dans les conditions nouvelles a élargi l'étendue de sa signification sotériologique. La foi concrète des fidèles se reportait presque exclusivement à Jésus-Christ, fils de Dieu. Les allégories et symboles par lesquels elle s'exprimait dans l'art du 3<sup>e</sup> siècle ne suffisaient plus. L'évolution de la fin du siècle a accéléré les tendances qui cherchaient une représentation directe du Christ et ont abouti au commencement du 4<sup>e</sup> siècle à la formation de son iconographie spécifique. Le type idéalisé du Christ philosophe d'allure apollinienne est devenu une expression adéquate de ces tendances. L'invention des autres détails iconographiques indispensables à la figuration des épisodes évangéliques n'était que l'affaire d'une simple routine consistant au choix des antétypes déjà existants. Dans le message du salut que relataient les monuments funéraires, les sarcophages représentent une branche qui est la plus originale. Grâce à leur nombre considérable, ils constituent un domaine qui se laisse bien étudier et où l'aspect christologique devient prépondérant. Il est ressenti avec une telle intensité que, sur les sarcophages, le Christ intervient à la place de Dieu, même dans quelques épisodes vétérotestamentaires (création, répartition des travaux à Eve et

Adam, vision d'Eséchiel). Quelquefois même les tables des lois que reçoit Moïse à Sinaï de la main de Dieu sont marquées par le christogramme.

La décoration des sarcophages présente une accumulation des paradigmes du salut parmi lesquels dominent les épisodes principaux de la vie du Christ, de préférence ses guérisons et miracles. L'aspect formel de leur choix, application et agencement résultent non seulement du message voulu mais aussi des conditions matérielles et technologiques de production.

Le nombre grandissant des sarcophages qu'achetaient les convertis des couches aisées et de la haute société romaine après la Paix d'Église demandait un élargissement considérable de leur production. Pour répondre aux besoins d'une vaste clientèle, il fallait bien organiser la production. Il paraît qu'à Rome d'où provient la plupart des sarcophages connus, elle était concentrée dans un grand atelier de sculpture (EICHNER, 1981, 85-113). Celui-ci exécutait en même temps aussi les commandes publiques, mais à l'époque, leur nombre diminuait sensiblement par rapport à la quantité nécessaire des sarcophages. Le travail y était organisé très effectivement, réparti en plusieurs phases successives rappelant presque la production à la chaîne moderne. Les sarcophages sculptés étaient très coûteux et donc accessibles seulement aux chrétiens fortunés qui se recrutaient parmi la haute société romaine, magistrats et riches commerçants et propriétaires. La plaque d'Eutrope, datée vers 300 représente en forme d'un simple sgraffito un sculpteur travaillant à la décoration d'un sarcophage (NAUERH, 1980, T. III 5) nous informe que même un marbrier s'occupant pendant toute sa vie par la production des sarcophages n'avait droit qu'à une lastre de marbre assez modeste qui enfermait le *loculus* funéraire dans lequel avait été déposé son corps.

La plus somptueuse forme des monuments est représentée par de magnifiques sarcophages à deux registres décorés par une frise continue de reliefs où s'en suivent, sans interruption, les motifs vétéro- et néotestamentaires. Les thèmes favoris se répètent très souvent d'un monument à l'autre. Leur choix pouvait dans de rares cas être défini par le goût spécifique du commanditaire, mais la plupart des sarcophages ont été produits en stock duquel les commanditaires choisissaient en cas de besoin, selon leur goût et possibilités financières. C'étaient donc les marbriers décorateurs qui décidaient la sélection des thèmes et de leur disposition sur chaque exemplaire pour que l'ensemble ait atteint une composition, si possible, harmonieuse. Pour satisfaire les besoins d'une clientèle abondante et accélérer la production, les sculpteurs choisissaient les thèmes favoris plus ou moins mécaniquement en les répétant d'un monument à l'autre.

Probablement, ils avaient à disposition des carnets de modèles tout-faits qui leur permettaient de figurer par exemple les motifs les plus fréquents en positions inversées, ou en 3 ou 4 variantes en ajoutant ou économisant les détails supplémentaires selon les exigences de la composition. Sauf les miracles du Christ qui sont répétés sur chaque monument sont évoqués régulièrement ces motifs dont l'iconographie est appropriée à centrer ou encadrer la composition de l'ensemble.

Dans le répertoire courant ont été intégrés aussi quelques thèmes profanes comme Saisons, amours vendangers et même les scènes de chasse. Leur destination chrétienne est hors discussion (ROUQUETTE, 1974, 254ss., BRANDENBURG, 1977, 137; KOCH-HIMMELMANN, 1982, T. 87).

Dans le cas des sarcophages fabriqués à Rome, le cycle christologique est enrichi par la thématique pétriniennne intégrée dans la perspective du salut. Ce thème représente un reflet direct de la tradition de l'Église de Rome qui faisait ainsi l'appel à son fondateur lequel sans doute adopté même la liturgie funéraire locale.

Les sarcophages à une rangée de reliefs représentent une série la plus nombreuse des monuments sépulcraux. Ils étaient plus simples. Mais, comme les fidèles désiraient s'approcher leur rédemption par évocation du plus grand nombre des paradigmes du salut possible, les sculpteurs s'efforçaient d'y accumuler presque le même nombre d'épisodes que sur les sarcophages à deux registres. La plupart des exemples connus possèdent des compositions continues extrêmement denses. Pour gagner un peu de place, les artistes utilisaient des versions iconographiques abrégées ou contaminaient plusieurs épisodes dans une seule scène.

Les décorateurs qui inventaient les schèmes iconographiques ne possédaient pas une connaissance textuelle de l'Écriture. Ils se contentaient probablement par une connaissance indirecte, transmise par la tradition orale et la liturgie. La langue iconographique qu'ils pratiquaient décèle même une transposition de leurs visions personnelles dues à leur fantaisie ou leur effort, quelquefois un peu naïf, d'exprimer le plus clairement possible un certain aspect du sujet représenté. Elle peut traduire aussi une faute mécanique ou une compréhension inexacte du motif en question. Par exemple en figurant l'entrée du Christ à Jérusalem, les artistes ont confondu cet événement avec l'épisode de Zachée situé à Jéricho (Luc 19,1—10). L'effort des artistes occupés à exprimer par une formule iconographique la vocation du salut pourrait être désigné comme une sorte de l'expressionnisme pittoresque profitant selon les besoins de moyens de l'iconographie traditionnelle assez divers. Les artistes s'exprimaient d'une manière libre, naturelle et propre aux décorateurs. Mais une fois le schème établi, ils le répétaient sans cesse. Il n'était pas sans doute nécessaire qu'ils fussent eux-mêmes obligatoirement chrétiens.

L'art chrétien funéraire de la période constantinienne continue à développer le concept du salut et de la rédemption qui constitue son programme intégral. Vers la moitié du 4<sup>e</sup> siècle se font sentir quelques tendances nouvelles reflétant des conditions spécifiques qu'a apportées le changement de la position de l'Église dans la société romaine.

Le sentiment de victoire qu'éprouvait l'Église après la reconnaissance du christianisme a influencé le programme qu'elle développait et qui consistait avant tout dans la glorification du Christ, sa passion et mort héroïque sur la croix. Ainsi, elle a réussi à élever cette partie de son dogme qui avait été auparavant en contraste aigu avec la notion du dieu dans l'antiquité gréco-romaine à un niveau correspondant à son importance.



La conception victorieuse ne pouvait être traduite par les moyens courants d'art funéraire auquel la notion de gloire était étrange et qui pour le temps disposait seulement de l'iconographie idéalisée du Christ conçue selon un concept qui s'y approchait.

La politique religieuse de Constantin a créé les conditions favorables pour l'assimilation décisive du christianisme dans l'Empire romain. L'Eglise a été élevée à une position très importante dans la hiérarchie sociale et l'administration d'Etat. De la part de l'empereur, elle était continuellement comblée de faveurs considérables. Cet état de choses lui permettait de s'arroger les mêmes symboles du pouvoir qui étaient réservés au culte du souverain et de faire des emprunts à l'iconographie impériale pour constituer son nouveau programme décoratif. Celui-ci se formait pas à pas et ses premiers reflets se faisaient sentir autours de la moitié du 4<sup>e</sup> siècle. C'est avant tout le somptueux sarcophage de Junius Bassus de l'an 359 qui représente le premier écho des tendances mentionnées.

Pour la représentation du Christ est réservée une place privilégiée au centre de la composition. Dans le registre supérieur, il trône en position frontale avec Paul et Pierre à ses côtés dans la scène indiquant la tradition de la Loi. Son pouvoir royal du cosmocrator céleste est soulignée par la personnification traditionnelle du Ciel à ses pieds. Le même aspect de sérénité royale caractérise l'entrée à Jérusalem figurée juste au dessous, en registre inférieur, son iconographie se concentre au essentiel et se débarrasse des détails trop descriptifs. Les deux scènes figurées coïncident dans une seule composition exprimant par sa disposition verticale un nouveau message du triomphe céleste et terrestre du Christ qui diffère sensiblement de l'ancienne conception du Christ thaumaturge. Elle représente le reflet d'un programme intentionnel idéologique développé au cours de l'étape suivante.

Naissance de l'art chrétien monumental (2<sup>e</sup> moitié du 4<sup>e</sup> siècle)

L'évolution de l'art chrétien dans le 2<sup>e</sup> moitié du 4<sup>e</sup> siècle accélère et achève l'expression des tendances inaugurées pendant la période constantinienne. Au cours de cette période s'opère un changement important — celui de l'opinion négative envers les représentations figurées qui se manifeste chez plusieurs Pères d'Eglise éclairés. Ce fait représente une conséquence logique imposée par les phénomènes qu'a apportés l'époque constantinienne. La construction des nombreuses basiliques, même très somptueuses patronnée souvent par l'empereur en personne, a attiré le besoin de leur décoration à la fois convenable du point de vue idéologique et représentative. Le thème principal qui se prêtait à ce but représentait la majesté du Christ exprimée par une forme figurée ou symbolique qui peut saisir ses aspects différents. Malheureusement, nous ne sommes pas informés comment s'est réalisée la décoration des églises bâties au cours du 4<sup>e</sup> siècle car les plus anciens exemples conservés et en même temps les premières mentions écrites à ce sujet datent de la fin du siècle. Cette coïncidence inciterait à croire que la décoration programmée appliquée aux absides et arcs de triomphe n'apparaît qu'à cette

date. La série des sarcophages fabriqués dans la deuxième moitié du 4<sup>e</sup> siècle avec celui de Junius Bassus en tête dont le thème principal évoque la majesté du Christ exprimée par les motifs figurés (Christ docteur ou cosmocrator) ou symbolique (Croix victorieuse, allusion à la résurrection du Christ) lui est antérieure. Mais comme l'idéologie que proclame le nouveau programme décoratif est substantiellement différente de la conception propre à l'art funéraire, il est évident que se sont les sarcophages qui représentent un écho direct du programme monumental parvenu à sa première expression vers la moitié du 4<sup>e</sup> siècle (IHM, 1960, 7).

Pour l'ensemble des monuments chrétiens de Rome qui ont pris naissance à cette époque, la tradition de la loi à Pierre représente le thème le plus important. Celui-ci veut symboliser la succession légitime de l'Eglise de Rome à la commune primitive chrétienne fondée en Palestine. Par l'intermédiaire de Pierre qui a été son fondateur, l'Eglise de Rome veut proclamer sa descendance directe du Christ. L'art monumental est donc devenu le moyen de propagande pour l'idéologie défendue par l'Eglise.

Les plus anciennes compositions décoratives utilisées dans les églises à la fin du 4<sup>e</sup> siècle qui se sont conservées dans leur état intégral ou au moins par la tradition littéraire transposaient aussi par une forme imagée les différents aspects du dogme débattus et discutés à l'époque.

Elles expriment le triomphe céleste du Christ, la glorification de sa passion terrestre conçue comme un gage de rédemption des fidèles qui va s'accomplir pendant la deuxième venue du Christ. Donc, c'est une notion eschatologique (ENGEMANN, 1976<sup>1</sup>, 144ss.) et aussi trinitaire (ENGEMANN, 1976<sup>2</sup>, 158s.) qui est dominante pour la signification de ces représentations.

L'aspect trinitaire de la mosaïque absidale à Sainte Pudencienne à Rome était exprimé, dans son état original, par le Christ majestueux, barbu selon le modèle oriental et impliquant en soi le rôle du Père et du Fils, rédempteur resuscité (cf. Jn 10,30; 14,9; 14,10). Toute la zone inférieure qui figurait Saint-Esprit comme colombe descendant sur l'agneau nimbé est supprimée aujourd'hui. La subordination des personnes divines est soulignée par l'hierarchie de la composition verticale.

Le sens incontestablement trinitaire de cet ensemble est soutenu par une analogie avec d'autres compositions du même type. Il s'agit de la décoration de deux basiliques contemporaines de Nole et Fundi. Malgré qu'elles ne se sont pas conservées leur contenu et les moyens figurés qui l'exprimaient sont connus grâce à une lettre de Paulin de Nole (XXXII, 10; 17). Il nous fournit non seulement la description de celles compositions symboliques mais en même temps aussi une interprétation complexe de leur sens dont l'aspect trinitaire en premier lieu est expressément proclamé. Cette explication est de grande importance parce que due à l'évêque de Nole qui a fait bâtir les deux églises et sans doute il a aussi établi le programme décoratif, elle exprime les aspects essentiels du dogme trinitaire — „la Trinité se résume en Christ“ — et indique leur transposition en images.

Avec la construction des programmes décoratifs qui expriment le symbolisme triomphal l'art paléochrétien développé pendant un siècle et

demi presque en cachette trouve enfin le droit de cité dans l'Eglise qui en fait un moyen très efficace de sa propagande.

## BIBLIOGRAPHIE

- ANDREAE, B. 1963: Studien zur römischen Grabkunst, Heidelberg 1963, 65s.
- BENOIT, F. 1954: Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille, Paris 1954.
- BRANDENBURG, H. 1977: Frühchristliche Kunst in Italien und Rom in Spätantike und frühes Christentum (Propyläen Kunstgeschichte, Suppl. I), 107—188.
- BRANDENBURG, H. 1975: Überlegungen zum Ursprung der christlichen Bildkunst. in: Atti di IX Congresso internazionale di archeologia cristiana, Roma [1978].
- BRANDENBURG, H. 1979: Stilproblemen der christlichen Sarkophagkunst Roms im 4 Jh. RM 86, 1979, 439—471.
- BRANDENBURG, H. 1981. Ars humilis. Zur Frage eines christlichen Stils in der Kunst des 4 Jahrhunderts nach Christus. JbAC, 24, 1981, 71—84.
- CAILLET, J.—P. 1990: La vie d'éternité. Paris-Genève 1990.
- DEICHMANN, F. W. — BOVINI, G. — BRANDENBURG, H. 1967: Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, I. Band Rom und Ostia, Wiesbaden 1967.
- DINKLER, E. 1980: Christus und Asklepios (Zum Christustypus der polychromen Platten im Museo Nazionale Romano). Heidelberg 1980.
- DVOŘAK, M. 1924: Kunstgeschichte als Geistes Geschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung. München 1924.
- EICHNER, K. 1977: Die Werkstatt des sogen. dogmatisches Sarkophags. Untersuchungen zur Technik der konstantinischen Sarkophagsplastik in Rom. I, II. Heidelberg 1977.
- EICHNER, K. 1981: Die Produktionsmethoden der stadtrömischen Sarkophagfabrik in der Blütezeit unter Konstantin. JbAC 24, 1981, 85—113.
- ENGEMANN, J. 1973: Untersuchungen zur sepulcral Symbolik der späteren römischen Kaiserzeit, JbAC, Erg. B. 2, Münster 1973.
- ENGEMANN, J. 1976<sup>1</sup>: Auf die Parusie Christi hinweisende Darstellungen in der frühchristlichen Kunst, JbAC, 19, 1976, 139—156.
- ENGEMANN, J. 1976<sup>2</sup>: Zu den Dreifaltigkeitsdarstellungen der frühchristlichen Kunst: Gab es im 4. Jh. anthropomorphe Trinitätsbilder, JbAC 19, 1976, 157—172.
- GERKE, F. 1940: Die christliche Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit, Berlin 1940.
- GRABAR, A. 1966: Le premier art chrétien (200—395), Paris 1966.
- GRABAR, A. 1979: Les voies de la création en iconographie chrétienne, Paris 1979.
- IHM, Ch. 1960: Die Programme der christlichen Apsismalereien vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts. Wiesbaden 1960.
- KAISER—MINN, H. 1983: Die Entstehung der frühchristlichen Sarkophagplastik bis zur Ende des 4. Jahrhunderts, Spätantike und frühes Christentum. Frankfurt 1983, 318—338.
- KLAUSER, Th. 1959: Studien zur Entstehung der christlichen Kunst II, JbAC 2, 1959, 115—145.
- KLAUSER Th. 1960: Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst IV — Die älteste biblischen Motive der christlichen Grabkunst, JbAC, 1961, 128—145.
- KOCH, G. — SICHTERMANN, H. 1982: Römische Sarkophage, München 1982.
- L'ORANGE, H.—P. — GERKAN, A. 1939: Das spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogen, Leipzig-Berlin 1939.
- LOWRIE, W. 1947: Art in the Early Church, New York 1947.
- NAUERH, C. 1980: Vom Tod zum Leben. Die christliche Totenerweckungen in der spätantiken Kunst, Wiesbaden 1980.
- RIEGL, A. 1901: Die spätantike Kunstindustrie, Wien 1901.

- ROUQUETTE, M. 1974: Trois nouveaux sakophages chrétiens de Trinquetaille (Arles), CRACInscr 1974, 254—273.
- SCHOENBECK, H. 1936: Die christliche Sarkophagplastik unter Konstantin, RM 51, 1936, 238—336.
- SIMON, M. 1954: Symbolisme et tradition d'atelier dans la première sculpture chrétienne, Actes du V<sup>e</sup> Congrès d'archéologie chrétienne, Arles 1954, 305—319.
- SIMON, M. 1972: La civilisation de l'antiquité et le christianisme, Paris 1972.
- STUTZINGER, D. 1982: Die frühchristlichen Sarkophagreliefs aus Rom. Untersuchungen zur Formveränderungen im 4. Jahrhundert n. Ch., Bonn 1982.