Pardyová, Marie

La fabrication des sarcophages paléochrétiens et le partage du travail parmi les sculptures

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. N, Řada klasická. 2005, vol. 54, iss. N10, pp. [35]-55

ISBN 80-210-3784-9
ISSN 1211-6335

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/113979
Access Date: 27. 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.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

SBORNÍK PRACÍ FILOZOFICKÉ FAKULTY BRNĚNSKÉ UNIVERZITY
STUDIA MINORA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS BRUNENSIS
N 10, 2005

MARIE PARDYOVÁ

LA FABRICATION DES SARCOPHAGES PALÉOCHRÉTIENS ET LE PARTAGE DU TRAVAIL PARMI LES SCULPTEURS

Dans cet article je reviens au problème de la technologie et organisation du travail mises en oeuvre pendant la fabrication des sarcophages paléochrétiens que j'ai déjà abordé dans un article précédent (Pardyová 2001, 181nn.). L'observation minutieuse du sarcophage de la Passion conservé dans la collection Ex-Lateranense au Vatican (R I 49) et la comparaison des détails sculptés m'ont permis d'y reconnaître le travail de deux sculpteurs différents. Ils ont partagé leur travail de la façon que le premier sculpta les motifs figurés dans les trois premières niches à partir de gauche (Fig. 1). Le style de deux niches à droite est un peu différent et il fait preuve de la mise en oeuvre d'une autre main (cf. Fig. 2). Les différences entre les styles personnels et la technologie de deux sculpteurs concernés sont relativement bien discernables sans que la cohérence du style de cet exemplaire en serait trop atteinte. Elles consistent dans une façon différente de sculpter les figures représentées, les détails de leurs vêtements et des ornements architectoniques.

Ceux-ci forment le cadre d'un sarcophage à colonnettes supportant une architrave horizontale animé par une alternance des arcs brisés au-dessus des niches latérales et l'arc central en plein cintre. Celui-ci n'est pas en réalité qu'une stylisation des ailes déployées d'un aigle volant. Il symbolise la hauteur illimitée des cieux d'où brillent le soleil et la lune figurés en personnifications par deux petits bustes dans les écoinçons. Le motif de la niche centrale représente le symbole de l'Anastasis victorieuse du Christ, devenu souverain céleste. Cette idée occupe une place centrale dans le dogme chrétien. Dans l'imagination de l'antiquité, ils lui appartiennent désormais les mêmes symboles qui, dans l'iconographie profane, caractérisaient les différentes apparences et cultes du Juppiter solaire qui fut souvent accompagné par les trois attributs décrits.[1] L'allusion au tombeau vide surveillé par les deux soldats et à l'expression symbolique de l'Anastasis du Christ et

1 Ce motif représente un attribut repris du culte païen. La triade du Soleil, de la Lune et de l'aigle est typique p. ex. du culte de Juppiter de Doliché rapporté par les soldats romains d'Asie Mineure (cf. HÖRIG — SCHWERTHEIM 1987, 9; 99) et sa transposition dans le décor des sarcophages veut exprimer le caractère cosmique, absolu du Christ céleste et sa victoire sur la mort. Le même motif est utilisé deux fois aussi sur le sarcophage de Junius Bassus (R I 680).

de tou caractêtre céleste représente une invention très réussie. Le nouveau schème iconographique reflète parfaitement le symbolisme de la hiérarchie sacrée et il dut se manifester en premier lieu dans les absides des basiliques chrétiennes construites vers la moitié du IVe siècle. En tant que le motif central sur les sarcophages, il résume la signification de la Rédemption des fidèles. Les autres motifs dont il est encadré, représentent une illustration abrégée des épisodes qui précédaient crucifixion. Leur enchaînement ne suit pas la ligne chronologique du récit de la Passion mail il respecte plutôt la composition des scènes respectives — le Christ amené devant le tribunal du Pilate dont le schème figuré correspond mieux à l'extrémité droite du sarcophages. De règle, il y était figuré déjà sur les exemplaires antérieurs au sarcophage concerné — cf. les sarcophages de Deux frères, de Junius Bassus, et le sarcophage R I 189 de la catacombe de Sait Sébastien.

Les deux compartiments à gauche sont donc décorés par les deux motifs chronologiquement postérieurs à l'épisode de l'ablution rituelle des mains et le détournement de Pilate, c'est-à-dire par le portement de la croix par Simon et le couronnement d'épines du Christ. Malgré cette signification, la couronne portée à sa tête est faite, comme les autres couronnes figurées sur ce sarcophage avec des motifs des fleurs et feuilles alternées (cf. Fig. 4). Etant donné que la crucifixion ne fut pas longtemps figurée à cause des raisons esthétiques, la représentation symbolique dans la niche centrale constitue le motif culminant du thème de la passion victorieuse du Christ. Le sarcophage concerné représente le premier exemplaire où les motifs décrits ci-dessus furent réunis. Les trois premiers thèmes forment une nouvelle unité d'expression attestée pour la première fois sur le sarcophage R I 49 tandis que les modèles de l'arrestation du Christ et du jugement de Pilate se sont manifestés déjà sur les monuments légèrement antérieurs que nous venons de citer et il suffisait de les reprendre.

Si nous revenons maintenant aux détails par lesquels se manifestent les mains de deux sculpteurs différents, il faut commercer par les physionomies. Chaque sculpteur qui ne possède qu'un répertoire limité d'expression est borné à un certain type des physionomies et des détails qu'il répète souvent. En observant les figures des quatre personnages figurés à gauche, on se rend compte qu'elles ressemblent l'une à l'autre. Toutes sont juvéniles imberbes, le soldat de la deuxième niche est casqué et le Christ est caractérisé par les cheveux plus longs et bouclés qui constituent avec le pallium et le rouleau ses attributs typiques. Mais autrement toutes les faces sont plutôt cubiques et quadrangulaires aux joues trop saillantes et petits nez retroussés qui leur prêtent une expression mièvre et enfantine (Figg. 3, 4). Au contraire, le Christ porté devant le tribunal de Pilate est figuré selon un schème différent (Fig. 5) qu'on peut d'ailleurs trouver chez tous les personnages représentés dans les deux niches à droite (Fig. 5, 6). Leurs visages aux nez droits et aux traits réguliers sont plus longs et accentués et paraissent dériver des modèles classiques.[2] Les perforations dans les coins des

2 La figure la plus réussie, à mon avis, est celui du jeune officiant opérant l'ablution rituelle devant Pilate. Le sculpteur puisa son inspiration probablement en étudiant les modèles plus anciens. Par l'expression de son visage, il me rappelle, sans en tirer des analogies, le portrait du

lèvres et dans la chevelure typiques des personnages de la partie gauche, sont absentes ici. Même la facture plastique des cheveux est différente — cf. Pilate et ses compagnons, n'en parlant pas de la coiffure du Christ dont la divergence du premier type est bien visible. On trouve moins important que les deux représentations du Christ sont hétérogènes quant aux draperies puisque ce fait peut être repéré assez souvent même sur d'autres exemplaires. Quelques détails subtils de la facture des plis rendent ce contraste encore plus visible.

On peur remarquer une petite différence quant aux chaussures des soldats — celles de la partie gauche sont attachées par un simple lacet, tandis que celles de la partie droite y compris le Pilate sont figurées avec deux lacets entrecroisés.

La distinction dans la facture des détails décoratifs des architectures figurées est encore plus visible. Les bases et les chapiteaux de deux colonnettes qui encadrent la niche à l'extrémité droite du sarcophage, sont travaillés d'une manière différente que les autres colonnettes précédentes — on peut y discerner une astragale (cf. Fig. 8) tandis que les bases des autres colonnettes à partir de l'extrémité gauche portent le motif ressemblant à une corde tressée (cf. Fig. 7). Il faut constater que les deux motifs apparaissent même sur les autres sarcophages comme par exemple sur le sarcophage de Junius Bassus (R I 680), mais dans ce cas, leur répartition de deux motifs est voulue et ils alternent avec une régularité parfaite.

L'autre particularité de deux colonnettes à droite du sarcophage de la Passion consiste dans la facture des leurs cannelures. Celles-ci sont nettement moins subtiles et le second sculpteur en confectionna un peu plus moins que celui qui décora les quatre fûts des colonnettes précédentes. Enfin, si on compare la frise ornementale gravée sur les arcs brisés au-dessus des niches aux extrémités du front, les motifs simplifiés du kyma lesbien à gauche sont plus grands et moins nombreux (il n'y en a que trois sur chaque partie de l'arc) tandis qu'à droite où les mêmes motifs sont plus minces (à cause de cela, on a du en représenter cinq). Les petits génies (Deichmann — Bovini — Brandenburg 1967, 48) ou amours en vol symétriques, sculptés dans les écoinçons intérieurs, montrent les contrastes en facture de leurs cheveux. L'emploi du trépan chez celui à gauche est plus marqué comme nous avons déjà constaté chez les autres figures de cette partie. Le bras de celui qui est figuré sur la gauche est lié au corps par un petit pont de sûreté (Fig. 1), tandis que chez le génie à droite (Fig. 2) ce détail fut supprimé par le second sculpteur. Les mêmes éléments de protection mécanique furent conservés dans la deuxième scène du couronnement et ils joignent la main du soldat et la couronne avec la tête du Christ (Fig. 4). Les bustes raccourcis du Soleil et de la Lune au-dessus de l'arc central formé par les ailes déployés de l'aigle traduisent aussi quelques divergences. La physionomie du Soleil (figuré à gauche) correspond aux types représentés dans la partie respective du sarcophage et on peut constater la même analogie chez celle de la Lune (à droite).

Bref, ces différences m'ont amenée à constater la répartition du décor de ce sarcophage entre deux sculpteurs différents. Cette constatation peut être intéres-

jeune garçon du Louvre désigné traditionnellement comme Annius Verus (MA 3539), malgré que cette interprétation est, à plein titre, aujourd'hui contestée (FITTSCHEN 1991, 297ss.).

sante mais elle ne représente pas un fait surprenant. La technologie de la fabrication des sarcophages supposa la participation de plusieurs marbriers qui formèrent une petite unité du travail et collaborèrent en phases consécutives à la confection d'un sarcophage ou plutôt de plusieurs exemplaires travaillés à la fois car il fallut confectionner et décorer aussi des couvercles, quelquefois tracer au moins en ébauche quelques motifs sur les petits côtés ou simplement préparer en même temps un nouveau exemplaire pour la réalisation, y appliquer des croquis préalables afin que le dégrossissement puisse commencer. Comme le montre le motif gravé sur la plaque funéraire du sculpteur Eutropios à Urbino, certaines opérations comme le travail au trépan nécessitaient un coup de main d'un ou de plusieurs assistants et se réalisaient mieux en équipe. L'organisation du travail dans les ateliers visait à atteindre une plus grande efficacité du travail.

Toutefois, le style des sarcophages traduit plus au moins nettement la main du sculpteur en chef et sa façon de travailler les détails typiques. Si le secteur de deux dernières niches du sarcophage de la Passion fut travaillé par un autre sculpteur qui y laisse entrevoir son propre style, nous pouvons nous demander quelle en fut la raison. Dans ce cas, il paraît plus probable que le premier sculpteur ne fut plus disponible pour pouvoir achever le décor de cette cuve et qu'un autre spécialiste suffisamment qualifié fut chargé de ce travail. Il y pratiqua son style, sa façon de sculpter les détails mentionnés. En tout cas, ce procédé est plutôt exceptionnel et dut se fonder à des raisons pratiques. Une manifestation voulue de l'originalité de chacun de deux sculpteurs ne fut dans aucun cas le but de ce partage et probablement personne d'autre n'a pas remarqué ces petites différences.

Le style du sarcophage permet de le dater approximativement dans les années soixante du IVe siècle. La facture des motifs architectoniques rappelle en plusieurs détails le sarcophage de Junius Bassus et probablement, elle ne lui est pas trop postérieure.

Pendant le processus de la confection des sarcophages paléochrétiens, les interventions des mains différentes ne se laissent distinguer que très rarement. La plupart des sarcophages portent une empreinte suffisamment unifiée du sculpteur en chef qui supervisait le travail de son ou ses assistants et apprentis et veillait au finissage des exemplaires qui lui étaient confiés.

La participation d'un autre marbrier ne put se manifester que par quelques différences en détails secondaires dues plutôt à la technologie du travail et aussi à la suite des opérations entreprises. On peut relever au moins deux autres exemplaires qui en portent une marque.

A mon avis, on pourrait remarquer quelques traces de la coopération d'un autre sculpteur-assistant au sarcophage de Deux frères (R I 44) de la même collection que l'exemplaire que nous venons d'analyser.

Les tenons qui unissent les parties trop saillantes du fond ont dans la plupart des sarcophages une forme quadrangulaire (cf. Fig. 9). C'est aussi le cas de cet exemplaire, ou plutôt de la technique du travail typique du registre supérieur et d'une partie du registre inférieur. A la différence de ce procédé, les tenons tracés dans le dernier secteur du décor, c'est-à-dire dans la partie droite du registre inférieur, où sont figurées les motifs de la guérison de l'aveugle-né et de la multi-

plication des pains et poissons, ont été travaillés d'une manière plutôt exceptionnelle. Ils ont été aplatis et arrondis et grâce à cela, ils se laissaient dissimuler plus facilement (Fig. 10). A part de cela, à l'extrémité droite de ce registre, on peut remarquer aussi un détail qui n'a pas été achevé. Le sarcophage de Deux frères se range dans la catégorie des oeuvres travaillées très soigneusement mais un détail dut échapper au maître d'équipe exécutante — ce sont les perforations qui devaient marquer la séparation du pouce et de l'index de la main gauche du Christ opérant la multiplication des poissons. A cette place, qui est d'ailleurs presque invisible si on ne s'abaisse pas juste devant, les petits ponts de marbre n'ont pas été ôtés. Faute d'une mauvaise visibilité ou d'un besoin de l'expédition trop hâtive de ce sarcophage à ses destinataires, ce détail fut omis.

Le sarcophage de Deux frères reflète malgré ce futile détail inachevé la perfection à la quelle aboutit vers la moitié du IVe siècle la sculpture paléochrétienne et définit la phase du 'style subtil' (cf. Brandenburg 1979, 461). Cette époque est caractérisée par le renouveau de la forme plastique et le retour vers les modèles classiques ou classicisants que les sculpteurs des sarcophages commençaient à étudier et imiter. Les représentations figées et un alignement paratactique des figures remplacèrent les représentations plus vives et réalistes sculptées plus en profondeur. Sur les sarcophages constantiniens, les têtes des figures furent attachées au fond par le sommet et la partie postérieure de la calotte crânienne. La plupart des figures sur le sarcophage de Deux frères et d'autres exemplaires qui font part de ce courant stylistique se détachent du fond non seulement par leur têtes mais aussi par une partie du corps et elles récupèrent ainsi une relative liberté d'espace. Pour assurer la stabilité et diminuer la vulnérabilité du décor et les défauts qui auraient pu survenir au cours du transport pénible des sarcophages au lieu de leur destination, les sculpteurs prévoyaient des ponts massifs laissés entre les figures et le fond. Quelques ponts qui renforcent non seulement la solidité des têtes des protagonistes mais aussi des pans de leurs vêtements et d'autres objets sont d'une longueur surprenante — tels que le tenon entre la tête du coq ou de Pilate dans le registre supérieur, mais aussi les plus petits ponts de sûreté comme ceux qui unissent les deux bouts du rouleau chez l'homme barbu à gauche du Christ opérant la guérison de l'aveugle du dernier secteur ou le pan tombant de la draperie du Christ, c'est-à-dire là où nous venons de reconnaître l'intervention présumée d'un autre sculpteur (cf. Fig. 10)

Pour obtenir le maximum d'espace pour le décor sculpté, les producteurs des sarcophages autour de la moitié du IVe siècle, dégagèrent la plus grande couche de pierre possible. On peut s'en rendre compte très facilement. Les parties inférieures des coquilles avec les portraits des défunts sont arrondies sur les sarcophages constantiniens. Sur les exemplaires postérieurs de la moitié du siècle ces parties sont aplaties. Leur plasticité fut sacrifiée au profit de l'espace qui sert à présenter les figures en mouvements plus souples et réalistes vues sous plusieurs angles de vue. Avec la nécessité de creuser et travailler plus attentivement une portion plus considérable de la pierre, figurer les motifs presque dégagés, l'exigence du temps mais aussi celle de la performance professionnelle nécessaires pour le décor d'un sarcophage se sont accrues considérablement. Il faut men-

tionner aussi le renouveau de la mode des éléments architectoniques qui marqua toute la deuxième moitié du IVe siècle. Les raisons économiques et temporaires devaient sans doute provoquer quelques changements en organisation du travail — peut être une spécialisation et un enchaînement des traitements respectifs plus souple pour minimiser les pertes du temps. Le partage de certaines opérations parmi plusieurs travailleurs serait donc compréhensible.

Le sarcophage de Deux frères peut être considéré comme un des plus harmonieux monuments d'un style qui paraît après une portion considérable du temps harmonique et homogène. La facture plastique des motifs de deux frises sculptées provoque une impression d'être inspirée par le style des périodes qui précédèrent une rigidité qui marqua la sculpture des sarcophages depuis le dernier tiers du 3e siècle. Le renouveau du sentiment plastique caractérise aussi la nouvelle monumentalité et l'art paléochrétien fait déjà une partie intégrante de ce courant stylistique. Les motifs vétéro- et néotestamentaires sont pour la première fois représentés comme les événements réels, empreints d'une vie qui anime l'action des figures et le nouveau humanisme de leurs sentiments. Cette fois, le style s'avère non seulement typiquement romain mais déjà pleinement chrétien.

Une plus grande saillie du relief permet un modelé exécuté avec plus de soin. Les figures qui se détachent du fond esquissent des mouvements plus libres. L'intérêt pour la psychologie des personnages dans les épisodes représentés, se reflète dans leurs physionomies de même que dans leurs mouvements qui sont plus souples et harmoniques et qui sont suivis par un rythme naturel des draperies abondantes et traitées avec le sens renouvelé pour leur volume plastique. Quant à la typologie des figures, leur raideur et frontalité typiques de l'époque constantinienne sont remplacées par des types humains beaucoup plus naturels aux attitudes contrapostées, rythmées et représentées de plusieurs angles de vue. La position des personnages principaux vus de trois quarts de derrière est caractéristique pour les postures des modèles utilisés par les sculpteurs des sarcophages depuis le deuxième tiers du 4e siècle.

Les corps ou plutôt des jambes se dessinent sous les draperies. Celles-ci sont abondantes et rythmées par une série des plis travaillés en profondeur et creusés, à cette époque, comme des entailles obliques pour amplifier le volume. Cette technologie fut utilisée de préférence pour les sarcophages somptueux. Elle fut plus exigeante que la facture des plis simplement gravés qui continuait d'être en usage dans le cas des exemplaires plus modestes.

Une liberté et désinvolture des figures et de leurs poses caractérisant le sarcophage de Deux frères est typique de la production des sarcophages dans la décennie 350-360. Le sarcophage de Junius Bassus qui représente un autre spécimen monumental de cette époque perd déjà un peu de cette aisance et certains traits commencent à se figer de nouveau. Cette tendance peut être suivie dans la série des sarcophages ultérieurs. De la décennie suivante (360–370) se sont quand même conservés quelques exemplaires qui continuent à développer un style caractérisé par une plus grande liberté et le souci d'une composition plus naturelle. C'est le cas du sarcophage de Lot de la catacombe de Saint-Sébastien (R I 188), exemplaire resté en partie inachevé. Le stade de sa décoration reflète nettement le procédé et la

technologie du travail de ses sculpteurs et nous fournit des renseignements importants à cet égard. Quant à sa datation, il fut classé dans le deuxième tiers du 4e siècle (Deichmann — Bovini — Brandenburg 1967, 119). Dans son analyse, D. Stutzinger a proposé une datation au début des années soixante qui paraît plus réelleen classifiant cet exemplaire comme un prolongement intéressant du style introduit par le sarcophage de Deux frères (Stutzinger 1982, 119).

Par son décor, cet exemplaire représente une combinaison du sarcophage à la frise continue, dans le registre supérieur et du sarcophage architectonique parce que les représentations situées dans son registre inférieur sont divisées en trois compartiments séparés par les colonnettes. Il faut dire que la division en secteurs n'a pas été faite tout à fait mécaniquement comme dans le cas des autres sarcophages, mais le sculpteur qui décida et traça le dessin du décor en profita pour introduire au moins une légère allusion à un milieu concret dans lequel devaient se passer les épisodes bibliques. On peut dire que les colonnettes placées dans le registre inférieur, servent de supports aux architectures qui font part des histoires représentées. La présence des éléments architectoniques est justifiée dans les motifs situés, par leur action, dans une ville (la sortie de Lot et de sa famille de Sodome et Gomorrhe. Pareillement Adam et Eve chassés du Paradis, passent sous une porte voûtée (Fig. 11). Dans le secteur inachevé, un supposé meurtre des enfants innocents par Hérode (cf. Deichmann — Bovini — Brandenburg 1967, 117) devait être situé devant un temple et un miracle du Christ, probablement la guérison de l'aveugle situé à l'extrémité droite de ce registre fut terminé par une colonnette dont le fond n'a pas été dégagé de la masse de pierre.

L'allusion à un milieu concret concerne aussi les motifs figurés dans le registre supérieur — sauf le front typique du tombeau où apparaît Lazare ressuscité, il y a un tracé de mur en maçonnerie derrière la figure du Dieu qui reçoit les prémices de Caïn et Abel et le motif d'un arbre indique le milieu du désert en dehors de la ville où se passe le sacrifice d'Abraham (Fig. 13). Le motif décoratif des amours vendangeurs inséré dans la niche centrale du registre inférieur, sous la coquille avec les bustes des époux est complété par des sarments de vigne exécutés en relief (Fig. 12). La composition des motifs architecturaux est conçue de telle façon que les colonnettes n'occupent pas toute la hauteur du registre inférieur mais elles servent des supports pour les architraves, arcs ou tympanons et les épisodes sont insérés dans le cadre réaliste.

Les secteurs relativement achevés comme le registre supérieur et un peu moins même la partie gauche du registre inférieur nous renseignent sur le système des tenons qui sont plus ou moins régulièrement quadrangulaires mais cette fois, ils ont été situés assez haut, car ils partent presque du sommet du crâne des figures représentées et ne sont pas trop bien dissimulés. L'épaisseur de la pierre originelle n'a pas été entièrement enlevée derrière les têtes de Lot et de sa femme et celles-ci ne sont pas séparées de la ligne horizontale qui sépare les deux registres. Les colonnettes sont attachées par des tenons solides situés à peu près à la moitié de leur hauteur. Quant à l'illusion d'espace et l'élaboration plastique le sarcophage de Lot n'est pas comparable aux qualités du sarcophage des Deux frères. La hauteur des registres est plus restreinte, l'espace disponible pour les figures n'est pas

si bien différencié. Les personnages bibliques sont figurés dans la plupart au premier plan, les figures du fond étant presque supprimées. Le volume des draperies et le système des plis sont considérablement réduits.

On y ressent pourtant le même sens des mouvements et des gestes des personnages et aussi la même expression dramatique des histoires représentées que sur le sarcophage des Deux frères. Les scènes figurées ne sont plus que des symboles abrégés des événements bibliques, mais les sculpteurs de cette étape avaient une tendance à les développer en vrais épisodes narratifs (cf. la sortie de la famille de Lot de la ville en feu indiquée par l'arc de la porte sous laquelle ils viennent de passer et d'où jaillissent les flammes). L'action qui s'y déroule, est accentuée par les gestes des protagonistes de même que par leurs physionomies qui reflètent un intérêt renouvelé pour les détails subtils de leur psychologie.

Les draperies sont moins abondantes, ce caractère n'est pas tellement prononcé comme dans le cas du sarcophage des Deux frères où le sculpteur produisait de véritables cascades des plis mais quand même, il suffit à évoquer la souplesse plastique des draperies.

La coiffure et les traits du Christ ressemblent avec leur formes et structures solides plutôt au style du sarcophage de Passion mentionné plus haut, mais les draperies sont moins subtiles. On peut constater la même analogie en ce qui est des traits aux angles prononcés lesquels forment les contours des cheveux au-dessus des tempes que nous venons de mentionner en analysant le dernier secteur du sarcophage des Deux frères.

Le motif des amours vendangeurs qui constitue un intermezzo parmi les scènes bibliques, représente une entrée de ce motif dans le système décoratif des sarcophages qui se réalisa vers le milieu du IVe siècle, surtout sur les cuves somptuaires, cf. les petits côtés et les colonnettes du sarcophage de Junius Bassus (R I 680) et les reliefs du sarcophage impérial en porphyre de Constantine (R I 174).

Ce ne sont pas seulement les têtes représentées sur le sarcophage de Lot qui furent fixées par des tenons mais le décorateur appliquait de nombreux ponts de sûreté aussi sur les parties sculptées qui pourraient être facilement fragiles et vulnérables. Dans la scène de la prédiction des reniements de Pierre sont ainsi liés non seulement les doigts de deux protagonistes mais aussi la main du Christ avec son épaule et en plus cette main avec celle de Pierre. Les ponts qui deviennent ainsi trop visibles sont décorés par un motif torsadé et ce procédé renoue à la pratique courante héritée des sculpteurs du 2e et du 3e siècles. Dans le registre inférieur, qui n'est achevé que partiellement, les ponts de sûreté fixent ensemble, entre autres, la pouce et l'index des mains de la femme de Lot. Dans ce secteur, les pans des draperies n'ont pas été creusés par le trépan mais les lignes exécutées par le ciseau indiquent les préparatifs pour cette opération et délimitent les parties qui auraient du être enlevées. Le fond est sillonné par le ciseau à dents qui sert à enlever vite les couches épaisses du marbre. Le fond du compartiment central de ce registre fut garni par les motifs de la vigne et le sculpteur a réussi à achever cette partie tandis qu'à côté, dans la partie droite du registre inférieur, le décorateur ne fut pas parvenu qu'à dégrossir à peine les silhouettes qui devaient figurer un motif qui ne serait qu'un *hapax* dans l'iconographie des sarcophages, c'est-à-dire le meurtre des enfants innocents par l'ordre d'Hérode.

Probablement faute de temps, le décor du sarcophage ne fut pas achevé, les sculpteurs devaient couper leur travail pour que le sarcophage ait pu être utilisé pour un enterrement d'une personne anonyme. La table d'inscription est restée vide et aussi les bustes préfabriqués d'époux n'ont pas reçu des traits individuels. A cet état, le sarcophage fut aménagé à son usage au moins par l'application de la polychromie sur les sculptures du registre supérieur. La disposition de ce sarcophage dans la catacombe est assez rare. Depuis sa découverte en 1950, il reste emprisonné dans une crypte individuelle trop petite située au premier niveau de la catacombe à partir de la surface. Il dut être transporté d'une manière assez curieuse dans la crypte car suspendu sur les cordes suffisamment solides, il y eut été simplement descendu du haut et posé sur le podium délimité à sa mesure. Ce n'est qu'après cette opération qu'on a pu construire en briques le plafond voûté enfermant la crypte. Il se peut que le décor du sarcophage n'ait pas être être terminé parce que les commanditaires voulaient éviter le retard de la phase finale de construction et se sont contentés de l'état provisoire des sculptures.

La phase dans laquelle le travail sur le sarcophage fut interrompu (seul le décor du couvercle étant complet) est d'un grand intérêt puisque l'aspect conservé nous renseigne sur le procédé du travail des sculpteurs et peut nous fournir les données importantes quant aux méthodes du travail pratiquées par l'équipe qui réalisa cet exemplaire.

L'état non achevé du registre inférieur nous informe de la spécialisation des sculpteurs — il y avait probablement un sculpteur à part qui réalisa les détails décoratifs des colonnettes qui possèdent un décor identique avec les deux dernières colonnettes du sarcophage de la Passion dont la différence nous venons de relever. Cette constatation complète le fait que même les traits de visages des figures dans la partie gauche du premier registre sont structurés à peu près d'une façon qui rappelle les types de la partie droite du sarcophage prédit sans qu'il y aurait été des ressemblances des traits. Le degré variant de non finition des sculptures dans le registre inférieur prouve que le processus décoratif procédait par secteurs. Le sculpteur en chef indiqua, probablement, à l'aide du dessin préparatoire, les motifs à sculpter. Suivant ce tracé les assistants pouvaient commencer à dégrossir les couches superflues et préparèrent, en plusieurs reprises des corrections successives, le champ pour que le sculpteur en chef puisse s'occuper des détails des physionomies et des draperies. Quant aux celles-ci, il dut tracer aussi les lignes pour que les plis puissent être ensuite travaillés en profondeur par le trépan. Cette opération fut réalisée par le sculpteur lui-même et un assistant ou peut-être par un spécialiste s'occupant seulement du trépan.

Pendant la fabrication du sarcophage de Lot le travail avançait par secteurs où se sont, comme la nécessité l'exigeait, alternés les spécialistes responsables des opérations différentes. Globalement, ce procédé pourrait expliquer aussi la différence de certains détails technologiques et stylistiques que nous avons constaté pour la dernière partie du décor des deux sarcophages mentionnés plus haut et il pourrait nous aider à reconnaître le procédé habituel des marbriers.

La spécificité du sarcophage de Lot est visible sur l'introduction des colonnettes et le procédé progressif de leur traitement. Le décorateur sculpta d'abord les

ornements de leur bases et chapiteaux et finalement, ils s'en suivirent les détails exécutés au trépan (segments des feuilles décorant les chapiteaux). Quant aux cannelures torses du tronc des colonnes, les artisans parvinrent à achever les trois colonnettes (la première à gauche et les deux colonnettes à droite encadrant le motif à peine dégrossi). Cette situation prouve aussi que le sculpteur qui s'occupait de l'exécution des motifs figurés ne fut pas identique avec celui dont la tâche consistait à délimiter l'espace disponible par la réalisation des colonnettes. La deuxième colonnette qui conclut à droite le premier secteur de la frise et qui symbolise à la fois la porte du paradis est restée sans un décor plastique habituel, tandis que dans la partie à droite le dégrossissement commença à peine, les colonnettes sont déjà complètes y compris tous les détails. Les lignes torses du tronc étaient probablement exécutées à l'aide d'une râpe et d'une lime arrondie dont le tracé suivait peut-être une ponctuation préalable au trépan.

Les détails de la partie gauche du registre inférieur indiquent le progrès au stade auquel sculpteur indiqua les lignes auxiliaires pour la ponctuation des plis des draperies, mais celle-ci n'a que commencé (les traces uniques du trépan dans ce secteur sont visibles dans la partie inférieure de la draperie du Christ congédiant Ève et Adam du paradis et peut-être aussi sur la poitrine de Lot). A la main gauche de la femme de Lot sont deux trous qui servaient à la séparation des doigts. Mais le reste n'a pas été enlevé. Si nous revenons à la colonnette non terminée, cet état résulte du fait que les décorateurs accomplissant chacun son devoir, ne disposaient pas quelquefois de la place nécessaire pour qu'ils puissent travailler l'un à côté de l'autre. Ils se cédèrent l'accès à la partie travaillée peut-être selon l'importance de l'opération exécutée et se déplacèrent à élaborer une autre partie de la cuve devenue accessible. Le partage du travail analogue devait se réaliser sans doute aussi quand l'équipe travaillait sur deux ou plusieurs objets sculptés à la fois. L'état dans lequel est conservé le sarcophage de Lot jette de la lumière sur la technologie évoluée que pratiquaient les producteurs des cuves monumentales et prouve suffisamment la participation du sculpteur en chef suivi de plusieurs assistants chargés à exécuter chacun son opération. Si l'on prend en considération les dimensions quand même assez réduites d'un sarcophage, plusieurs artisans n'avaient pas assez de place pour travailler ensemble et s'alternaient selon le besoin et la place disponible devant chaque objet décoré. Cette méthode de production permet de travailler effectivement et atteindre une bonne qualité d'exécution. Elle rappelle en quelque sort le travail à la chaîne, mais cette organisation permit de produire assez vite et réaliser en un temps relativement restreint surtout les opérations mécaniques qui nécessitaient la force physique des artisans.[3]

---

3 La raison de la hâte des sculpteurs du sarcophage de Lot et sa non-finition purraient être expliquées par son emplacement dans la catacombe. Ce monument fut trouvé en 1950 dans un cubiculum extrêmement restreint, situé juste sous le sol d'un des mausolées adjacents à la basilique de Saint-Sébastien. Disposé sur un podium aménagé dans le tuf dans lequel fut creusé ce cubiculum dont la dimension totale ne laisse plus qu'un espace très étroit devant le front la cuve, il dut être descendu à cet emplacement du haut. La sépulture et la déposition du corps du mort auquel ce monument fut destiné, avait du se dérouler en haut, au voisinage de la basilique. Ce ne fut qu'après la mise en place définitive du sarcophage et après sa fermeture, que le plafond du cubi-

L'état du décor auquel s'est interrompu le décor du sarcophage de Lot fait plus ou moins preuve d'une collaboration rigoureusement organisée que nous pouvons supposer pour le décor des sarcophages somptueux. L'intervention des deux sculpteurs différents que nous avons constaté au sarcophage de la Passion du Vatican témoigne plutôt d'une substitution radicale ou succession d'un sculpteur par un autre spécialiste.

BIBLIOGRAFIE

BRANDENBURG, H. (1979). *Stilprobleme der frühchristlichen Sarkophagkunst Roms im 4. Jahrhundert. Volkskunst, Klassizismus, spätantiker Stil.* In *RM* 86, 1979, 439–471.

DEICHMANN, F. W. — BOVINI, G. — BRANDENBURG, H. (1967). *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage.* I. Band: Rom und Ostia. Wiesbaden 1967.

FITSCHEN, KL. (1991). *Zur Datierung des Mädchenbildnisses vom Palatin und einiger anderer Kinderporträts der mittleren Kaiserzeit.* In *JdI* 106, 1991, 297–309, Taf. 65–76.

HÖRIG, M. — SCHWERTHEIM, E. (1987). *Corpus cultus Iovis Dolicheni* (CCID). Leiden, 1987.

PARDYOVÁ, M. (2001). *Les sarcophages 'de l'Anastasis' et 'des deux frères' du Vatican sont-ils oeuvres de deux sculpteurs? (Remarques à propos des autres sarcophages du 'groupe du sarcophage de deux frères').* In: *Slovenská archeológia* XLIX/1-2, Nitra 2001, 181–202.

STUTZINGER, D. (1982). *Die frühchristlichen Sarkophagreliefs aus Rom. Untersuchungen zur Formveränderungen im 4. Jahrhundert n. Ch.* Bonn (Habelts Dissertationsdrucke. Reihe Klassische Archäologie, 16), 1982.

RÉSUMÉ

Autorka předkládá nové výsledky slohové a technologické analýzy pašijového sarkofágu R I 49 z Museo Pio Cristiano ve Vatikánu. Vyplývají z nich zřetelné odlišnosti mezi sochařským rukopisem výzdoby v prvních tří výklenků zleva a dalších dvou v pravé polovině sarkofágu. Spočívají v odlišném zpracování fyziognomií, detailů obuvi a zejména stylu dekorativních architektonických ornamentů jako jsou detaily výzdoby lomených oblouků v obou krajních nižších a odlišné ornamenty na bazích sloupků v pravé části a jejich poněkud výraznější kanelury.

Tento postup vyplývající z efektivní organizace práce dílen v sochařských dílnách, s níž se setkáváme kolem poloviny 4. století, je možné vysledovat i na dalších památkách. Autorka jej předpokládá i pro tzv. sarkofág Dvou bratrů z téže sbírky R I 45. Vede ji k tomu odlišnost technických protektivních prvků, jaké představují můstky mezi vystupujícími partiemi – zejména hlavami – a pozadím. V pravé části dolního pásu reliéfů se tyto spojky liší svým zaobleným a zploštělým tvarem od obvyklých čtyřhranných masívních podpor v předchozích partiích. Ostatně dokladem profesní specializace a racionalizace postupů sochařů při výzdobě sarkofágu je nedokončený exemplář tzv. Lotova sarkofágu z katakomb svatého Sebastiana na via Appia R I 188. Na tomto dokladu autorka ukazuje, jakým způsobem mohlo vedle na výzdobě jedné památky pracovat a střídat se více sochařů tak, aby si navzájem nepřekáželi a mohli dílo vytvořit v relativně velmi krátké době.

Marie Pardyová
Ústav archeologie a muzeologie FF MU
(pardyova@phil.muni.cz)

culum fut enfermé par la construction d'une voûte en maçonnerie. Grâce ŕ cet emplacement curieux, le sarcophage de Lot reste toujours 'enseveli' ŕ sa place originaire dans la catacombe.

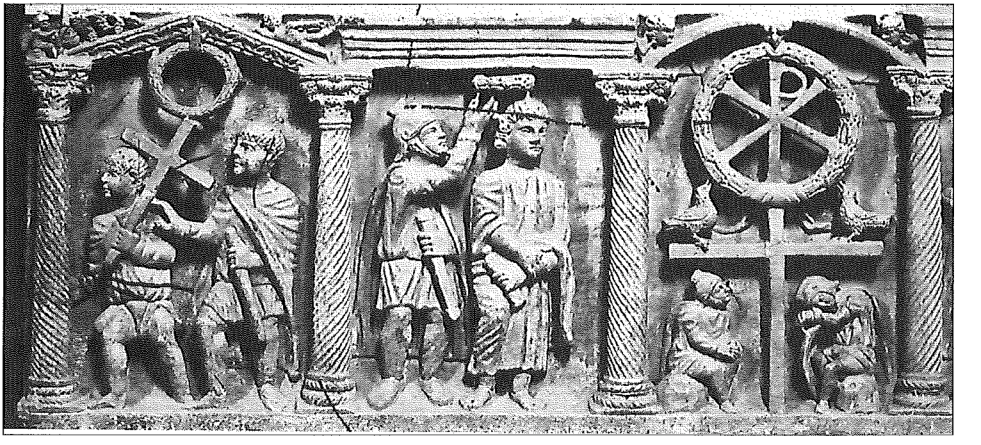

Fig. 1. Sarcophage de la Passion (R I 49) — partie gauche, après 360, Museo Pio Cristiano, Vatican.

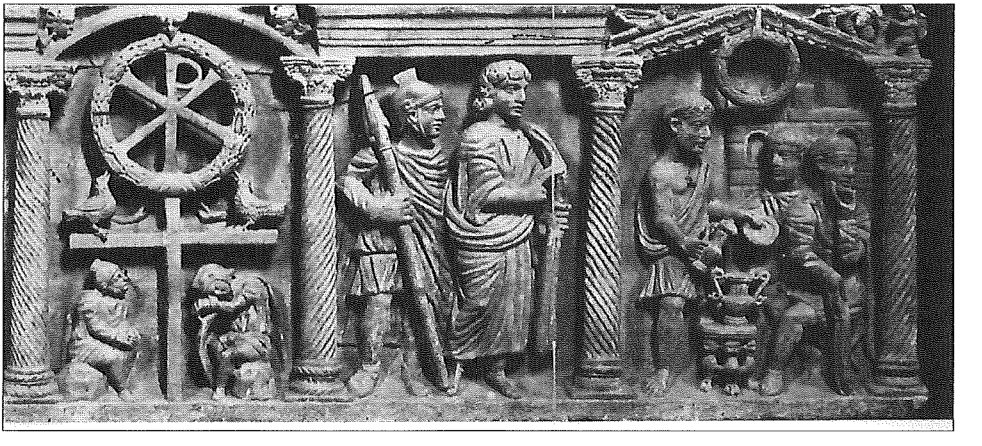

Fig. 2. Sarcophage de la Passion (R I 49) — partie droite, après 360, Museo Pio Cristiano, Vatican.



Fig. 3. R I 49 — détail de la première niche à gauche.



Fig. 4. R I 49 — détail de la deuxième niche à gauche.



Fig. 5. R I 49 — détail de la quatrième niche à droite.



Fig. 6. R I 49 — détail de la cinquième niche à droite.



Fig. 7. R I 49 — détail de la base de la cinquième colonnette.

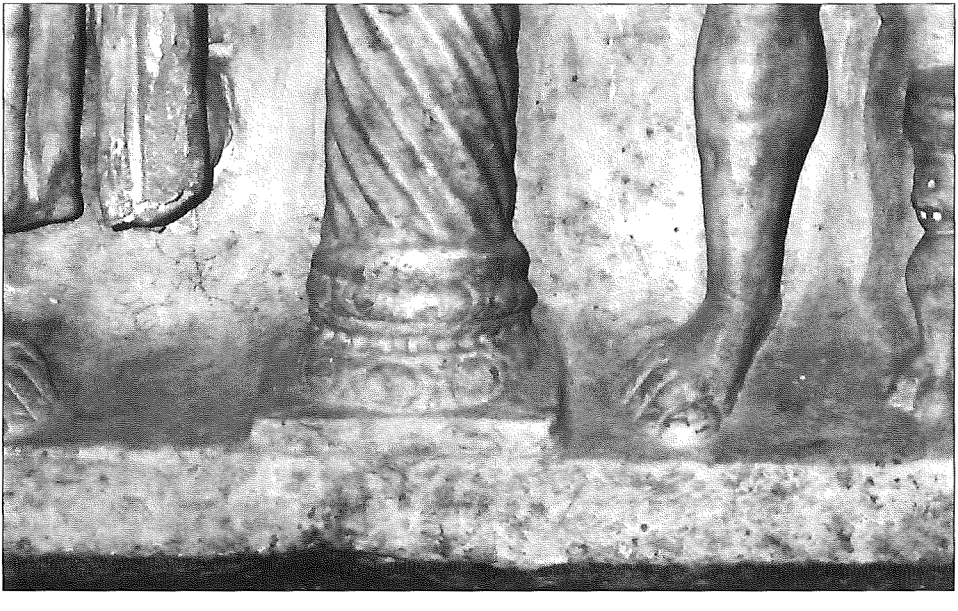

Fig. 8. R I 49 — détail de la base de la sixième colonnette.



Fig. 9. Sarcophage de Deux frères R I 44 — partie droite du registre supérieur.



Fig. 10. Sarcophage de Deux frères R I 44 — partie droite du registre inférieur — détails des tenons différents.

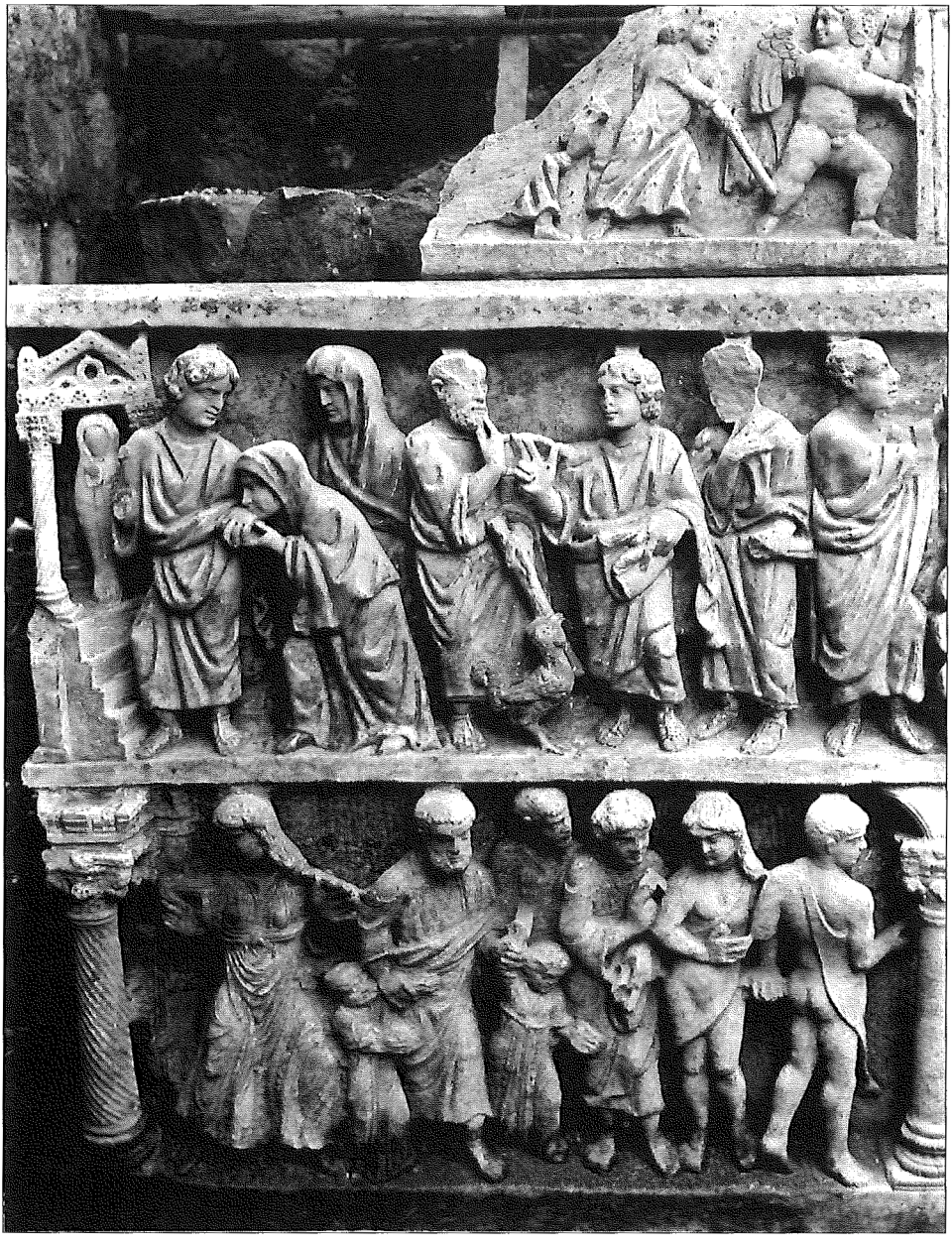

Fig. 11. Sarcophage de Lot (R I 188), détail de la partie gauche.



Fig. 12. Sarcophage de Lot (R I 188), détail de la partie centrale..

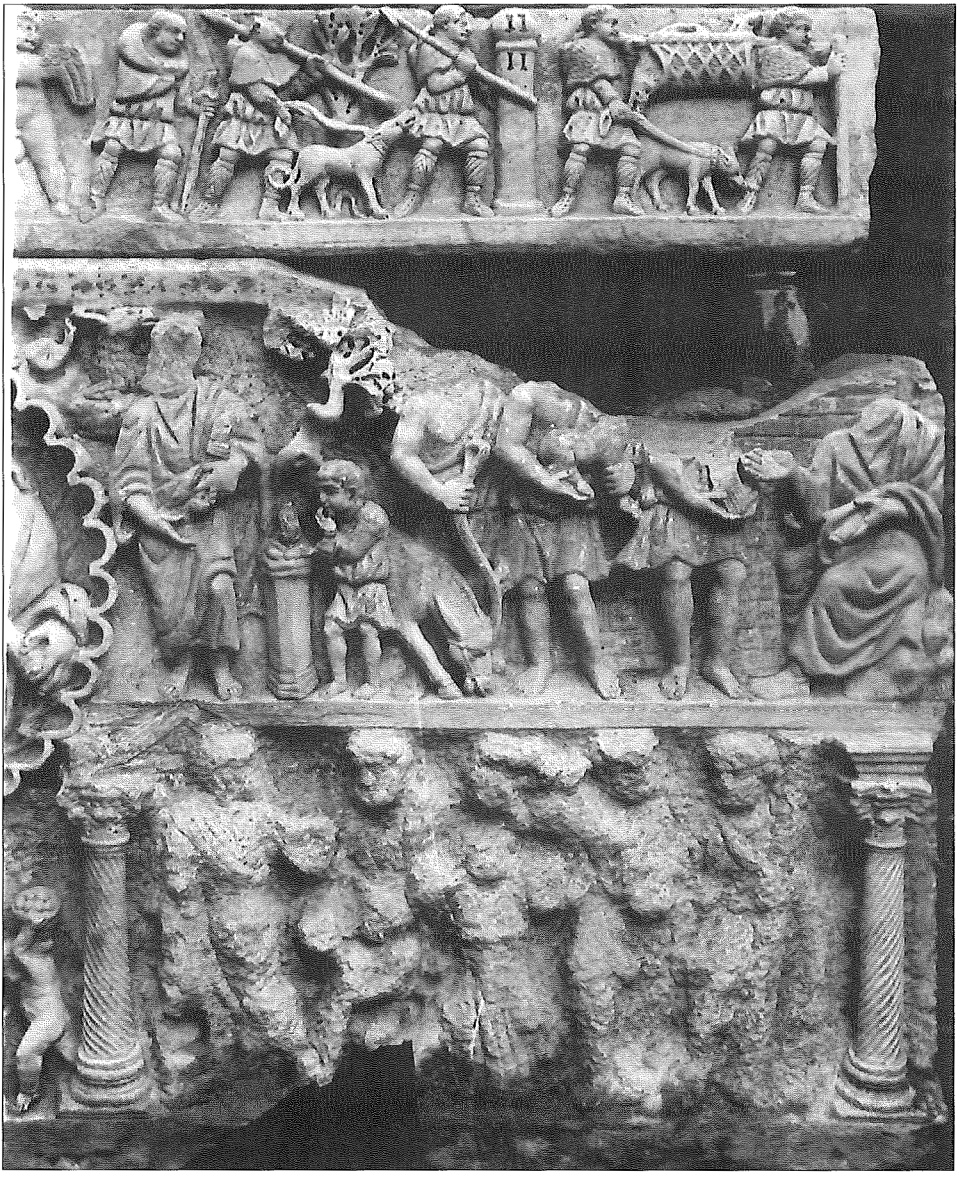

Fig. 13. Sarcophage de Lot (R I 188), détail de la partie droite.