

Pardyová, Marie

La duplicité des motifs sur les sarcophages paléochrétiens

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. E, Řada archeologicko-klasická. 1994, vol. 43, iss. E39, pp. [147]-160

ISBN 80-210-1149-1

ISSN 0231-7915

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/109573>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MARIE PARDYOVÁ

LA DUPLICITÉ DES MOTIFS SUR LES SARCOPHAGES PALÉOCHRÉTIENS

L'analyse iconographique de quelques sarcophages paléochrétiens nous incite à réfléchir sur les raisons d'une figuration dédoublée de certains motifs. En fait, c'est le cas d'un nombre très restreint des sarcophages constantiniens et exceptionnellement aussi des postérieurs.

L'exemple le plus frappant représente le sarcophage à double frise avec le couvercle du cimetière des Saints Marc et Marcellien (Rep. n° 625, cf. Fig. 1).

Sur le couvercle conservé sont figurées deux scènes du Livre de Daniel (Dn. 3, 1–23) – à droite trois Hébreux qui refusent d'adorer la statue de Nabuchodonosor et les mêmes personnages jetés dans la fournaise, sont représentés à gauche. Les deux motifs se répètent parmi les autres épisodes figurés sur la cuve. La zone inférieure de la frise commence par le refus, cette fois organisé en position inversée par rapport au même thème sur le couvercle. Le centre de la zone, sous le clipeus, est occupé par le motif de la fournaise.

La position emblématique de deux scènes sur le couvercle et leur répétition et suite directe dans la zone inférieure ainsi que la même iconographie (l'effigie de Nabuchodonosor figurée en buste et reposant sur une colonnette et aussi le même nombre et position des figures accompagnantes à côté de la fournaise, indiquent la volonté du sculpteur d'accentuer le thème en question. Fût-ce sa propre intention ou zèle décoratif ou le désir du commanditeur?

L'autre exemple du dédoublement du même thème nous fournit le sarcophage à colonnettes d'Agapénis dans les Musées du Vatican (l'ancienne collection ex-latérane, Rep. n° 52).

La partie gauche du couvercle est ornée par trois Hébreux dans la fournaise accompagnés d'un ange (cf. Fig. 2a). Le même motif figure aussi sur le petit côté droit (cf. Fig. 2b), mais faute de place, l'ange n'y est pas représenté. Est-il nécessaire, même ici, d'établir si ce phénomène résulte de l'intention ou d'une négligence relative du sculpteur?

On pourrait prendre en considération les mêmes motifs aussi chez l'auteur du nouveau sarcophage de Trinquetaille, au Musée d'art chrétien à Arles (Fig. 3):

L'épisode de la guérison de l'hémorroïse dans la rangée supérieure sur la cuve, trouve son pendant dans le motif de la femme accroupie à côté du Christ qui la touche de sa main, figurée sur le couvercle. Il s'agit vraisemblablement du même motif représenté ici deux fois. L'iconographie habituelle de ce thème permet de figurer la femme guérie par l'attouchement du manteau du Christ ou par l'imposition de sa main ou en combinant enfin les deux possibilités.

L'iconographie habituelle des épisodes vétero- et néotestamentaires n'est pas, malgré le caractère symbolique de son langage, figée jusqu'au moindre détail. Dans la mesure, que leur lecture soit toujours compréhensible, elle permet de légères variations. On pourrait donc relever pour chaque épisode biblique au moins deux ou trois variantes iconographiques fondamentales et d'autres petites différences sont dues, d'un cas à l'autre, à la composition concrète de chaque monument.

Le caractère accumulatif typique de la décoration des sarcophages constantiniens qui est organisée en frises continues où sont rangés les motifs choisis, exige quelquefois une adaptation partielle des scènes voisines. On le constate aussi dans le cas du sarcophage à double rangée des reliefs de l'ancienne collection ex-latérane aux Musées du Vatican (Rep. n° 42, cf. Fig. 4).

La représentation de la multiplication des pains et de poissons au registre inférieur paraît, au premier regard, un peu bizarre. Le sculpteur contamina en une scène deux variantes iconographiques de ce motif dont disposait le répertoire paléochrétien.

La formule symétrique du Christ bénissant par l'imposition des mains les pains et les poissons que tiennent deux compagnons à ses côtés, est plus courante. Les autres paniers sont posés sur la terre. Leur symétrie n'est pas respectée car la plupart en est figurée à gauche, où il reste plus de place. En traçant le dessin de la décoration globale, le sculpteur résolut de remplir la lacune vide en y figurant un autre Christ, présenté cette fois de côté et opérant la multiplication à l'aide de la baguette magique. Cette seconde variante, plus économique quant au besoin de la place, permettait aussi d'associer deux motifs différents en une seule scène en combinant la multiplication des pains (et par analogie aussi celle des poissons, malgré que celle-ci ne soit pas indiquée explicitement) ou la transformation de l'eau en vin avec une guérison (cf. cet exemple qui intervient sur le même sarcophage).

Ce procédé laissa aux sculpteurs la possibilité de profiter jusqu'au bout de la surface disponible ou de dissimuler leur maladresse de composer les épisodes différents dans un tout équilibré. De la gaucherie des artistes, incapables très souvent de créer une composition harmonieuse, témoigne p. ex. l'iconographie un peu négligée au registre inférieur du sarcophage de Trinquaille (cf. Fig. 3). Le marbrier qui le fabriqua, ne sut pas comment éviter de figurer deux représentations du Christ, l'une à côté de l'autre, en dessinant deux miracles mentionnés ci-dessus.

La décoration de la plupart des sarcophages ne reflète pas un travail suffisamment réfléchi. Les sculpteurs procédaient plutôt d'une manière mécanique, leur pensée s'avère assez naïve et superficielle. Souvent, ils cherchaient à résoudre les mêmes situations par des manières différentes. C'est par exemple le cas de l'autre sarcophage de l'ancienne collection latérane au Vatican (Rep. n° 12) qui représente un procédé opposé à celui du monument précédent. Pour remplir une place très restreinte à droite de la scène centrale, l'artiste résolut d'y insérer la représentation de l'hémorroïse en l'associant à la multiplication des pains et des poissons. Puisque le Christ était habituellement figuré au premier plan, ce qui ne fut pas très bien possible dans ce cas concret, le sculpteur ajouta, au second plan, un compagnon neutre du Christ, simulant par substitution, la guérison de la femme malade. La signification de ce motif fut ainsi rendue suffisamment claire.

Dans l'effort de ne pas laisser même la moindre place sans décoration, l'auteur qui sculpta le sarcophage du Palais des Conservateurs (Rep. n° 807) amplifia la représentation de la vision d'Ezéchiel de telle façon qu'elle se combine avec la résurrection de Lazare figurée à côté (cf. Fig. 5).

L'épisode qui symbolise la ressuscitation totale promise à l'humanité, fut, dans la perspective du salut que propageait l'art paléochrétien, attachée à la série des miracles du Christ.

Ce procédé reflète le rôle de la christologie telle qu'elle se développa à l'époque constantinienne. Tous les espoirs des fidèles convergeaient à l'idée du Christ sauveur qui leur était plus proche que le Dieu abstrait de l'Ancien Testament. Analogiquement, le Christ prend aussi part à la création de l'homme et à l'expulsion d'Adam et Ève du paradis.

L'iconographie de la vision d'Ezéchiel fut précisée par C. NAUERTH (1980, 77ss.). Elle se distingue des autres épisodes miraculeux par la nudité des sujets concernés. Sur le sarcophage capitolin fut une telle petite figurine en pieds, supplémentaire, ajoutée, aussi dans la scène voisine, à côté du Christ ressuscitant Lazare.

On peut se demander si les deux motifs ont été contaminés (cf. NAUERTH, 1980, 92) d'une façon mécanique ou, si le sculpteur avait voulu, au moins dans ce cas, exprimer une conscience de la parenté entre une résurrection vétéro- et néotestamentaire.

Il convient plutôt être sceptiques à l'égard d'une interprétation rationnelle car la plupart absolue des sarcophages paléochrétiens démontre le manque d'un programme intentionnel pendant leur décoration (CAILLET, 1990, 56). C'est plutôt le procédé mécanique de la fabrication qui paraît responsable pour l'absence d'une organisation logique entre les thèmes représentés sur les sarcophages.

Je me demande quelquefois quand même si le décorateur du sarcophage dogmatique (Fig. 6) n'avait pas représenté le Christ repartissant les travaux à Adam et Ève aussi parce qu'il voulait le faire assister à la création. Même si,

à ce cas, l'argument des raisons pratiques de la composition, reste plus important. Nous ne disposons pas des preuves suffisamment convaincantes pour démontrer si les sculpteurs enchaînaient quelquefois les motifs avec une conscience voulue concernant leur forme et contenu ou si les scènes étaient conçues comme indépendantes l'une de l'autre. Je dirais quand même que l'individualité d'un créateur même si se fait sentir très peu et rarement dans un tel pêle-mêle de l'application des motifs que représente la production en masse des monuments funéraires de l'époque concernée, ne peut pas être totalement niée.

Nous allons poursuivre cette discussion même avec trois autres monuments qui fournissent les derniers exemples de la duplicité des certains motifs sur les sarcophages que j'ai trouvés. Il s'agit en premier lieu du sarcophage d'Adelphie de Syracuse (Fig. 7). Dans sa décoration se manifestent réunis et combinés deux sujets principaux:

- a) Ève et Adam au paradis
- b) la nativité et l'adoration des mages.

Nous voulons démontrer que dans les deux cas, il ne s'agit pas des épisodes différents mais de deux versions iconographiques illustrant un seul thème et qui peuvent se combiner d'une façon assez libre. La cuve comprend deux représentations d'Ève et d'Adam. Au registre supérieur, ils sont figurés avec le Christ au centre qui passe une brebis à Ève et une poignée d'épis à Adam indiquant ainsi la répartition de leur travaux qui symbolisent leur pénitence et le moyen de leur salut. Parmi les épisodes qui décorent le registre inférieur, figure la représentation plus typique du pêché originel avec l'arbre et le serpent. De même que la précédente, cette version comporte une gerbe des blés au pieds d'Adam. Donc, elle comprend aussi la signification des travaux et de la chute du paradis.

A la suite d'une datation postérieure du sarcophage dogmatique qui n'est plus acceptée, arriva M. W. ASMUSSEN (1980, 22) qui a analysé et répertorié ce motif, à la mauvaise conclusion que la représentation du pêché soit postérieure à celle des travaux.

La naissance de l'iconographie du pêché est attestée sur la plaque de Velletri où le sculpteur trouva la solution en figurant une *dextrarum iunctio* à laquelle il ajouta un petit arbre complémentaire avec le serpent nécessaire. Les sarcophages un peu plus postérieurs documentent déjà la formule iconographique la plus courante, symétrique, avec l'arbre au centre (cf. Fig. 2b). Le sarcophage dogmatique où le Christ opère la repartition des travaux, tandis que l'arbre est relégué à côté, présente la transition vers la deuxième variante. Une autre version qui s'y approche est attestée sur un autre monument de la même collection (Rep. n° 25a) ainsi que sur le couvercle de Pascasia à Arles (BENOIT, 1954, 64) ou sur le sarcophage de Trinquetaille (cf. Fig. 3). Une version habituelle du pêché contaminée par les attributs des travaux est figurée p. ex. sur le sarcophage de Junius Bassus. Ce type iconographique est quelquefois flanqué de deux figures masculines neutres, autrefois interprétées comme Caïn et Abel (ASMUSSEN, 1980, 4). La représentation où les travaux sont assignés par le

Christ comprend quelquefois un panier posé aux pieds d'Adam (p. ex. Rep. n° 772). Tout d'abord, j'ai pensé qu'il puisse s'agir d'un autre exemple du dédoublement (contaminé avec la multiplication des pains) mais bientôt j'ai trouvé un autre exemple de cette variante (Rep. n° 999).

Les versions paléochrétiennes inventées successivement l'une après l'autre, ont été enfin complétées par le motif plus exact de l'expulsion du paradis attesté pour la première fois sur le sarcophage de Lot (Rep. n° 188) du cimetière de Saint Sébastien. La figuration d'Adam et Ève a pour signification la rédemption qui est évoquée par leur chute et assurée par l'intervention directe du Christ. S'il s'agissait vraiment des épisodes différents illustrant le thème indiqué, ils auraient été plutôt contemporains. L'histoire d'Adam et Ève représente le motif à l'honneur chez les chrétiens antiques, évoqué très souvent sur les monuments funéraires. Il reflète donc aussi la mode typique de l'époque qui dirigea le choix des sculpteurs. Ceux-ci y avaient recours très souvent en assemblant les motifs différents qui composaient la décoration des sarcophages qu'ils fabriquaient.

A mon avis, on peut dire la même chose aussi sur le sujet d'une double représentation de l'adoration des mages sur le sarcophage d'Adelphie et plus précisément aussi de l'iconographie paléochrétienne de la naissance du Christ. La représentation de ce thème fit son apparition déjà au 3^e siècle. Dans les catacombes on rencontre l'image frontale de Marie tenant l'enfant sur ses genoux, accostée, en raison de la symétrie, par les mages au nombre de deux, quatre et exceptionnellement aussi de six.

Les sculpteurs des sarcophages constantiniens préférèrent figurer le même motif présenté de profil où les mages accèdent à l'enfant l'un après l'autre. Leur nombre n'est pas indiqué dans les évangiles, mais correspond aux trois dons énumérés par Matthieu (2, 7-11). Cette version iconographique est la plus fréquente qu'on peut observer sur les sarcophages. Selon Matthieu (2, 1-2) l'adoration s'en suivit immédiatement après la naissance du Christ. Dans l'iconographie ce fait est indiqué par la présence de l'étoile que suivent les mages. Cette variante embrasse donc la signification de la nativité et de l'adoration que, à mon avis, il n'est pas nécessaire de séparer et chercher le sens différent. On peut l'affirmer même si l'enfant est représenté déjà assis. L'iconographie de la nativité fut sensiblement influencée par les versions apocryphes de cette histoire et elle y puisa quelques événements différents des synoptiques et surtout de nombreux détails pittoresques si chers à l'imagination romaine. Quant à la version iconographique que nous sommes en train d'étudier, ce fait se reflète dans l'âge un peu plus avancé de l'enfant. Selon le Pseudo-évangile de Matthieu (FABRICIUS, 1956, 64; MAZZOLENI, 1985, 7), la venue des mages eût lieu seulement deux ans après la naissance du Christ.

Un peu plus tard, après la première version, les décorateurs ont inventé une représentation plus précisée de l'adoration exprimant à la fois plus fidèlement les circonstances de la nativité racontées selon la même source apocryphe. Le Christ y est figuré comme un bébé emmaillotté dans la crèche et protégé par le

boeuf et l'âne. Ce détail de Pseudo-évangile de Matthieu se référant à la prophétie vétérotestamentaire (Is. 1, 3) devient un élément pittoresque caractérisant cette version iconographique, enrichie en plus des mages, souvent d'une profusion des autres détails (Marie assise à côté et présence d'un ou de plusieurs bergers). Sur le sarcophage d'Adelphie, on observe cette variante figurée dans la moitié droite du couvercle. Avec le premier type iconographique représenté sur la cuve au-dessous du clipeus, nous avons ainsi l'affaire à la seconde répétition thématique sur le même monument.

Cet exemple de la duplicité paraît un peu exclusif. On peut se demander sur les raisons de cette coïncidence qui a mis en relief deux thèmes particulièrement à l'honneur à l'époque constantinienne. D'ailleurs, on peut dire la même chose aussi sur le sujet des autres épisodes figurés sur le sarcophage en question.

Cette duplicité, résulta-t-elle de la préférence du sculpteur pour ces motifs ou est-elle due plutôt à un choix spécial du commanditaire?

Le sarcophage d'Adelphie représente une oeuvre très réussie quant au côté formel. Il est spécifique à cause de sa composition équilibrée et la recherche du détail pittoresque qui complète les éléments essentiels de l'iconographie (p. ex. la scène de la multiplication des pains et des poissons où ceux-ci sont indiqués sous l'aspect de petits dauphins).

Ce monument se distingue dans la série des sarcophages constantiniens non seulement par sa composition harmonieuse mais aussi par la parfaite finition de son décor sculpté. Le même artisan qui travailla dans un style soigné les motifs bibliques de la cuve et du couvercle, acheva aussi les portraits des époux. Malgré quelque imprécision (le bras droit de l'homme un peu démesuré), il a sculpté les portraits peu distinctifs, idéalisés et correspondant au même goût classiciste qui caractérise toute la décoration.

On pourrait donc supposer que le sarcophage fut confectionné en vue d'une utilisation perspective, à la commande spéciale. Ainsi, méritait-il l'attention d'un sculpteur de qualité. Le monument achevé, suivit son commanditaire, un haut dignitaire d'Etat Valerius hors de Rome et fut utilisé à Syracuse pour l'enterrement de sa femme. Cette hypothèse peut s'avérer au moins vraisemblable si nous prenons en considération les dimensions du sarcophage. Celles-ci correspondent à un monument funéraire destiné pour un personnage important, mais fabriqué pour l'export hors de Rome. Pour le personnage du même rang social enterré à Rome, on aurait probablement préféré une cuve aux dimensions encore plus imposantes (cf. avec le sarcophage dogmatique, celui de Pronuba, de deux frères ou de Junius Bassus).

Revenons maintenant à notre affirmation de l'identité en ce qui concerne le contenu du motif de la nativité et de l'adoration. Elle peut être prouvée aussi par les combinaisons des éléments typiques de leur iconographie. Les sculpteurs contaminaient assez souvent les deux versions en les réduisant en une seule scène. On peut l'observer dans l'iconographie de l'adoration sur les sarcophages Rep. n° 145 et 745 et sur le sarcophage de Castilicar (CAILLET, 1992, Fig. 63)

où Marie tient dans son sein le Christ figuré comme un bébé emmaillotté. Sur le petit côté droit du sarcophage de Saint-Trophime à Arles, est la version courante de l'adoration enrichie par le motif du boeuf et de l'âne aux pieds de Marie (BENOIT, 1954, 47s., Pl. XVII).

Ces combinaisons démontrent aussi que ce motif fut très populaire et souvent utilisé pendant tout le IV^e siècle. Deux autres sarcophages reflètent la tendance des sculpteurs d'évoquer plusieurs aspects de ce thème. Les deux versions fondamentales sont figurées parallèlement sur le couvercle de la collection ex-latérane au Vatican Rep. n 135 (Fig. 8). Vers la fin du siècle, elles ont été évoquées sur le grand sarcophage de Saint-Ambroise de Milan. La partie antérieure du couvercle est ornée par la version la plus courante de l'adoration (Fig. 9 a). La nativité réduite à l'enfant dans la crèche, encadré par le boeuf et l'âne remplit le petit fronton que forme le côté droit du couvercle (Fig. 9 b). Evoquée par une manière purement décorative, la double représentation de ce thème sur le sarcophage monumental manifeste son importance pour l'art paléochrétien du IV^e siècle. Il représente d'ailleurs un de rares motifs de l'art funéraire repris plus tard dans le décor monumental chrétien (VÉZIN, 1950, 59; IHM, 1960, 52ss.).

Nous avons repéré huit sarcophages pour lesquels il est possible de constater le dédoublement de certains motifs décoratifs. De leur aperçu, il est évident que certains thèmes furent particulièrement à l'honneur et que leur redondance était plus fréquente.

Il paraît que quelquefois la duplicité fut purement accidentelle et résultait d'un aménagement concret de la composition (cf. Rep. n^{os} 42 et 807). Dans les autres cas, les motifs identiques par leur iconographie ou par sa signification, furent dédoublés plus au moins intentionnellement. Il faut néanmoins souligner que leur choix résultait plutôt de leur popularité exceptionnelle caractéristique pour une certaine époque que du sens concret de leur contenu religieux. J. GUYON (1987, 186) constata la même chose en analysant le décor de la catacombe de Saints Pierre et Marcellin dont la partie majeure date de l'époque constantinienne. C'est la mode typique de cette période qui est à l'origine des dédoublements de motifs préférés.

Ce phénomène caractérise donc le processus de la décoration des sarcophages comme purement mécanique et conventionnel. L'analyse globale du travail des sculpteurs suggère, d'ailleurs, le même fait.

La duplicité nous aide à mieux comprendre le mécanisme de la décoration des sarcophages. Les motifs juxtaposés sans lien organique démontrent l'absence d'un programme exact (cf. CAILLET, 1992, 55s.). Il faut plutôt saisir la signification globale de la décoration (perspective du salut) que de vouloir expliquer chaque motif séparément.

Prenant en considération l'état fragmentaire de nombreux sarcophages et le manque général des couvercles pertinents, on peut supposer que la coïncidence des mêmes motifs, sur un monument, représentait à l'origine un phénomène plus fréquent que nous ne pouvons pas observer aujourd'hui. La manifestation de ce

procédé décoratif résulte à notre avis, avant tout, de la production en masse des sarcophages paléochrétiens.

BIBLIOGRAPHIE

- ASMUSSEN, M. W. 1980: The Labours of Adam and Eve (A Rare Motif in Early Christian Art) *Hafnia* 7, 1980, 7–31.
- BENOIT, F. 1954: Les sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille, Paris 1954.
- CAILLET, J.-P. – LOOSE H. N. 1990: La vie d'éternité (la sculpture funéraire dans l'antiquité chrétienne), Paris – Genève 1990.
- DEICHMANN, F. W. – BOVINI, G. – BRANDENBURG, H. 1967: Repertorium der christlich – antiken Sarkophage, I. Band: Rom und Ostia, Wiesbaden 1967, en raccourci: Rep.
- EICHNER, K. 1981: Die Produktionsmethoden der stadtrömischen Sarkophagsfabrik in der Blütezeit unter Konstantin, *JbAC* 24, 1981, 85–113.
- FABRICIUS, U. 1956: Die Legende im Bild des ersten Jahrtausend der Kirche (Die Einfluss der Apokryphen und Pseudoepigraphen auf die altchristliche und byzantinische Kunst), Kassel 1956.
- IHM, Ch. 1960: Die Programme der christlichen Apsismalereien vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Wiesbaden 1960.
- MAZZOLENI, D. 1985: Natale con i primi cristiani, *Archeo* – dossier, Novarra 1985.
- NAUERTH, C. 1980: Vom Tod zum Leben. Die christliche Totenerweckungen in der spätantiken Kunst, Wiesbaden 1980.
- VÉZIN, G. 1950: L'adoration et le cycle des mages dans l'art chrétien primitif, Paris 1950.

Obrazová příloha



Fig. 1: Rep. n° 625

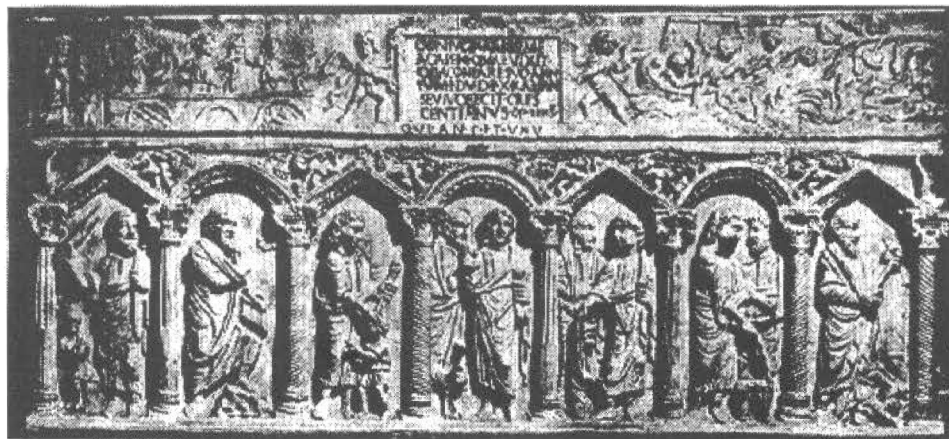


Fig. 2 a: Rep. n° 52



Fig. 2b: Rep. n° 52



Fig. 2 c: Rep. n° 52

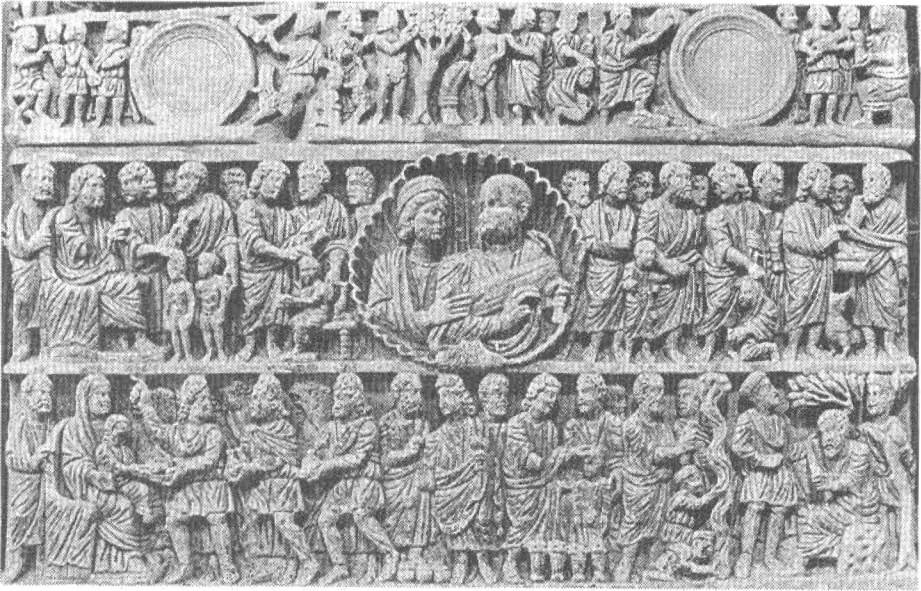


Fig. 3: le sarcophage de Trinquetaille

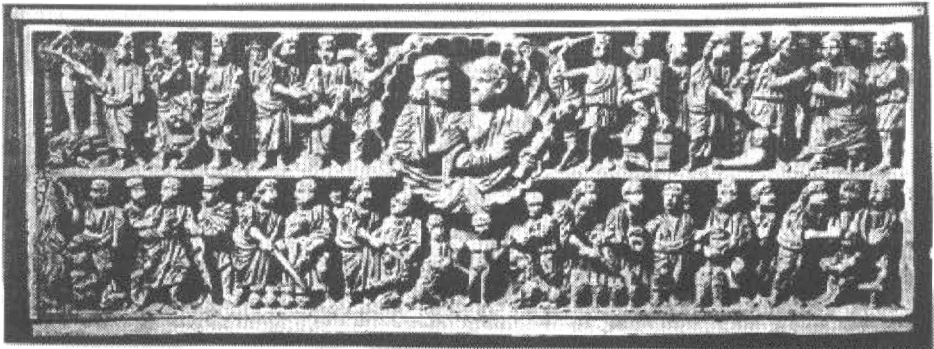


Fig. 4: Rep. n° 42

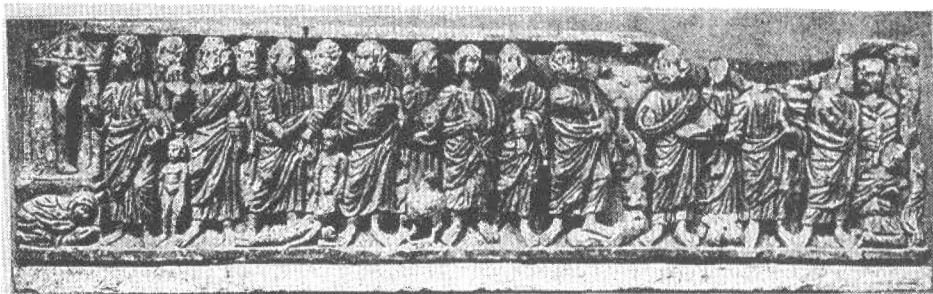


Fig. 5: Rep. n° 807



Fig. 6: Rep. n° 43

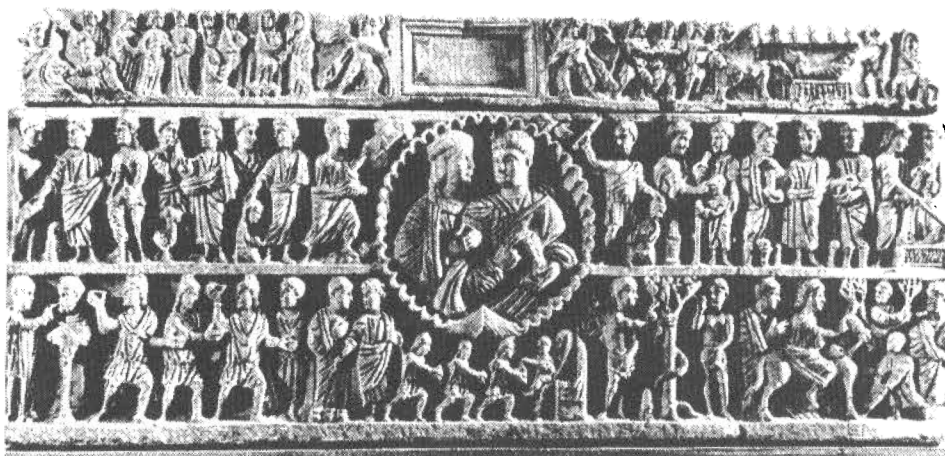


Fig. 7: le sarcophage d'Adelphie



Fig. 8: Rep. n° 135

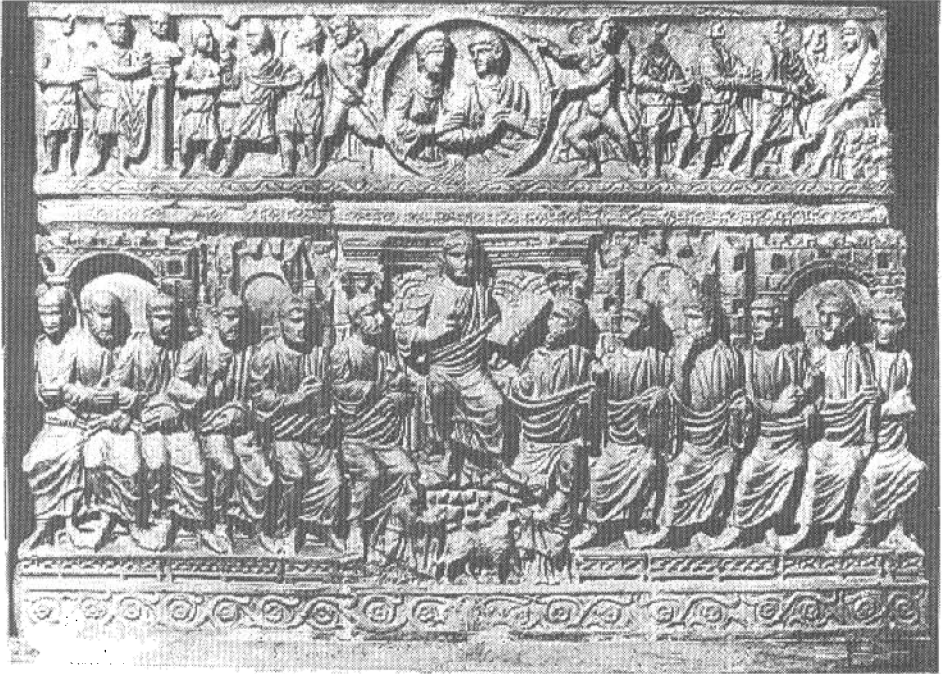


Fig. 9 a: le front du sarcophage de Saint-Ambroise

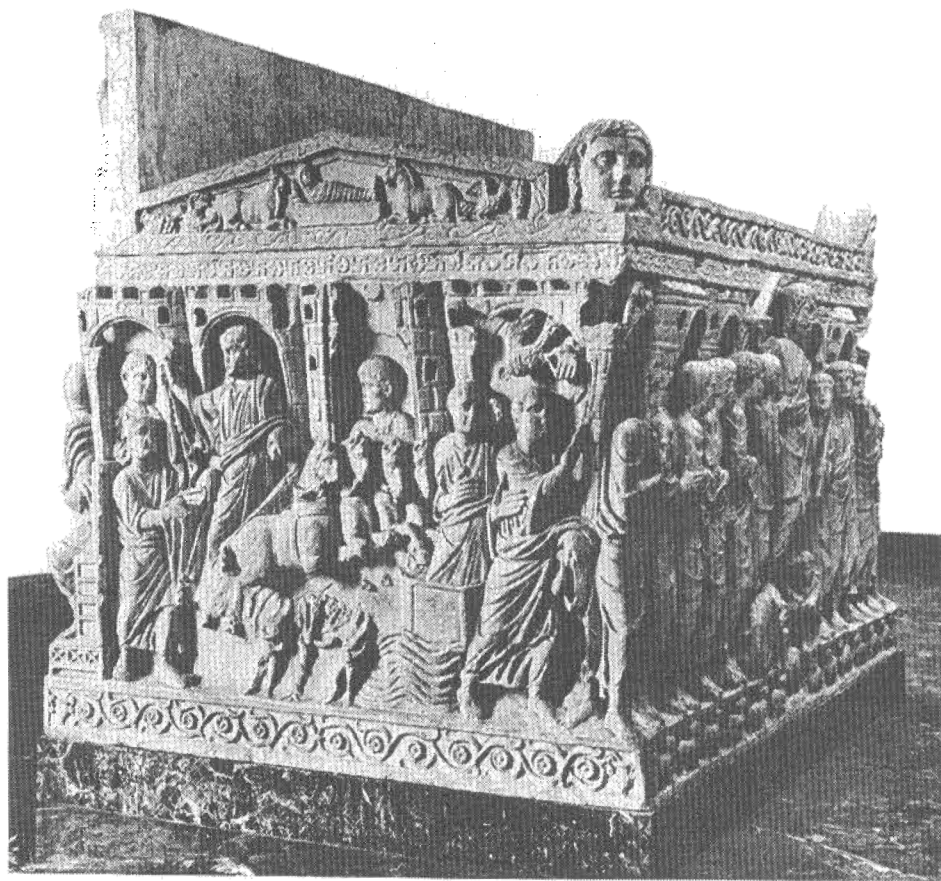


Fig. 9 b: le petit côté du même sarcophage