

Autour du paon et du phénix : étude d'une iconographie cultuelle et funéraire dans le Bassin méditerranéen (IVe-XIIe siècle)

Raphaël Demès

▶ **To cite this version:**

Raphaël Demès. Autour du paon et du phénix : étude d'une iconographie cultuelle et funéraire dans le Bassin méditerranéen (IVe-XIIe siècle). Art et histoire de l'art. Université Bourgogne Franche-Comté, 2017. Français. NNT : 2017UBFCH019 . tel-01761773

HAL Id: tel-01761773
https://theses.hal.science/tel-01761773

Submitted on 9 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE FRANCHE-COMTÉ

UFR Sciences Humaines, Département Histoire de l'Art et Archéologie

École Doctorale SEPT (Sociétés, Espace, Pratiques, Temps)

Centre Georges Chevrier UMR 7366 – CNRS uB

THÈSE

Pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université de Bourgogne

Discipline : Histoire de l'Art médiéval

par

Raphaël DEMÈS

le 18 novembre 2017

Autour du paon et du phénix. Étude d'une iconographie cultuelle et funéraire dans le Bassin méditerranéen (IV^{e}-XII^{e} siècles)

Sous la direction de Monsieur le Professeur Daniel RUSSO

Jury

Madame Claire SOTINEL, Professeure d'histoire ancienne, Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne, rapporteur et présidente du jury.

Monsieur François BOUGARD, Professeur en histoire médiévale, Université Paris-Ouest La Défense Nanterre, Directeur de l'IRHT, rapporteur.

Monsieur Stéphane RATTI, Professeur en histoire ancienne Antiquité tardive, Université de Franche-Comté, ISTA.

Monsieur Simone PIAZZA, Maître de conférences HDR en histoire de l'art médiéval, Université Paul Valéry – Montpellier 3.

Monsieur Daniel RUSSO, Professeur d'histoire de l'art médiéval, Université de Bourgogne Franche-Comté, directeur.

©

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer mes plus sincères remerciements à mon directeur de thèse, M. le professeur Daniel Russo pour m'avoir fait confiance, et ce, depuis le master. Je ne saurais assez le remercier pour son aide, son soutien et ses précieux conseils.

Je souhaiterais ensuite exprimer ma gratitude à la direction, aux membres et au personnel de l'École Française de Rome, plus particulièrement à M. Stéphane Gioanni, directeur des études médiévales de l'École, ainsi qu'à M^me^ Grazia Perrino pour sa disponibilité au cours de mes deux séjours de recherche à Rome. Les deux bourses de recherche obtenues en 2011, puis en 2012, m'ont, en effet, été très profitables. La constitution du corpus documentaire a largement été facilitée par l'exploitation des ressources de la bibliothèque de l'École et des musées romains. Je remercie également la direction de la Casa de Velázquez de Madrid de m'avoir octroyé une bourse de recherche en 2013. Mes remerciements s'adressent en particulier à M. Daniel Baloup, directeur des études anciennes et médiévales de la Casa, ainsi qu'à M^me^ Flora Lorente, pour avoir facilité le déroulement de mes recherches dans plusieurs bibliothèques à Madrid et Barcelone. Je tiens également à remercier la direction de l'École Française d'Athènes pour m'avoir également accordé une bourse de recherche en 2014 et de m'avoir ainsi permis d'approfondir l'étude d'un autre versant de mon corpus documentaire. Je voudrais exprimer ma reconnaissance à M. Julien Fournier, directeur des études Antiquité et Byzance, aux membres de l'École, en particulier à M. Sylvain Perrot pour son aide et ses conseils, ainsi qu'à M^mes^ Sophia Zoumboulaki et Evi Platanitou pour l'organisation de mon séjour de recherche à Athènes.

Je remercie les directeurs et les membres des laboratoires de recherche auxquels j'ai été successivement rattaché, l'UMR ARTeHIS (UMR 6298) et le Centre Georges Chevrier (UMR 7366) pour leur soutien.

Par ailleurs, je tiens à remercier la Mairie de Dijon notamment pour l'obtention de plusieurs bourses municipales.

J'exprime toute ma reconnaissance à M^me^ Françoise Lecocq, Maître de conférences en latin à l'université de Caen, pour l'intérêt qu'elle a porté à mes travaux. Je la remercie sincèrement pour le temps qu'elle a accordé à la lecture et aux corrections de plusieurs chapitres de ma thèse portant notamment sur le versant littéraire du phénix. Son soutien, sa bienveillance

et ses conseils avisés sur le phénix littéraire ont été précieux au cours de ce travail de longue haleine.

Mes remerciements s'adressent également à M^me^ Alessandra Coen de l'università degli studi della Campania Luigi Vanvitelli, à M. Pierre-Olivier Leroy, Docteur en langues et littératures anciennes de m'avoir communiqué leurs travaux. Je tiens aussi à remercier celles et ceux qui ont participé, de différentes manières, à l'avancée de mes travaux. Parmi eux figurent les étudiants de Licence en Histoire de l'Art et Archéologie de l'université de Bourgogne avec qui j'ai pu éclaircir plusieurs points par l'intermédiaire des cours que j'ai eu la chance d'assurer en parallèle de la thèse, grâce à M. Daniel Russo. Par ailleurs, ce travail n'aurait pu être mené à bien sans les conseils, les encouragements et le soutien sans faille de plusieurs collègues, doctorants et jeunes docteurs, et amis. Mes plus sincères et chaleureux remerciements vont à Mourad Asfoure, Marie Charbonnel, Julie Mercieca et Pauline Nuviala pour leurs conseils et Pauline Duclos-Grenet pour nos riches discussions. Je remercie Élodie Guilhem de m'avoir transmis ses photographies des mosaïques de pavement de la basilique alla Beligna d'Aquilée. Je tiens à remercier Mathieu Beaud de m'avoir permis de travailler sur ses images du pavement de l'église arménienne de Jérusalem. Je le remercie également pour ses précieux conseils sur la structuration de ma base de données. Ma « volière » informatique n'aurait pu (re)naître sans l'aide de Nicolas Perreaux, qui a souvent éclairé ma lanterne sur l'analyse des données et m'a offert de nombreuses pistes de réflexion. Une pensée également à celles et ceux qui ont gentiment « chassé » le paon et le phénix ainsi qu'à celles et ceux qui m'ont accompagné durant ce long parcours.

Cette thèse a pu aboutir grâce au soutien, à la compréhension et à la confiance de mes proches, mes parents, mes frères, mon oncle et ma grand-mère. Je remercie également, et particulièrement, mes beaux-parents et beaux-frères, Brigitte, Denis, David, Vivien ainsi que Jean-Michel et Arlette pour leur présence et la patience dont ils ont fait preuve. Je les remercie sincèrement toutes et tous de m'avoir suivi et épaulé au cours de cette belle aventure vécue aux côtés d'Angélique. Les mots sont insuffisants pour exprimer tout ce que je lui dois. Ce travail n'aurait pu être mené à terme sans nos échanges, ses encouragements et son soutien indéfectible. C'est à elle que je dédie cette thèse.

Résumé

Cette thèse porte sur la signification du paon et du phénix dans des contextes cultuels et funéraires, autour du Bassin méditerranéen entre le IV^e^ et le XII^e^ siècle. L'étude est basée sur un corpus de 490 documents dans lesquels apparaissent un ou plusieurs paons, mis en parallèle avec 68 témoignages figurés du phénix. Ces oiseaux ont été mis en image de différentes manières et selon différents contextes, aussi bien sur des pièces de monnaie, des fresques catacombales, des sarcophages, des décors mosaïqués (pavements, coupoles, absides, …), des manuscrits ou bien encore sur des clôtures de chœur. L'observation des documents révèle que des liens ont été tissés entre les deux oiseaux associés tous deux à l'idée de renaissance bien avant le IV^e^ siècle. En effet, la notion de renaissance est transversale dans l'étude de la figuration du paon et du phénix entre Antiquité et Moyen Âge, et entre paganisme et christianisme. Les premières références à ces deux oiseaux, connues dans les textes et l'iconographie antiques, ont été analysées afin de réfléchir sur l'imaginaire construit autour du paon et du phénix, liés aux rythmes cycliques, à la mort et à la résurrection. La fonction du paon comme psychopompe et plus largement comme intermédiaire entre terre et ciel et entre l'humain et le divin, s'affirme progressivement. Entre le III^e^ et le IV^e^ siècle, le paon et le phénix entrent dans le répertoire visuel funéraire des premiers chrétiens et commencent à être mis en relation avec la conception du baptême comme une renaissance. Entre le IV^e^ et le VI^e^ siècle, ils sont introduits dans l'espace ecclésial et resserrent leurs liens avec le Christ et le baptisé. Les deux oiseaux offrent au fidèle un espoir de salut en témoignant du triomphe du Christ sur la mort et en annonçant la résurrection des Élus. Entre le VII^e^ et le IX^e^ siècle, la figuration du paon est notamment étudiée sur des clôtures de chœur et d'autres éléments de décors sculptés, en lien avec le rituel eucharistique, avec l'idée de passage entre charnel et spirituel. Le corpus réuni met en évidence le rôle du paon comme gardien du seuil, d'un point de vue matériel et spirituel. La présence récurrente du paon et du phénix entre le VI^e^ et le IX^e^ siècle dans des espaces ecclésiaux romains est également mise en perspective vis-à-vis des réalisations papales et selon des enjeux liés à la mémoire des saints et de l'Église. L'étude s'ouvre au XII^e^ siècle avec le décor monumental de Saint-Clément à Rome comme un témoignage charnière dans la signification du paon.

Mots-clés : paon ; phénix ; iconographie ; Antiquité ; Haut Moyen Âge ; art paléochrétien ; renaissance ; résurrection.

Abstract

This dissertation deals with the meaning of the peacock and the phoenix within contexts of worship and funerary contexts in the Mediterranean area, between the IVth and the XIIth centuries. The study is based on an iconographic documentation meeting 490 items of the peacock and 68 items of the phoenix. These birds were imaged in various ways as well as coins, paintings of catacombs, sarcophagi, mosaics (pavements, domes, apses, …), manuscripts, and even chancel screens. The analysis of the documentation indicates that links were weaved between both birds associated with the idea of revival long before the IVth century. The idea of revival, indeed, is a cross-cutting concept in the study of the iconography of the peacock and the phoenix between Antiquity and Middle Ages, between paganism and christianity. The first references to the these birds in the antique texts and the iconography are studied in order to reflect on the imagination about the peacock and the phoenix, both associated with cyclic rhythms, death and resurrection. The peacock was seen as a psychopomp, more generally like an intermediary between earth and sky, as well as between the human and the divine. Between the IIIth and the IVth centuries, the peacock and the phoenix were inserted into the funerary iconography of the first Christians and begin to be linked with the conception of the baptism as a revival. Between the IVth and the VIth centuries, they were inserted into the ecclesial space and they tightened their links with the Christ and the baptized. The peacock and the phoenix offer to the believer a hope of being healed. They show the triumph of the Risen Christ and announce the resurrection of the dead at the end of days. Between the VIIth and the IXth centuries, the iconography of the peacock is studied in particular on chancel screens and on the other sculptures linked with the eucharistic rite and with the idea of a connection between *caro* and *spiritus*. The documentation highlights the role of the peacock as the guard of the threshold, from a material and spiritual point of view. The recurring presence of these birds between the VIth and the IXth centuries in Roman ecclesial spaces was also put in perspective towards the papal realizations and according to stakes strongly bound to the memory of the saints and the Church. The study opens to the XIIth century with San Clement's monumental decoration in Rome as a pivotal testimony in the evolution of the meaning of the peacock.

Keywords : peacock ; phoenix ; iconography ; Antiquity ; Early Middle Ages ; Early Christian Art ; revival ; resurrection.

Sigles et abréviations

- *AAAHP* : *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia.*
- *AISCOM* : Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico.
- BAV : Biblioteca Apostolica Vaticana.
- *BCH* : *Bulletin de Correspondance Hellénique*.
- *CA* : *Cahiers archéologiques*.
- *CARB* : *Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina.*
- *CBCR* : *Corpus Basilicarum Christianorum Romae*, R. KRAUTHEIMER (dir.), Vatican, PIAC, 1937-1977.
- *CChrSL* : *Corpus Christianorum, Series Latina*.
- *CIL* : *Corpus Inscriptionum Latinarum*.
- Coll. EFR = Collection de l'École Française de Rome.
- *CSEL* : *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*.
- *CSA* : *Corpus della Scultura Altomedievale*, Spolète, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1959-2015.
- *DACL* : *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, F. CABROL et H. LECLERCQ (éd.), Paris, Letouzey et Ané, 1913-1953.
- *DOP* : *Dumbarton Oaks Papers.*
- *HAM : Hortus Artium Medievalium.*
- *ICUR* : G. B. DE ROSSI, *Inscriptiones Christianae Urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, Rome, 1857-1915, 3 vols. ; « Nova Series » (NS), 1922-1992, 10 vols.
- *ILCV* : E. DIEHL, *Inscriptiones Latinae Christianae Veteres*, Berlin, Weidmann, 1925-1985, 4 vols.
- *LP* : *Liber Pontificalis,* L. DUCHESNE (éd. et trad.), Paris, De Boccard, 1886-1892.
- *LPER :* AGNELLUS, *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, D. MAUSKOPF DELIYANNIS (éd.), Turnhout, Brepols, 2006.
- *MEFRA* : *Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité.*
- *MEFRIM* : *Mélanges de l'École Française de Rome – Italie et Méditerranée modernes et contemporaines.*
- *MEFRM* : *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Âge.*
- *MMAI* : *Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Fondation Piot).*
- PIAC : Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.
- PG : *Patrologia Cursus completus. Series Graeca.*
- PL : *Patrologia Cursus completes. Series Latina.*
- *RAC* : *Rivista di Archeologia Cristiana.*
- *RIC* : H. MATTINGLY, E. A. SYDENHAM et C.H.V. SUTHERLAND, *The Roman Imperial coinage,* Londres, 1923-1994, 10 vols.
- *RQ* : *Römische Quartalschrift.*
- *RM* : *Römische Mitteilungen*.
- *Settimane di Spoleto* : Actes des *Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo di Spoleto*.

Table des matières

REMERCIEMENTS **5**

RÉSUMÉ **7**

ABSTRACT **8**

SIGLES ET ABRÉVIATIONS **9**

TABLE DES MATIÈRES **11**

INTRODUCTION **17**

PARTIE I : PRÉSENTATION ET DÉFINITION DES ENJEUX DU SUJET **27**

CHAPITRE I. PARCOURS HISTORIOGRAPHIQUE **29**

I. L'étude du paon dans l'iconographie antique et médiévale **30**

A. Enjeux, apports et limites de Der Pfau in der altchristlichen Kunst d'Helmut Lother (1929) 30

A. 1. Le parcours d'Helmut Lother et la genèse de l'étude *30*

A. 2. L'horizon d'étude ouvert par Helmut Lother *32*

B. Dans le sillon d'Helmut Lother. Mise en perspective de Der Pfau : Mythologie und Symbolik d'Ernst-Thomas Reimbold (1983) 38

B. 1. Un nouvel éclairage sur la signification du paon jusqu'à la fin du XIX^e^ siècle *38*

B. 2. Bilan d'études ciblées sur des ensembles documentaires *41*

II. Les différentes lectures du mythe du phénix dans l'historiographie au cours du XX^e^ siècle **44**

A. Synthèse des principaux travaux sur le sujet avant la thèse de Roelof van den Broek (1971) 44

A. 1. Bilan historiographique avant la monographie de Jean Hubaux et Maxime Leroy (1939) *44*

A. 2. Regard de la recherche sur le mythe du phénix de 1939 à 1965 ..... *48*

A. 3. La lecture du phénix littéraire proposée par Marialuise Walla en 1965 ..... *52*

B. The Myth of the Phoenix de Roelof van den Broek (1971) 53

B. 1. Présentation de la démarche adoptée par Roelof van den Broek *53*

B. 2. Réflexions sur les mécanismes de la transmission d'un héritage littéraire et iconographique du V^e^ siècle av. J.- C. au IX^e^ siècle *55*

C. La récurrence du phénix comme sujet de recherche depuis 1971 61

C. 1. Du benu au phénix. Regard sur les origines égyptiennes du mythe *61*

C. 2. La mise en lumière de composantes essentielles du mythe du phénix *66*

C. 3. Les études sur la mise en image d'un oiseau extraordinaire du I^er^ au IX^e^ siècle *70*

CHAPITRE II. PRÉSENTATION DU CORPUS, PROBLÉMATIQUES ET PERSPECTIVES **83**

I. Du corpus à la base de données. Réflexions sur la formalisation des informations **84**

A. La constitution du corpus documentaire 84

B. Pourquoi une base de données ? 85

C. Présentation d'une fiche 87

II. Le traitement des données **97**

A. Cerner les attributs du paon et du phénix 97

B. Répartition chronologique, géographique et par contexte 106
C. Le découpage en phases..... 116
C. 1. Du I^er siècle av. J.-C. au IV^e siècle..... 116
C. 2. Du IV^e au VI^e siècle 122
C. 3. VII^e-IX^e siècle..... 126
C. 4. IX^e-XIII^e siècle..... 130
III. Résultats et pistes de réflexions..... 133
CHAPITRE III. SOURCES ET RESSOURCES LITTÉRAIRES ET ICONOGRAPHIQUES DU PAON ET DU PHÉNIX (X^E SIÈCLE AV. J.-C.-II^E SIÈCLE AV. J.-C.) 137
I. La désignation du paon et du phénix. Problèmes et enjeux 138
A. Le paon dans les sources littéraires à l'est du Bassin méditerranéen (X^e-VI^e siècle av. J.-C.)..... 138
B. Du benu au phénix, du mythe égyptien au récit d'Hérodote..... 142
C. L'inde, l'Égypte et leur faune fantasmée 148
II. L'introduction du paon en Grèce (VI^e-V^e siècle av. J.-C.) 153
A. L'association avec la figure d'Héra et le thème de la renaissance 153
B. L'importation des paons à Athènes au V^e siècle av. J.-C. 158
III. Les cortèges et les processions autour du paon et du phénix..... 162
A. Le phénix et la division du temps..... 162
B. Le paon et les cultes dionysiaques au III^e siècle av. J.-C..... 167
C. Le paon psychopompe d'Ennius 172
PARTIE II : LA MIGRATION DU PAON ET DU PHÉNIX DANS LA SPHÈRE FUNÉRAIRE VERS L'ÉDIFICE DE CULTE CHRÉTIEN (I^ER SIÈCLE AV. J.-C – IV^E SIÈCLE APR. J.-C.) 179
CHAPITRE IV. LE PAON SUR UN SEUIL ENTRE LA VIE ET LA MORT DANS LA BAIE DE NAPLES ET À ROME (I^ER SIÈCLE AV. J.-C. - IV^E SIÈCLE APR. J.-C.).....181
I. Un médiateur entre terre et ciel. Rome et la baie de Naples (I^er siècle av. J.-C.-II^e siècle apr. J.-C.)..... 181
A. Le paon dans une « image de mémoire » à Oplontis (I^er siècle av. J.-C.)..... 181
B. Hermès guide des âmes et le paon psychopompe (I^er-II^e siècle)..... 190
C. Le paon, psychopompe de l'impératrice divinisée (I^er-III^e siècle)..... 196
D. Une lecture eschatologique de l'enseigne de la caupona d'Euxinus à Pompéi (I^er siècle)..... 198
II. Réflexions sur la dynamique du paon dans l'iconographie dionysiaque à Rome (I^er siècle av.J.-C.-IV^e siècle apr. J.-C.) 202
A. La répartition des éléments figurés autour de la niche funéraire à Rome (I^er siècle av. J.-C.-II^e siècle apr. J.-C.)..... 202
B. Luttes, tensions et renovatio sur le sarcophage de Saint-Laurent-hors-les-murs à Rome (III^e siècle) 206
C. Le mausolée de Constance à Rome (milieu IV^e siècle). Visions du temps et de l'éternité 209
III. Le paon et le thème ambigu du « Bon Pasteur » à Rome et Aquilée (III^e-IV^e siècle).... 220
A. Le paon, le pasteur et le défunt au sein de l'arcosolium. Une proximité signifiante 220
B. La gravitation des paons autour du pasteur sur la voûte..... 225
C. Le « Bon Pasteur à l'habit singulier » d'Aquilée (milieu IV^e siècle) 229

CHAPITRE V. L'INTRODUCTION PROGRESSIVE DES OISEAUX DU TRIOMPHE DANS L'ICONOGRAPHIE CHRÉTIENNE (III^E-IV^E SIÈCLE) 235

I. Mise en série des témoignages figurés en contextes funéraire et cultuel chrétiens entre le III^e et le IV^e siècle 236

II. Le triomphe sur le temps et sur la mort dans la sphère funéraire romaine (IIIe-IVe siècle) 238

A. Le phénix et les flammes régénératrices 238

A. 1. L'introduction du feu dans le mythe du phénix 238

A. 2. L'avis unica dans la Cappella greca (III^e siècle) 245

A. 3. La purification par le feu chez Lactance (IV^e siècle) 252

B. L'intégration du paon dans des décors à dominante chrétienne à Rome et Thessalonique (III^e-IV^e siècle) 256

B. 1. Un espoir de salut dans le cubiculum A2 (milieu III^e siècle) 256

B. 2. Le véhicule de l'esprit : la tombe 52 dans la nécropole de Thessalonique (milieu IV^e siècle) ... 261

B. 3. L'incarnation du triomphe sur la mort dans le cubiculum « d'Hercule et Alceste » (fin IV^e siècle) 264

III. Résonances de l'iconographie funéraire dans les décors ecclésiaux au IV^e siècle 268

A. Réflexions sur le phénix dans la scène dite de « Traditio Legis » (IV^e-V^e siècle) 268

A. 1. Définition de la « Traditio Legis » et bilan historiographique 268

A. 2. Les témoignages figurés en contexte funéraire 270

A. 3. Le décor absidal de la basilique Saint-Pierre à la fin du IV^e siècle 275

B. La fontaine de la basilique Saint-Pierre à la fin du IV^e siècle 279

B. 1. L'évolution de la fontaine de la Pigne (IV^e-XVII^e siècle) 279

B. 2. La composition d'une formule visuelle efficace 281

B. 3. Le paon et les eaux vives du canthare 283

C. L'introduction du paon et du phénix dans l'espace ecclésial à Aquilée à la fin du IV^e siècle 287

C. 1. Réflexions sur le pavement du chœur de la basilique alla Beligna 287

C. 2. Aquilée : une cité chrétienne renaissante au cours du IV^e siècle 289

PARTIE III : DE LA RENAISSANCE À LA RÉSURRECTION. L'INCARNATION D'UN ESPOIR DE SALUT (V^E-VI^E SIÈCLE) 295

CHAPITRE VI. LA MISE EN SCÈNE DU PAON, DU PHÉNIX ET DU FIDÈLE COURONNÉ DE LUMIÈRE À NAPLES, RAVENNE ET THESSALONIQUE AU V^E SIÈCLE 297

I. Modes de présentation et de représentation du paon et du phénix (V^e-VI^e siècle). 298

II. Le paon, le phénix et le fidèle revêtu de lumière dans le baptistère de Naples (V^e siècle) 302

A. L'empreinte du phénix radieux et la croix « imprimée » dans le firmament 302

B. L'escorte de l'avis unica et le couronnement du néophyte 309

C. Le triomphe sur la mort et la purification charnelle par la lumière 317

III. Le Christ, l'oiseau éternel et le fidèle à Ravenne et à Thessalonique au milieu du V^e siècle 325

A. Réflexions sur les références inscrites dans l'univers visuel du baptistère des Orthodoxes de Ravenne 325
B. La clôture ajourée et le paon relai des sacrements 332
C. L'oiseau incorruptible et la mise en scène de la lumière dans l'église Saint-Georges de Thessalonique 342
CHAPITRE VII. LA GRAVITATION DES PAONS AUTOUR DE LA CROIX-ARBRE DE VIE (V^E-VI^E SIÈCLE) 353
I. La croix, le chrisme et le thème du triomphe sur la mort à Ravenne (V^e-VI^e siècle) 354
A. Un discours visuel centré sur la Croix-Arbre de Vie 354
B. « Caro salutis cardo est » 361
C. Réflexions sur la notion de théophanie à Saint-Apollinaire-in-Classe de Ravenne 367
II. Le paon et les « rinceaux habités » sur le pavement et la voûte au VI^e siècle 380
A. Le baptistère de Butrint et la dimension eschatologique du baptême 380
B. Les rinceaux habités et la notion de renovatio sur les pavements du VI^e siècle 389
PARTIE IV : LE PAON, LE PHÉNIX ET L'INTRODUCTION DU FIDÈLE DANS LE ROYAUME DE DIEU (VI^E-IX^E SIÈCLE) 403
CHAPITRE VIII. LE PAON AU SEUIL DU CHŒUR DE L'ÉGLISE ET AU CŒUR DU MANUSCRIT (VIII^E-IX^E SIÈCLE) 405
I. L'introduction du paon dans la sculpture lombarde (VIII^e-IX^e siècle) 405
II. La délimitation du seuil entre l'humain et le divin dans la sculpture lombarde (VIII^e-IX^e siècle) 411
A. La mise en arc des oiseaux sculptés autour de l'autel 411
B. Mise en série et mise en ordre du paon dans la sculpture lombarde (VIII^e-IX^e siècle) 426
III. Le paon dans l'univers visuel du manuscrit 444
A. Réflexions sur la figuration du paon dans les manuscrits 444
B. Variations et déclinaisons de la figure du paon dans les Évangiles de Gundohinus (milieu VIII^e siècle) 446
C. La Fontaine de Vie de l'Évangéliaire de Godescalc (781-783) 455
CHAPITRE IX. LE PAON ET LE PHÉNIX DANS LA BASILIQUE « ILLUMINÉE » PAR LE PAPE (VI^E-IX^E SIÈCLES) 469
I. Le pape mis en lumière et le phénix radieux à Rome (VI^e-VII^e siècle) 470
A. Le phénix et la naissance d'un lieu de culte chrétien sur le forum : la basilique Saints-Cosme-et-Damien à Rome (526-530) 470
B. Des « formules » visuelles enchâssées (IV^e-VI^e siècle) 476
C. Le phénix perché au-dessus du pape mis en lumière à Saints-Cosme-et-Damien 486
D. La figure du pape, le paon coloré et le phénix à Sainte-Agnès-hors-les-murs (625-638) 493
II. La réapparition du phénix et l'empreinte de Pascal I^er (817-824) dans l'espace urbain de Rome 504
A. La composition de la nouvelle basilique Sainte-Praxède (817-818) 504
B. Le phénix radieux et le pape revêtu de lumière : la renaissance de l'église au IX^e siècle 516

C. Présentation et re-présentation du Christ, du phénix et du pape Pascal Ier à Sainte-Praxède et à Rome (817-820) 527

CHAPITRE X. UN NOUVEAU SOUFFLE (X^E-XIII^E SIÈCLE) 541

I. Mise en série des témoignages figurés relatifs au paon et au phénix entre le X^e et le XIII^e siècle 541

II. Réflexions sur le paon et la notion de renouveau dans le décor de Saint-Clément à Rome (1118) 551

A. Le discours visuel de l'Église renouvelée dans le nouveau titulus clementis au XII^e siècle 551

B. Le paon à Saint-Clément : de l'exemplum à une éventuelle mise en garde pour le fidèle et le clerc.. 557

CONCLUSION 569

BIBLIOGRAPHIE 580

ANNEXE 600

LISTE DES TABLEAUX 634

LISTE DES CARTES 634

LISTE DES GRAPHIQUES 635

TABLE DES FIGURES 636

INDEX DES AUTEURS 645

INDEX LOCORUM 646

Introduction

« En faisant la roue, cet oiseau, dont le pennage traîne à terre, apparaît encore plus beau, mais se découvre le derrière »[1]. Guillaume Apollinaire (1880-1918) caractérise avec humour le paon dans son *Bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1911). Au XII^e^ siècle, Hugues de Fouilloy se servit de la dualité de l'apparence de cet oiseau lorsqu'il fait la roue pour mettre en garde le prélat[2]. Selon lui, l'oiseau admiré pour sa beauté est comparable au clerc assoiffé de louanges et de vaine gloire. Or, la laideur, qui est le revers de sa beauté, enseigne l'humilité[3]. L'image du paon est ainsi tiraillée entre ce qui l'élève et l'abaisse. Cette tension est également sensible dans la beauté de sa queue ocellée, opposée à son cri disgracieux dont il tirerait son nom selon Isidore de Séville (v. 560-636)[4]. Aujourd'hui, l'oiseau est plus simplement associé à la fierté, au narcissisme et à l'orgueil[5].

En ce qui concerne le mythique phénix, l'unique représentant de son espèce est associé, de nos jours, à la cyclicité et à la régénération par le feu, puisqu'il renaît de ses cendres. La créature réapparaît régulièrement dans l'art et la littérature, jusque dans la publicité, sous la forme d'un rapace aux plumes flamboyantes[6]. Or, pour illustrer le décalage entre l'image actuelle du phénix et celle(s) produite(s) par l'imaginaire antique et médiéval, on peut citer l'exemple du pavement en mosaïque de Daphné au VI^e^ siècle, sur lequel il prend la forme d'un échassier au plumage gris, perché sur un monticule[7]. Le phénix de Daphné porte un nimbe radié

---

[1] GUILLAUME APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » 121, 1956, Le bestiaire, « Le paon ».

[2] HUGUES DE SAINT VICTOR, *De Bestiis*, I, 55, *De pavonis natura*, PL 177, 53C, repris dans A. ZUCKER, *Physiologos : le bestiaire des bestiaires*, Grenoble, Jérôme Millon, 2004, p. 267-269, n°52, *Le paon*, p. 268.

[3] « *Nota etiam quod pavo, dum laudatur, caudam erigit quando praelatus quilibet adulantium laudibus per vanam gloriam mentem levat* […] *cum autem cauda erigitur, posteriora nudantur, et sic quod laudatur in opere, deridetur in elatione* », HUGUES DE SAINT VICTOR, *De Bestiis*, I, 55.

[4] « *Pavo nomen de sono vocis habet* », ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies. Livre XII, Des animaux*, A. JACQUES (trad.), Paris, Belles Lettres, 1986, VII, 48. Dans l'une des fables de Phèdre, le cri dissonant du paon est opposé au chant harmonieux du rossignol (*Fables*, III, 18).

[5] V. BAR, *Dictionnaire iconologique : les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*, Dijon, Faton, 1999, p. 269.

[6] Parmi les travaux les plus récents sur la réappropriation du phénix aux XX^e^ et XXI^e^ siècles, voir F. LECOCQ, « Un bilan de la recherche contemporaine sur le mythe du phénix », *Roda da Fortuna. Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo, Electronic Journal about Antiquity and Middle Ages*, 4-1, 2015, p. 257-273 [mis en ligne le 17/06/15] http://media.wix.com/ugd/3fdd18_547a25199a384e0ab5f8a313098d4f09.pdf ; *ead.*, « *The Dark Phoenix*. Rewriting an Ancient Myth in Today's Popular Culture », dans *Ancient Myths in the Making of Culture*, M. BUDZOWSKA et J. CZERWINSKA (éd.), Vienne, Peter Lang, coll. « Warsaw Studies in Classical Literature and Culture », 3, 2015, p. 341-354.

[7] Musée du Louvre, Inv. Ma 3442.

qui, semble-t-il, n'a pas été transmis à l'aigle au plumage rouge et or. Le profil de l'oiseau imaginaire dans l'iconographie antique et médiévale sera à définir, étant donné que sa mise en image a évolué au cours du temps. Par ailleurs, il peut sembler difficile de concevoir que le paon ait pu être, à un moment donné, lié au mythique phénix. Leur apparence et leur signification actuelle les opposent plus qu'elles ne les rapprochent l'un de l'autre.

Néanmoins, des points de contact ont été établis entre les deux oiseaux. Au cours de nos recherches de master, nous avons étudié certains aspects de l'iconographie du paon dans l'actuelle Italie entre le IV^e^ et le XII^e^ siècle[8] et relevé que le paon et le phénix apparaissent, côte à côte, au sein de plusieurs compositions réparties dans des lieux de cultes chrétiens. Les deux oiseaux sont également liés, tous deux, à la notion de renaissance, ce qui doit, d'ores-et-déjà, retenir notre attention. Une étude comparée devrait permettre de mieux comprendre les circonstances de leur rapprochement, autant que visuel que sémantique, et de leur christianisation. Comment s'est opéré le glissement de l'attribut d'Héra/Junon vers l'incarnation de la renaissance puis de la vanité ? Que produit leur mise en regard dans certaines compositions que n'apporte pas la figuration seule du paon ou du phénix ? Nous répondrons notamment à ces questions en analysant les témoignages figurés du paon et du phénix ainsi qu'en examinant les compositions qui les réunissent comme révélatrices de leurs liens sous-jacents. C'est par l'intermédiaire du paon et du phénix que nous proposons de mener une réflexion, plus générale, sur la notion de renouveau et de renaissance dans les sociétés antiques et médiévales. Le croisement des informations issues de ressources textuelles et visuelles sur chacun des deux oiseaux s'avère nécessaire, en particulier pour le phénix dont le versant littéraire ne peut être mis à l'écart.

Un double point de vue constant sur l'iconographie du paon et du phénix n'a, semble-t-il, pas encore été adopté dans l'historiographie. Roelof an den Broek a seulement relevé les auteurs qui ont comparé, voire mis en concurrence, ces deux oiseaux synonymes de contrées lointaines[9]. Le chercheur a survolé la question des figurations paléochrétiennes et médiévales

[8] R. DEMÈS, *Le thème iconographique du paon entre les IV^e^-V^e^ siècles et le XII^e^ siècle à Rome et dans l'espace urbain des grandes basiliques romaines*, mémoire de Master 1 sous la direction de M. Daniel RUSSO, université de Bourgogne, 2009 *; id., Le thème iconographique du paon entre les IV^e^-V^e^ siècles et le XII^e^ siècle à Rome, Ravenne et dans l'espace italo-lombard*, mémoire de Master 1 sous la direction de M. Daniel RUSSO, université de Bourgogne, 2010.

[9] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix according to Classical and Early Christian Traditions*, thèse, Theological Faculty of the University of Utrecht, 1971 ; I. SEEGER (trad.), Leiden, Brill, coll. « Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain », t. 24, 1972, en part. p. 251-253.

du phénix abordées ponctuellement depuis 1979 par Fabrizio Bisconti[10]. De manière générale, les recherches portant sur le thème du phénix ont été centrées sur le pan littéraire de son histoire et dans une moindre mesure, sur l'iconographie monétaire impériale romaine. Concernant le thème du paon, l'étude de référence demeure la monographie d'Helmut Lother (1898-1970) publiée en 1929[11]. Néanmoins, le propos est limité à l'art paléochrétien et devait être actualisé.

Les ensembles documentaires réunis par R. van den Broek et H. Lother ont constitué la base de notre corpus. Ce dernier a largement été étoffé en doctorat par le dépouillement de nombreux catalogues, répertoires et recueils dans des bibliothèques françaises et européennes. Nos bourses de recherche à l'École Française de Rome, à la Casa de Velázquez et à l'École Française d'Athènes nous ont permis de poursuivre ce travail de collecte des occurrences et de réunir une bibliographie spécialisée. Notre corpus compte cinq-cent-soixante-dix témoignages figurés, soit quatre-cent-quatre-vingt-dix documents dans lesquels apparaissent un ou plusieurs paons, soixante-huit phénix mis en parallèle avec quatre *benu,* ainsi que huit créatures hybrides. Les témoignages relatifs au *benu* ont été pris en compte étant donné que l'oiseau légendaire, issu de la cosmogonie héliopolitaine, est l'ancêtre du phénix latin. Quelques figurations de créatures hybrides ont rejoint notre documentation du fait de leurs liens visuels avec le paon et le phénix, avec qui elles partagent certaines caractéristiques. La diversité des contextes, des supports et des éléments figurés situés en périphérie du paon et du phénix reflète toute la richesse d'une iconographie complexe, qui nous a conduit à concevoir une base de données informatique. Cet outil offre diverses possibilités de traitement des informations rassemblées et mises en parallèle au sein d'une structure assez souple pour être adaptée à la documentation. La distribution des occurrences dans le temps et dans l'espace a défini le cadre géographique et chronologique du sujet. La figuration quasi continue du paon et du phénix et la diffusion de leurs images autour et au-delà du Bassin méditerranéen nous invitent à réfléchir sur la transmission, la circulation et la réappropriation de ces oiseaux du répertoire visuel antique et tardo-antique vers l'iconographie médiévale, sans tenir compte de la délimitation Orient/Occident.

De fait, les bornes chronologiques des IV^e^ et XII^e^ siècles ont été fixées par la répartition des occurrences. La charnière culturelle et religieuse des III^e^ et IV^e^ siècles marque une étape déterminante dans le développement de l'iconographie du paon et du phénix qui migrent vers

[10] F. BISCONTI, « Aspetti e significati del simbolo della fenice nella letteratura e nell'arte del cristianesimo primitivo », *Vetera Christianorum,* 16, 1979, p. 21-40.
[11] H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst : eine Studie über das Verhältnis von Ornament und Symbol,* Leipzig, Dieterich, coll. « Studien über christliche Denkmäler », 18, 1929.

le répertoire visuel des premiers chrétiens. Les phases des V^e^ et VI^e^ siècles et du IX^e^ siècle seront distinguées car représentant des moments de renouveau pour les deux oiseaux, tout comme le XII^e^ siècle. Le terme de notre parcours a aussi été déterminé par la documentation. Le décor absidal de la basilique Saint-Clément (1118) à Rome sera envisagé par le biais de la figure du paon inscrite dans un discours visuel articulé autour du thème du renouveau. Au cours de notre enquête, nous aurons l'occasion d'examiner différents témoignages figurés issus, principalement, de contextes cultuels et funéraires. Ces derniers regroupent plusieurs ensembles, à commencer par celui d'environnements liés aux cultes rendus à Héra et Dionysos auxquels la figure du paon a été associée. L'oiseau a également été intégré dans le répertoire visuel du pouvoir impérial, et il en est de même du phénix. Les deux oiseaux ont ensuite été introduits dans l'espace ecclésial, au terme d'un processus dont il s'agira de souligner les grandes lignes en nous basant, notamment, sur l'iconographie des catacombes romaines. Le terme « autour » de l'intitulé de notre thèse désigne d'abord, les éléments figurés en périphérie du paon et du phénix. Il s'agit par exemple, de figures humaines, d'animaux et d'objets qui entrent en dialogue avec les deux oiseaux et participent, ensemble, à une composition faisant sens sur un support, dans un lieu défini. Ces éléments figurés donnent corps au discours visuel et apportent, par là-même, de précieux indices sur le processus de christianisation du paon et du phénix en contexte funéraire. Chaque document porte l'empreinte d'un contexte politique, culturel et religieux que nous chercherons à saisir à travers les figurations du paon et du phénix réparties autour du Bassin méditerranéen. Cette amplitude géographique s'est imposée au vu de la distribution des témoignages au sein d'un ensemble cohérent, correspondant aux territoires de l'ancien empire romain.

Nous proposons ainsi de mener une réflexion sur la signification du paon et du phénix dans des contextes cultuels et funéraires autour du Bassin méditerranéen entre le IV^e^ et le XII^e^ siècle. Notre enquête débutera au X^e^ siècle av. J.-C., durant le règne du roi Salomon (970-931 av. J.-C), qui aurait, selon le *Livre des Rois*, rapporté de l'or, de l'argent, de l'ivoire, des singes et des paons sur des navires revenus de Tarsis. De fait, on ne peut comprendre la signification de ces oiseaux dans la pensée chrétienne sans revenir sur leurs racines antiques. Les témoignages figurés du paon et du phénix jalonneront notre parcours et en marqueront les grandes étapes. La dimension eschatologique du paon et du phénix sera examinée à partir d'une documentation variée, en suivant une approche interdisciplinaire. La longue vie des figures du paon et du phénix est rythmée par des phases de renouveau dont nous chercherons à rendre compte en resituant la plupart des productions dans leurs contextes de création.

Devant l'abondance de la documentation réunie, des choix ont dû être opérés afin de clarifier notre propos, et éviter de noyer nos réflexions dans le flot des nombreux exemples du corpus. Nous avons choisi de jouer sur la profondeur de champ dans l'examen des témoignages figurés rassemblés dans notre base de données. Celle-ci nous a permis de réaliser plusieurs types de mises en série des occurrences de manière à « faire parler » les documents par la confrontation, en réduisant le rôle du facteur interprétatif. Un certain recul sera pris par exemple, avec l'ensemble des documents relatifs entre le V^e^ et le VI^e^ siècle, à plusieurs types de supports inscrits dans différents lieux de culte chrétiens dispersés sur les péninsules italique, grecque et dans la partie orientale du Bassin méditerranéen. Une attention particulière sera accordée à certains témoignages, qui, selon nous, cristallisent un contexte historique, culturel et religieux déterminant pour la compréhension de la signification du paon et du phénix. Nous nous arrêterons notamment sur le décor absidal de la basilique Sainte-Praxède au IX^e^ siècle afin de réfléchir sur la question de la mise en présence du Christ, du phénix et du pape Pascal I^er^ (817-824) associé à une phase de renouveau de l'Église romaine.

Nous avons choisi de suivre un parcours chronologique divisé en quatre parties, telles des étapes. Dans la première partie, nous définirons les principaux moments de l'historiographie relative à ces deux sujets, du début du XX^e^ siècle à nos jours. Les diverses études traitant du thème du paon seront présentées vis-à-vis de la monographie pionnière d'Helmut Lother publiée en 1929 puis de l'ouvrage d'Ernst-Thomas Reimbold. Nous chercherons ainsi à nous situer par rapport à cet édifice historiographique en tentant d'évaluer les apports et de définir les limites de ces travaux. La présentation de l'abondante bibliographie sur le phénix sera articulée autour de la thèse de Roelof van den Broek, soutenue et publiée en 1971. Nous chercherons d'une part, à évaluer les influences possibles entre les études de référence, et d'autre part, à souligner les apports de travaux restés dans l'ombre de ces études phares. Nous comparerons ainsi les angles d'approches d'un sujet aux multiples facettes. Les étapes de la composition du corpus seront ensuite exposées, avant de procéder à une description de l'architecture de notre base de données. Chaque document répertorié fait l'objet d'une fiche détaillée, à partir de laquelle nous entrerons dans le vocabulaire visuel de compositions marquées par la présence du paon ou du phénix. Plusieurs types d'analyses sérielles seront réalisées, de manière à prendre un certain recul sur la documentation réunie. Nous réaliserons notamment un examen des modes de présentation du paon et du phénix jusqu'au XIII^e^ siècle afin de mettre en exergue les caractéristiques de leurs figurations et d'évaluer leur stabilité dans

le temps. La répartition des occurrences d'un point de vue géographique, chronologique et en fonction de certains contextes sera observée puis analysée. Nous reviendrons sur ces mises en série des occurrences et les examinerons de façon plus détaillée, au cours de notre démonstration. La présentation du parcours historiographique et celle du corpus documentaire dirigeront notre regard vers les ressources mises à notre disposition. Les premières mentions, évocations et traductions visuelles connues du paon et du *benu*-phénix seront relevées et mises en parallèle. Il s'agira de réfléchir sur ce qui définit un paon dans les textes antiques et sur ce qui compose le légendaire phénix avant le II^e^ siècle av. J.-C. Nous chercherons ainsi à définir les principales étapes du parcours de l'oiseau de la Mésopotamie vers la péninsule italique, afin de déterminer si la présence attestée du paon sur un territoire a influé sur sa mise en image. Nous nous arrêterons notamment sur les circonstances de son intégration dans des contextes cultuels en Grèce et de sa mise en image dans la sphère funéraire étrusque. Entre le VI^e^ et le III^e^ siècle av. J.-C., le paon franchit un seuil entre profane et sacré en se rapprochant de la déesse Héra puis de Dionysos. En parallèle, il se rapproche du défunt jusqu'à être perçu comme un psychopompe, un intermédiaire entre la vie et la mort, entre la terre et le ciel, entre l'humain et le divin.

Dans la deuxième partie, la question de la christianisation du paon et du phénix sera envisagée en termes de migration des sépultures collectives romaines vers l'espace ecclésial entre le I^er^ siècle av. J.-C. et le IV^e^ siècle apr. J.-C. Notre parcours nous mènera d'abord dans la baie de Naples, en particulier à Pompéi. Une lecture de l'enseigne de la *caupona* d'Euxinus sera notamment proposée, en articulant notre propos sur la proximité de la première mise en image du phénix en contexte latin avec un couple de paons affrontés. Nous poursuivrons ainsi le cours de nos réflexions sur la question de la figure du paon placée sur un seuil entre deux univers et perçu comme un médiateur, voire un guide de l'âme. Durant les trois premiers siècles, le paon est également jugé digne de transporter l'âme de l'impératrice divinisée. Nous examinerons ensuite les liens étroits tissés entre la figure du paon, la vigne dionysiaque et le corps du défunt au travers d'une série d'exemples. Le décor intérieur du mausolée impérial de Constance à Rome au milieu du IV^e^ siècle fera l'objet d'une étude détaillée en raison du contexte culturel et religieux dans lequel il est inscrit. L'insertion de la figure du paon au cœur d'un discours visuel empreint d'une iconographie dionysiaque christianisée résulte d'un processus dont nous chercherons à définir les grandes lignes. Par ailleurs, nous porterons notre attention sur les rapports établis entre le paon, le « Bon Pasteur » et le défunt sur les fresques des catacombes romaines entre le III^e^ et le IV^e^ siècle avant de nous arrêter sur le pavement dit

« du Bon Pasteur à l'habit singulier » à Aquilée au milieu du IV^e^ siècle. La période charnière des III^e^ et IV^e^ siècles sera ensuite envisagée au travers d'une seconde série de témoignages issus de contextes funéraires romains. Au cours de ce chapitre, nous nous concentrerons sur les premiers cas de mises en rapport du paon et du phénix avec des figures bibliques dans les catacombes romaines au III^e^ siècle. Sur les fresques de la *Cappella Greca* dans les catacombes de Priscille, le phénix majestueux renaît de ses cendres, selon une version du mythe dont nous observerons les phases de composition. Comme dit précédemment, la christianisation du phénix est étroitement liée à la conversion des éléments situés dans sa proche périphérie, ce qui est le cas de son support. La christianisation du palmier-dattier (*phoenix*) sur lequel il trône dans la scène de *Traditio Legis* sera analysé avant de diriger notre regard vers le décor perdu de l'ancienne basilique Saint-Pierre. Nous formulerons alors des hypothèses sur une possible mise en image du paon et/ou du phénix au sein de la basilique vaticane dès la fin du IV^e^ siècle, au moment de leur introduction dans l'espace ecclésial à Aquilée.

Dans la troisième partie, nous poursuivrons notre enquête en centrant notre propos sur les liens tissés entre le paon, le phénix porteur de lumière et le baptisé, dans des contextes cultuels chrétiens entre le V^e^ et le VI^e^ siècle. Les deux oiseaux se rapprochent davantage de Jésus-Christ et du fidèle jusqu'à incarner un espoir de salut, en tant que signes de renaissance et de résurrection. Dans un premier temps, nous procéderons à une mise en série des occurrences et présenterons leur répartition géographique et leur distribution par type de lieu de culte et de de support. C'est à la lumière de ces deux oiseaux, liés tous deux au triomphe sur la mort, que nous étudierons les discours visuels de trois édifices ornés de mosaïques datant de la première moitié du V^e^ siècle. Nous mènerons une série de réflexions sur les rapports du paon et du phénix vis-à-vis du passage entre charnel et spirituel dans le baptistère San Giovanni in Fonte de Naples, le baptistère des Orthodoxes à Ravenne et de l'église Saint-Georges de Thessalonique. Les trois décors réalisés durant la première moitié du V^e^ siècle matérialisent à la fois un seuil et un lien entre l'individu purifié, comme revêtu de lumière grâce au baptême, et Dieu. Dans un second temps, nous nous concentrerons sur la question de la répartition des paons en périphérie de la croix, reproduite et déclinée sur des sarcophages, des clôtures de chœur et des mosaïques de pavement réalisés entre le V^e^ et le VI^e^ siècle. Les liens tissés entre le couple de paons et le signe christique, autour duquel ils sont réunis, seront examinés afin de mieux comprendre ce que représente le schéma des paons affrontés autour du calice et/ou de la Croix assimilée à l'Arbre de Vie. Au IV^e^ siècle, le paon et le phénix franchissent le seuil de l'église et se rapprochent progressivement au cours des siècles suivants, du Christ et du fidèle dont la

chair est spiritualisée par les sacrements dispensés par l'Église, médiatrice privilégiée entre l'humain et le divin.

Dans la quatrième partie, les rapports entre le paon, le phénix et le fidèle seront observés à travers le thème de l'introduction du fidèle dans le Royaume de Dieu par l'intermédiaire des sacrements. Nous mettrons en série les occurrences du paon dans la sculpture lombarde datée entre le VII^e^ et le IX^e^ siècle avant de nous concentrer sur deux types de supports, les clôtures de chœur et les baldaquins (*ciboria*) placés au-dessus de l'autel, autrement dit des plaques sculptées situées sur des zones liminaires. Le schéma des paons réunis autour du calice et/ou de la croix sera examiné, dans plusieurs décors sculptés, entre le VIII^e^ et le IX^e^ siècle. Leur mise en arc sur ces supports, placés au seuil du chœur et autour de l'autel, sera notamment analysée, en regard de l'incorporation de l'individu au Fils de Dieu grâce aux sacrements. Comme nous le verrons, les paons affrontés reproduits sur ces supports répartis autour de l'autel font obstacle à la progression du fidèle dans l'espace ecclésial tout en accompagnant son élévation spirituelle. La deuxième partie du chapitre sera articulée autour du thème de la transformation de ces oiseaux, en particulier de leur mise en arc, en tant que reflet de la purification du corps grâce au rituel. Nous envisagerons ensuite, cette notion de transformation à travers les déclinaisons formelles de la figure du paon dans les lettrines des Évangiles de Gundohinus (milieu du VIII^e^ siècle), avant de diriger notre regard vers la Fontaine de Vie de l'Évangéliaire de Godescalc (781-783). Le second versant de la quatrième partie sera consacré à la présentation du phénix dans des décors absidaux à Rome, entre le VI^e^ et le IX^e^ siècle. Notre porterons ainsi notre attention sur les décors monumentaux des basiliques Saints-Cosme-et-Damien (526-530), Sainte-Agnès-hors-les-murs (625-638) et Sainte-Praxède (817-818), trois édifices construits ou reconstruits et ornés de mosaïques sous les pontificats de Félix IV (526-530), d'Honorius I^er^ (625-640) et de Pascal I^er^ (817-824). La mise en présence du pape dans ces décors sera discutée en fonction de la présentation, voire de la re-présentation du phénix désigné par le Christ encadré de martyrs. C'est à travers ces discours visuels produits par l'Église renaissante, que nous réfléchirons sur le rapprochement du pape avec le corps martyrial, avec le Christ ainsi qu'avec le phénix.

Dans le dernier chapitre, nous réaliserons une mise en série des occurrences datées entre le X^e^ et le XIII^e^ siècle en nous concentrant sur le XII^e^ siècle, en tant que moment de renouveau pour l'iconographie du paon et du phénix. Nous proposerons enfin une série de réflexions sur la réactualisation du paon dans le décor absidal de la basilique Saint-Clément à Rome, au XII^e^ siècle, durant l'une des principales phases de renouveau de l'Église romaine. L'oiseau nous

introduira au cœur d'un décor complexe et d'un discours visuel particulièrement ordonné. Les mosaïques du chœur de Saint-Clément marqueront le terme de notre parcours et semblent révéler une évolution dans la signification de l'oiseau. Au XII^{e} siècle, l'image du paon faisant la roue pourrait commencer à incarner une mise en garde pour le fidèle et le clerc, souhaitant parer leur âme de multiples vertus.

Partie I :

Présentation et définition des enjeux du sujet

Chapitre I. Parcours historiographique

Il convient dans un premier temps de présenter un aperçu des recherches sur l'iconographie du paon et du phénix afin de nous situer par rapport à l'édifice historiographique. Sa construction pourrait être mis en rapport avec la composition de la signification du paon et du phénix (ré)apparaissant régulièrement dans la littérature ancienne, dans le vocabulaire visuel antique et médiéval jusqu'à devenir un sujet de recherche récurrent. Le bilan que nous proposons n'est pas exhaustif, mais permet de mettre en évidence les principales étapes d'un parcours historiographique centré sur le XX^{e} siècle. Un découpage chronologique et une organisation en fonction d'études phares sur le thème du paon, puis du phénix vont structurer notre propos tel un parcours ponctué d'étapes. L'itinéraire intellectuel de chaque grande figure de la recherche sera brièvement présenté afin de tenter de comprendre la genèse des principales études portant sur ces deux thèmes. Les liens tissés entre les chercheurs et les rapports de filiation intellectuelle seront notamment examinés dans le but d'évaluer les enjeux, les apports et éventuellement les limites de travaux proposés sur des sujets aussi riches et complexes. La documentation mise à leur disposition, la méthodologie adoptée et les principales ressources bibliographiques utilisées vont être mis en parallèle en vue de faire apparaître les sillons qu'ils ont pu suivre ou tracer. Notre parcours historiographique sur le thème du paon va débuter avec l'ouvrage d'Helmut Lother (1898-1970) puis se poursuivre avec les travaux inscrits ou non dans le sillon qu'il a tracé en 1929. Dans un second temps, nous proposerons une présentation des différentes études portant sur le thème du phénix en les articulant autour de charnières historiographiques. Celles-ci sont formées par les ouvrages de Jean Hubaux et Maxime Leroy (1939), des thèses de Marialuise Walla (1965) et de Roelof van den Broek (1971) jusqu'aux récents travaux de Françoise Lecocq. Bien que la pertinence de certaines pistes de réflexion soit discutable, les études de J. Hubaux et M. Leroy ainsi que de R. van den Broek s'imposent, aujourd'hui encore, comme des références pour l'étude des versants littéraires et iconographiques du phénix.

I. L'étude du paon dans l'iconographie antique et médiévale

A. Enjeux, apports et limites de *Der Pfau in der altchristlichen Kunst* d'Helmut Lother (1929)

A. 1. Le parcours d'Helmut Lother et la genèse de l'étude

Les réflexions présentées en 1929 par H. Lother (1898-1970) dans l'ouvrage *Der Pfau in der altchristlichen Kunst*[12] sont le fruit de recherches débutées au début des années 1920 pendant ses études à l'université de Greifswald[13]. Sa formation lui permit de prendre connaissance des travaux sur l'art paléochrétien de l'archéologue Victor Schultze (1851-1937) qui enseignait à Greifswald depuis 1883[14]. La seconde figure importante dans le parcours d'H. Lother est son directeur de recherche, l'archéologue, théologien et historien de l'Église Hans Achelis (1865-1937). Ce dernier chercha à comprendre dans quelles circonstances l'image sacrée émergea dans des contextes funéraires italiques entre les III^e^ et IV^e^ siècles[15]. Ces pistes balisées ont été suivies par son élève qui s'appuya principalement sur des documents figurés dans les catacombes romaines, napolitaines et syracusaines pour étudier la signification du paon dans l'art paléochrétien. Le fait qu'H. Lother ait été l'assistant personnel d'H. Achelis durant ses voyages d'études en Italie a certainement contribué à renforcer les liens entre les deux chercheurs et à orienter de futurs travaux[16]. La filiation intellectuelle apparaît également dans la méthode adoptée par H. Lother, puisque chaque témoignage figuré est situé dans son contexte avant d'être comparé. Les documents iconographiques ainsi répertoriés et analysés constituent un prisme par lequel le chercheur tente d'observer la piété des communautés judéo-chrétiennes entre le III^e^ et le IV^e^ siècle notamment à Rome. La dédicace du texte et les fréquentes références aux travaux de son directeur de recherches confirment qu'H. Lother s'inscrit dans le sillon d'H.

[12] H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst: eine Studie über das Verhältnis von Ornament und Symbol*, Leipzig, Dieterich, coll. « Studien über christliche Denkmäler », 18, 1929.
[13] Le contexte religieux de la ville de Greifswald au XVII^e^ siècle fut d'ailleurs étudié par H. Lother dans sa thèse portant sur les controverses piétistes en Poméranie. (H. LOTHER, *Pietistische Streitigkeiten in Greifswald. Ein Beitrag zur Geschichte des Pietismus in der Provinz Pommern*, Gütersloh, Carl Bertelsmann, 1925).
[14] V. Schultze est remercié dans l'avant-propos de l'ouvrage d'H. Lother. Voir V. SCHULTZE, *Archäologische Studien über altchristliche Monumente*, Vienne, Wilhelm Braumüller, 1880 ; *Id.*, *Archäologie der altchristlichen Kunst*, Münich, C. H. Beck, 1895 ; *Id.*, *Altchristliche Städte und Landschaften*, Leipzig, Deichert, 1913–1930.
[15] H. ACHELIS, *Die Bedeutung der Katakomben von Neapel für die christliche Kunstgeschichte* (Rektoratsrede) Leipzig, Edelmann, 1932 ; *Id.*, *Römische Katakombenbilder in Catania*, Berlin, De Gruyter, coll. « Studien zur spätantiken Kunstgeschichte », vol. 5, 1932 ; *Id.*, *Die Katakomben von Neapel. 6 Lieferungen*, Leipzig, Hiersemann, 1935-1936.
[16] H. Lother le précise dans son avant-propos (daté du 26 mai 1929), tout comme il souligne l'influence des séminaires et des conférences de son directeur sur ses propres recherches.

Achelis[17]. L'influence de ce chercheur est en outre perceptible dès le titre de l'ouvrage que l'on peut rapprocher de la thèse d'H. Achelis – soutenue à l'université de Marburg en 1887 – portant sur le poisson dans les catacombes romaines[18]. La prise en compte d'un seul motif étant la seule démarche valable pour proposer une étude exhaustive selon H. Achelis, H. Lother appliqua ce principe sur un sujet analogue. Il est également possible que la connotation péjorative du paon et sa réappropriation dans les arts décoratifs européens dans le premier tiers du XX^e^ siècle aient également favorisé ce choix[19].

À travers son ouvrage paru en 1929, H. Lother pose la question suivante : dans quelle mesure l'observation des rapports entre « *Ornament* » et « *Symbol* » peut-elle éclairer l'étude du thème iconographique du paon dans l'art paléochrétien ? Pour H. Lother, le premier terme est synonyme de « décoration ». Il désigne un élément vide ou vidé de sens qui ne peut être étudié pour lui-même parce qu'appartenant à un ensemble, un décor. *Symbol* désigne quant à lui un élément porteur de signification par lui-même, que cette dernière ait perduré dans le temps ou qu'elle ait été ravivée dans un certain contexte. Bien que le titre de l'étude précise que la démonstration concerne la période dite « paléochrétienne », la recherche des origines de l'espèce de l'oiseau ainsi que des racines du motif et du symbole qui lui sont associés l'obligent à prendre en compte des documents antérieurs au III^e^ siècle. En dressant un inventaire de la documentation réunie par le chercheur, nous constatons que la chronologie couverte par l'étude s'étend du X^e^ siècle av. J.-C. au XII^e^ siècle[20]. L'essentiel du corpus iconographique s'inscrit dans un intervalle chronologique compris entre le III^e^ et le VI^e^ siècle et concerne l'espace italique, mais des parallèles sont effectués avec des documents provenant de la partie orientale du Bassin méditerranéen. La considération d'un large cadre spatio-temporel et le croisement de témoignages archéologiques, littéraires et iconographiques permettent au chercheur de percevoir des continuités et d'observer la transmission de schémas visuels. La démarche interdisciplinaire adoptée et l'exploitation d'un riche corpus documentaire lui offrent alors la

[17] Parmi les références les plus citées par H. Lother figurent H. ACHELIS, « Altchristliche Kunst », *Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche*, 12-4, 1911, p. 296-320 ; *id.*, « Die gnostiche Katakombe am Viale Manzoni in Rom », *Kunst und Kirche. Zeitschrift für religiöse Kunst in den evangelischen Kirche*, II, mars 1926, p. 65-71 ; *id.*, *Das Christentum in den ersten drei Jahrhunderten*, Leipzig, Quelle & Meyer, 1912.

[18] H. ACHELIS, *Das Symbol des Fisches und die Fischdenkmäler der römischen Katakomben*, Dissertation, Marburg Philosophische Fakultät vom 29. November 1887, Universitäts-Druckerei Marburg, 1887 ; Marburg, Elwert, 1888.

[19] *Infra*, n. 65.

[20] L'étude en tant que telle s'arrête cependant à des objets ravennato-byzantins du VI^e^ siècle (p. 78-83), puisque les décors ecclésiaux de Sainte-Agnès-hors-les-murs à Rome (p. 23) et de Saint-Clément également à Rome (p. 85) ne sont cités qu'en guise d'ouverture.

possibilité d'une part, de mieux cerner les grandes étapes de l'importation du paon de l'Inde vers la péninsule italique. D'autre part, le faisceau d'indices recueillis enrichit sa démonstration visant à évaluer les liens entre l'animal, le motif et le symbole dans des contextes civils, cultuels et funéraires jusqu'au VI^e^ siècle. Ainsi, la recherche des articulations entre ces trois éléments lui sert à approfondir ses réflexions sur les circonstances dans lesquelles le paon migra d'un répertoire visuel « païen » vers une iconographie « paléochrétienne ». Les perspectives ouvertes en 1929 l'ont conduit deux ans plus tard à considérer les notions de « réalisme » et de « symbolisme » dans l'art paléochrétien[21]. Le chercheur se consacra ensuite jusqu'à la fin des années 1930 à la rédaction d'une histoire de l'Église et de la chrétienté[22].

A. 2. L'horizon d'étude ouvert par Helmut Lother

La monographie d'H. Lother est pionnière sur le sujet et demeure la référence pour l'étude de l'iconographie du paon durant la période dite « paléochrétienne ». Ce terme est d'ailleurs défini dès les premières pages de même que les circonstances de l'émergence de l'« art paléochrétien ». Bien que les découvertes de l'archéologie chrétienne romaine en aient situé le berceau à Rome, H. Lother revient sur les travaux controversés de Josef Strzygowski (1862-1941)[23]. Dans son ouvrage intitulé *Orient oder Rom*, ce dernier adopta une méthode comparatiste façonnée par des préjugés racistes pour tenter d'expliquer que les arts du IV^e^ siècle n'auraient pas d'origine romaine, mais auraient été influencés par des courants « orientaux » et « sémitiques »[24]. On ne peut aujourd'hui soutenir le discours téléologique et l'histoire formaliste de l'École de Vienne à laquelle se rattache ce chercheur. H. Lother présente également les recherches de Franz Xavier Kraus (1840-1901) sur le rôle de la cité d'Alexandrie dans le développement du catéchisme et d'une théologie chrétienne à partir de la fin du II^e^ siècle[25]. H. Lother est quant à lui convaincu d'une permanence de la culture gréco-romaine dans

[21] H. LOTHER, *Realismus und Symbolismus in der altchristlichen Kunst*, Tübingen, Mohr, coll. « Sammlung gemeinverständlicher Vorträge und Schriften aus dem Gebeit der Theologie und Religionsgeschichte », 1931.
[22] H. LOTHER, *Neugermanische Religion und Christentum. Eine kirchengeschichtliche Vorlesung*, Gütersloh, Bertelsmann, 1934 ; *Id.*, *Die Christusauffassung der Germanen*, Gütersloh, Bertelsmann, 1937 ; *id*., Geschichte des Christentums, Leipzig, Quelle & Meyer, 1939.
[23] J. STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom? Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig, J. C. Hinrich, 1901 ; *Id.*, *Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig, Hinrich, 1903. D'un point de vue historiographique, voir S. MARCHAND, « The Rhetoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism : the Case of Josef Strzygowski », *History and Theory*, 33-4, 1994, p. 106-130 ; J. ELSNER, « The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901 », *Art History*, 25-3, 2002, p. 358-379.
[24] J. STRZYGOWSKI contredit ainsi les travaux de F. WICKHOFF sur la genèse de Vienne (1895), prolongés par A. RIEGL dans *Spätrömische Kunstindustrie* (1901).
[25] F. X. KRAUS, *Geschichte der christlichen Kunst*, Fribourg, Herder, 1895-1897, 2 vol. Voir également E. LEFEVRE-PONTALIS, « Franz-Xaver Kraus, Geschichte der christlichen Kunst (compte-rendu) », *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, 59-1, 1898, p. 421-423.

la vie, la piété et l'art des premières communautés judéo-chrétiennes notamment à Rome. Dans cette optique, il se rattache aux travaux de P. Styger (1887-1939) et cherche à observer le poids d'une tradition picturale romaine dans la composition des fresques catacombales entre le III^e^ et le IV^e^ siècle[26]. À travers le premier chapitre de l'ouvrage, le lecteur saisit les mécanismes du raisonnement d'H. Lother qui bénéficia d'un riche contexte historiographique pour rédiger son étude. Dans sa présentation de l'ouvrage, V. Schultze met en évidence la méthodologie irréprochable d'H. Lother, les réelles avancées que le chercheur apporte sur le sujet et loue sa prudence sur certains points[27].

Comme dit précédemment, selon H. Lother, une supposée tension entre « *Ornament* » et « *Symbol* » permettrait de retracer l'évolution de l'iconographie du paon à partir du I^er^ siècle de notre ère. H. Lother s'interroge d'abord sur les circonstances dans lesquelles a pu s'opérer ce changement de statut et considère les villas romaines et pompéiennes comme le point de départ du « paon décoratif »[28]. Il prend ainsi le contre-pied d'Adolf Furtwängler (1853-1907) qui démontra que, tout comme les objets auxquels il a été associé, le paon n'a pas seulement été peint pour ses qualités esthétiques[29]. En effet, H. Lother réduit le paon à un élément visuel sans signification particulière (« *Dekorationsstuck* ») noyé dans le flot du « décor » pompéien. L'hypothèse est difficilement soutenable aujourd'hui[30]. En d'autres termes, grâce à l'univers visuel des jardins romains, le paon serait passé du statut d'oiseau ornemental et ostentatoire à celui d'élément décoratif dans des contextes domestiques et funéraires. La mise en image d'un au-delà idyllique sous la forme d'un jardin aurait participé à la migration du paon du cadre

[26] H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 4-5, d'après P. STYGER, *Die altchristliche Grabekunst. Ein Versuch der einheitlichen Auslegung*, Münich, J. Kösel und F. Pustet, 1927, p. 92.

[27] Sur la réception de l'ouvrage dans la communauté scientifique française et allemande en 1930, voir « Helmut LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst*… », *Revue archéologique*, 31, 5^e^ série, janvier-juin 1930, p. 221-222 ; V. SCHULTZE, « LOTHER Helmut, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst*… [Rezension] », *Theologisches Literaturblatt. Zeitschriftenband*, 1930, p. 39-41.

[28] Le chapitre II (p. 12-32) est intitulé « Die Dekorationsstücke aus vorchristlicher Zeit, insbesondere die Pfaudarstellungen in ihrer bisherigen Beurteilung ». Bien que les auteurs antiques n'y aient jamais fait allusion, H. Lother pense que les paons déambulant dans les jardins de riches villas romaines et pompéiennes auraient servi de modèle aux peintres pour leurs décors domestiques, puis funéraires (p. 13-14). Selon lui, les oiseaux peints se distinguent de leurs référents par des couleurs plus vives, par leurs queues toujours déployées en roue ainsi que par leur association à des objets décoratifs.

[29] H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 27-31, d'après A. FURTWÄNGLER, *Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst*, Berlin, Gesecke & Devrient, 1900, 3 vol. L'interprétation d'A. Furtwängler a été reprise notamment dans F. CUMONT, *Fouilles de Dura Europos, (1922-1923)*, Paris, Paul Geuthner, 1926 ; E. R. GOODENOUGH, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, vol. VIII, Pagan Symbols in Judaism, New-York, Pantheon Books, 1958 ; A. COEN, « Sul motivo del pavone in Etruria », *Prospettiva,* 86, 1997, p. 93-101, p. 98.

[30] On ne peut soutenir une telle vision aujourd'hui, si l'on se base sur une analyse individuelle et sérielle de différents témoignages figurés découverts dans la baie de Naples et à Rome, datés entre le I^er^ siècle av. et le II^e^ siècle de notre ère.

domestique vers la sphère funéraire et de l'environnement de figures mythologiques vers des protagonistes bibliques[31]. La suite du texte met en exergue que les III^e^ et IV^e^ siècles forment une charnière entre le motif et le symbole, ainsi qu'entre l'imagerie funéraire classique et « l'art paléochrétien ». Selon H. Lother, les premiers chrétiens reprirent un motif neutre, puisque la connotation du paon aurait été perdue au I^er^ siècle de notre ère[32]. La proximité entre le motif et des signes associés aux thèmes de la nature renaissante et du cycle des saisons dans les catacombes serait le premier facteur de resémantisation du paon. La contemporanéité de ces peintures funéraires avec les cérémonies de l'apothéose impériale pourrait être le second déclencheur de sens[33]. Nous ne pouvons rejeter ces parallèles aujourd'hui, mais les relations entre les différents contextes doivent être éclaircies à la lumière de documents supplémentaires et d'une bibliographie actualisée.

La suite du texte est consacrée à la définition des étapes qui ont conduit l'espèce sur le sol italique et ainsi apporté les premières figurations connues[34]. Les origines du paon, de son motif et de son symbole sont examinées de manière à éclairer les articulations entre les trois éléments à partir de témoignages archéologiques, littéraires et iconographiques. Chaque attestation est envisagée comme un document historique, voire comme un indice dans une enquête qui mène le chercheur au-delà des limites du Bassin méditerranéen et du fond culturel gréco-romain. H. Lother revient d'abord sur les origines indiennes du paon en confrontant plusieurs textes bouddhistes difficiles à dater[35]. Il étudie ensuite sur les légendaires paons du roi Salomon (970-931 av. J.-C.) dans le but de déterminer la fiabilité d'un court passage vétérotestamentaire[36]. Il en déduit que l'extrait est sujet à débat et ne peut être utilisé pour justifier la présence du paon dans le royaume d'Israël au X^e^ siècle av. J.-C. pour plusieurs raisons. Le chapitre III met en évidence que le paon fut considéré comme une denrée rare, une

[31] H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.,* p. 66, 69, 73, repris dans V. SCHULTZE, « Lother Helmut, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst*… [Rezension] », art. cit., p. 39.
[32] H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.,* p. 40.
[33] *Ibid.*, p. 29-30, d'après L. V. SYBEL, *Christliche Antike : Einführung in die altchristliche Kunst*, Marburg, N. G. Elwert, 1906, p. 172. Concernant les pièces de monnaie commémoratives d'une apothéose de l'impératrice, voir J. ECKHEL, *Doctrina numorum veterum,* F. VOLKE (éd.), Vienne, Vindobonae, 1797, VII, p. 37, 80 ; H. COHEN, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire romain,* Paris, M. Rollin et Feuardent (éd.), 1882, vol. II, p. 413, n° 132, 174-179 ; vol. III, 1883, p. 135, n° 69-74, 303, 304.
[34] H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.,* chap. III, « Der Pfau in außerchristlicher Religion und Kunst », p. 33-55.
[35] *Loc. cit.* Sur le sujet, voir E. B. COWEL, *The Jataka or Stories of the Buddha's Former Births*, Cambridge, Cambridge University Press, 1895-1907, 6 vol. ; L. A. WADDELL, « The "Dharani" Cult in Buddhism, its Origin, deified Literature and Images », *Ostasiatische Zeitschrift*, I, 1912-1913, p. 155-195 ; G. FABER, *Buddhistische und neutestamentliche Erzählungen. Das Problem ihrer gegenseitigen Beeinflussung*, Leipzig, Hinrichs, 1913, p. 10.
[36] H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.* p. 33-35, 37-38, d'après I Rois 10, 22, repris dans 2 Chroniques 9, 21. Nous reviendrons plus précisément sur ce point, voir *infra,* chap. III, I. A.

matière colorée précieuse, voire comme un bien ostentatoire dès son introduction dans le Bassin méditerranéen entre le X^e^ et le VII^e^ siècle av. J.-C. Entre le VI^e^ et le V^e^ siècle av. J.-C., l'oiseau fut importé en Grèce et sacralisé en devenant l'attribut d'Héra sur l'île de Samos, avant d'être figuré aux côtés de la déesse sur des pièces de monnaie[37]. Néanmoins, H. Lother relève un décalage de deux siècles entre les premières figurations du buste de la déesse sur des monnaies samiennes au IV^e^ siècle av. J.-C. et les plus anciens témoignages visuels du paon sur ces supports. Le rattachement de l'île de Samos à l'empire romain en 129 av. J.-C. serait contemporain, selon lui, de la fixation du mythe d'Argos – expliquant la (re)naissance de l'oiseau – et de la désignation du paon comme attribut officiel d'Héra[38]. Les liens entre ces trois éléments restent toutefois à éclaircir, puisque le chercheur ne fournit pas d'explications et ne s'appuie sur aucune source pour étayer son hypothèse. Il s'agit pourtant d'une phase essentielle dans l'association entre la déesse et son attribut. Le passage entre l'animal et le symbole se serait donc effectué assez tôt dans la partie orientale du Bassin méditerranéen et aurait été favorisé par le statut « d'objet précieux » du paon.

La transition avec l'étape suivante du raisonnement nous semble confuse. En se basant sur un passage énigmatique des *Annales* d'Ennius (239-169 av. J.-C.), H. Lother considère que le « paon-symbole » aurait été introduit dans le sud de la péninsule italique par le biais de courants pythagoriciens et orphiques avant le II^e^ siècle av. J.-C.[39]. Ces cercles philosophiques auraient donc apporté une dimension supplémentaire au paon d'Héra en l'associant à des concepts eschatologiques à un moment indéterminé entre le V^e^ et le II^e^ siècle av. J.-C[40]. Après avoir expliqué les origines et les principes de l'apothéose impériale, H. Lother étudie plusieurs séries monétaires du II^e^ siècle où l'âme de l'impératrice est figurée sur le dos d'un paon psychopompe pour être transporté vers les cieux[41]. Le chercheur s'attarde peu sur les enjeux de ce glissement du paon de la déesse à l'impératrice, alors que la médiation établie entre humain et divin ainsi qu'entre terrestre et céleste grâce à l'oiseau mérite selon nous d'être approfondie. Le chapitre III se termine par la présentation de témoignages figurés dans des contextes

[37] Sur ce sujet, *infra*, chap. III, II. A.
[38] H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 42-43. *Cf. Catalogue of the Greek Coins of Ionia, catalogue of the Greek Coins in the British Museum*, Londres, The Trustees, 1892, « Samos », p. 348 et suiv.
[39] H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 45, d'après J. VAHLEN, *Ennianae poesis reliquiae*, Leipzig, Teubner, 1928, frag. IX.
[40] Sur ce sujet, voir *infra*, chap. III, III. C.
[41] H. LOTHER fait référence aux pièces commémoratives de l'apothéose de Faustine l'Ancienne en 141 et Faustine la Jeune en 176. Voir *infra*, chap. IV, I. C.

funéraires romains, mettant ainsi en lumière l'adoption progressive du paon dans un répertoire visuel judéo-chrétien entre le III^e^ et le IV^e^ siècle[42].

Le chapitre IV concerne l'art funéraire paléochrétien et repose sur des études de cas[43]. Il confirme alors son hypothèse selon laquelle, par une suite d'imitations ou de transpositions de modèles et de glissements de sens, le paon s'intégra dans la composition d'un au-delà idyllique calqué sur l'univers visuel des jardins romains[44]. Sur les fresques des catacombes romaines, le paon aurait changé de valeur lorsqu'il fut christianisé, en devenant synonyme d'immortalité et de résurrection[45]. En ce qui concerne les schémas de présentation du paon dans les catacombes romaines, les conclusions d'H. Lother doivent être rediscutées en s'appuyant sur la documentation mise aujourd'hui à notre disposition[46]. En effet, si nous nous référons par exemple à l'article d'Alessandra Coen, il apparaît que le paon a été figuré la queue déployée en roue en Étrurie sur des couronnes funéraires dès la fin du V^e^ siècle av. J.-C[47]. Le paon présenté dans cette position n'est donc pas caractéristique du IV^e^ siècle. H. Lother affirmait que le schéma (« *Typus* ») avait ensuite été transmis, puis popularisé dans la numismatique impériale[48]. Le chapitre IV se termine par l'étude de quelques exemples de sarcophages chrétiens romains dont le répertoire visuel est assez proche de celui des fresques catacombales[49]. Le chercheur ne retient que cinq documents pour étayer son propos, prouvant par là-même que le paon semble peu représenté sur ces supports, contrairement à l'ensemble précédent[50]. Cet écart d'occurrences entre la peinture et la sculpture ne peut cependant pas être expliqué d'un point de vue technique, comme le prétend H. Lother. Le faible chromatisme des sarcophages chrétiens du IV^e^ siècle ne suffit pas à justifier que la peinture était plus adaptée au

[42] H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 51-55.
[43] *Ibid.*, chap. IV, « Der Pfau in der altchristlichen Sepulkralkunst », p. 56-83.
[44] *Ibid.*, p. 73.
[45] Voir *infra*, chap. V, II. B.
[46] H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 62.
[47] A. COEN, « Sul motivo del pavone in Etruria », art. cit., p. 93-94. On ne peut exclure que le paon ait pu également être représenté la queue déployée en roue sur des fresques funéraires en Étrurie. Sur les fresques étrusques, voir notamment P. DUCATI, *Monumenti della pittura antica scoperti in Italia,* Rome, Istituto poligrafico dello Stato Libreria, 1937-1971, 5 vol. ; A. STENICO, *La pittura etrusca e romana*, Milan, Mondadori, 1963 ; E. P. MARKUSSEN, *Painted Tombs in Etruria*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1993 ; R. BENASSAI, *La pittura dei Campani e dei Sanniti*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2001.
[48] D'autres documents, notamment une lampe en terre cuite du II^e^ siècle et la voûte du *cubiculum* du « Bon Pasteur » dans les catacombes de Domitille du début du III^e^ siècle, prouvent par ailleurs que le schéma du paon qui fait la roue a été utilisé dans les catacombes romaines avant le IV^e^ siècle.
[49] H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 73-74.
[50] Notre corpus apporte peu de documents supplémentaires sur ce sujet si l'on se réfère aux exemples connus et répertoriés à ce jour. Certains exemples retenus par H. Lother tels que le sarcophage de Junius Bassus († 359) ou le sarcophage christianisé de Saint-Laurent-hors-les-murs à Rome (III^e^ siècle) doivent être reconsidérés à la lumière de nnotre documentation.

paon essentiellement caractérisé par la vivacité des couleurs de son plumage[51]. Les préceptes théologiques associés à l'imagerie sculptée au IV^e^ siècle selon H. Lother n'expliquent également pas la rareté du paon sur des sarcophages par rapport aux fresques catacombales caractérisées par un « art populaire » (« *Volkkunst* »)[52].

Le chercheur conclut son chapitre en abordant la question délicate des sarcophages ravennato-byzantins du VI^e^ siècle. Cette série d'exemples est présentée et étudiée comme un ensemble à part entière qui ne peut être directement mis en comparaison avec les documents précédents en raison d'« influences orientales » (« *östlichen Einflüssen* ») et d'incertitudes sur leur contexte exact de production[53]. Au-delà de ces aspects, H. Lother affirme que la production en série des sarcophages ravennato-byzantins a fait perdre la portée symbolique des sujets reproduits, alors réduits à du « décoratif »[54]. En d'autres termes, la répétition d'un élément créée le motif et l'oriente vers le « décoratif », alors qu'un symbole se distinguerait par une certaine singularité. Néanmoins son discours nous semble paradoxal. Selon lui, la combinaison de motifs tels que l'agneau, le chrisme ou le paon est opératoire. Leur association participerait à évoquer le sacrement eucharistique pour le fidèle, alors que chaque élément pris séparément serait « décoratif »[55].

À travers l'étude d'H. Lother se profile une tension ou un équilibre entre « *Ornament* » et « *Symbol* » dans l'évolution des figurations du paon jusqu'au VI^e^ siècle qui est, selon nous, injustifiée. La question du processus de christianisation du paon qui se serait déroulé entre le III^e^ et le IV^e^ siècle dans des contextes funéraires italiques est au cœur de ses réflexions. Dans l'esprit du chercheur, le paon, considéré comme un bien de valeur lorsqu'il fut importé dans le Bassin méditerranéen, devint progressivement un symbole jusqu'à incarner l'attribut d'Héra au

[51] H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 77-78. V. Schultze partage l'avis d'H. Lother (V. SCHULTZE, « Lother Helmut, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst*… [Rezension] », art. cit., p. 40). Selon nous, le critère chromatique n'est pas aussi déterminant que la queue ou l'aigrette.

[52] « Von dem naiven Idyll des Paradiesesgartens weiß die stadtrömische Sarkophagkunst nichts mehr… », H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 78.

[53] *Ibid.*, p. 78-83. L'auteur choisit de distinguer seulement les deux sarcophages remployés par les archevêques Théodore († 688) et Rinaldo da Concoreggio (1250-1321) parmi l'ensemble. Sur le sujet, voir K. GOLDMANN, *Die Ravennatischen Sarkophage*, Strasbourg, J. H. E. Heitz, 1906 ; H. DÜTSCHKE, *Ravennatische Studien. Beiträge zur Geschichte der späten Antike*, Leipzig, W. Engelmann, 1909.

[54] « Dass die häufige gedankenlose Wiederholung derselben ursprünglich symbolisch gemeinten Darstellungen diesen Charakter zurücktreten ließ, dass die Künstler das ornamentale Moment zum ausschlaggebenden machten, weil sie das symbolische nicht mehr werteten oder überhaupt nichr mehr verstanden », H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 82.

[55] Sur la question des paons sculptés sur les sarcophages ravennato-byzantins, voir *infra*, chap. VII, I. A. V. Schultze se contente de souligner la portée significative des éléments sculptés sur les sarcophages romains et ravennates, mais établit une distinction entre les productions du IV^e^ et du VI^e^ siècle (V. SCHULTZE, « Lother Helmut, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst*… [Rezension] », art. cit., p. 41).

VI^e siècle av. J.-C. L'oiseau sacralisé acquit ensuite une dimension eschatologique dans le sud de la péninsule italique entre le III^e et le II^e siècle av. J.-C. avant de correspondre à la figure de l'impératrice à Rome à partir du II^e siècle apr. J.-C. En parallèle, l'animal aurait donné naissance à un motif dans des décors domestiques et funéraires jusqu'au III^e siècle. Le basculement du motif vers le symbole aurait été opéré durant ce siècle grâce à un certain contexte culturel qui associa le paon au triomphe sur le temps et sur la mort et le fit migrer du « paganisme » vers le christianisme[56]. Après avoir été peu représenté sur des sarcophages romains chrétiens au IV^e siècle, le paon semble être de nouveau « à la mode » dans la sculpture ravennato-byzantine du VI^e siècle. Néanmoins, les tentatives d'explication de la relative rareté du paon sculpté au IV^e siècle et la réduction du paon à un motif décoratif au VI^e siècle s'il est isolé sont infondées. De manière générale, la question est certainement mal posée. H. Lother tente à travers son étude de démontrer à quel moment et dans quelles circonstances le paon put perdre, trouver ou retrouver une signification qui lui est propre. À ses yeux, s'il n'est pas « un symbole », le paon est obligatoirement un motif, un élément décoratif noyé dans un ensemble. Notre propos cherchera notamment à mettre en évidence que l'évolution complexe de l'iconographie du paon entre l'Antiquité et le Moyen-Âge ne se réduit pas à une telle dualité.

B. Dans le sillon d'Helmut Lother. Mise en perspective de *Der Pfau : Mythologie und Symbolik* d'Ernst-Thomas Reimbold (1983)

B. 1. Un nouvel éclairage sur la signification du paon jusqu'à la fin du XIX^e siècle

Dans le sillage d'H. Lother, Ernst-Thomas Reimbold (1907-1994) adopta une approche méthodique afin d'observer l'iconographie du paon jusqu'à la fin du XIX^e siècle, dans son ouvrage intitulé, *Der Pfau : Mythologie und Symbolik,* publié en 1983[57]. Son parcours orienta également ses axes de recherches et le choix de son sujet. En effet, ce dernier étudia d'abord le droit de 1926 à 1929 dans plusieurs universités allemandes, puis obtint son examen d'État à Cologne en 1930. En parallèle de ses activités de juriste, il s'inscrivit à l'Académie des arts de Berlin-Charlottenburg et fut diplômé en 1937[58]. Après la Seconde Guerre Mondiale, il travailla comme sculpteur indépendant avant de reprendre ses études de droit en 1956, achevées par

[56] Voir *infra*, chap. V, II. B.
[57] E.-T. REIMBOLD, *Der Pfau* : *Mythologie und Symbolik, op. cit.*
[58] C. STECKNER, *Rodenkirchen 1950 bis 1975*, Erfurt, Sutton, 2012, p. 23.

l'obtention d'un double doctorat en droit comparé et en philosophie à l'université de Bonn en 1966. Il soutint une thèse en philosophie portant sur le thème de la nuit dans le mythe, le folklore et dans l'expérience transpersonnelle[59]. La singularité de son parcours universitaire a certainement forgé sa démarche interdisciplinaire et orienté ses recherches vers l'analyse de sujets transversaux. Cette mise en perspective des données et des méthodologies a également pu être renforcée par sa participation à des ateliers de recherches portant sur la « symbolique ». Les débats ont donné lieu à la publication annuelle d'une revue intitulée *Symbolon* à partir de 1960 qu'E.-T. Reimbold a dirigée de 1972 à 1982. Son étude sur la symbolique du paon publiée en 1983 s'inscrit donc dans la dynamique de ces cercles de réflexion[60]. C'est certainement dans cet environnement intellectuel que le chercheur prit d'ailleurs connaissance des travaux de Julius Schwabe (1892-1980) portant sur le paon et « l'eau de vie » comme symboles de renaissance[61]. Les réflexions d'E.-T. Reimbold sur la représentation de l'âme et de l'oiseau au cours du temps ont certainement également contribué à fixer son attention sur le thème du paon assimilé à un psychopompe dans l'Antiquité[62]. Son parcours le conduisit vers les travaux d'H. Lother, mais il choisit de les prolonger en étudiant la symbolique de l'oiseau jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle.

L'étude d'E.-T. Reimbold s'ordonne en cinq chapitres présentant les multiples facettes d'une mythologie et d'une symbolique développées autour du paon à travers plusieurs cultures et dans différentes religions[63]. Dans la lignée de son prédécesseur, il cherche à mettre en lumière les articulations entre l'animal, le motif et le symbole en croisant des témoignages littéraires et iconographiques. Deux grandes parties émergent dans cette étude. Les trois premiers chapitres sont consacrés à la signification du paon des « origines » au IX^{e} siècle et les deux derniers s'appuient sur des témoignages figurés datés entre le XIII^{e} et la fin du XIX^{e} siècle[64]. Dans la première partie, le chercheur résume les propos d'H. Lother et introduit la suite de sa

[59] E.-T. REIMBOLD, *Die Nacht in Mythos und Volksglauben und in der transpersonalen Erfahrung. Eine religionsphänomenologische Untersuchung*, Philosophie Dissertation, université de Bonn, 1966.
[60] Sur le rôle d'E.-T. REIMBOLD dans la revue *Symbolon*, voir *Reimbold in memoriam, Gedenkschrift für Ernst Thomas Reimbold (1907–1994) im Auftrag des Altherrenverbandes der Studentenverbindung Germania*, G. THEUERKAUF (éd.), Lausanne, Regensburg, 1995 ; R. REIMBOLD, *Steine. Ernst Thomas Reimbold : Festgabe seiner Freunde zum 80. Geburtstag. Beiträge von Christiane Vielhaber*, Bonn, Köllen, 1987.
[61] J. SCHWABE, « Lebenswasser und Pfau: zwei Symbole der Wiedergeburt », *Symbolon*, 1, 1960, p. 138-172.
[62] E.-T. REIMBOLD, « Der Vogel : ein Bild der Seele », dans *Miszellen [septuagenarius suis et amicis*, E.-T. REIMBOLD (éd.), Cologne, Kopp, 1977, p. 153 ; *id.*, « Geistliche Seelenlust, ein Beitrag zur barocken Bildmeditation : Hugo Hermann, Pia desideria, Antwerpen 1624 », *Symbolon*, 4, 1978, p. 93-162 ; *Wörterbuch der Symbolik*, M. LURKER (dir.), Stuttgart, Alfred Körner, 1979, « Seelengeleister », p. 132.
[63] E.-T. REIMBOLD, *Der Pfau* : *Mythologie und Symbolik, op. cit.*
[64] *Ibid.*, chap. IV, « Der Pfau in der europäischen Kunst und Kultur », p. 44-76 ; chap. V, « Der Pfau im nahen und fernen Osten », p. 77-84.

démonstration en établissant des parallèles avec des productions modernes ou en développant des thèmes transversaux[65]. Il insiste par exemple sur les rapports entre le paon, la déesse et l'impératrice pour mieux éclairer la relation que le sujet entretient plus généralement avec la figure féminine au XIX^e^ siècle[66]. Le court premier chapitre sur le rapport entre le paon et le luxe du X^e^ siècle av. J.-C. au II^e^ siècle de notre ère sert à prouver la supposée fonction « décorative » de l'oiseau dans l'iconographie domestique et funéraire pompéienne et romaine[67].

À partir de la description des cargaisons des navires du roi Salomon, des volières athéniennes au V^e^ siècle av. J.-C et d'une éventuelle présence dans les jardins romains, le chercheur en déduit que l'aspect ostentatoire de l'oiseau engendra progressivement le motif[68]. Néanmoins, contrairement à H. Lother, E.-T. Reimbold ne remet pas en question la fiabilité de ses sources et part du principe que les paons du roi Salomon sont indiscutables[69]. Dans le deuxième chapitre traitant du paon dans la mythologie antique, le chercheur présente le « symbole » et explique le transfert progressif de l'oiseau de la déesse Héra/Junon vers l'impératrice romaine[70]. À partir de quelques témoignages monétaires samiens et romains datés entre le II^e^ siècle av. J.-C. et la fin du II^e^ siècle de notre ère, le chercheur s'interroge sur la naissance et la renaissance d'un signe. Il n'éclaire pas les circonstances de l'adoption du paon dans les courants de pensée pythagoriciens et orphiques, mais prolonge les réflexions d'H. Lother sur l'oiseau psychopompe à partir de ses propres travaux[71]. De fait, la proximité entre le paon et l'âme de l'impératrice sur les revers monétaires fait s'interroger E.-T. Reimbold sur les liens entre le paon et l'âme ainsi que sur les rapports entre l'humain et le divin.

Dans le troisième chapitre intitulé « le paon dans l'art paléochrétien et ravennate », le chercheur revient d'abord sur la question du transfert de l'animal vers le motif par

[65] E.-T. Reimbold explique que la signification de l'oiseau au XVI^e^ siècle est liée, selon lui, à un héritage antique. Parmi ses références figurent C. OSSWALD, *Kunst und Seele der Renaissance*, Münich, Cajetan, 1926 ; C. BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Leipzig, A. Kroener, 1938 ; A. HENKEL et A. SCHÖNE, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1967.

[66] E.-T. REIMBOLD, *Der Pfau* : *Mythologie und Symbolik*, *op. cit.*, « Der Pfau als Begleiter der "Femme fatale" », p. 73-76.

[67] *Ibid.*, Chap. I, « Pfauenzucht und Pfauenluxus », p. 17-20.

[68] *Loc. cit*., d'après H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 33-35, 37-38.

[69] E.-T. REIMBOLD, *Der Pfau : Mythologie und Symbolik, op. cit.*, p. 17.

[70] *Ibid.*, Chap. II, « Der Pfau in der antiken Mythologie », p. 21-36.

[71] E.-T. REIMBOLD, *Der Pfau : Mythologie und Symbolik, op. cit.*, p. 32-33, d'après H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 45. Sur l'âme-oiseau, voir notamment E.-T. REIMBOLD, « Der Vogel : ein Bild der Seele », art. cit., p. 153-154 ; A. DE GUBERNATIS, *Die Thiere in der indogermanischen Mythologie*, Leipzig, F. W. Grunow, 1874, p. 590.

l'intermédiaire du jardin[72]. E.-T. Reimbold suit pour cela les hypothèses de son prédécesseur et prétend que le paon a seulement pu être décoratif dans la peinture domestique et funéraire romaine des deux premiers siècles de notre ère[73]. Le basculement du motif vers le symbole se situerait selon lui – et en accord avec Lother – entre le III^e^ et le IV^e^ siècle et aurait eu lieu dans les catacombes romaines[74]. E.-T. Reimbold reprend d'ailleurs également l'hypothèse d'H. Lother concernant l'influence des cérémonies de divinisation romaine contemporaines pour expliquer la resémantisation du paon. Seuls quelques témoignages sont cités pour appuyer ses propos, réduisant ainsi son corpus aux exemples les plus représentatifs selon lui de l'ensemble des documents répertoriés par H. Lother. Les sarcophages ravennato-byzantins du VI^e^ siècle sont traités séparément des fresques catacombales romaines afin de mettre en évidence que les couples de paons sculptés devaient faire référence aux sacrements du baptême et de l'eucharistie[75]. Le chapitre III se termine par la description de l'usage des plumes de paon dans la cour impériale byzantine de Micher III (842-867) et Basile I^er^ (867-886). En ce qui concerne le corpus documentaire d'E.-T. Reimbold, nous constatons une absence de témoignages répertoriés du VI^e^ au IX^e^ siècle, passant sous silence un vaste ensemble de productions dans lesquelles la figuration du paon était intégrée dans l'espace ecclésial. La forte proportion de gravures modernes et de scènes mythologiques idéalisées des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles dans les quarante premières pages du texte dessert la démonstration du chercheur. Le lecteur comprend aisément que le chercheur cherche davantage à compléter l'étude de son prédécesseur à partir de documents qu'il maîtrise mieux, et non à réviser l'analyse du paon dans l'art paléochrétien.

B. 2. Bilan d'études ciblées sur des ensembles documentaires

Dans la revue *Archaeology*, Marvin C. Ross (1904-1977) consacra en 1960 quelques pages aux lampes en bronze byzantines en forme de paon[76]. Les objets répertoriés ont été produits en série dans des ateliers constantinopolitains entre le VI^e^ et le VII^e^ siècle et prouvent

[72] E.-T. REIMBOLD, *Der Pfau : Mythologie und Symbolik, op. cit.*, Chap. III, « Der Pfau un der frühchristlichen und ravennatischen Kunst », p. 37-43.
[73] *Ibid.*, p. 37-38, d'après H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 27-31. E.-T. Reimbold s'appuie notamment sur l'ouvrage de P. DUCATI, *Pittura Etrusca-Italo-Greca e Romana*, Novara, Istituto geografico de Agostini, coll. « Storia della pittura italiana », 1942.
[74] E.-T. REIMBOLD, *Der Pfau : Mythologie und Symbolik, op. cit.*, p. 37-38, d'après W. MOLSDORF, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1968, p. 58.
[75] E.-T. Reimbold justifie cette interprétation en s'appuyant sur l'analyse d'H. Lother concernant les objets auxquels les paons sont affrontés (E.-T. REIMBOLD, *Der Pfau : Mythologie und Symbolik, op. cit.*, p. 41-42, d'après H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 78-80).
[76] M. C. ROSS, « Byzantine Bronze Peacock Lamps », *Archaeology*, XIII-2, 1960, p. 134-136. L'un de ces objets est conservé au Metropolitan Museum of Art de New York (N° Inv. 61.111a, b).

l'usage du motif dans des contextes liturgiques byzantins[77]. L'article court et ciblé n'élargit pas les horizons chronologiques ou géographiques de notre enquête, mais présente l'intérêt de mettre en évidence des documents peu étudiés. Ces derniers sont extraits des dernières recherches de M. C. Ross qui, à partir de la fin des années 1950, analysa le riche fonds byzantin et alto-médiéval du musée Dumbarton Oaks de Washington D. C.[78]. Après la monographie d'H. Lother, le texte de M. C. Ross reste un cas isolé puisqu'E.-T. Reimbold n'en a pas eu connaissance ou a choisi de ne pas le retenir[79].

Six ans après E.-T. Reimbold, Federica Ravera publia un article afin de faire le point sur la signification du motif dans différents contextes du XIV^e^ au XVI^e^ siècle[80]. Le texte s'inscrit dans le cercle de la *Scuola Beato Angelico* et de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'université catholique de Milan. L'orientation religieuse de la revue *Arte cristiana* a déterminé le corpus documentaire de l'article et les articulations d'une démonstration centrée sur la signification de la figuration du paon dans des contextes chrétiens. Le raisonnement de F. Ravera repose principalement sur l'observation de la forme de la queue de l'oiseau, puisque le déploiement serait signifiant. En s'interrogeant sur l'emploi de la forme circulaire, sphérique et hémisphérique dans l'art chrétien, la chercheuse tisse des liens entre la queue déployée en roue et le support architectural sur lequel le paon est présenté[81]. Par un système d'analogies, la forme circulaire de la queue en éventail placée sur les pendentifs d'une coupole basilicale évoquerait la voûte céleste et le Christ glorieux. La queue traînante d'un couple de paons présentés de profil ferait quant à elle référence à l'immortalité, à la vie éternelle et au sacrement eucharistique. F. Ravera cherche ensuite à déterminer les circonstances dans lesquelles le paon migra vers l'iconographie des premiers chrétiens en survolant la charge significative d'un motif d'abord lié au printemps, à la renaissance et au triomphe sur le temps et la mort avant le IV^e^ siècle. Le motif du paon aurait perdu sa dimension « symbolique » à partir du XII^e^ siècle pour être relégué au registre décoratif et deviendrait même péjoratif en incarnant la *Superbia*[82]. Les

[77] *Handbook of the Byzantine Collection*, Washington D. C., Dumbarton Oaks, « Trustees for Harvard University », 1967, n°116, p. 33.
[78] *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, Washington DC, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1962-1970 ; rééd. 2005, 2 vol.
[79] E.-T. Reimbold a inséré dans le texte une illustration représentant une lampe à huile copte en forme de paon, mais l'auteur ne s'y est pas attardé pas au cours de sa démonstration. Il relève cependant que le paon a été représenté sur des lampes à huile romaines conservées au musée germano-romain de Mayence (E.-T. REIMBOLD, *Der Pfau : Mythologie und Symbolik, op. cit.*, p. 34, 38, fig. 16, d'après H. MENZEL, *Antike Lampen im Römisch-Germanischen Zentralmuseum zu Mainz*, Mainz, 1999).
[80] F. RAVERA, « Il simbolismo del pavone i suoi sviloppi in epoca tardogotica », *Arte Cristiana*, LXXVII, 1989, p. 426-450.
[81] *Ibid.*, p. 428.
[82] *Ibid.*, p. 429.

cinq premières pages de l'article consacrées à la signification du paon jusqu'à la fin du XIII[e] siècle apportent donc peu à notre enquête par rapport aux monographies d'H. Lother et d'E.-T. Reimbold[83]. De plus, le lecteur a tendance à perdre le fil de la démonstration en raison d'allers-retours entre des exemples issus de contextes trop différents pour être comparés en prenant seulement en compte la position du paon. Enfin, de considérables erreurs de datations faussent les repères de la chercheuse et par conséquent son interprétation parfois basée sur des documents sous-datés de deux à six siècles[84].

En 1997, A. Coen consacra un article dans la revue *Prospettiva* à l'étude du motif du paon en Étrurie en s'appuyant sur une dizaine d'objets orfévrés datés entre le V[e] et le III[e] siècle av. J.-C[85]. Le choix du sujet a été orienté par les centres d'intérêt la chercheuse qui consacra sa thèse au complexe funéraire de Cerveteri en 1991, puis rédigea une étude complète de la couronne funéraire étrusque à partir de son article de 1997[86]. Concernant le choix de la revue, cette dernière a été fondée en 1975 par le linguiste et étruscologue Mauro Cristofani (1941-1997) et par l'historien de l'art moderniste Giovanni Previtali (1934-1988), ce qui résume les ambitions du périodique dirigé par *l'Università degli studi* de Sienne. En effet, des réflexions transdisciplinaires sur l'Histoire de l'art antique, médiéval et moderne ont été engagées de manière à se détacher des carcans de la périodisation et des découpages universitaires traditionnels de la recherche. L'article d'A. Coen s'inscrit dans cette démarche en s'appuyant sur un faisceau d'informations pour définir les raisons de l'adoption du paon dans l'iconographie funéraire étrusque dès le V[e] siècle av. J.-C.

La chercheuse propose de combler les lacunes de la documentation réunie par H. Lother et E.-T. Reimbold qui ont situé les plus anciens témoignages figurés dans la sphère pompéienne. Les supports étudiés sont également originaux, puisque des couronnes en or, une *bulla aurea* et des pendentifs forment l'essentiel de ses exemples. Sa documentation lui permet de revenir sur la distinction établie par H. Lother entre le paon « décoratif » et « symbolique »[87]. Au vu de

[83] La chercheuse cite ponctuellement ces deux références et a complété sa bibliographie grâce à des catalogues sur la symbolique des animaux.
[84] Les mosaïques de pavement du vaisseau central de la synagogue de Ma'on, datées de 538, sont datées entre le I[er] et le IV[e] siècle et la fresque de l'hypogée des Acilii dans les catacombes de Priscille, datée entre le III[e] et le IV[e] siècle est située à la fin du I[er] siècle (F. RAVERA, « Il simbolismo del pavone… », art. cit., p. 427, 429, fig. 1, 3).
[85] A. COEN, « Sul motivo del pavone in Etruria », art. cit., p. 93-101.
[86] A. COEN, *Complessi tombali di Cerveteri con urne cinerarie tardo-orientalizzanti*, thèse de doctorat dirigée par M. MARTELLI CRISTOFANI, Florence, Olschki, Istituto Nazionale di Studi Etruschi - Biblioteca di « Studi Etruschi », vol. 21, 1991 ; *ead.*, *Corono etrusca*, Viterbe, Daidalos, Studi e ricerche del Dipartimento di Scienze del Mondo Antico, 1999.
[87] A. COEN, « Sul motivo del pavone in Etruria », art. cit., p. 95, d'après H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 48-50. En ce qui concerne les couronnes funéraires, voir *ead.*, « Sul motivo del pavone in

ses exemples, A. Coen envisage le paon comme un élément apotropaïque à l'instar de la tête de Gorgone avec laquelle l'oiseau a été associé sur les couronnes funéraires répertoriées. Les conceptions eschatologiques étrusques n'auraient alors pas été contredites par l'adoption d'un motif lié au printemps et au thème de la renaissance. Cependant, la chercheuse ne parvient pas à déterminer les circonstances exactes de l'introduction du paon en Étrurie[88]. En ce qui concerne la bibliographie, A. Coen cite l'étude d'H. Lother, le *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie* et la *Real Encyclopädie* pour étayer son propos sur la symbolique du paon[89]. Enfin, dernièrement, outre quelques articles sur des objets particuliers, on peut signaler l'article d'O. Osharina traitant de l'iconographie du paon dans l'art copte[90].

II. Les différentes lectures du mythe du phénix dans l'historiographie au cours du XXe siècle

Contrairement au paon, le phénix a davantage été étudié d'un point de vue littéraire. La question de son iconographie a été traitée, semble-t-il, de manière secondaire jusqu'en 1971. Parmi les travaux de référence sur ce sujet se trouve la thèse de Roelof van den Broek autour de laquelle nous articulerons la suite de notre propos[91].

A. Synthèse des principaux travaux sur le sujet avant la thèse de Roelof van den Broek (1971)

A. 1. Bilan historiographique avant la monographie de Jean Hubaux et Maxime Leroy (1939)

Dans la partie introductive de son ouvrage intitulé *The Myth of the Phoenix according to Classical and Early Christian traditions,* Roelof van den Broek dresse un bilan de la

Etruria », art. cit., p. 93-98, fig. 1-5, 10, 11. En ce qui concerne la *bulla aurea* et les pendentifs, voir *ibid.*, p. 99, fig. 12-13.

[88] Au-delà des objets orfévrés, il est également possible que le paon ait été peint sur des parois de sépultures ou sur des urnes funéraires, mais le manque de témoignage sur le sujet laisse ces questions en suspens.

[89] H. LECLERCQ, *s. v.* « Paon », dans *DACL*, XIII-1, col. 1075-1097 ; A. STEIER, *s. v.* « Pfau », dans *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft : neue Bearbeitung*, A. PAULY *et al.* (dir.), Stuttgart, J. B. Metzler, 1894-1980, XIX-2, 1938, col. 1414.

[90] O. V. OSHARINA, « L'image du paon dans l'art copte » (trad. fr.), dans *La culture et l'art des chrétiens non grecs*, colloque scientifique à la mémoire d'A. V. Bank, Saint-Pétersbourg, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitaza, 2001, p. 328-342.

[91] Le thème littéraire et iconographique du phénix a principalement été étudié par des chercheurs spécialisés dans l'étude de sujets chrétiens, ce qui a pu fausser l'appréhension et la compréhension du mythe. Je remercie Françoise Lecocq pour cette observation.

recherche sur le mythe du phénix et se situe par rapport à ses prédécesseurs[92]. Son parcours historiographique débute au XVI^e^ siècle. En 1633, lorsque Patricius Junius (1584-1652) publia l'*editio princeps* de la *Première Épître de Clément aux Corinthiens* dans laquelle le phénix apparaît comme un *exemplum* de résurrection[93]. Trente ans plus tard, l'érudit Samuel Bochart (1599-1667) intégra le phénix dans son bestiaire biblique (*Hierozoicon*) en se basant sur des versets dont les traductions sont encore discutées aujourd'hui[94]. Selon R. van den Broek, de nouveaux éléments sur la connaissance du mythe du phénix n'ont fait leur apparition qu'à partir du début du XIX^e^ siècle. Les travaux les plus représentatifs de ce renouveau dans la recherche sont associés selon lui aux noms de l'helléniste et archéologue français Pierre-Henri Larcher (1726-1812) et du philologue Rudolf Henrichsen (1800-1871)[95]. Le phénix était alors appréhendé pour son rapport au temps et pour ses relations au *benu*, le légendaire oiseau solaire égyptien[96]. Pour ce qui est du XX^e^ siècle, R. van den Broek distingue les courts articles des monographies qu'il divise ensuite en sous-catégories instituant une certaine hiérarchie entre les études. Les notices de Gustav Türk (1870-1948), d'Henri Leclercq (1869-1945) et d'A. Rusch sont seulement citées à la suite en note de bas de page, alors que les catalogues dont elles sont extraites mériteraient, selon nous, d'être plus précisément resitués dans leurs contextes[97]. Les articles parus entre 1912 et 1960 sont cités également en note de bas de page et classés par ordre

[92] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix according to Classical and Early Christian Traditions*, thèse, Theological Faculty of the University of Utrecht, 1971 ; I. SEEGER (trad.), Leiden, Brill, coll. « Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain », t. 24, 1972, chap. 1, « Introduction », p. 3-13.

[93] P. JUNIUS, *Clementis ad Corinthios epistula prior…*, Oxonii, 1633 ; rééd. CLÉMENT DE ROME, *Épître aux Corinthiens*, A. JAUBERT (éd.), Paris, Cerf, coll. « Sources chrétiennes » 167, 1971, I, 25. Cette référence à un mythe païen pour témoigner de la résurrection chrétienne a conduit à un certain scepticisme quant à l'authenticité du texte publié au XVII^e^ siècle. Sur le sujet, voir en particulier F. LECOCQ, « Y a-t-il un phénix dans la Bible ? À propos de *Job* 29, 18, de Tertullien (*De Resurrectione carnis* 13, 2-3) et d'Ambroise (*De Excessu fratris* 2, 59) », *Kentron*, n°30, 2014, p. 55-82, p. 61-62, n. 47, d'après M. HIMURO, « The phoenix in The First Epistle of Clement to the Corinthians », *Renaissance Studies*, 12.4, 1998, p. 523-544, p. 530, 535.

[94] S. BOCHART, *Hierozoicon sive bipartitum opus de animalibus sacrae scripturae*, E. F. C. ROSENMÜLLER (éd.), Libraria Weidmannia, 1794, II, p. 817-825. Sur la question de la présence du phénix dans la Bible, voir *infra*, chap. III, I. B.

[95] P. H. LARCHER, « Mémoire sur le phénix ou Recherches sur les périodes astronomiques et chronologiques des Egyptiens », dans *Histoire et mémoires de l'Institut impérial de France*, Classe d'Histoire et de Littérature ancienne, Paris, 1815, Mémoires, p. 166-307 ; R. J. F. HENRICHSEN, *De phoenicis fabula apud Graecos, Romanos et populos orientales commentatio*, Havniae, Jani Hostrup Schulzii, 1825-1827, 2 vol. Également G. LEOPARDI, « Saggio sopra gli errori popolari degli antichi », dans *Tutte le opere di Giacomo Leopardi*, F. FLORA (éd.), Vérone, 1957, chap. XVII « Della fenice », p. 431-441.

[96] R. van den Broek traite également de ces questions dans son ouvrage (R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 26-29).

[97] G. TÜRK, *s. v.* « Phoenix » dans *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Berlin, neue Bearbeitung von Georg Wissowa und Wilhelm Kroll, 1884-1937, vol. III-2, 1902-1909, col. 3450-3472 ; H. LECLERCQ, *s. v.* « Phénix », dans *DACL*, t. XIV-1, 1941, col. 682-691 ; A. RUSCH, *s. v.* « Phoinix », dans *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, G. WISSOWA et W. KROLL (éd.), Münich, Metzler und Druckenmüller, 1894-1980, vol. 20-1, 1941, p. 414-423.

chronologique. L'ouvrage de J. Hubaux et M. Leroy et la thèse de M. Walla sont ensuite brièvement présentés[98].

L'étude de J. Hubaux (1894-1959) et de M. Leroy (1873-1957), intitulée *Le mythe du phénix dans les littératures grecque et latine*, repose principalement sur l'analyse du *Carmen De ave phoenice* de Lactance (v. 250-v. 325)[99]. La démarche consiste à éclaircir les vers du poème par des parallèles avec *l'Apocalypse de Baruch* (II^e^ siècle), *le Phénix* de Claudien (v. 370-408) et avec d'autres textes qui mentionnent le phénix ou y font allusion[100]. Le spécialiste de littérature latine J. Hubaux et l'historien M. Leroy fournissent à travers cette étude une riche synthèse des recherches sur le mythe littéraire du phénix. Auparavant, M. Leroy avait consacré en 1932 un article au chant du phénix et avait étudié deux ans plus tard avec J. Hubaux le thème des aromates en se basant sur un vers de Virgile[101]. L'objectif de l'étude de 1939 est notamment d'identifier les sources utilisées par Lactance pour composer son énigmatique poème sur le phénix[102]. La structure de la démonstration est d'ailleurs calquée sur ce document de référence, facilitant par là-même la lecture d'un texte ponctué de nombreux renvois bibliographiques et marqué par de fréquents allers-retours entre les témoignages littéraires. Le lecteur est parfois dérouté par des digressions, mais les synthèses régulières apportent d'importants points de repère au fil du texte. La manifestation d'érudition a été soulignée par J. Bayet, mais ce dernier a également mis en évidence l'absence de conclusions précises sur l'évolution du mythe du phénix[103]. Des informations dispersées et des éléments souvent connus à travers des citations d'auteurs postérieurs ne peuvent que complexifier une investigation sur un sujet aussi vaste,

---

[98] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 6. Parmi les articles cités, on peut trouver F. ZIMMERMANN, « Die Phönixsage, ihr religionsgeschichtlicher Ursprung und ihre Verwertung in der H. Schrift und im Dienste kirchenschriftstellerischen Argumentation », *Theologie und Glaube*, 4, 1912, p. 202-223 ; F. SBORDONE, « La fenice nel culto di Helios », *Rivista indo-greca-italica di filologia-lingua-antichità*, 19, 1935, p. 1-46 ; M. MC DONALD, « *Phoenix redivivus* », *Phoenix. The Journal of the Classical Association of Canada*, 14-4, 1960, p. 187-206.

[99] J. HUBAUX ET M. LEROY, *Le mythe du phénix dans les littératures grecque et latine*, Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, coll. « Bibliothèque de la faculté de Philosophie et Lettres de l'université de Liège », LXXXII ; Paris, E. Droz, 1939.

[100] *La Bible. Écrits intertestamentaires*, A. DUPONT-SOMMER et M. PHILONENKO (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, III, *Baruch*, 6-8, p. 1155-1156 ; J. KOCH, *Claudii Claudiani carmina*, Leipzig, Teubner, 1893, p. 234 et suiv.

[101] M. LEROY, « Le chant du Phénix », *L'Antiquité classique*, I, 1932, p. 213-231 ; J. HUBAUX ET M. LEROY, « *Vulgo nascetur amomum* », *Mélanges Bidez*, Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire orientale, II, 1934, p. 505-530.

[102] Empreint de références classiques et chrétiennes, le poème de Lactance reste, aujourd'hui encore, un sujet qui retient l'attention de nombreux spécialistes. Parmi la vaste bibliographie, voir notamment LACTANCE, *Lactantii De ave Phoenice*, M. C. FITZPATRICK (trad.), Ph. D. thesis, Université de Pennsylvanie, 1933.

[103] J. BAYET, « Jean Hubaux et Maxime Leroy, *Le mythe du phénix dans les littératures grecque et latine*… [compte-rendu] », *L'Antiquité classique*, 9-1, 1940, p. 158-159. Voir également les comptes-rendus de M. P. NILSSON, *Gnomon*, 19, 1941, p. 212-215 ; P.-P. ENK, *Museum*, n°52, 1947, p. 36-39 ; P. VAN DE WOESTIJNE, *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 26-1, 1948, p. 145-146.

même abordé par le prisme d'un poème. Les huit chapitres mettent en lumière les différentes facettes du poème de Lactance et cernent les principales composantes du mythe du phénix créant un canevas qui sera repris et développé en 1971 par R. van den Broek.

En effet, c'est à partir de citations du poème de Lactance que s'organise l'étude proposée par J. Hubaux et M. Leroy. Le phénix est d'abord envisagé par son rapport au soleil, puisque Lactance le décrit comme « l'illustre satellite » de son maître Phébus[104]. Partant du principe que l'oiseau solaire est un archétype, J. Hubaux et M. Leroy cherchent à évaluer l'éventuel impact du légendaire griffon, de l'héliodrome et du *benu* égyptien sur le mythe du phénix. Les parallèles établis entre ces oiseaux mythiques orientent leurs réflexions vers la question de la durée de vie du phénix, qui semble être calculée en fonction d'unités de temps plus ou moins longues. J. Hubaux et M. Leroy poursuivent ensuite leur démonstration en tentant d'expliquer l'origine du « chœur d'oiseaux » qui escorte le phénix ressuscité[105]. Les lieux de vie ou « *locus felix* » et de mort de l'oiseau occupent le troisième chapitre, puisque, chez Lactance, le phénix vivrait dans une oasis paradisiaque, mais mourrait en Syrie dans un autre lieu boisé[106]. Ces sites caractérisés par des parfums conduisent les deux chercheurs à reconsidérer la place des aromates dans la composition du mythe du phénix[107]. J. Hubaux et M. Leroy reviennent ensuite sur l'homonymie en grec de *phoinix* entre l'oiseau et le palmier, avant de relever les points de contacts entre les récits autour du phénix et de l'aigle[108].

La suite du texte porte sur les rapports de filiation entre le phénix, son prédécesseur et son successeur, puisque, comme le précise le poète du III^e^ siècle, « il est son propre fils, son héritier et son père »[109]. L'aigle et le phénix sont de nouveau mis en parallèle afin de mettre en évidence leurs rôles dans la composition d'autres mythes, notamment celui qui s'est construit

[104] J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.,* chap. I, « *Phoebi memoranda satelles* » (d'après le vers 33 de Lactance : « Illustre satellite, il sert Phébus son maître »), p. 1-40.
[105] *Ibid.*, chap. II, « *Alituum stipata choro* » (d'après le vers 157 de Lactance : « Entouré de ce chœur d'oiseaux, il prend l'essor »), p. 42-53 Voir également A. PAGLIARO, « Il volo della fenice », *Capitolium*, 32-4, 1957, p. 9-11.
[106] *Ibid.*, chap. III, « *Locus sancta* » (d'après le vers 1 : « *Est locus in primo felix oriente remotus* », « Il est en Orient un site fortuné »), p. 56-65. Notons que J. Hubaux et M. Leroy choisissent d'occulter les termes « *primo* » et « *remotus* ».
[107] *Ibid.*, chap. IV, « *Aura procul spirantis amomi* » (d'après le vers 63 : « Le cinname et l'amome au souffle parfumé »), p. 68-97.
[108] *Ibid.*, chap. V, « *Phoenix ex ave nomen* » (d'après le vers 50 : « À qui l'oiseau donna son nom grec de *phoinix* », p. 100-125 ; chap. VI, « *Rex avium* », p. 128-177. Sur le nom « *Phoinix* », voir notamment W. SPIEGELBERG, « Der Name des Phoenix », *Strassburger Festschrift zur XLVI Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner*, Strassburg, 1901, p. 163-165 ; K. SETHE, « Der Name des Phönix », *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde*, 45, 1908-1909, p. 84-85. Plus récemment F. LECOCQ, « *Phoinix*. L'arbre et l'oiseau », dans les actes du colloque de la Société canadienne des Études classiques (Toronto, 2015), à paraître.
[109] *Ibid.*, chap. VII, « *Suus pater et suus heres* » (d'après le vers 167 : « Il est son propre fils, son héritier et son père »), p. 180-212.

autour de la vie et de la mort d'Alexandre le Grand. Dans le dernier chapitre, des réflexions sont menées sur la signification de l'aigle dans la Rome impériale à partir de concepts d'abord présentés par Franz Cumont[110]. Les aigles mentionnés dans la description du bûcher funéraire dressé par Alexandre en l'honneur de son ami Héphestion sont alors mis en rapport avec la mise en scène de la *consecratio* de l'empereur à Rome[111]. Les deux chercheurs ne font pas allusion au paon qui participait également à la divinisation impériale puisque, tout comme l'aigle, l'oiseau était considéré comme un psychopompe. J. Hubaux et M. Leroy reviennent souvent sur le couple aigle/phénix au cours de leur argumentaire, mais n'abordent pas suffisamment selon nous le binôme paon/phénix qui est également porteur de sens. Ils ne mentionnent le paon que pour donner une idée de la taille du phénix ou le présenter comme un mets recherché par certains empereurs, alors que d'autres parallèles sont certainement à considérer[112]. Au-delà de ces aspects, J. Hubaux et M. Leroy font également fréquemment référence aux travaux de F. Cumont et à l'article de F. Sbordone sur la dimension héliaque du phénix[113].

A. 2. Regard de la recherche sur le mythe du phénix de 1939 à 1965

Hormis les travaux portant exclusivement sur le mythe du phénix, les recherches de F. Cumont (1868-1947) figurent parmi les principales références bibliographiques de J. Hubaux, M. Leroy et R. van den Broek. L'historien des religions, épigraphiste, archéologue et philologue belge mit à profit sa formation pluridisciplinaire et proposa une méthode rigoureuse et synthétique pour appréhender les « religions orientales »[114]. La démarche scientifique développée par F. Cumont à partir de 1900 dans son étude sur les cultes à mystères de Mithra ouvrit de nombreuses perspectives et produisit un réel impact dans l'historiographie

[110] *Ibid.*, chap. VIII, « *Ut reparet aevum* », p. 214-252. Voir également F. CUMONT, *Études syriennes*, Paris, Picard, 1917, p. 71.
[111] *Ibid.*, p. 200-201, d'après DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique, tome XII, Livre XVII*, P. GOUKOWSKY (trad. et éd.), Paris, Belles Lettres, 1976, XVII, 115, 3.
[112] À partir de la comparaison de l'oiseau *catreus* de Strabon avec un paon, J. Hubaux et M. Leroy citent les auteurs qui ont utilisé le paon comme élément de référence pour décrire la taille du phénix (J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.,* p. 36, d'après CHEREMON dans *Ioannis Tzetzae, Historiarum variarum Chiliades*, T. KIESSLING (éd.), Hildesheim, Olms, 1963, V, 6, v. 386 ; ACHILLE TATIUS, *Le Roman de Leucippé et Clitophon*, J.-P. GARNAUD (éd.), Paris, Belles Lettres, 1991, III, 25, 1 ; PSEUDO-EUSTATHE, *Commentaires sur l'Hexaemeron* (PG 18, 730) ; PSEUDO-EPIPHANE, *Physiologus* II ; LACTANCE, *Carmen De Ave phoenice*, v. 143.
[113] F. CUMONT, *Études syriennes*, *op. cit.* ; F. SBORDONE, « La fenice nel culto di Helios », art. cit.
[114] M. BEAUD, *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du X^e^ au XII^e^ siècle. Le thème des Rois mages et sa diffusion*, thèse dirigée par M. Daniel RUSSO, université de Bourgogne, soutenue le 10 décembre 2012, 2 vol., p. 49. Sur le concept de « religions orientales », voir *Les religions orientales dans le monde grec et romain : cent ans après Cumont, 1906-2006 : bilan historique et historiographique*, actes de colloque, (Rome, 2006), C. BONNET, V. PIRENNE-DELFORGE et D. PRAET (éd.), Bruxelles, Institut belge de Rome, 2009 ; C. BONNET, J. RÜPKE et P. SCARPI, *Religions orientales-Culti misterici : Neue Perspektiven-nouvelles perspectives-prospettive nuove*, Stuttgart, Steiner, 2006.

européenne[115]. Dans l'examen du mythe du phénix en 1939 et 1971, J. Hubaux, M. Leroy et R. van den Broek se concentrèrent sur les ouvrages suivants de F. Cumont : *Etudes syriennes* (1917), *After Life in Roman Paganism* (1922) et *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains* (1942)[116]. Dans les *Études syriennes*, le chapitre II intitulé « L'aigle funéraire d'Hiérapolis et l'apothéose des empereurs » retint l'attention des trois chercheurs, bien que F. Cumont n'ait consacré que quelques lignes au phénix. Ce dernier est présenté comme un oiseau solaire lié à la notion de résurrection dans le processus de consécration impériale et le paon comme le pendant de l'aigle psychopompe réservé à l'empereur[117]. Dans leur ensemble, les deux autres ouvrages cités de F. Cumont ont contribué à enrichir les réflexions des trois chercheurs sur les concepts eschatologiques développés autour de l'aigle et du phénix[118]. Les récits composés sur la vie, la mort et la renaissance de ces oiseaux dans l'Antiquité s'intègrent en outre dans les horizons de réflexion de F. Cumont qui développa la notion de « syncrétisme ». Le poids historiographique de ce terme et les différentes définitions qui en ont été données nous conduisent à une certaine prudence si l'on cherchait à l'appliquer au développement du mythe du phénix[119]. Néanmoins, la transmission de traditions textuelles et iconographiques sur cet oiseau légendaire d'une rive à l'autre du Bassin méditerranéen reflète « des brassages culturels consécutifs »[120]. Sous la plume de F. Cumont, le terme « syncrétisme » s'apparente « à une implantation d'éléments hétérogènes que l'analyse comparative permet d'identifier comme tels et qui modifie la physionomie propre du complexe primitif »[121]. Nous

[115] F. CUMONT, *Les mystères de Mithra*, Bruxelles, Lamartin, 1900. Durant les dernières décennies, de nombreuses études ont porté sur les travaux de F. CUMONT notamment pour reconsidérer le concept de « religions orientales ». Voir notamment *Franz Cumont et la science de son temps*, A. ROUSELLE (dir.), Actes de la table ronde, (Paris, 1997), *MÉFRIM*, 111-2, 1999 ; C. BONNET, *Le « Grand atelier de la science » : Franz Cumont et l'Altertumswissenschaft, héritages et émancipations. I, Des études universitaires à la fin de la 1ère Guerre mondiale, 1888-1923*, Bruxelles Institut historique belge de Rome, 2005, 2 vol.

[116] F. CUMONT, *Études syriennes, op. cit.,* ; *Id.*, *After Life in Roman Paganism*, New Haven, Yale University Press ; Londres, H. Milford ; Oxford, Oxford University Press, 1922 ; *Id.*, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, Paul Geuthner, 1942.

[117] F. CUMONT, *Études syriennes, op. cit.,* II, p. 35-118, en part. p. 95 pour le phénix, et p. 84-87 pour le paon. Voir également C. CAMOZZI, « La « *consecratio* » nelle monete da Cesare ad Adriano », *Rivista italiana di numismatica* XIV, 1901, p. 51.

[118] Voir également F. CUMONT, *Lux Perpetua*, Paris, Paul Geuthner, 1949.

[119] Sur le concept de « syncrétisme », voir notamment *Les syncrétismes religieux dans le monde méditerranéen antique*, C. BONNET, A. MOTTE (éds.), Actes du Colloque international en l'honneur de Franz Cumont, (Rome, 1997), Bruxelles-Rome, 1999 ; F. BOESPFLUG, « Le syncrétisme et les syncrétismes. Périls imaginaires, faits d'histoire, problèmes en cours », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, t. 90-2, 2006, p. 273-295 [en ligne].

[120] *Ibid.*, p. 279 ; A. MOTTE, « La notion de syncrétisme dans l'œuvre de Franz Cumont », dans *Les syncrétismes religieux dans le monde méditerranéen antique*, *op. cit.*, p. 21-42, en part. p. 38-40.

[121] F. BOESPFLUG, « Le syncrétisme et les syncrétismes. Périls imaginaires, faits d'histoire, problèmes en cours », art. cit., p. 279 ; A. MOTTE ET V. PIRENNE, « Du « bon usage » de la notion de syncrétisme », *Kernos*, 7, 1994, p. 11-27, en part. p. 16-17.

rejoignons les conclusions de F. Colin qui préfère la notion « d'interaction culturelle » à celle de « syncrétisme » de manière à évacuer les concepts « d'acculturation ou de contre-acculturation diversement connotés »[122]. Ainsi, il s'agit d'envisager le mythe du phénix comme le résultat d'une suite d'« interactions culturelles ». En effet, un imaginaire s'est progressivement construit autour d'un oiseau lié au soleil et caractérisé par sa longévité et ses renaissances.

André-Jean Festugière (1898-1982) consacra en 1941 un court article à un « symbole » qui pourrait être rapproché selon lui du mysticisme hermétique[123]. Le chercheur cherche à prouver qu'en reprenant les thèmes de l'hermaphrodisme et de la *renovatio temporum* relevés par J. Hubaux et M. Leroy dans le poème de Lactance, il est possible de lier le mythe du phénix à l'hermétisme alexandrin[124]. Dans son esprit, on ne peut dissocier le phénomène d'auto-génération du phénix de l'hermaphrodisme qui lui rappelle l'arrhénothélie d'une divinité suprême dans l'orphisme tardif et dans l'hermétisme[125]. Ses parallèles reposent sur une équivalence entre le *benu* égyptien et le phénix, mais le chercheur n'explique pas comment on est passé de l'un à l'autre[126]. A.-J. Festugière met ensuite en relation le thème de la résurrection et du renouvellement des temps (*renovatio temporum*) qui s'y rattache avec le cycle des « Grandes Années » du calendrier égyptien associé au *benu*. L'absence de rupture entre la mort et la renaissance du phénix s'accorderait alors « à la rigueur inflexible et mathématique » propre à l'apocatastase et au calcul de la Grande Année[127]. Cette référence prouve également que le chercheur confond le mythe égyptien du *benu* et les différentes traditions grecques, hellénistiques et latines sur le phénix, en partant du principe que les récits font référence à un même oiseau. Les raccourcis opérés par le chercheur et la surinterprétation de certaines données

[122] F. COLIN, « Syncrétisme » dans *Dictionnaire de l'Antiquité*, J. LECLANT (dir.), Paris, PUF, 2005, p. 2071.
[123] A.-J. FESTUGIERE, « Le symbole du phénix et le mysticisme hermétique », *MMAI*, 38, 1941, p. 147-151. Le texte fut intégré dans le chapitre IV, « Courants religieux parallèles », de son ouvrage *Hermétisme et mystique païenne*, Paris, Aubier-Montaigne, 1967 (p. 256-260).
[124] J. HUBAUX ET M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 5, 194.
[125] A.-J. FESTUGIERE, « Le symbole du phénix et le mysticisme hermétique », art. cit., p. 149, d'après W. SCOTT, *Hermetica. The Ancient Greek and Latin writings which contain religious or philosophic teachings ascribed to Hermes Trismegistus*, W. SCOTT et A. S. FERGUSON (éd. et trad.), Oxford, Clarendon Press, 1924-1936, vol. IV, p. 17. Comme le fait remarquer F. Lecocq, A.-J. Festugière assimile le phénix à l'héliodrome, qui engendrerait une progéniture mâle et femelle et fait ainsi du phénix un être bisexué, alors qu'il est connu pour être unique (F. LECOCQ, « Le sexe incertain du phénix : de la zoologie à la théologie », dans *Le phénix et son Autre, op. cit.*, p. 187-210 ; *eadem*, « Un bilan de la recherche contemporaine sur le mythe du phénix », art. cit., p. 259).
[126] F. Lecocq envisage davantage une médiation de la littérature grecque, puis hellénistique alexandrine entre le *benu* et le phénix tel qu'il apparaît dans la littérature latine au I^er^ siècle av. J.-C (*Ead.*, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 211).
[127] A.-J. FESTUGIERE, « Le symbole du phénix et le mysticisme hermétique », art. cit., p. 149. Sur le sujet, voir F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 214-215.

le conduisent à des conclusions parfois injustifiées, mais sa démarche présente l'intérêt d'observer un signe dans son contexte.

En effet, comme il l'indique au début de son article, seule une analyse détaillée de l'atmosphère (*aura*) dans laquelle naît un « symbole » est à même d'en faire comprendre la signification[128]. Le chercheur suit à travers ce texte les réflexions de J. Hubaux et M. Leroy et de J. Lassus sur la mosaïque d'Antioche (VI^e^ siècle), mais la concision de son article restreint sa démonstration à un catalogue de références textuelles sur l'hermétisme[129].

En 1948, Paolo Boschi rédigea un article sur le phénix chrétien associé au thème de la résurrection individuelle, et un an plus tard, Carl-Martin Edsman (1911-2010) consacra quelques pages à cet oiseau mythique censé renaître par le feu[130]. En 1960, Mary Francis M^c^ Donald réfléchit sur la résurrection du phénix en proposant de reconsidérer sa place dans la tradition littéraire judéo-chrétienne[131]. Sa démonstration s'articule autour de deux questions. M.-F. Mc Donald cherche d'abord à déterminer si les exégètes juifs ont tiré leurs connaissances du phénix de ressources textuelles juives. Elle s'interroge ensuite sur les raisons de la popularité du mythe à la fin du VI^e^ siècle en tentant de définir si le phénomène résulte d'une tradition biblique ou s'il dérive de la réutilisation du phénix par les Pères de l'Église. Dans un premier temps, en mettant en perspective plusieurs récits apocryphes, elle constate que les différentes traductions des textes représentent un obstacle majeur à son investigation[132]. Elle en conclut que la connaissance du mythe du phénix dans les cercles intellectuels judaïques jusqu'au II^e^ siècle de notre ère est probablement issue de traditions populaires ou de récits oraux[133]. Puis M.-F. Mc Donald met en évidence plus qu'un arrière-plan égyptien dans la constitution du mythe du phénix, puisqu'elle indique que ce dernier était associé au soleil et aux crues du Nil[134].

[128] Le chercheur est conscient « qu'une même image a pu servir d'expression, sinon à des sentiments très divers, […] du moins à des doctrines assez variées » (A.-J. FESTUGIERE, « Le symbole du phénix et le mysticisme hermétique », art. cit., p. 257).
[129] J. LASSUS, « La Mosaïque du Phénix provenant des fouilles d'Antioche », *Monuments Piot*, 36, 1938, p 81-122.
[130] P. BOSCHI, « Un vecchio simbolo della nostra risurrezione », *La Civilità cattolica*, 99, 1948, II, p. 19-28 ; C.-M. EDSMAN, *Ignis divinus : le feu comme moyen de rajeunissement et d'immortalité : contes, légendes, mythes et rites*, Lund, C. W. K. Gleerup, 1949, chap. III, p. 194.
[131] M.-F. MC DONALD, « *Phoenix redivivus* », art. cit.
[132] M.-F. MC DONALD se base sur le *Livre de Job* (VI^e^ siècle av. J.-C.), *Le Livre d'Énoch* (IV^e^-III^e^ siècle av. J.-C), *L'Exode d'Ézéchiel le Tragique* (v. 150 av. J.-C.) et *l'Apocalypse de Baruch* (II^e^ siècle).
[133] M.-F. MC DONALD, « *Phoenix redivivus* », art. cit., p. 187-195.
[134] En 1945, J. Sainte Fare Garnot (1908-1963) était sceptique quant aux rapports entre le *benu* et le phénix, mais ses arguments ont été réfutés dans les études les plus récentes sur la question (J. SAINTE FARE GARNOT, « Le rôle du phénix en Égypte et en Grèce », *Revue d'histoire des religions*, CXXIX, n°1-3, 1945, p. 100-134).

La chercheuse termine son article en reprenant les mentions du phénix dans les différentes versions du *Physiologus* et dans la patrologie latine[135].

A. 3. La lecture du phénix littéraire proposée par Marialuise Walla en 1965

En 1965, Marialuise Walla soutint une thèse à l'université de Vienne portant sur la constitution du mythe du phénix dans la littérature antique et revint sur le poème de Lactance[136]. Bien que la monographie de J. Hubaux et M. Leroy figure parmi ses principales références, M. Walla ne s'est pas contentée de synthétiser les travaux de ses prédécesseurs[137]. Elle poursuit d'abord les réflexions de J. Hubaux et M. Leroy sur les rapports entre le phénix et l'oiseau solaire en reprenant la piste du *benu* comme principal ancêtre du phénix[138]. Les thèmes communs de l'auto-régénération, de la résurrection et de l'annonce d'un nouveau cycle permettent à M. Walla de fonder un solide argumentaire qui prouve une parenté évidente entre les deux oiseaux mythiques. La deuxième partie vise à définir les caractéristiques du mythe du phénix. En prenant en compte les différentes références à l'oiseau singulier chez les auteurs antiques, M. Walla extrait des traditions textuelles des éléments constants et des variables[139]. Parmi les thèmes ajoutés *a posteriori* figure l'incinération du nid du phénix sur l'autel du soleil au I^er^ siècle de notre ère[140]. Elle s'interroge ensuite sur la réappropriation de l'imaginaire autour du phénix dans le cérémonial de l'apothéose impériale, puisque le successeur devait enflammer

---

[135] M.-F. MC DONALD, « *Phoenix redivivus* », art. cit., p. 198-206. Sur le phénix dans les bestiaires, voir notamment V. JONES, « The phoenix and the resurrection », in *The Mark of the Beast : The Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature*, D. HASSIG (éd.), New York, Garland, 1999, p. 98-118 ; J. NIGG, « Transformations of the Phoenix: from the Church Fathers to the Bestiaries », *Ikon*, vol. 2, 2009, p. 93-102.

[136] M. WALLA, *Der Vogel Phönix in der antiken Literatur und die Dichtung des Laktanz*, Dissertationen der Universität Wien, t. 29, Vienne, Notring, 1965.

[137] La publication d'un ouvrage d'après la thèse a donné lieu à plusieurs comptes-rendus. Voir notamment J. LECLANT, « Walla (Marialuise). *Der Vogel Phoenix in der antiken Literatur und der Dichtung des Laktanz* [compte rendu] », *Revue des Études grecques*, vol. 84, n°401, 1971, p. 569-570 ; A. HUDSON-WILLIAMS, « Marialuise Walla : *Der Vogel Phoenix in der antiken Literatur und der Dichtung des Laktanz*. (Diss. der Univ. Wien, 29.) Pp. 206. Vienne, Notring, 1969. Paper, DM. 21.50. », *The Classical Review*, 22-1, 1972, p. 122 ; J. FONTAINE, « *Der Vogel Phoenix in der antiken Literatur und der Dichtung des Laktanz* by Marialuise Walla [compte-rendu] », *Gnomon*, 45-2, 1973, p. 208-210.

[138] De fait, dans le premier chapitre de l'étude d'Hubaux et Leroy, les parallèles entre le mythe du phénix et les traditions égyptiennes relatives au *benu* n'occupent que deux pages (p. 14-15), alors que M. WALLA y consacre les cinquante premières pages de sa thèse. *Cf.* J. LECLANT, « Walla (Marialuise). *Der Vogel Phoenix in der antiken Literatur und der Dichtung des Laktanz* [compte rendu] », art. cit., p. 570.

[139] Cette démarche sera également adoptée quelques années plus tard par R. Van den Broek.

[140] En reprenant les récentes recherches de F. Lecocq sur cette question, le thème de l'incinération apparaîtrait pour la première fois chez le géographe Pomponius Mela (*Géographie*, III, 62) et non chez Martial (*Épigrammes*, V.7, 1-2), comme l'affirme M. Walla. *Cf.* F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 245 ; *id*., « L'œuf du phénix. Myrrhe, encens et cannelle dans le mythe du phénix », dans *L'animal et le savoir, de l'Antiquité à la Renaissance*, C. FÉVRIER (éd.), actes du colloque international (Caen, 2006), Caen, Presses universitaires de Caen ; *Schedae*, 17.2, 2009, p. 107-130, p. 117-121.

le bûcher funéraire de son prédécesseur[141]. Les rapprochements établis entre le phénix et l'aigle psychopompe s'inscrivent dans le sillon de J. Hubaux et M. Leroy, mais elle cherche également à approfondir la signification du phénix dans la numismatique entre le II^e^ et le IV^e^ siècle. Jean Leclant (1920-2011) reproche à M. Walla de ne pas avoir saisi toute la complexité du processus de *consecratio,* alors que la chercheuse semble pourtant en avoir défini les principes essentiels[142]. Il critique également son choix de ne considérer que des témoignages iconographiques chrétiens au IV^e^ siècle, minimisant ainsi le développement d'une imagerie du phénix dans des contextes civils et funéraires « païens ». J. Leclant prend l'exemple des intailles magiques qui seront d'ailleurs mentionnées par R. van den Broek, mais une étude détaillée de ces supports si particuliers n'aurait pu être intégrée si l'on suit le fil de la démonstration de M. Walla[143]. Enfin, la chercheuse propose sa lecture du poème de Lactance en interprétant notamment le recours aux références mythologiques et chrétiennes comme une nécessité due à un contexte historique[144].

B. *The Myth of the Phoenix* de Roelof van den Broek (1971)

B. 1. Présentation de la démarche adoptée par Roelof van den Broek

R. van den Broek, professeur émérite d'Histoire du christianisme à l'université d'Utrecht, a consacré sa thèse de théologie au mythe du phénix à l'époque classique et paléochrétienne[145]. Soutenue en 1971, la thèse de R. van den Broek fut publiée la même année[146]. L'étude se compose de 422 pages de texte suivies de 60 pages d'annexes. Cette dernière partie est particulièrement utile pour le lecteur. Elle contient une table des illustrations, une liste d'exemples non retenus car sujets à débats, 40 planches et un index des sources littéraires. Le chercheur a proposé ainsi un ouvrage bien illustré et plus volumineux que l'étude

[141] M. WALLA, *Der Vogel Phönix*, *op. cit.*, p. 103-111.
[142] J. LECLANT, « Walla (Marialuise). *Der Vogel Phoenix…*», art. cit., p. 571.
[143] M. WALLA, *Der Vogel Phönix, op. cit.*, p. 116-118 ; R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, Pl. IX-XI, p. 234, p. 243-250, p. 301. Sur les intailles et les gemmes « magiques », voir notamment C. BONNER, *Studies in magical amulets, chiefly Graeco-Egyptian*, University of Michigan Studies, Humanistic Series XLIX, Londres ; Oxford, Ann Arbor edition, 1950 ; P. DERCHAIN, « Intailles magiques du Musée de Numismatique d'Athènes », *Chroniques d'Égypte*, XXXIX, n°77-78, 1964, p. 177-193 et plus récemment : A.-M. NAGY, « Le phénix et l'oiseau-*benu* sur les gemmes magiques », dans *Phénix : mythe(s) et signe(s),* S. FABRIZIO-COSTA (éd.), actes du colloque international (Caen, 2000), Bern/Berlin/Bruxelles, Peter Lang, 2001, p. 57-84.
[144] M. WALLA, *Der Vogel Phönix, op. cit*., p. 119-196, repris dans J. LECLANT, « Walla (Marialuise). *Der Vogel Phoenix…*», art. cit., p. 571 ; J. FONTAINE, « Der Vogel Phoenix in der antiken Literatur und der Dichtung des Laktanz by Marialuise Walla [compte-rendu] », art. cit., p. 210.
[145] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit*.
[146] R. van den Broek précise dans la préface que peu de changements ont été apportés dans l'ouvrage, par rapport au manuscrit de sa thèse.

réalisée J. Hubaux et M. Leroy. Comme le souligne M. Detienne dans son compte-rendu de l'ouvrage, R. van den Broek présente une somme d'érudition considérable sur un sujet difficile à appréhender en raison de la dispersion des informations et des variantes du mythe[147]. Malgré ces difficultés, le chercheur remet systématiquement en question leurs arguments pour tester leur fiabilité. R. van den Broek discute notamment le moment de l'introduction du thème de la crémation et de la palingénésie dans le mythe du phénix. Selon lui, la mention explicite de ces éléments à un moment donné ne suffit pas à prouver qu'ils ne figuraient pas en filigrane dans des sources antérieures, notamment dans la description hérodotéenne du phénix[148]. Le silence d'un auteur ne serait donc pas synonyme d'ignorance, mais de sous-entendus pour le lecteur ou l'auditoire. En ce qui concerne le corps du texte, la première partie introduit le sujet en revenant sur les origines du mythe, la deuxième traite les différentes traditions sur le phénix et la dernière présente les résultats obtenus sous forme d'une synthèse et de conclusions[149]. Dans la première partie, trois chapitres introduisent le sujet et en définissent les enjeux. Après sa mise au point historiographique, le chercheur expose le but de son étude. Ses travaux tendent en effet à expliquer les raisons d'un regain d'intérêt pour le phénix dans l'Antiquité et au cours du Moyen-Âge, alors que les précédentes recherches se sont souvent concentrées sur les variations du mythe[150]. Dans la lignée des travaux de J. Hubaux et M. Leroy ainsi que de la thèse de M. Walla, R. van den Broek revient sur le noyau sémantique du phénix littéraire. Son étude vise également à retracer l'évolution de la figuration d'un oiseau imaginaire.

R. van den Broek explique que dans la littérature et l'iconographie, les citations ou mentions du phénix ne cherchent pas à en offrir une vision « naturaliste ». En effet, c'est davantage pour son rapport aux hommes que le phénix aurait été utilisé dans différents discours. Le chercheur cherche donc à évaluer la portée sociologique, voire métaphysique de l'oiseau mythique au cours du temps. Ainsi, même si le phénix est connu comme individuel par essence, sa signification relèverait de l'universel puisqu'il incarnerait un archétype de la *renovatio*. C'est la raison pour laquelle il fut associé au soleil, au déroulement du temps, au renouveau de

[147] M. DETIENNE, « Van den Broek (R.) *The Myth of the Phoenix according to Classical and Early Christian Traditions* [compte rendu] », *Archives de Sciences Sociales des religions*, 36-1, 1973, p. 217-218.
[148] *Loc. cit.*
[149] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, I, « Preliminaries », p. 3-50 ; II, « Analysis of the myth of the phoenix », p. 51-392 ; III, « Results », p. 393-422 ; « Indices », p. 465-486 ; « Corrigenda et addenda », p. 487.
[150] *Ibid.*, p. 9.

l'Empire et à la résurrection dans des contextes polythéistes et monothéistes[151]. Après avoir évalué la fiabilité des sources et ressources dont il dispose, le chercheur cherche à isoler des constantes et à expliquer des variables dans les différentes versions connues du mythe. Sa démonstration repose sur trois grands thèmes. La longue vie du phénix et son apparition aux hommes peu de temps avant ou après sa mort constituent le premier axe de réflexions. Le deuxième se rapporte au thème de la mort, condition *sine qua non* de la renaissance du phénix. La question de la dimension solaire de l'oiseau est étudiée dans un dernier temps. À ces thèmes principaux ont été greffés des sujets corollaires, tels que le nom de l'oiseau, son lieu de vie, sa nourriture et son sexe. Le chercheur est conscient de ne pouvoir apporter une réponse définitive aux questions qu'il soulève, mais l'originalité de sa démarche lui permet de mettre différemment en lumière les éléments constitutifs du mythe. Ses réévaluations d'un fragment textuel d'Hésiode ainsi que d'un sermon copte forment quelques-uns des points forts de ses travaux[152]. En ce qui concerne le corpus documentaire, la recherche des origines du mythique oiseau et la postérité de sa symbolique le conduisent à établir des parallèles avec des exemples médiévaux et à considérer l'ensemble du Bassin méditerranéen. Dans sa démarche, il n'y a pas de hiérarchie entre les sources textuelles et les ressources iconographiques. Comme il l'explique en introduction, « art constitutes an independent source of knowledge concerning the past »[153]. Bien que des ponts existent entre l'écrit et l'image, on ne peut réduire selon lui « l'art » à une illustration du texte. À sa connaissance, le choix des couleurs du plumage du phénix par un artisan n'a jamais été dicté par un auteur ou un texte en particulier[154].

B. 2. Réflexions sur les mécanismes de la transmission d'un héritage littéraire et iconographique du V^e^ siècle av. J.- C. au IX^e^ siècle

R. van den Broek s'interroge dans son troisième chapitre sur la composition du mythe gréco-romain du phénix et reste prudent sur l'idée d'une parenté exclusive avec le *benu*,

[151] L. Gosserez a souligné également cet aspect pluriel de l'oiseau éternel, en l'envisageant d'un point de vue anthropologique. (*ead.*, « Le phénix, le temps et l'éternité », dans *Le phénix et son Autre. Poétique d'un mythe des origines au XVI^e^ siècle*, L. GOSSEREZ (dir.), Rennes, PUR, Collection « Interférences », 2013, p. 21-45).
[152] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 76-145. Sur le fragment 304 d'Hésiode, voir notamment *Fragmenta Hesiodea*, R. MERKELBACH et M. L. WEST (éd.), Oxford, 1967, frg. 304, p. 158-159 ; PLUTARQUE, *De defectu oraculorum*, II, 415c, dans *Plutarque. Sur la disparition des oracles*, R. FLACELIERE (éd. et trad.), Paris, Annales de l'université de Lyon, 3^e^ série, Lettres, fasc. 14, 1947. Sur le sermon copte conservé à l'université d'Utrecht (reproduit et traduit p. 44-47), voir notamment G. QUISPEL, « An unknown fragment of the Acts of Andrew », *Vigiliae Christianae*, 10-3, 1956, p. 129-148.
[153] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 12.
[154] *Ibid.*, p. 259.

l'oiseau solaire héliopolitain[155]. Après avoir mis en parallèle les différentes traditions textuelles et iconographiques relatives au phénix et au *benu,* le chercheur retient neuf éléments de comparaison qu'il est possible de regrouper en trois catégories[156]. La première concerne la désignation de chaque oiseau, la deuxième leur dimension solaire commune qui les associe à la mort et à la résurrection et la troisième les concepts eschatologiques rattachés au *benu* et au phénix. Le chapitre III est quant à lui consacré à l'étude d'un extrait d'un sermon copte du VI^e^ siècle sur la Vierge Marie et la naissance du Christ[157]. R. van den Broek souligne que le phénix y apparaît au moment du sacrifice d'Abel, de la fuite en Égypte et de la naissance de Jésus, c'est-à-dire durant des événements qui marquent le début de nouvelles périodes. Dans le chapitre IV, le chercheur s'interroge sur la polysémie et l'homophonie du nom grec *φοίνιξ* afin de considérer l'étroit rapport qu'entretient l'oiseau avec le palmier du même nom[158]. Il ne parvient pas à déterminer si l'oiseau a donné son nom à l'arbre ou inversement, mais remarque que se pencher sur la relation entre ces deux éléments est primordial[159]. À la lumière de cette idée, certains documents paléochrétiens et médiévaux dans lesquels le phénix est perché au sommet d'un palmier ont pu être réexaminés[160]. Il évoque ensuite le cas du terme hébreu *hôl* qui, dans certaines versions massorétiques puis rabbiniques du *Livre de Job,* a été traduit par « oiseau-phénix »[161]. Le mythe de l'oiseau éternel devait être connu selon lui au moment de la traduction de ce passage. Il laisse finalement la question en suspens et choisit de ne pas y revenir

[155] *Ibid.*, chap. II, « The Egyptian *benu* and the Classical phœnix », p. 14-32.
[156] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 25. Voir également M. DELCOURT, « Reviewed Work: The Myth of the Phoenix according to Classical and Early Christian Traditions by R. van den Broek », *Latomus*, 33-1, janvier-mars 1974, p. 198-200 ; A. HUDSON WILLIAMS, « Reviewed Work : The Myth of the Phoenix according to Classical and Early Christian Traditions by R. van den Broek », *The Classical Review*, 25-1, 1975, p. 165-166.
[157] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, chap. III, « A Coptic text on the phoenix », p. 33-50. L'extrait du texte en question se trouve dans un codex qui a été édité (p. 33-47 ; p. 31-34, 41, 42) et serait daté entre 400 et 567 selon R. van den Broek (p. 39). *Cf.* W. H. WORRELL, *The Coptic manuscripts in the Freer collection*, New-York, University of Michigan Studies, Hum. Ser. X., 1923, p. 249-322.
[158] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, chap. IV, « The name phoenix », p. 51-66, en part. p. 53-55.
[159] L'oiseau et l'arbre pourraient également tirer leurs noms d'un élément commun, peut-être de la couleur rouge « phénicienne ». Je remercie Françoise Lecocq pour cette remarque.
[160] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 55. R. van den Broek renvoie le lecteur aux exemples suivants : les mosaïques absidales de Saint-Jean-du-Latran, Rome (1290), Pl. XX ; des documents peints et sculptés entre le IV^e^ et le V^e^ siècle, Pl. XXIV-XXIX, 1 ; le décor absidal de Saints-Cosme-et-Damien, Rome (526-530), Pl. XXIX, 2 ; les mosaïques absidales de Sainte-Praxède et de Sainte-Cécile-du-Transtévère, Rome (817-824), Pl. XXX, 1-2 ; le décor aujourd'hui perdu de la chapelle Sainte-Félicité, Rome (V^e^-VII^e^ siècle), Pl. XXXV ; un médaillon avec une *Traditio Legis*, Rome (V^e^-VI^e^ siècle), Pl. XXXVI, 4 ; les mosaïques de l'arc triomphal de Sainte-Marie-du-Transtévère, Rome (XII^e^ siècle), Pl. XXXIX.
[161] *Ibid.*, p. 58-60. Cette question a fait l'objet de nombreuses étude, parmi lesquelles M. J. DAHOOD, « Hol "Phoenix" in Job 29:18 and in Ugaritic », *Catholic Biblical Quaterly*, 36, 1974, p. 85-88 ; J. BARR, « Is Hebrew *qen* "nest" a metaphor ? », dans *Semitic Studies in honor of Wolf Leslau on the occasion of his eighty-fifth birthday*, A. S. KAYE (éd.), Wiesbaden, Otto Harrassowotz, vol. I, 1991, p. 150-161.

dans la suite de son étude. Après avoir exploré ces pistes de réflexions, le chercheur revient sur les correspondances établies entre *phœnix,* la Phénicie, les Phéniciens et la teinte pourpre. R. van den Broek envisage donc un double sens de *phœnix* qui désignerait autant « l'oiseau phénicien » que « l'oiseau au plumage pourpre »[162]. Le chapitre V est consacré au cycle du phénix et à ses apparitions, étant donné que, peu de temps avant ou après sa mort et sa renaissance, il se manifesterait aux hommes[163]. Le chercheur réalise de nombreux calculs par rapport à un énigmatique fragment textuel attribué à Hésiode proposant de mettre en relation la durée de vie supposée du phénix avec celle des humains, des animaux et de certains êtres mythiques[164]. Bien que le chiffre varie selon les auteurs de 500 ans à 1461 ans et au-delà[165], R. van den Broek propose une lecture cohérente et solidement argumentée de l'extrait jusqu'à en déduire une durée de vie du phénix équivalente à 972 générations humaines de 33 ans ⅓, soit 32400 ans. Au-delà de la prouesse arithmétique, il cherche surtout à prouver que le phénix est lié depuis Hésiode à des événements cycliques et à l'idée d'une auto-régénération à l'image de la renaissance quotidienne du soleil. Différents pouvoirs en place se réapproprièrent ensuite progressivement l'annonce d'une nouvelle ère de manière à justifier l'exercice de leur autorité impériale puis pontificale[166].

Dans le chapitre VI traitant de la mort et du processus de renaissance du phénix, le chercheur présente brièvement les deux versions du mythe dans les sources classiques et chrétiennes[167]. Les récits ont en commun de mentionner que, lorsque le vieux phénix sent sa mort approcher, il collecte des plantes aromatiques pour constituer son dernier nid. Dans une tradition moins répandue, l'oiseau meurt dans son nid de plantes aromatiques, puis se décompose et de ses restes naît le nouveau phénix sous la forme d'un ver[168]. Ce dernier se rend

[162] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 65.
[163] *Ibid.*, chap. V, « Lifespan and appearances », p. 67-145.
[164] *Fragmenta Hesiodea*, R. MERKELBACH et M.L. WEST (éd.), *op. cit.*, frg. 304. Voir A. HUDSON WILLIAMS, « Reviewed Work: The Myth of the Phoenix… », art. cit., p. 166.
[165] Chez Chérémon (I^er siècle), le phénix vivrait 7006 ans. *Cf.* FLAVIUS JOSÈPHE, *Contre Apion*, 1, 288-292, citation de l'*Aigyptiakè historia* de Chérémon ou *Hieroglyphica*, frag. 3, repris dans R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 72, 109, 150, 393, 416, et plus récemment F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 245, n. 123-124.
[166] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 70, 105. Voir notamment M. CHRISTOL, « L'image du phénix sur les revers monétaires au milieu du III^e siècle : une référence à la crise de l'Empire ? », *Revue numismatique*, 6^e série, n° 18, 1976, p. 82-96 ; F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », dans *Images de l'animal dans l'Antiquité. Des figures de l'animal au bestiaire figuré,* C. FÉVRIER (éd.), actes du colloque international, (Caen, 2005) Caen, Presses universitaires de Caen ; *Schedae*, 6.1, 2009, p. 73-106.
[167] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, chap. VI, « The death and rebirth of the phoenix », p. 146-232, en part. p. 146.
[168] Sur la question du nid aromatique du phénix, voir notamment M. DETIENNE, *Les jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*, Paris, Gallimard, 1972 ; F. LECOCQ, « Parfums et aromates dans le mythe du phénix », dans *Liber aureus*, Mélanges d'antiquité et de contemporanéité offerts à Nicole Fick, S. LAIGNEAU-

ensuite à Héliopolis en portant les restes de son prédécesseur, placés sur l'autel du dieu solaire. Selon une autre version du mythe, l'ancien phénix se consume dans son nid enflammé par les rayons du soleil, puis son successeur naît de ses cendres, parfois sous la forme d'un ver appelé à se transformer. R. van den Broek revient ensuite sur la question du lieu de naissance du phénix, puisque certains auteurs ont envisagé que l'oiseau singulier était originaire d'Inde[169]. La forme du nid, ses composants aromatiques et la manière de l'enflammer sont étudiés en croisant des sources et ressources littéraires et iconographiques. Le chapitre VII intitulé « The phœnix as bird of the sun » est divisé en deux parties. La première a trait à l'aspect physique de l'oiseau et la seconde tend à définir sa fonction d'escorte de l'astre solaire[170]. En mettant en parallèle les descriptions et les représentations attestées du *benu* et du phénix, il cherche à isoler des constantes et des variables dans la caractérisation du mythique oiseau dans la culture gréco-latine. La mise en réseau des données est porteuse de sens, néanmoins le chercheur ne contextualise pas suffisamment, selon nous, les documents qu'il traite. En effet, le lecteur est parfois dérouté par les allers-retours entre les exemples et par une démonstration fondée essentiellement sur une recherche d'analogies formelles entre des phénix figurés. Les témoignages textuels et iconographiques comparés vont par exemple de la description hérodotéenne à des mosaïques absidales romaines du IX^{e} siècle en passant par des pièces de monnaie impériales de manière à observer l'évolution du nombre de rayons du nimbe du phénix[171]. Une brève mise au point sur les contextes historiques, politiques et culturels dans lesquels émergent ces productions aurait probablement apporté de précieux points de repère au lecteur.

En ce qui concerne l'apparence du phénix « oiseau-solaire », les principaux arguments du chapitre sont présentés et discutés à la lumière d'un document non mentionné par le chercheur, mais qui présente l'intérêt de mettre ses réflexions en perspective. La question des attributs du phénix se pose à travers l'étude de ce document tout en nous permettant d'envisager

FONTAINE et F. POLI (éd.), Nancy, ADRA, Paris, De Boccard, 2012, coll. « Études anciennes », 46, vol. I, p. 179-206. Contrairement à R. van den Broek, M. Detienne voit dans le ver un élément primordial, voire l'homologue du phénix dans cette version du mythe en s'appuyant sur un texte d'Enésidème cité par Diogène Laërce (IX, 79). M. DETIENNE, « van den Broek (R.) *The Myth of the Phoenix…* », art. cit., p. 218.

[169] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 147-149, d'après PHILOSTRATE, *Apollonius of Tyana ; Letters of Apollonius ; Ancient testimonia ; Eusebius's reply to Hieroclè / Philostratus, Apollonius of Tyana*, C. P. JONES (trad., éd.), Cambridge ; Londres, Harvard University Press, 2006, III, 49.

[170] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, chap. VII, « The phoenix as bird of the sun », p. 233-304 ; 1) « External appearance », p. 233-260 ; 2) « Escort of the sun », p. 261-304. Voir C. BENNETT PASCAL, « Reviewed Work : *The Myth of the Phoenix According to Classical and Early Christian Traditions* by R. van den Broek », *Classical Philology*, 70-1, janvier 1975, p. 70-71.

[171] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 246-247.

des rapports tissés entre le phénix et le paon. La fresque du I^er^ siècle de l'enseigne de la taverne d'Euxinus à Pompéi découverte en 1953 constituerait le premier témoignage visuel connu du phénix latin[172]. L'inscription PHOENIX FELIX ET TV placée entre le phénix et un couple de paons a suscité plusieurs interprétations sur lesquelles nous ne nous attarderons pas pour nous concentrer sur la figuration du phénix[173]. Ce dernier présenté sous les traits d'un pigeon au plumage rouge-orangé ne semble pas faire référence au héron gris-bleu que les Égyptiens utilisaient pour mettre en image le *benu*[174]. Ses couleurs flamboyantes, voire solaires, le rapprochent du phénix hérodotéen, mais l'espèce ne correspond pas au récit de l'historien grec[175]. Bien que la légende indique que ce singulier oiseau soit le phénix, ce dernier ne possède pas de nimbe radié qui sera une constante et l'un des principaux attributs du phénix selon R. van den Broek. Sans pouvoir indiquer dans quelles circonstances la couronne rayonnante a été introduite autour de la tête du phénix, le chercheur relève qu'elle apparaît dans le premier témoignage figuré, à sa connaissance, de l'oiseau sur la tunique de Saqqara (II^e^ siècle)[176]. Le phénix adopta cet attribut solaire selon lui entre le I^er^ et le II^e^ siècle en Égypte romaine[177]. En s'appuyant sur les travaux d'Adolf Krücke (1875-1937), R. van den Broek survole la question de la couleur du nimbe du phénix, en remarquant cependant une évolution du III^e^ au IX^e^ siècle[178].

---

[172] Voir *infra*, chap. IV, I. D.

[173] Voir notamment F. LECOCQ, « L'Empereur romain et le Phénix » dans *Phénix : mythe (s) et signe (s)*, S. FABRIZIO-COSTA (éd.), Actes du colloque international, (Caen, 12-14 octobre 2000), Maison de la Recherche en Sciences Humaines de l'Université de Caen, Laboratoire d'Études Italiennes, Ibériques et Ibéro-Américaines, Bern ; Berlin ; Bruxelles ; Francfort ; New-York ; Oxford ; Vienne, Peter Lang, 2001, p. 27-56, en part. p. 39.

[174] Comme le fait remarquer F. Lecocq, l'oiseau de l'enseigne de la taverne d'Euxinus se distingue nettement du *benu*-phénix contemporain peint sur une paroi du temple d'Isis à Pompéi qui, lui, est mentionné par R. van den Broek (F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit., p. 80-83).

[175] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 252-253. *Cf.* HERODOTE, *Histoires. Livre II, Euterpe*, P.-E. LEGRAND (trad. et éd.), Paris, Belles Lettres, 1936, II, 73, 1. Concernant la comparaison du phénix à un aigle, voir PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle. Livre X*, E. DE SAINT-DENIS (trad. et éd.), Paris, Belles Lettres, CUF, 1961, X, 3 ; PHILOSTRATE, *Apollonius of Tyana, op.cit.*, III, 49 ; *Exode* d'Ézéchiel le Tragique, fragment 17, v. 254-269, en part. 256 ; SOLINUS, *Collectanea rerum memorabilium*, T. MOMMSEN (éd.), Berolini, Weidmannes, 1958, 33, II.

[176] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, Pl. VI, 1-2. Voir *The Coins of the Roman Empire in the British Museum* (CBM), H. MATTINGLY (éd.), Londres, 1923, III, 245, n°49 ; *The Roman Imperial Coinage* (RIC), H. MATTINGLY (éd.), Londres, E. A. Sydenham, 1923, II, 343, n°28. Voir notamment J.-P. MARTIN, « Hadrien et le phénix », dans *Mélanges d'histoire ancienne offerts à William Seston*, Paris, De Boccard, coll. « Publications de la Sorbonne, Série Études », t. 9, 1974, p. 327-337.

[177] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 238-244. Sur la tunique de Saqqara, voir P. PERDRIZET, « La tunique liturgique historiée de Saqqara », *MMAI*, 34, 1934, p. 97-128. Plus récemment, G. TALLET, « La fabrique des rites en Égypte gréco-romaine. Réflexions sur la tunique historiée de Saqqara », dans *L'Égypte ptolémaïque dans l'espace méditerranéen, oriental et africain*, G. GORRE et P. KOSTMANN (éd.), Paris, Presses de l'ÉPHÉ, 2011, p. 141-192.

[178] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.* p. 249, d'après A. KRÜCKE, *Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst*, Strasbourg, Heitz & Mündel, 1905, p. 119-122.

Ainsi, l'apparence de l'oiseau pompéien de l'enseigne d'Euxinus se distingue du *benu* égyptien. Il se rapproche par ses couleurs « solaires » du phénix hérodotéen, mais sa tête n'est pas couronnée d'un nimbe radié, lequel serait une caractéristique visuelle du phénix. La crête trifide au sommet de sa tête répondrait davantage à l'aigrette du paon figuré dans la partie inférieure de la composition[179]. Certains auteurs antiques sont allés plus loin et ont mis en concurrence le paon et le phénix sur différents points, ce que R. van den Broek mentionne, mais sans s'y attarder[180]. Les parallèles établis entre le paon et le phénix dans la littérature antique se limitent à des questions d'apparence, alors que les rapports tissés entre les deux oiseaux, cristallisant l'un comme l'autre un certain imaginaire, vont plus loin comme nous allons le constater. Dans la seconde partie du chapitre VII, R. van den Broek met en parallèle différents extraits textuels, notamment l'*Apocalypse de Baruch* et le *De Ave Phoenice* de Lactance (v. 250-v. 325) pour mieux définir le rôle du phénix dans l'escorte du soleil[181]. Dans le chapitre suivant sur la demeure du phénix, le chercheur constate qu'au début de sa nouvelle vie, l'oiseau s'envole vers une contrée allant de l'Arabie à l'Inde en passant par l'Éthiopie selon les auteurs[182]. Le choix de ces espaces aurait été dicté par un certain exotisme, contribuant à nourrir un imaginaire autour d'un oiseau éternel et inaccessible. Le chapitre IX est consacré à la nourriture du phénix et le dernier chapitre au sexe du mythique oiseau, puisque le processus d'auto-génération amène à envisager cet aspect[183].

[179] Comme le fait remarquer F. Lecocq, « la gorge décorée de houppes et la tête d'une aigrette » du phénix d'Arabie chez Pline correspondrait à la fresque contemporaine de Pompéi (PLINE, *Histoire naturelle. Livre X*, E. DE SAINT-DENIS (trad. et éd.), Paris, Belles Lettres, CUF, 1961, X, 3-4, repris dans F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 246).

[180] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 252, d'après ACHILLE TATIUS, *Le Roman de Leucippé et Clitophon*, *op. cit.*, III, 25. Voir également la description de l'orion et du *catreus* de Strabon qui fait référence à la fois au *benu*, au phénix et au paon de manière implicite. (STRABON, *Géographie*, XV, 1, 69).

[181] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, chap. VII-2, « Escort of the sun », p. 261-304. LACTANCE, *Lactantii De ave Phoenice*, *op. cit.*, v. 33-58 ; III Baruch, chap. 6-8. Voir M. SMITH, « Reviewed Work : The Myth of the Phoenix According to Classical and Early Christian Traditions by R. van den Broek, Mrs. I. Seeger », *American Journal of Archaeology*, 77-4, oct. 1973, p. 462.

[182] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, chap. VIII, « The abode », p. 305-334.

[183] *Ibid*., chap. IX, « The food », p. 335-356 ; Chap. X, « The sex », p. 357-389.

C. La récurrence du phénix comme sujet de recherche depuis 1971

C. 1. Du benu au phénix. Regard sur les origines égyptiennes du mythe

En 2015, Françoise Lecocq a dressé un bilan historiographique de l'étude du mythe du phénix aux XX^e^ et XXI^e^ siècles dans la revue interdisciplinaire *Roda da Fortuna*[184]. En présentant et en discutant des études portant sur le problématique sexe de l'oiseau, sur le rôle des aromates et sur la considération du phénix comme figure du poète, elle démontre que le mythe a été composé et recomposé au fil de l'historiographie le concernant[185]. En effet, à partir de plusieurs exemples d'erreurs ou d'amalgames propagés dans l'historiographie, F. Lecocq invite le chercheur à prendre du recul quant aux travaux de ses prédécesseurs et à retourner si possible aux sources. À la lumière de ses conclusions, il va être question de proposer un aperçu des principaux sujets et des courants de recherches dans lesquels s'inscrit l'étude du mythe du phénix de 1971 à nos jours. Comme l'affirme F. Lecocq, « la réécriture renouvelle le mythe », mais l'adoption d'une démarche scientifique impose au chercheur de prendre conscience de l'impact du contexte culturel sur la production d'une étude[186]. F. Lecocq précise tout d'abord que le phénix et le *benu* ne font qu'un, s'opposant par là même au scepticisme excessif de certains chercheurs, notamment de l'égyptologue Jean Sainte Fare Garnot (1908-1963)[187]. En 1939, J. Hubaux et M. Leroy virent dans le *benu* le « prototype » de l'oiseau solaire qui aurait influé sur la composition de plusieurs mythes sur un oiseau-astre, tels que ceux de l'héliodrome, du griffon et du phénix[188]. En 1965, M. Walla affirma quant à elle que le *benu* était l'ancêtre du phénix et s'inscrivit ainsi dans la lignée des travaux d'Onnofrio Abbate Pacha (1824-1915) et de Robert- Thomas Rundle-Clark (1909-1970)[189]. En 1971, R. van den Broek admit

[184] F. LECOCQ, « Un bilan de la recherche contemporaine sur le mythe du phénix », *Roda da Fortuna. Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo*, *Electronic Journal about Antiquity and Middle Ages*, 4-1, 2015, p. 257-273 [mis en ligne le 17/06/15] http://media.wix.com/ugd/3fdd18_547a25199a384e0ab5f8a313098d4f09.pdf

[185] Voir parmi ses travaux les plus récents, F. LECOCQ, « Inventing the Phoenix: A Myth in the Making through Words and Images », dans *Animals in Greek and Roman Religion and Myth*, P. A. JOHNSTON, A. MASTROCINQUE et S. PAPAIOANNOU (éd.), Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016, p. 449-478.

[186] F. LECOCQ, « Un bilan de la recherche contemporaine sur le mythe du phénix », art. cit., p. 258.

[187] J. SAINTE FARE GARNOT, « Le rôle du phénix en Égypte et en Grèce », *Revue d'histoire des religions*, CXXIX, n°1-3, 1945, p. 100-134, en part. p. 114-116 ; F. LECOCQ, « Un bilan de la recherche contemporaine sur le mythe du phénix », art. cit., p. 258. En 2005, F. Lecocq envisageait davantage une médiation de la littérature grecque et hellénistique entre le *benu* égyptien et le phénix latin (F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 211, 213).

[188] J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…*, *op. cit.*, p. 14-15. Ils confirment ce lien de parenté en affirmant que des documents grecs et romains traduisaient même le terme hiéroglyphique *bennu* par *φοίνιξ*. Sur ce sujet, voir F. LECOCQ, « L'Empereur romain et le Phénix », art. cit., n. 16.

[189] O. ABBATE-PACHA, « Le phénix égyptien », *Bulletin de l'Institut Egyptien*, 2^e^ série, n°4, 1883-1884, p. 9-15, p. 13 ; R. T. RUNDLE-CLARK, « The Origin of the Phoenix. A study in Egyptian religious symbolism », *University*

l'existence de liens entre le *benu* égyptien et le phénix gréco-latin, mais proposa une autre interprétation basée sur un schéma différent. Il supposa en effet qu'un oiseau solaire oriental devait avoir inspiré la conception du phénix d'Hésiode au VIII^e^ siècle av. J.-C.[190]. Associé à l'astre qui rythme le temps, cet oiseau solaire donna progressivement naissance au phénix qui fut également étroitement lié au cycle, à la période et au processus de renouveau[191]. Selon R. van den Broek, il est possible que le mythe classique du phénix soit une variante grecque d'un oiseau solaire oriental dont l'archétype serait présent dans plusieurs civilisations au-delà du Bassin méditerranéen[192]. En s'appuyant sur la différence d'apparence entre le phénix hérodotéen et le *benu* héliopolitain, R. van den Broek en conclut que l'oiseau décrit au V^e^ siècle av. J.-C. ne peut faire référence à une figuration du mythique oiseau cosmogonique égyptien. Hérodote aurait donc créé son propre phénix à partir des caractéristiques d'un mystérieux oiseau solaire oriental. Cependant, le chercheur admet qu'Hécatée de Milet – dont la notice sur le phénix aurait inspiré Hérodote selon Porphyre – a pu reconnaître le phénix grec dans le *benu* héliopolitain[193].

En 1993, Adriana Belluccio a établi une série de parallèles entre le phénix et le *benu* en se concentrant sur la notion de consubstantialité entre le père et le fils, telle qu'elle est présentée dans le modèle pharaonique[194]. Au fil du texte, la chercheuse a examiné les éléments les plus

of Birmingham Historical Journal, 2-1, 1949, p. 1-29 et 2-2, 1950, p. 105-140 ; E. EL BANNA, *Recherches sur le Phénix dans l'Egypte ancienne*, thèse dactylographiée en Egyptologie, Paris IV, 1981 ; *Id.*, « Deux études héliopolitaines, II. À propos du double phénix », *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire* (BIFAO) 85, 1985, p. 164-171.

[190] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 397-398. F. Lecocq remarque seulement que le terme *po-ni-ke* pour *φοίνιξ* apparaît dans le linéaire B sur une tablette mycénienne. Bien que le terme soit équivoque, il est ancien et l'homophonie entre l'oiseau, le palmier, la pourpre et la Phénicie semble donc également très ancienne (F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 227). Plus récemment, F. Lecocq a proposé que l'oiseau solaire oriental dont s'inspira Hésiode put être un coq (*eadem*, « Deux oiseaux solaires en un : le coq, le phénix et l'héliodrome », dans actes de la conférence annuelle de la Société canadienne des études classiques (université Laval, Québec, 2016), à paraître).

[191] Cette interprétation de R. van den Broek (p. 400) est reprise par M. Tardieu (M. TARDIEU, « Pour un phénix gnostique », *Revue de l'histoire des religions*, t. 183-2, 1973, p. 117-142).

[192] L. Gosserez s'appuie sur des références anthropologiques pour démontrer la permanence du mythe d'un oiseau solaire éternel qui a donné naissance à plusieurs créatures aux noms différents (*ead.*, « Le phénix, le temps et l'éternité », art. cit., p. 21-22).

[193] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 403. Le chercheur suppose que le vol vers Héliopolis a été intégré dans le mythe du phénix par Hécatée-Hérodote à partir de la connaissance des récits sur le *benu*.

[194] Selon A. Belluccio, « *benu* » est le nom égyptien du phénix, mais elle ne cherche pas pour autant le mythe du phénix dans les récits sur le *benu* égyptien (A. BELLUCCIO, « Le mythe du phénix à la lumière de la consubstantialité royale du père et du fils », dans *Atti sesto Congresso internazionale di Egittologia*, J. LECLANT (éd.), (Turin, 1-8 settembre 1991), Turin, Comito organizzativo del Congresso ; International Association of Egyptologists, 1993, vol. II, p. 21-39, p. 22). Sur les origines égyptiennes du phénix, voir également R. KRAUSS, « m-mjtt bnw (pAnastasi I 4, 5) », *Journal of Egyptian Archaeology* (JEA), 79, 1993, p. 266-267 ; R. SICILIANO, « Origine del mito della fenice : dall'Egitto al mondo greco », *Annali della faculta di lettere e filosofia di Bari (AFLB)*, 37-38, 1994-1995, p. 309-318.

caractéristiques du mythe grec tels que l'œuf funéraire ou le thème de la cyclicité perçu comme un éternel retour. A. Belluccio en a conclu que le rapport père/fils dans le mythe du *benu*-phénix était comparable aux liens entre Osiris et Horus dans la mythologie égyptienne, faisant correspondre l'oiseau solaire au cycle éternel de la royauté[195]. Le roi dont le pouvoir renaît sans cesse à l'image du soleil, le *benu*-phénix représenté sous forme de héron ainsi que le faucon, du *ba* d'Osiris se répondraient par un système d'analogies. En ce qui concerne l'apparence de l'oiseau, l'opinion d'A. Belluccio est que chez Hérodote, le phénix est comparé à un faucon, alors que le texte le rapproche de l'aigle[196]. Par conséquent, son hypothèse d'une influence de la figuration du *ba* d'Osiris dans la description du phénix chez Hérodote est discutable[197].

En 2005, F. Lecocq est revenue sur le thème des sources égyptiennes du mythe du phénix en articulant son raisonnement autour de la description d'un oiseau extraordinaire anonyme, mais identifié comme étant le phénix[198]. Les vers sont extraits d'une tragédie intitulée l'*Exode de Moïse* ou en grec *Exagoge*, un texte rédigé vers 150 av. J.-C. par un auteur juif alexandrin nommé Ezéchiel[199]. Selon F. Lecocq, ce témoignage littéraire n'a pas été considéré à sa juste valeur dans l'historiographie puisqu'il s'agirait d'un maillon important dans la constitution de la légende chrétienne du phénix. Ce serait en effet la première intégration du phénix à la matière biblique, ouvrant la voie à l'appropriation rabbinique et chrétienne du mythe du phénix[200]. La notion d'héritage est d'ailleurs le *leitmotiv* de l'article et éclaire les mécanismes de la composition d'une légende, en ciblant des processus de transmission, de médiation et de réappropriation entre la littérature grecque, hellénistique et romaine, ainsi qu'entre textuel et visuel jusqu'au IV^e^ siècle[201]. Ces intermédiaires contribuèrent à composer le mythe et permirent notamment de créer le phénix au I^er^ siècle av. J.-C. à partir du *benu* égyptien. La chercheuse passe d'abord en revue les données égyptiennes relatives au *benu* et les données grecques sur le phénix, afin d'évaluer la portée de cet héritage chez Ézéchiel dans l'Alexandrie

[195] A. BELLUCCIO, « Le mythe du phénix… », art. cit., p. 31.
[196] HERODOTE, *Histoires. Livre II, Euterpe, op. cit.,* II, 73, repris dans A. BELLUCCIO, « Le mythe du phénix à la lumière de la consubstantialité royale du père et du fils », art. cit., p. 25, 29.
[197] La chercheuse précise en note que, dans l'art copte et nubien, le phénix est représenté sous la forme d'un aigle, en renvoyant à ses propres travaux (A. BELLUCCIO, « Le phénix dans la Nubie chrétienne », *VI^th^ International Conference for Nubian Studies*, (Upsala, 11-16/08/86), repris dans la revue *Nubica* I-II, 1990, p. 475-497).
[198] F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 211-266.
[199] *Exode* d'Ézéchiel le Tragique, fragment 17, v. 254-269. Le fragment textuel avait également été retenu par J. Hubaux, M. Leroy et R. van den Broek, mais F. Lecocq a proposé d'en faire un élément central de sa démonstration sur la composition du mythe du phénix du VIII^e^ siècle av. J.-C. au IV^e^ siècle de notre ère. (J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit., en part.* p. 35, 45 et 128 ; R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 252-258, 321 et 395).
[200] F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 212.
[201] *Ibid.*, p. 211. La chercheuse parle notamment de « l'acclimatation de l'oiseau sacré d'Héliopolis à Rome… ».

hellénistique du milieu du II^e siècle av. J.-C[202]. Après avoir présenté la description du phénix d'Ézéchiel et resitué l'auteur dans son contexte culturel, F. Lecocq cherche à identifier ses références littéraires en effectuant des comparaisons avec les récits connus sur le *benu*, la notice d'Hérodote et deux extraits vétérotestamentaires dans lesquels le phénix apparaît parfois selon les traductions[203]. Enfin, le phénix comme sujet littéraire, politique et religieux durant les quatre premiers siècles de notre ère est étudié de manière à considérer la postérité ou le souvenir de l'oiseau d'Ézéchiel[204]. F. Lecocq souligne en introduction que le mythe romain du phénix a été composé progressivement, mais qu'il ne faut pas pour autant établir un rapport de succession entre un « phénix païen » et un « phénix chrétien ». En effet, les interactions entre les communautés polythéistes et chrétiennes contemporaines notamment à Rome ne peuvent être écartées si l'on veut saisir toute la richesse des discours eschatologiques autour du phénix. La démarche adoptée par la chercheuse repose donc sur la prise en compte de différents *media* et sur la considération d'un vaste cadre spatio-temporel de manière à envisager toutes les facettes du phénix du *benu* héliopolitain à l'oiseau du poème de Claudien (v. 370-408).

En ce qui concerne les traditions textuelles et iconographiques sur le *benu*, la chercheuse reconnaît que les données sont complexes et dispersées sur une longue période (III^e-II^e millénaire av. J.-C.), c'est pourquoi ses propos se sont basés sur les récentes conclusions d'égyptologues[205]. La place du *benu* dans la cosmogonie héliopolitaine et l'analogie entre les eaux primordiales et les crues du Nil conduisent F. Lecocq à s'interroger sur le rapport entre l'oiseau-astre et le découpage du temps dans l'Égypte ancienne. En établissant des parallèles avec des documents iconographiques de l'époque hellénistique et romaine, la chercheuse vise à prouver la postérité de l'association entre le *benu* et la crue annuelle du Nil. L'interprétation du *benu*-phénix dans le camée de Ptolémée XII (117-51 av. J.-C) ne semble pas poser problème,

[202] Les sources égyptiennes, grecques et alexandrines (la tragédie d'Ézéchiel) sur le *benu* et le phénix sont successivement examinées. Elle observe que dans les huit siècles avant notre ère, seulement neuf mentions souvent fragmentaires ont été recensées prouvant que le mythe est assez rare durant cette période, ce que R. van den Broek avait également mis en évidence.

[203] F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 231-244. Plus récemment, F. Lecocq a proposé qu'un coq pourrait être le référent de l'oiseau-phénix décrit par Ézéchiel (*ead.*, « Deux oiseaux solaires en un : le coq, le phénix et l'héliodrome », art. cit.).

[204] F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 244-263.

[205] *Ibid.*, p. 212. Voir notamment E. EL BANNA, *Recherches sur le Phénix dans l'Egypte ancienne*, *op. cit.*, ; E. TOLMATCHEVA, « A Reconsideration of the Benu-Bird in Egyptian Cosmogony », in *Egyptology at the dawn of the twenty-first century*, Proceedings of the Eighth International Congress of Egyptologists (Cairo, 28.03-03.04.2000), Z. HAWASS (éd.), American University in Cairo Press, t.2, « History, religion », 2003, p. 522-525 ; *Id.*, « The Ancient Egyptian Roots of the Phoenix Myth: On the History of the Problem », in *Europe, Hellas and Egypt : complementary antipodes during Late Antiquity*, A.-A. MARAVELIA (ed.), Papers from Session IV.3, held at the European Association of Archaeologists Eighth Annual Meeting in Thessaloniki 2002, *BAR International Series* 1218, Oxford, 2004, p. 93-98.

contrairement au bas-relief de l'autel de Carthage qui serait la première figuration romaine du phénix selon M.-T. Picard-Schmitter[206]. F. Lecocq émet une réserve quant à l'identification du phénix dans le second document, partageant le même scepticisme que R. van den Broek face à certains témoignages visuels[207]. Le chercheur doit donc rester prudent et critique sur les sources et ressources mises à sa disposition et croiser les interprétations pour constituer son propre avis[208]. Quant au phénix perché sur un monticule sur des monnaies du IV^e^ siècle, les interprétations de R. van den Broek et de F. Lecocq pourraient selon nous être complétées[209]. Après avoir mis en évidence cet aspect du *benu*, F. Lecocq poursuit son analyse en abordant les rapports qu'il entretient avec Ra et Osiris, deux dieux associés au parcours du soleil, à la renaissance et à la résurrection. La dimension solaire de l'oiseau-astre perdura dans la figuration du phénix romain, mais le nimbe radié fut substitué au disque au II^e^ siècle, sous le règne d'Hadrien[210]. La chercheuse souligne qu'un seul exemple à sa connaissance – une peinture du temple d'Isis à Pompéi datée du I^er^ siècle – présente le *benu*-phénix en contexte religieux[211]. La réappropriation religieuse du phénix serait donc plutôt liée à des cercles intellectuels chrétiens dès la fin du I^er^ siècle qui en firent une « preuve » de la résurrection charnelle[212]. La chercheuse envisage ensuite le *benu* en tant qu'élément astral et cyclique avant de considérer son lien avec l'exercice du pouvoir, notamment celui de pharaon et de certains empereurs romains au II^e^ siècle. La durée de vie ou du cycle du *benu*-phénix semble en effet avoir été signifiante pour

[206] Sur le camée ptolémaïque, voir F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 215-216, fig. 3 ; C.-G. SCHWENTZEL, « Un camée de propagande ptolémaïque dans une collection privée », *Cahiers de Recherches de l'Institut de Papyrologie et d'Égyptologie de Lille (CRIPEL*), 19, 1988, p. 107-109, Pl. 22. Sur l'autel de Carthage, F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 216, fig. 4 ; M.-Th. PICARD-SCHMITTER, « L'allégorie de l'Égypte sur un relief provenant de Carthage », *Revue archéologique*, 1-1, 1971, p. 29-56. Une autre interprétation a été proposée par B.-S. SPAETH, « The Goddess Ceres in the *Ara Pacis augustae* and the Carthage relief », *American Journal of Archaeology*, 98-1, janvier 1994, p. 65-100. Nous rejoignons la thèse de F. Lecocq, qui voit dans la fresque pompéienne d'Euxinus, précédemment citée, la première occurrence iconographique latine du phénix.

[207] En effet, R. van den Broek (p. 459-464) consacre une partie de ses annexes aux « Dubious phoenixes », c'est-à-dire à des oiseaux identifiés comme des phénix selon des critères contestables.

[208] Nous rejoignons F. Lecocq quant à l'interprétation du monticule sur lequel est perché le *benu* qui ferait référence au tertre originel, et non au bûcher comme le prétendait P. Perdrizet (1870-1938) au sujet de la tunique liturgique de Saqqara (II^e^ siècle). (P. PERDRIZET, « La tunique liturgique historiée de Saqqara », *MMAI*, 34, 1934, p. 97-128).

[209] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, Pl. VIII, 7-8, p. 117, 180-181, 417 ; F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 216. Selon R. van den Broek, le monticule de rochers pyramidal pourrait autant faire référence au tertre originel de la cosmogonie égyptienne qu'à la montagne du paradis judéo-chrétien, alors que F. Lecocq ne l'envisage que comme une évocation du tertre originel ou de la pierre *benben*, un bétyle conservé selon la légende à Héliopolis (p. 216).

[210] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, Pl. VI,1-2, p. 237, 245-246, 419 ; F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 219.

[211] F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 219. *Cf.* R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, Pl. IV-V, p. 242.

[212] F. Lecocq évoque également l'association du phénix à *Aeternitas* sur certaines pièces de monnaies antonines, mais ces exemples relèvent d'un discours politico-religieux impérial.

Antonin Le Pieux qui fit frapper une série de pièces en 139, à la fin d'une ère sothiaque de 1461 ans selon Tacite (58-120)[213].

Ainsi, se profilent deux grandes tendances ou deux hypothèses quant aux origines du phénix mentionné seulement dans neuf témoignages littéraires du VIII[e] au I[er] siècle av. J.-C., alors que trente-une occurrences ont été relevées à partir du I[er] siècle de notre ère[214]. La première est relative aux travaux de R. van den Broek proposant que les phénix d'Hésiode et Hérodote soient des variantes grecques d'un oiseau solaire oriental méconnu. Le chercheur admet que des parallèles peuvent être établis entre le phénix grec et le *benu* égyptien, mais selon lui, la description hérodotéenne ne peut évoquer une représentation de l'oiseau-astre héliopolitain. En 2005, F. Lecocq reconnaît qu'elle n'est pas en mesure de savoir si le phénix d'Hésiode faisait référence au *benu* ou au griffon mycénien, mais propose de réenvisager les rapports avec le *benu* dans la description hérodotéenne sans se limiter à un simple problème de divergence d'apparence entre les deux oiseaux[215].

C. 2. La mise en lumière de composantes essentielles du mythe du phénix

Plusieurs chercheurs se sont interrogés sur la place du feu dans la structuration du mythe du phénix dans l'Antiquité[216]. Parmi les plus récents travaux sur ce sujet figure l'article de F. Lecocq portant, entre autres, sur l'introduction du feu crémateur dans la légende du phénix[217]. La chercheuse démontre que les flammes et le thème du bûcher funéraire ont été ajoutés à Rome au I[er] siècle de notre ère par la voie textuelle, renforçant par là-même un système d'analogies entre le phénix renaissant et l'empereur[218]. Comme le souligne F. Lecocq, deux variantes sur la mise en scène de la mort et de la résurrection du phénix naissent à partir du I[er] siècle[219]. Ainsi, à l'image du feu, le thème des aromates s'impose comme un élément déterminant, voire

[213] TACITE, *Annales, tome II, Livres IV-XII,* H. GOELZER (éd., trad.), Paris, Belles Lettres, 1924, VI, 28.
[214] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 393-394.
[215] F. Lecocq pense aujourd'hui que le phénix d'Hésiode s'inspire d'un oiseau solaire oriental, peut-être d'un coq à dimension cosmique (*ead.*, « Deux oiseaux solaires en un… », art. cit.).
[216] Voir notamment J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, en part. p. 200 et suiv. ; C.-M. EDSMAN, *Ignis divinus : le feu comme moyen de rajeunissement…, op. cit.,* chap. III, p. 194…; R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, chap. VI, p. 146-232 ; J. HEAD, *Reincarnation : the phoenix fire mystery : an East-West dialogue on death and rebirth from the worlds of religion, science, psychology, philosophy, art and literature and from great thinkers of the past and present*, New-York, Julian Press Crown, 1977.
[217] F. LECOCQ, « L'œuf du phénix… », art. cit. p. 117 et suiv. Sur la question de la mise en scène de la *consecratio* impériale, voir également P. J. E. DAVIES, « The Phoenix and the Flames: Death, Rebirth and the Imperial Landscape of Rome », *Mortality*, 5-3, 2000, p. 237-257.
[218] F. LECOCQ, « L'œuf du phénix… », art. cit. p. 117.
[219] *Ibid*., p. 116-117 ; R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, chap. VI, p. 146 et suiv.

structurant pour le mythe du phénix du V^e siècle av. J.-C. au IV^e siècle de notre ère. Il convient de proposer un aperçu des travaux sur les rapports étroits entre les aromates, les parfums et le phénix à travers les réflexions de Marcel Detienne et de F. Lecocq.

Dans *Les jardins d'Adonis*, M. Detienne consacra quelques pages au phénix dans son chapitre sur « Les parfums de l'Arabie »[220]. L'Arabie, l'Égypte et l'Inde cristallisent en effet dans l'Antiquité un imaginaire de contrées lointaines associées au soleil, aux aromates les plus rares et aux parfums les plus délicats. Le phénix s'intégrait parfaitement dans cet univers olfactif du fait que, « parce qu'[il] est solaire et parce qu'il est arabe, puis indien, il s'approprie une des caractéristiques à la fois réelles et imaginaires des contrées productrices de parfums », selon les termes de F. Lecocq[221]. L'anthropologue M. Detienne intègre quant à lui le phénix dans un système « de médiations » entre des concepts antithétiques, mais complémentaires qui structureraient toute une mythologie des aromates. Ainsi, une grille de lecture structuraliste est appliquée à l'observation des liens entre le phénix et les aromates dans l'Antiquité. Selon M. Detienne, l'oiseau serait à la fois un « super-aigle » et un « infra-vautour », étant lié à la fois à la putréfaction et à la crémation. Dans une échelle d'états déterminée par la proximité entre le « feu solaire » et la terre, le phénix comme les plantes aromatiques se situerait au niveau du sec, du chaud, de l'incorruptible et des odeurs parfumées[222]. Le phénix incarnerait donc une médiation entre l'aigle solaire « d'En Haut » se nourrissant de viande fraîche et revenant à la vie grâce aux aromates, et le vautour de l'au-delà, nourri de charognes, à l'odeur putride et tué par les aromates[223]. Le phénix peut certainement être considéré comme un oiseau solaire dans la pensée grecque, mais pas comme un « oiseau des aromates » comme l'affirme M. Detienne[224]. En effet, F. Lecocq a souligné que le phénix ne serait devenu « un oiseau des aromates » qu'à partir du I^er siècle, lorsqu'il a été confondu avec l'oiseau cannelle ou assimilé à lui[225]. À la suite des travaux de J. Hubaux et M. Leroy, le rapport entre le phénix et l'aigle semble se confirmer dans l'ouvrage de M. Detienne, mais le lien avec le vautour est

[220] M. DETIENNE, *Les Jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des histoires », 1972, p. 57-68.
[221] F. LECOCQ, « Parfums et aromates dans le mythe du phénix », art. cit., p. 188. Le texte est principalement issu de *Ead.*, « L'œuf du phénix… », art. cit.
[222] M. DETIENNE, *Les Jardins d'Adonis*, *op. cit.*, p. 30, 35-36.
[223] *Ibid.*, p. 52.
[224] *Ibid.*, p. 58.
[225] F. LECOCQ, « Parfums et aromates dans le mythe du phénix », art. cit., p. 183. F. Lecocq précise que l'introduction de la cannelle est due à une erreur de Pline (*Histoire naturelle*, 12, 85) qui a vu dans le phénix l'oiseau cannelle décrit par Hérodote (*Histoires*, 3, 111) et Aristote (*Histoire des animaux*, 9, 13, 616a). Dans la version hérodotéenne, le phénix n'est associé qu'à la myrrhe, grâce à laquelle il façonne un œuf pour transporter le cadavre de son père.

probablement plus délicat à établir[226]. La variante du ver ou vermisseau né de la putréfaction de l'ancien phénix permet au chercheur d'étayer sa démonstration. F. Lecocq refuse cette interprétation d'un phénix charognard tel un vautour, en l'envisageant davantage comme un être lié à la pureté et au divin par son alimentation[227]. Par ailleurs, précisons que la lecture proposée par M. Detienne est contemporaine de la publication de la thèse de R. van den Broek qui consacre un chapitre au cérémonial de la mort et de la résurrection du phénix, ainsi qu'à sa nourriture supposée [228]. Les prismes utilisés par les deux chercheurs pour observer un même sujet sont différents, mais apportent chacun un éclairage supplémentaire à notre étude.

En 2012, F. Lecocq revint sur la signification des parfums et des aromates dans le mythe du phénix et chercha à distinguer les grandes étapes de leur introduction dans les traditions littéraires du V^e^ siècle av. J.-C. au IV^e^ siècle apr. J.-C[229]. La myrrhe grâce à laquelle le jeune phénix façonne un œuf funéraire pour le cadavre de son père semble l'élément le plus ancien et le plus constant dans la littérature latine. Les autres aromates et parfums constituent des variables qui ont progressivement investi les récits sur le phénix. Comme le précise F. Lecocq, « il n'y pas selon nous un mythe originel, unique et invariant »[230]. Le cas des aromates semble donc symptomatique de la composition progressive d'un tel mythe. Un regard neuf sur ces traditions ne peut alors être apporté qu'en superposant différentes grilles de lecture et en prenant un certain recul sur l'évolution du mythe et sur l'historiographie. Le bilan proposé par F. Lecocq s'appuie sur les recherches de J. Hubaux et M. Leroy et de R. van den Broek et discute les conclusions de M. Detienne de manière à souligner l'importance du contexte politique, culturel et religieux dans la composition du mythe du phénix[231]. F. Lecocq emploie les termes de « contamination » et « d'infléchissement » des composantes du mythe entre le I^er^ siècle av. J.-

[226] Chez M. Detienne, le phénix s'impose comme un « super-aigle » par sa durée de vie supérieure, par la combustion totale de son corps, par son nid funéraire composé des aromates les plus précieux, ainsi que par une alimentation exceptionnelle (M. DETIENNE, *Les Jardins d'Adonis, op. cit.*, p. 62).

[227] Selon F. Lecocq, la qualification du phénix comme un charognard, alors que l'oiseau est réputé végétarien ou abstinent, résulterait d'un amalgame entre le cadavre servant de nourriture à l'oiseau cannelle et le cadavre à partir duquel renaît le phénix (F. LECOCQ, « Un bilan de la recherche contemporaine sur le mythe du phénix », art. cit., p. 261 ; *ead.*, « Parfums et aromates dans le mythe du phénix », art. cit., p. 184).

[228] F. Lecocq met seulement en évidence que M. Detienne n'a pas étudié l'iconographie du phénix, mais les aromates rarement représentés. La rareté des aromates dans l'iconographie antique fait dire à F. Lecocq qu'ils ne sont peut-être pas si déterminants pour le phénix (F. LECOCQ, « Un bilan de la recherche contemporaine sur le mythe du phénix », art. cit., p. 262 ; R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix, op. cit.*, en part. chap. VI « The death and rebirth of the phoenix », p. 146-232, chap. IX « The food », p. 335-356).

[229] F. LECOCQ, « Parfums et aromates dans le mythe du phénix », art. cit.

[230] *Ibid.*, p. 181-182, 203. F. Lecocq remarque d'ailleurs que la myrrhe n'apparaît pas dans les traditions sur le *benu*, mais que l'aromate figure chez Hérodote parmi les ingrédients nécessaires à l'embaumement des humains et des animaux chez les Égyptiens.

[231] *Ibid.*, p. 179.

C. et le I^er siècle apr. J.-C. Durant cette période, tel un nœud dans l'histoire du phénix, les aromates auraient changé de fonction et de « symbolique » en passant du nid funéraire accueillant le cadavre décomposé du phénix au nid-bûcher purifiant et régénérateur[232]. La cannelle et l'encens auraient donc été ajoutés à la myrrhe dans un contexte où les bûchers funéraires romains étaient également composés de ces aromates et où l'oiseau cannelle grec était assimilé au phénix. Concernant la place des parfums et des aromates lorsque le phénix est christianisé, F. Lecocq précise que ces éléments n'ont pas changé de nature, mais de références[233]. Ils ne seraient pas porteurs « d'un sens primordial », puisque Lactance parvint à les réinterpréter. « Les parfums de la légende païenne se retrempent aux sources bibliques quand le phénix devient chrétien » selon les termes de F. Lecocq. Dans son ouvrage *Odeurs de sainteté,* J.-P. Albert mentionna à plusieurs reprises le phénix en tant qu'exemple d'être lié à l'immortalité et à la résurrection, mais sans développer son rapport aux aromates dans des contextes chrétiens[234].

Le phénix a parfois été considéré comme une figure du poète dans l'Antiquité selon une théorie de « réflexivité » entre le chercheur et son sujet, notamment critiquée par F. Lecocq dans un récent article[235]. Réévaluant les références au phénix dans les textes d'Ovide, de Lactance et de Claudien, F. Lecocq met en évidence les travers de certaines études trop influencées par un contexte culturel et par des schémas de pensée contemporains. Les travaux d'Hélène Vial sur le phénix ovidien et de Marie-France Guipponi-Gineste sur le poème de Claudien sont notamment remis en question[236]. Par conséquent, le concept de « réflexivité », certainement opérant pour des auteurs modernes, ne semble pas pouvoir être appliqué à la figure du phénix chez Ovide, Lactance et Claudien[237]. Une approche intertextuelle prenant en compte

[232] *Ibid.*, p. 203. Sur les rapports entre les parfums, les aromates et le phénix, voir également F. LECOCQ, *« Kinnamômon ornéon* ou phénix ? L'oiseau, la viande et la cannelle », dans *Prédateurs dans tous leurs états. Evolution, biodiversité, interactions, mythes, symboles*, J.-Ph. BRUGAL, A. GARDEISEN, A. ZUCKER (dir.), XXXI^e Rencontre Internationale d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes, (Antibes, 2010), Antibes, Éditions APDCA, 2011, p. 409-420.

[233] F. LECOCQ, « Parfums et aromates dans le mythe du phénix », art. cit., p. 203.

[234] J.-P. ALBERT, *Odeurs de sainteté. La mythologie chrétienne des aromates*, Paris, Editions de l'EHESS, coll. « Recherches d'Histoire et de Sciences Sociales » n°42, 1990, p. 117, 122, 206, 325. Signalons qu'en 1935, M. Laurent a étudié les rapports entre le phénix, les serpents et les aromates dans une enluminure du XII^e siècle, mais cette étude reste un cas isolé. (M. LAURENT, « Le phénix, les serpents et les aromates dans une miniature du XII^e siècle », *L'Antiquité classique*, n°4-2, 1935, p. 375-401).

[235] F. LECOCQ, « Un bilan de la recherche contemporaine sur le mythe du phénix », art. cit., p. 262-267.

[236] H. VIAL, « 'Poète est le nom du sujet qui se brise et renaît de ses cendres' : le phénix dans les *Métamorphoses* d'Ovide », *Euphrosyne*, 36, 2008 p. 119-133 ; M.-F. GUIPPONI-GINESTE, « Poétique de la réflexivité chez Claudien », dans *Lateinische Poesie der Spätantike*, H. HARICH-SCHWARZBAUER (dir.), Basel, Schwabe, 2009, p. 33-62.

[237] Parmi la vaste bibliographie sur la question du phénix chez ces trois auteurs et parmi les travaux les plus récents, voir notamment, chez Ovide, L. GOSSEREZ, « La création du monde et le phénix » (OVIDE, *Mét.*, XV, 405 ;

l'*imitatio* et la *variatio* dans le rapport du poète à son sujet semble alors plus féconde et plus éclairante que la réflexivité aux yeux de F. Lecocq[238].

C. 3. Les études sur la mise en image d'un oiseau extraordinaire du I^er au IX^e siècle

- L'iconographie monétaire impériale

L'iconographie monétaire offre la possibilité d'étudier la réappropriation politique du phénix dans le contexte de la Rome impériale entre le II^e et le IV^e siècle, ce qui nous conduit à réenvisager le rapport du phénix à la sphère du pouvoir. Dans la thèse de R. van den Broek, 27 occurrences ont été répertoriées, formant un ensemble cohérent allant du règne d'Hadrien (117-138) à celui de Valentinien II (375-392). Les séries monétaires en question, émises à Rome, Alexandrie, Trèves et Aquilée, s'inscrivent dans une certaine continuité au niveau des formules visuelles utilisées[239]. Nous nous baserons sur ce corpus documentaire qui, pour la figuration du *benu*-phénix dans la numismatique, reste l'un des plus complets à ce jour. Notre démarche ne tend pas à dissocier les témoignages iconographiques des mentions ou évocations du phénix dans la littérature, mais il nous semble qu'un bilan historiographique des travaux portant sur la figuration du phénix pourrait prolonger nos réflexions et apporter un nouvel éclairage sur notre sujet. En effet, contrairement à son travail sur les sources textuelles, R. van den Broek n'a pas cherché à relever les constantes et les variables dans l'iconographie du phénix durant les quatre premiers siècles. Il s'est davantage servi des occurrences figurées du phénix comme parallèles pour étayer sa démonstration, comblant par ailleurs les lacunes de J. Hubaux et M. Leroy sur

---

AMBROISE, *De Excessu fratris*, II, 59), dans *Ovide. Figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, H. CASANOVA-ROBIN (dir.), Honoré Champion, Paris, 2009, p. 307-319 ; F. LECOCQ, « *Caeneus auis unica* (Ovide, *Mét* . 12, 532) est-il le phénix ? », dans *Le phénix et son Autre*, *op. cit.*, p. 16-22. Chez Lactance, S. ISETTA, « Il *De aue Phoenice* attribuito a Lattanzio », *Civiltà Classica e Cristiana*, 1, 1980, p. 379-409 ; A. GOULON, « L'oiseau Phénix de Lactance et ses attaches à l'œuvre apologétique », dans *Phénix : mythe (s) et signe (s*), *op. cit.*, p. 85-103 ; F. LECOCQ, « L'oiseau Phénix de Lactance : *uariatio* et postérité (de Claudien au poème médiéval anglo-saxon The Phoenix) », dans *La uariatio : l'aventure d'un principe d'écriture de l'Antiquité au XXI^e siècle*, H. VIAL (éd.), actes de colloque (Clermont-Ferrand, 2010), Paris, Classiques Garnier, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance européenne », série « Lectures de la Renaissance latine », 2013, p. 185-204. Chez Claudien, P. G. CHRISTIANSEN et J. L. SEBESTA, « Claudian's Phoenix. Themes of imperium », *L'Antiquité classique* 54, 1985, p. 204-224 ; F. LECOCQ, « Le phénix dans l'œuvre de Claudien : la fin d'un mythe. Pour une lecture politique du phénix. Quelques arguments », dans *Mythe, histoire et science chez Claudien*, F. GARAMBOIS-VASQUEZ (dir.), actes de la journée d'étude, (Saint-Étienne, 2008), Presses Universitaires de Saint-Etienne, coll. « Antiquité. Mémoires du Centre Jean Palerne » XXXVI, 2011, p. 113-148.

[238] F. LECOCQ, « Un bilan de la recherche contemporaine sur le mythe du phénix », art. cit., p. 267.

[239] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, Pl. VI-VIII, p. 70, 105, 117, 143, 180, 237, 245-246, 417-419.

ce point. L'étude de la figuration du phénix durant l'Antiquité reste selon nous un sujet à approfondir si l'on s'en tient aux recherches de R. van den Broek[240]. Des réflexions sur la mise en image du *benu*-phénix et une analyse détaillée et systématique des éléments gravitant autour de l'oiseau sur les pièces de monnaie impériales doivent être menées.

Depuis 1971, plusieurs articles ont été consacrés à l'examen du phénix monétaire par le biais des formules textuelles avec lesquelles il a été associé[241]. D'autres travaux ont porté sur des événements ou des empereurs liés, de près ou de loin, à l'image du phénix, mais à notre connaissance, aucune étude d'ensemble n'a été proposée à ce jour[242]. Parmi les recherches les plus récentes sur l'instrumentalisation de la figuration du phénix dans un contexte impérial se trouvent un article de F. Lecocq ainsi que l'ouvrage de Dominique Hollard et Fernando López Sánchez[243]. En effet, F. Lecocq a mené en 2009 une série de réflexions sur l'iconographie du phénix à Rome en s'appuyant sur 106 documents, afin de réenvisager les « portraits » du mythique oiseau dans leur contexte[244]. L'un de ses objectifs était de proposer un catalogue raisonné des mises en image du phénix du I^er^ au IV^e^ siècle de notre ère. F. Lecocq vise à combler les lacunes des monographies de J. Hubaux et M. Leroy ainsi que de R. van den Broek, en proposant également une alternative à la typologie formelle élaborée par R. Vollkommer dans sa notice du *LIMC*[245]. Bien que R. van den Broek n'ait pas cherché à classer les témoignages figurés, le chercheur a noté tout de même que les traditions textuelles et visuelles lui semblaient

[240] L'auteur affirme pourtant en introduction : « In studying the myth of the phoenix in Classical and Early Christian times, one cannot restrict oneself to the literary sources […] ; attention is also given here to the phoenix in Classical and Early Christian art » (p. 11-12).

[241] Ces dernières correspondent souvent à une allégorie représentée aux côtés du phénix (*Aiôn*, *Aeternitas*…) ou évoquent le renouveau, le retour de l'Âge d'or, qui a notamment été véhiculé par la formule *Felicitas Temporum Reparatio* abrégée en FEL TEMP REPARATIO. Voir notamment A. ARNALDI, « *Aeternitas* e *Perpetuitas* nella monetazione della Tetrarchia », *Rivista Italiana di Numismatica e scienze affini*, 79, 1977, p. 109-133 ; L. FOUCHER, « Aiôn, le Temps absolu », *Latomus*, 55, 1996, p. 5-30 ; W. THOMA, « Nochmals zum Thema Fel Temp Reparatio », *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte*, 46, 1996, p. 77-84.

[242] Sur les associations du phénix à un événement ou à un empereur, voir H. CASTRITIUS, « Der Phoenix auf den Aurei Hadrians und Tacitus' Annalen VI, 28 », Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte, 14, 1964, p. 89-95 ; J.-P. MARTIN, « Hadrien et le phénix. Propagande numismatique », dans Mélanges d'histoire ancienne offerts à William Seston, Paris, de Boccard, Publications de la Sorbonne, série « Études », t. 9, 1974, p. 327-337 ; M. CHRISTOL, « L'image du phénix sur les revers monétaires au milieu du IIIe siècle : une référence à la crise de l'Empire ? », Revue numismatique, 6e série, n°18, 1976, p. 82-96 ; F. LÓPEZ SÁNCHEZ, « L'image du phénix et l'impact du désastre d'Andrinople dans la numismatique romaine », Cahiers numismatiques, 145, 2000, p. 39-49 ; M.-H. QUET, « L'aureus au zodiaque d'Hadrien, première image de l'éternité cyclique dans l'idéologie et l'imaginaire temporel romains », Revue numismatique, 160, 2004, p. 119-154.

[243] F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit. ; D. HOLLARD et F. LOPEZ SANCHEZ, *Le chrisme et le phénix. Images monétaires et mutations idéologiques au IV^e^ siècle*, Bordeaux Pessac, Ausonius éditions ; Paris, De Boccard, coll. « Ausonius éditions. Scripta antiqua », n°63, 2014.

[244] F. Lecocq reprend principalement le corpus documentaire de R. van den Broek, tout en l'actualisant.

[245] R. VOLLKOMMER, *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich – Münich, Artemis Verlag, 1981, s. v., *Phoinix III : Supplementum*, t. VIII-1, p. 987-990 et t. 2, p. 656-657.

complémentaires dans l'étude du mythe du phénix[246]. R. Vollkommer répartit quant à lui 42 occurrences en deux catégories. Il distingue l'oiseau isolé, perché sur six types de socles/supports – tels que la sphère, les flammes, le monticule – du phénix accompagné de divinités, de personnifications ou d'animaux[247]. F. Lecocq met en évidence les défauts d'un tel classement qui a notamment tendance à disperser des figures unitaires – en particulier le phénix sur sa sphère – en plusieurs rubriques et à occulter la nature de la technique employée pour figurer le phénix[248].

F. Lecocq cherche quant à elle à élaborer une typologie contextualisée et plus complète en tirant les leçons du classement de son prédécesseur. Elle retient la distinction en deux grandes catégories de R. Vollkommer, mais complète sa liste des attributs du phénix et souligne notamment l'étroite correspondance entre l'oiseau et son support. À partir de l'observation qu'entre le II^{e} et le IV^{e} siècle, le phénix impérial a davantage été associé au support numismatique et le phénix chrétien ou funéraire aux mosaïques, F. Lecocq crée sa propre méthode d'analyse. Sa démarche vise à améliorer la catégorisation de R. Vollkommer en croisant « une grille chronologique et sémantique avec la grille formelle »[249]. Elle qualifie la série des oiseaux solitaires de « phénix en majesté » et les oiseaux non isolés « d'accessoires au service d'une propagande politique ou d'un message religieux »[250]. La seconde appellation nous paraît inappropriée puisqu'un phénix en modèle réduit perché sur une sphère, un palmier ou une croix, pourrait également être qualifié d'oiseau « en majesté ». Malgré son insistance sur la portée significative du socle comme attribut du phénix, F. Lecocq ne conçoit pas la base de l'oiseau comme un présentoir destiné à magnifier ce qu'il supporte. Le terme « accessoire » nous paraît instaurer une hiérarchie inutile et injustifiée entre des éléments d'une cellule iconographique, en partant du principe que les proportions du phénix reflètent son degré d'importance. À nos yeux, le phénix impérial ou chrétien peut être vu comme un noyau autour duquel gravitent d'autres éléments porteurs de sens dans un certain contexte. Ses conclusions

[246] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 12, 259. « It not only often confirms the literary data but also can fulfil the function of a commentary and throw light on matters left in obscurity by the literary sources » (p. 12).
[247] En effet, R. Vollkommer observe le rapport du phénix à son proche environnement en s'appuyant sur les illustrations de R. van den Broek. G. Amad, quant à elle, base davantage son classement sur des éléments constitutifs du mythe (flammes, cortège d'oiseaux, triomphe…) et répartit neuf mosaïques de pavement (III^{e}-VI^{e} siècle) en cinq catégories (G. AMAD, *Recherches sur le mythe du phénix dans la mosaïque antique*, Montevideo, s. n., 1988, p. 32).
[248] F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit., p. 98.
[249] *Ibid.*, p. 99.
[250] *Ibid.*, p. 99. L'auteur ajoute : « Les deux icônes principales, le phénix au nimbe radié en majesté et le phénix « modèle réduit » surmontant le globe, sont fixées dès leur apparition sous Hadrien et perdurent au-delà de l'époque constantinienne » (p. 98).

nous semblent donc plutôt restrictives par rapport au corpus documentaire dont elle dispose pour étayer sa démonstration. Par ailleurs, elle ne met pas suffisamment en lumière les figurations du phénix dans des contextes funéraires chrétiens, qui représentent vingt documents de son corpus. Plusieurs fresques catacombales romaines, des *graffiti* et sculptures déployées sur les cuves de sarcophages chrétiens sont survolées, alors qu'il s'agit certainement d'une étape importante avant l'émergence du phénix dans un contexte ecclésial au IV^e^ siècle.

Parmi les critères visuels les plus significatifs du phénix non légendé, F. Lecocq observe que la silhouette de l'échassier et le nimbe radié sont deux indices essentiels « nécessaires et suffisants » pour signaler le phénix à partir du II^e^ siècle[251]. La sphère, le palmier, l'empereur ou la légende ne feraient que renforcer la portée des deux signaux principaux. Cependant, elle précise en conclusion que « l'espèce » n'est pas aussi déterminante qu'on pourrait le penser. En effet, d'une part, l'inscription peut prévaloir sur l'espèce figurée, et d'autre part, les « signes distinctifs de la créature légendaire » tels que le nimbe ou le palmier sont également efficaces pour signaler qu'il s'agit du phénix[252]. Nous ne suivons pas son hypothèse considérant la légende comme une « solution de facilité d'une certaine façon, en cas de manque de talent ou d'imagination pour représenter l'oiseau mythique »[253]. La formule textuelle de l'enseigne de la taverne d'Euxinus placée entre le phénix et le couple de paons va au-delà de la simple fonction de légende. Afin d'analyser l'ensemble des mécanismes opérant dans la désignation du phénix, F. Lecocq fait dialoguer des données littéraires et iconographiques et débute sa démonstration en comparant le « portrait » du phénix brossé par Hérodote avec celui d'Ézéchiel[254]. Après avoir tenté de déterminer le degré de fiabilité des premières attestations iconographiques connues du *benu* et du phénix sur le sol italique (I^er^ siècle av. J.-C.-I^er^ siècle apr. J.-C.), elle observe la figuration du phénix à travers le prisme de la numismatique impériale romaine[255]. L'intervalle chronologique allant du règne d'Hadrien (117-138) à celui de Valentinien II (375-392) lui offre la possibilité d'obtenir un riche ensemble documentaire à partir duquel une typologie est élaborée. Le phénix impérial est essentiellement numismatique à ses yeux, tandis que son

[251] F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit., p. 78.
[252] *Ibid.*, p. 97.
[253] *Loc. cit*.
[254] *Ibid*., p. 74-76. Au-delà de ces aspects, notons que les deux premières références explicites au phénix reposent sur des récits rapportés, voire enchâssés. Ils fonctionnent sur un système d'intermédiaires et se situent dans des espaces à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire. Le rapport entre la figuration iconographique et la description textuelle du phénix se manifeste chez Hérodote, mais il est difficile de savoir à quelle peinture fait référence l'historien.
[255] F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit.., p. 84-91.

pendant chrétien serait plutôt figuré en mosaïques[256]. Dans le second cas, F. Lecocq s'appuie sur des documents issus de contextes ecclésiaux italiques couvrant une période allant du IV^e^ au IX^e^ siècle. La première particularité du corpus des mosaïques chrétiennes serait l'association fréquente du palmier avec l'oiseau-phénix dans des scènes de *Traditio Legis* ou *d'Adventus in Gloria*[257]. La deuxième spécificité serait la création du phénix comme « motif décoratif » sur les tuniques de certains saints figurés à Rome et Ravenne entre le VI^e^ et le VII^e^ siècle[258]. Nous ne suivons pas cette interprétation, de même que l'appellation d'un phénix en majesté « très marginalisé » sur la voûte du baptistère San Giovanni in Fonte de Naples du V^e^ siècle[259].

L'article se termine sur une ouverture thématique grâce à des documents figurés datés entre le VI^e^ et la fin du XIII^e^ siècle[260]. Les parallèles établis entre ces témoignages relevant des contextes culturels, idéologiques et religieux très différents sont parfois excessifs ou créent des raccourcis à partir d'analogies formelles. Il est, par exemple, difficile d'envisager que les rinceaux habités sur le pavement de la basilique de Sabratha du VI^e^ siècle puissent être un « ancêtre » de la composition en mosaïques de la basilique romaine de Saint-Clément du XII^e^ siècle. Bien que le phénix ait parfois été assimilé à un paon chez certains auteurs, nous rejetons son hypothèse de voir « un phénix bleu avec des pattes rouges et une aigrette trifide » dans l'oiseau à la queue déployée en roue[261]. La typologie contextualisée telle que proposée par F. Lecocq a davantage été appliquée à l'iconographie impériale et à la numismatique qu'à l'imagerie chrétienne dans les contextes cultuels et funéraires mis en évidence.

Dans sa mise en parallèle des témoignages textuels et figurés sur le phénix, la chercheuse constate la postériorité de « l'image » sur l'écrit, ce qui la conduit à réfléchir sur l'éventuel ascendant de l'un par rapport à l'autre. La figuration du phénix n'a pas pour objectif d'illustrer le mythe ou de fournir un équivalent visuel au texte ce qui rejoint les conclusions de R. van den Broek. Néanmoins, l'hypothèse formulée par F. Lecocq selon laquelle le support

[256] La distinction entre le milieu impérial officiel et le milieu chrétien, funéraire ou ecclésial (p. 98) n'est d'ailleurs probablement pas aussi nette que le propose F. Lecocq – en particulier à Rome du II^e^ au IV^e^ siècle – en ce qui concerne la réappropriation de l'iconographie du phénix.
[257] Sont citées les mosaïques absidales de Saints-Cosme-et-Damien (Rome, 526-530, fig. 70), de Sainte-Praxède et de Sainte-Cécile-du-Transtévère (Rome, 817-824, fig. 77-78). La distinction entre le « phénix en majesté » et le « phénix accessoire » nous semble encore moins opérante concernant les mosaïques chrétiennes.
[258] F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit. Elle s'appuie pour cela sur les mosaïques de l'arc absidal de Saint-Apollinaire-in-Classe (Ravenne, 549, fig. 71) et sur la conque absidale de Sainte-Agnès-hors-les-murs (Rome, 625-640, fig. 76).
[259] *Ibid.*, p. 93, fig. 69 ; voir *infra*, Chap. VI, II. Signalons que F. Lecocq s'est récemment interrogée sur la relation entre le phénix et le paradis chrétien. (F. LECOCQ, « The Phoenix Bird in Paradise. Literature and Iconography », dans *Animal Kingdom of Heaven. Anthropozoological Aspects in Cult and Culture of the Late Antique World*, I. SCHAAF (éd.), actes du colloque de l'université de Konstanz (Konstanz, 2013), à paraître aux éditions De Gruyter).
[260] F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit., p. 93-96.
[261] *Ibid.*, p. 95, fig. 75.

textuel serait plus adapté à la présentation du phénix ne nous a pas convaincu[262]. Les « contraintes formelles » de l'image et l'appel à différents sens permis par les seuls mots ne suffisent pas à expliquer l'abondance de témoignages textuels sur le phénix par rapport aux figurations. La formule « les ressources de l'iconographie beaucoup plus pauvres que celles de la littérature » [263] est une réponse selon nous à un faux problème concernant les références au mythique phénix dans l'art et la littérature antique. « La nécessité pour les artistes ou les graphistes [...] de recourir à des conventions permettant l'identification du phénix, là où les auteurs ont toute liberté de broder une fois qu'ils l'ont nommé » [264] est également un point que nous aurons l'occasion de discuter. L'opposition tranchée entre un phénix littéraire sujet aux variations et aux fantaisies des auteurs et un phénix figuré plus stable par défaut doit donc selon nous être remise en question.

Ainsi, l'article de F. Lecocq portant sur l'iconographie du phénix à Rome apporte d'abord un nouvel éclairage sur les rapports entre les témoignages littéraires et iconographiques relatifs au *benu* égyptien, au *benu*-phénix et au phénix gréco-latin du V^e^ siècle av. J.-C. au IV^e^ siècle de notre ère. Dans le sillon de R. Van den Broek, elle examine chaque document ou série de documents, en évalue la fiabilité et cherche à en extraire des constantes et des variables pour retracer l'évolution de la figuration du phénix. En croisant les données textuelles et visuelles, les descriptions, évocations ou (re)présentations du phénix, F. Lecocq observe des héritages et la transmission de traditions. L'introduction du phénix dans un cadre impérial, funéraire et cultuel est alors examinée afin de mettre en œuvre une typologie contextualisée qui dépasse la simple recherche d'analogies formelles. D'un support et d'un *medium* à l'autre, F. Lecocq souligne le rôle de l'attribut dans la désignation d'un oiseau mythique originellement étranger à la mythologie gréco-romaine. Comme la chercheuse l'a bien démontré, chaque tentative de classement a ses défauts et montre ses limites, mais la mise en réseau des données reste porteuse de sens[265].

[262] F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit., p. 73, 77.
[263] *Ibid.*, p. 77.
[264] *Loc. cit.*
[265] En 1986, à partir de l'analyse de l'enseigne de la taverne d'Euxinus, A. Tammisto a envisagé des parallèles entre la figuration du phénix latin, celle du *benu* cosmogonique héliopolitain et celle du faucon d'Horus, puis a fait le point sur la représentation du héron dans l'art romain à partir de ses recherches doctorales. (A. TAMMISTO, « *Phoenix felix et tu*. Remarks on the Representation of the Phoenix in Roman Art », *Arctos. Acta Philologica Fennica*, 20, 1986, p. 171-219 ; *Id., Birds in mosaics. A study on the representation of birds in Hellenistic and Romano-Campanian tessellated mosaics to the early Augustan age*, thèse, Universitas Helsingiensis ; Rome, Institutum Romanum Finlandiae, Acta Instituti Romani Finlandiae n°18, 1997).

D. Hollard et F. López Sánchez ont publié en 2014 une étude ciblée portant sur les rapports entre le chrisme et le phénix dans des exemples monétaires du IV^e siècle, plus précisément des règnes de Constantin (312-337) à Théodose (379-395)[266]. Les neuf chapitres de l'ouvrage présentent différents aspects du sujet et peuvent sembler hétérogènes, puisque les textes sont issus de discussions entre des numismates spécialistes d'un siècle bouleversé[267]. Malgré l'apparence « décousue » du plan, l'étude vise à rendre compte d'une expression de l'idéologie impériale du IV^e siècle à travers l'observation d'une imagerie officielle codifiée. Il ne s'agit pas pour autant de considérer ces pièces de monnaies comme des témoins objectifs d'un contexte, mais de les utiliser pour éclairer différemment la littérature de cette époque. Le chrisme et le phénix sont ainsi analysés comme deux signes à même de rendre compte des mutations idéologiques, politiques et religieuses qui ont bouleversé le IV^e siècle. Ces derniers, tous deux liés au déroulement du temps et au soleil grâce à Constantin, seraient symptomatiques de phénomènes de réappropriations malgré des significations divergentes. Le premier et le dernier chapitre traitent respectivement du basculement de *Sol Invictus* vers le Christ héliaque et de la figuration du phénix dans la numismatique après le désastre d'Andrinople (378[268]). Le premier chapitre traite du passage entre paganisme et christianisme sous le règne de Constantin en se basant sur trois séries monétaires émises entre 321 et 348[269]. Le dernier chapitre met en évidence l'instrumentalisation de la figure du phénix de Constance II à Valentinien II et l'infléchissement de sa signification dans le but de servir le discours impérial.

- L'iconographie du phénix (hors numismatique)

F. Lecocq affirme que la première figuration du phénix en contexte funéraire chrétien est une fresque de la *Cappella Greca* peinte dans les catacombes de Priscille à Rome et datée

[266] D. HOLLARD et F. LOPEZ SANCHEZ, *Le chrisme et le phénix. Images monétaires et mutations idéologiques au IV^e siècle*, Bordeaux Pessac, Ausonius éditions ; Paris, De Boccard, coll. « Ausonius éditions. Scripta antiqua » n°63, 2014.

[267] Notre présentation est essentiellement basée sur l'introduction de l'ouvrage (p. 7-11). Les chapitres 1, 2 et 8 rédigés par D. Hollard sont inédits, alors que les autres chapitres rédigés par F. López Sánchez ont été publiés dans les *Cahiers numismatiques* de la Société d'Études numismatiques et archéologiques entre le n°145 (septembre 2000) et le n°174 (décembre 2007).

[268] D. HOLLARD et F. LOPEZ SANCHEZ, *Le chrisme et le phénix…, op. cit.,* Chap. 1, « Du Soleil invaincu au Christ héliaque. Le basculement des images sur le monnayage de Constantin et ses échos chez Lactance et Eusèbe de Césarée », p. 13-36 ; Chap. 9, « L'image du phénix et l'impact du désastre d'Andrinople dans la numismatique romaine », p. 183-195.

[269] À la lumière du mythe du phénix, il propose notamment une nouvelle interprétation de la sphère associée à la légende BEATA TRANQVILLITAS sur une série de *nummi* en bronze frappés de 321 à 323.

du début du III^e siècle[270]. Néanmoins, comme elle le souligne, seuls les Massorètes au V^e siècle ont traduit par « oiseau-phénix » le terme hébreu *hol* du *Livre de Job* (29, 18) qui désigne toujours le sable dans la Bible[271]. La caution textuelle n'a donc pas été invoquée pour justifier la présence du phénix dans le vocabulaire visuel des premiers chrétiens[272]. Il nous paraît nécessaire de faire le point sur les travaux qui ont porté plus particulièrement sur l'iconographie du phénix antique et médiévale à partir de la monographie de R. van den Broek. En 1979, F. Bisconti a publié un article consacré à l'analyse de la signification du phénix dans la littérature et l'art des premiers chrétiens, mais, selon nous, le titre n'est pas à la hauteur du contenu du texte[273]. En effet, le chercheur survole quelques témoignages littéraires et iconographiques datés entre le III^e et le IV^e siècle, puis établit des parallèles avec des exemples postérieurs à la fin de son article[274]. Les choix opérés au niveau de la documentation le conduisent à tenir un discours essentiellement centré sur la péninsule italique, en particulier sur Rome. Le passage du phénix de l'iconographie impériale à des contextes funéraires et cultuels entre le II^e et le IV^e siècle n'est pas clairement expliqué, alors que le phénix représente selon lui, un outil de communication primordial dans l'Antiquité.

En 1981, Fabrizio Bisconti a poursuivi ses réflexions sur le phénix paléochrétien par l'observation d'une plaque gravée inédite provenant des catacombes romaines de Priscille[275]. L'exemple est un prétexte pour mettre en garde le chercheur sur l'identification souvent abusive du phénix dans plusieurs documents, cités sucessivement. Il tend ainsi à évaluer la fiabilité des témoignages figurés dont il dispose, mais la démonstration n'est pas aussi convaincante que le

[270] Un phénix nimbé dans un foyer est inséré dans un ensemble de figurations d'épisodes néo- et vétérotestamentaires liés au salut et à la résurrection charnelle. *Cf.* F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit., p. 93, fig. 81, d'après R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 230, 246, 250, Pl. XII ; F. ZAMBON, « Il mito della fenice in Occidente », dans *Il mito della fenice in Oriente e in Occidente,* F. ZAMBON et A. GROSSATO (éd.), Venise, Marsilio, 2004, p. 15-81, p. 18. À ce sujet, voir aussi *infra,* chap. V, II. A. 2.

[271] F. Lecocq précise que, dans la Septante (II^e siècle av. J.-C.), *hol* a été traduit par « palmier » tout comme a fait Jérôme dans la *Vulgate* au IV^e siècle (F. LECOCQ, « Y a-t-il un phénix dans la Bible ? ... », art. cit.).

[272] Seul Tertullien (150-220) se servit du mythe du phénix pour prouver le concept de résurrection charnelle et proposa ainsi une traduction personnelle du Psaume 91, 13. (*De resurrectione carnis* 13, 2-3 dans TERTULLIEN, *La resurrezione della carne*, P. PODOLAK (éd.), Brescia, Morcelliana, 2004 ; F. LECOCQ, « Y a-t-il un phénix dans la Bible ? … », art. cit., p. 62-63).

[273] F. BISCONTI, « Aspetti e significati del simbolo della fenice nella letteratura e nell'arte del cristianesimo primitivo », *Vetera Christianorum,* 16, 1979, p. 21-40.

[274] L'argumentaire est basé sur une dizaine de témoignages figurés sur le phénix couvrant une période allant du III^e au IX^e siècle mais aucun document n'est étudié en détail. Inversement, les poèmes sur le phénix de Lactance et Claudien sont cités mais trop exploités (p. 24-26).

[275] F. BISCONTI, « Lastra incisa inedita dalla Catacomba di Priscilla (con note di revisione critica sul metodo di individuazione della fenice nell'arte paleocristiana) », *RAC,* vol. 57.1-2, 1981, p. 43-67. La plaque sur laquelle a été gravé un oiseau portant une branche de palmier a été découverte par G. B. De Rossi durant des campagnes de fouilles effectuées entre 1887 et 1888. (*Giornale degli scavi* X, Aa. 1887-1888, p. 257, n°83).

titre l'annonce. Il en conclut, à partir de sarcophages romains datés entre le IV^e^ et le V^e^ siècle, que le nimbe radié n'est pas nécessaire pour identifier un phénix si un palmier homonyme a été ajouté, mais il ne tient pas compte d'autres attributs. En 1982, F. Bisconti a proposé une étude plus ciblée de trois documents aquiléens du IV^e^ siècle, dans lesquels un phénix a été identifié comme un oiseau perché sur un monticule, des flammes ou un palmier[276]. Après avoir brièvement fait le point sur les mentions ou allusions au phénix dans la littérature gréco-latine et patristique, le chercheur établit des parallèles entre ces trois documents et des témoignages figurés antérieurs ou postérieurs[277]. Parmi les travaux les plus récents sur l'iconographie paléochrétienne et médiévale du phénix figurent les articles de Lourdes Diego Barrado publiés en 2010 et de Martine Dulaey en 2013. La première a étudié la figuration du phénix comme image de la *renovatio* dans la Rome du Haut Moyen-Âge[278]. Elle a choisi d'approfondir un aspect de ses travaux doctoraux en se concentrant sur les enjeux de la réapparition du phénix dans l'iconographie ecclésiale romaine entre le VI^e^ et le IX^e^ siècle[279]. Les renaissances de la « Cité Éternelle » et la réaffirmation du pouvoir pontifical face à la domination byzantine sont ainsi reconsidérées par le biais de la présence du phénix sur les conques absidales des basiliques Saints-Cosme-et-Damien (526-530), Sainte-Agnès-hors-les-murs (625-638) et Sainte-Praxède (817-824). L. Diego Barrado met notamment en exergue dans son article que la signification du phénix évolua en fonction du contexte religieux, politique et culturel. Dans les catacombes, le mythique oiseau faisait référence au dogme de la résurrection charnelle et au salut, alors qu'au VI^e^ siècle, il incarnait davantage le triomphe sur le temps et sur la mort[280]. En mettant en parallèle les témoignages figurés, L. Diego Barrado constate que la réappropriation pontificale du phénix participa de la mise en scène de la *renovatio* de Rome durant des périodes bouleversées[281].

---

[276] F. BISCONTI, « La fenice nell'arte aquilese del IV secolo », dans *Aquileia nel IV secolo*, Settimana di Studi Aquileiesi (Aquileia, Casa Bertoli, 1981), Udine, Centro di Antichità Altoadriatiche, coll. « Arti grafiche friulane », n°22, 1982, vol. II, p. 529-547. Il étudie plus précisément deux mosaïques de pavement et un luminaire liturgique datés du IV^e^ siècle et découverts à Aquilée.

[277] Les exemples évoqués vont des fresques catacombales de la *Cappella greca* (III^e^ siècle) aux mosaïques d'Antioche (VI^e^ siècle) en passant par des sculptures sur des sarcophages romains du IV^e^ siècle ou bien encore le baptistère de Naples (V^e^ siècle). Sur la dimension eschatologique du phénix, voir T. P. HARRISON, « Bird of Paradise : *Phoenix Redivivus* », *Isis*, vol. 51-2, juin 1960, p. 173-180.

[278] L. DIEGO BARRADO, « La representación del ave fénix come imagen de la « Renovatio » de la Roma altomedieval », *Anales de Historia del Arte*, 20, volume extraordinario, 2010, p. 171-185 [en ligne] https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/ANHA1010010171A/30802

[279] L. DIEGO BARRADO, *La culture figurative dans la Rome byzantine*, thèse en Histoire de l'Art et Archéologie sous la direction de C. JOLIVET-LÉVY, Paris, Université Panthéon-Sorbonne, soutenue en 2004 ; [microforme], Lille, Atelier National de reproduction des thèses, 2005.

[280] L. DIEGO BARRADO, « La representación del ave fénix… », art. cit., p. 172-173.

[281] *Ibid.*, p. 177.

M. Dulaey a porté son attention sur la valeur du phénix dans l'iconographie des premiers siècles chrétiens prolongeant ainsi notamment les réflexions de R. van den Broek et de F. Bisconti sur le processus de christianisation d'un « symbole »[282]. Elle s'est interrogée sur l'évolution de la signification du phénix dans l'art chrétien du III^e^ au IX^e^ siècle, en s'appuyant sur une série de documents issus de contextes funéraires et cultuels situés principalement à Rome. La démonstration vise à expliquer le glissement du phénix d'un contexte à l'autre au IV^e^ siècle, mais concernant notre sujet, M. Dulaey ouvre davantage de perspectives et pose plus de questions qu'elle n'apporte de réponses. Elle débute son étude en constatant que, si l'on évacue les documents discutables, les figurations chrétiennes du phénix au IV^e^ siècle sont rares en dehors des scènes de *Traditio Legis* dans lesquelles l'oiseau a parfois été intégré[283]. Elle précise, en s'appuyant sur les recherches de Bas Snelders que sur la quarantaine d'exemples répertoriés de cette scène, un quart présentent un phénix perché au sommet d'un palmier au-dessus de Paul[284]. En ce qui concerne l'iconographie funéraire du III^e^ au IV^e^ siècle, elle reste prudente et en déduit que le phénix était certainement lié à une croyance en une vie après la mort. La démonstration se poursuit par l'analyse de plusieurs mosaïques de pavement basilicales byzantines, mais certaines de ses conclusions nous semblent discutables[285]. Par exemple, la remarque que « la grande taille du phénix pourrait indiquer que l'ensemble n'est pas purement décoratif » à Sabratha (milieu du VI^e^ siècle) est un point de vue très réducteur sur la composition de rinceaux habités présentés dans le vaisseau central de l'édifice[286].

La partie suivante de l'article est consacrée à l'analyse du schéma et à l'interprétation de la scène de *Traditio Legis* produite et reproduite sur plusieurs supports entre le IV^e^ et le V^e^ siècle. M. Dulaey émet l'hypothèse que le schéma a été conçu pour figurer dans un espace ecclésial – dont le prototype pourrait être la conque absidale de la basilique Saint-Pierre au IV^e^ siècle – et a ensuite été diffusé dans le répertoire funéraire[287]. Néanmoins, même si l'on admet

[282] M. DULAEY, « Le phénix dans l'iconographie des premiers siècles chrétiens », dans *Le phénix et son Autre…, op. cit.*, p. 91-118. Concernant les travaux de F. Bisconti, l'auteur se réfère principalement aux trois articles - publiés en 1979, 1981 et 1982 - que nous avons cités précédemment. Parmi la vaste bibliographie de M. DULAEY, voir « Le symbole de la baguette dans l'art paléochrétien », *Revue d'Etudes Augustiniennes et Patristiques*, 19.1-2, 1973, p. 3-38 ; *id., Des forêts de symboles. L'initiation chrétienne et la Bible (I^er^-VI^e^ s.)*, Paris, Hachette, 2001, rééd. 2007 ; *id., Symboles des Évangiles (I^er^-VI^e^ s.). Le Christ médecin et thaumaturge*, Paris, Hachette, Le Livre de Poche, coll. « Références, Inédit Histoire, série Antiquité » n°613, 2007 ; *id.*, « La scène dite de l'arrestation de Pierre : nouvelle proposition de lecture », *Rivista di Archeologia Cristiana*, 84, 2008, p. 299-346.

[283] M. DULAEY, « Le phénix dans l'iconographie des premiers siècles chrétiens », art. cit., p. 92.

[284] *Ibid.*, p. 97 ; B. SNELDERS, « The *Traditio Legis* on Early Christian Sarcophagi », *Antiquité Tardive*, 13, 2005, p. 321-333.

[285] M. DULAEY, « Le phénix dans l'iconographie des premiers siècles chrétiens », art. cit., p. 95-97.

[286] *Ibid.*, p. 95 *;* voir *infra*, Chap. VII, III. B.

[287] M. DULAEY, « Le phénix dans l'iconographie des premiers siècles chrétiens », art. cit., p. 104.

la présence d'un phénix perché au sommet d'un palmier dans la basilique Saint-Pierre du IV^e^ siècle, la chercheuse pousse parfois, selon nous, le raisonnement un peu loin. De fait, le caractère fragmentaire de la *Traditio Legis* sur les parois du baptistère S. Giovanni in Fonte de Naples (vers 400), ou les restaurations maladroites de la scène sur une conque absidale du mausolée de Constance – contemporaine selon M. Dulaey – ne signifient pas pour autant que l'oiseau figurait sur ces décors[288]. Comme elle le répète d'ailleurs, la présence du phénix n'est pas indispensable à la *Traditio Legis*[289]. Le rayonnement entre le IV^e^ et le V^e^ siècle d'une éventuelle figuration de cette scène dans la basilique Saint-Pierre n'est donc pas un argument suffisant pour supposer la présence du phénix dans des compositions romaines ou napolitaines aujourd'hui méconnues. Elle explique ensuite que l'ancienne signification impériale du phénix annonciateur d'une nouvelle ère a été détournée pour correspondre à la *Traditio Legis* promulguant la Nouvelle Alliance et l'entrée dans des temps nouveaux après la résurrection du Christ[290]. La dernière partie du texte est consacrée à la présentation du phénix dans des contextes ecclésiaux, en prenant comme exemples les basiliques de Saints-Cosme-et-Damien, de Sainte-Praxède, Sainte-Cécile-du-Transtévère, S. Maria in Pallara, à savoir des réalisations comprises entre les pontificats de Félix IV (526-530) et de Pascal I^er^ (817-824). La parenté iconographique entre les quatre décors est bien mise en évidence. Le lecteur reçoit peu d'explications sur les « minuscules phénix » figurés sur la tunique d'Agnès à Sainte-Agnès-hors-les-murs (625-638) à Rome et de Michel à Saint-Apollinaire-in-Classe de Ravenne (549)[291]. La « tendance eschatologique » du phénix s'accentuerait au IX^e^ siècle à Rome, mais l'appellation « époque carolingienne » pour situer les productions entreprises sous le pontificat de Pascal I^er^ nous semble inappropriée. Les mosaïques ornant les parois de l'arc absidal de Sainte-Marie-du-Transtévère réalisées sous le pontificat d'Innocent II (1130-1143) sont citées en guise d'ouverture et constitueraient la limite de son propos. En effet, « relégué sur le côté

[288] *Ibid.*, p. 106 et 109. Le phénix est par ailleurs déjà représenté perché sur un monticule sur la coupole du baptistère S. Giovanni in Fonte de Naples. De la même manière, M. Dulaey n'exclut pas la présence d'un phénix sur l'abside constantinienne de la basilique du Latran dont il ne reste rien aujourd'hui. Les mosaïques exécutées par J. Torriti à la fin du XIII^e^ siècle, restaurées au XIX^e^ siècle, dans lesquelles le phénix est présenté au centre d'une représentation de la Jérusalem céleste, ont probablement été inspirées d'un modèle paléochrétien.

[289] *Ibid.*, p. 105-106. M. Dulaey propose d'envisager le rapport entre l'oiseau-phénix et le phénix-palmier dans des contextes chrétiens comme un renforcement d'une thématique triomphale déjà présente dans l'iconographie impériale.

[290] *Ibid.*, p. 106. Cette interprétation correspond aux travaux de R. van den Broek sur un sermon copte du VI^e^ siècle (R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.,* p. 127).

[291] *Ibid.*, p. 110. Elle précise seulement que dans ces cas particuliers, le phénix a probablement un autre sens.

gauche », le phénix sans nimbe lui semble déchu, alors qu'une analyse approfondie du décor dans son ensemble apporterait probablement une autre lecture[292].

Au terme d'un parcours historiographique non exhaustif sur les thèmes du paon et du phénix dans l'iconographie antique et médiévale, plusieurs éléments ont été mis en évidence. En prenant un certain recul sur les principales études publiées au XX^e^ et au début du XXI^e^ siècle, des cercles intellectuels ont pu être cernés et des chercheurs phares mis en lumière afin de souligner la portée de leurs travaux dans le champ historiographique européen. L'observation des différentes démarches adoptées par ces chercheurs met en exergue qu'une approche interdisciplinaire apparaît comme la méthode la plus appropriée à notre sujet. Cette dernière, alliée au croisement des ressources littéraires et visuelles, semble le prisme le plus adapté à l'observation et à l'analyse de l'évolution parallèle des figurations du paon et du phénix. L'amplitude culturelle du Bassin méditerranéen et la prise en compte d'un maximum de témoignages à partir des premiers documents connus vont permettre de mettre en relief différents mécanismes de transmission. La question des caractéristiques du paon et du phénix a été au cœur des recherches sur notre sujet et sera l'un des éléments clés de nos réflexions. Ces dernières viseront ainsi à démontrer l'existence de liens étroits tissés entre le paon et le phénix, allant au-delà d'un traitement jusqu'à présent trop superficiel sur ce sujet déterminant.

Par ailleurs, les études portant sur le phénix ont davantage été basées sur le versant littéraire de l'oiseau mythique, alors qu'à l'inverse, le paon a plutôt été observé d'un point de vue iconographique. Néanmoins, la supposée dualité entre « *Ornament* » et le « *Symbol* » du paon dans l'esprit d'H. Lother a laissé des traces dans l'historiographie, alors que la figure de l'oiseau ne peut être réduite à une telle opposition. H. Lother s'est concentré sur les relations supposées entre l'animal, le motif décoratif et le symbole entre le III^e^ au VI^e^ siècle sur la péninsule italique, en particulier à Rome. Nous proposons de poursuivre ses réflexions et de les actualiser de manière à mieux cerner le processus de christianisation du paon en le confrontant au mythique phénix. Les travaux sur le paon sont assez peu nombreux et éparpillés dans le temps, entre les monographies d'H. Lother et d'E.-T. Reimbold, alors que des articles sur le phénix ont régulièrement été publiés jusqu'à aujourd'hui[293]. Parmi les travaux les plus récents

[292] *Ibid.*, p. 113-114. « Il a cessé d'être un élément obligé de l'abside proprement dite et son sens ancien n'est plus perceptible ».
[293] Voir notamment *Phénix : mythe (s) et signe (s)*, S. FABRIZIO (éd.), *op. cit.* ; F. LECOCQ, « Le renouveau du symbolisme du phénix au XX^e^ siècle », dans *Présence de l'Antiquité grecque et romaine au XX^e^ siècle*, R. POIGNAULT (éd.), actes de colloque, (Tours, 2000), Tours, coll. « Caesarodunum », n° XXXIV-XXXV bis, 2001, p. 25-59.

sur le phénix littéraire, il convient d'insister sur les recherches décisives de F. Lecocq qui a fourni de précieux bilans historiographiques et apporté de nombreux éclairages à la connaissance du sujet. Les réactualisations d'un mythe multifacette jusqu'au XXI^e^ siècle prouvent que le phénix a été adapté à différents contextes jusqu'à servir de faire-valoir à des mouvements littéraires féministes[294].

La question des constantes et des variables dans l'iconographie du phénix sera développée en prolongeant les réflexions proposées par R. van den Broek sur la composition du mythe littéraire. Le chapitre suivant va être consacré à la présentation du corpus documentaire à partir duquel nous avons construit une base de données informatique afin de mettre en lumière les principales facettes de notre objet d'étude. La mise en série des témoignages figurés du paon et du phénix va constituer la prochaine étape de notre parcours ou de notre enquête.

[294] F. LECOCQ, « Un bilan de la recherche contemporaine sur le mythe du phénix », art. cit., p. 259-260. Elle y souligne que certains concepts développés dans la psychanalyse freudienne ont étayé la thèse d'un phénix bisexuel. La formule *neutrum utrumque* a d'ailleurs été propagée dans l'historiographie à partir des travaux de J. Hubaux et M. Leroy, alors qu'il s'agit d'une restitution d'un vers manquant dans le manuscrit original du *De Ave Phoenice* de Lactance à partir de l'Hermaphrodite d'Ovide (*Métamorphoses*, 4, 379). R. van den Broek s'était également interrogé sur le sexe du phénix dans sa thèse en croisant les points de vue des auteurs antiques (R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 357-389). Plus récemment F. LECOCQ, « *The Dark Phoenix*. Rewriting an Ancient Myth in Today's Popular Culture », dans *Ancient Myths in the Making of Culture*, M. BUDZOWSKA et J. CZERWINSKA (éd.), Vienne, Peter Lang, coll. « Warsaw Studies in Classical Literature and Culture », 3, 2015, p. 341-354.

Chapitre II. Présentation du corpus, problématiques et perspectives

Dans le présent chapitre, les différentes étapes entre le corpus documentaire et la base de données vont d'abord être exposées avant d'analyser les informations recueillies. Le terme « *corpus* » est entendu dans le sens d'un corps documentaire constitué à partir d'une accumulation de témoignages figurés, donnant progressivement corps à un ensemble. L'incorporation successive de documents a déterminé l'architecture de la base de données que nous proposons de considérer « comme un organisme où toutes les parties collaborent à l'organisation d'un tout » selon les termes de J.-P. Rosaye[295]. Le contenu a ainsi façonné le contenant. La base de données constituée dans le cadre de nos recherches doctorales a été adaptée pour apporter des éléments de réponses à des questions posées sur notre objet d'étude. La base informatique rassemble aujourd'hui 570 témoignages, plus précisément 490 paons, 68 phénix, 8 créatures hybrides et 4 *benu*, le légendaire oiseau-astre héliopolitain ayant inspiré le phénix[296]. Les documents sont répartis dans le temps du V^e^ siècle av. J.-C. au XIII^e^ siècle et dans l'espace, principalement autour du Bassin méditerranéen, ce qui a déterminé le cadre du corpus. Nous présenterons d'abord les étapes relatives à la composition du corpus puis à celles de la base de données dans laquelle nous allons entrer par l'intermédiaire d'une fiche. Dans un deuxième temps, nous procéderons à plusieurs types d'analyses sérielles afin de « faire parler » les données sous formes de représentations visuelles. Celles-ci nous inviteront notamment à réfléchir sur ce qui définit un paon et un phénix dans le répertoire antique et médiéval avant d'observer et d'étudier les éléments situés en périphérie de ces oiseaux figurés. L'analyse globale de la répartition chronologique, géographique et par contexte des documents sera suivie d'une étude plus précise des différentes facettes de la documentation. Une division en quatre

[295] J.-P. ROSAYE, « Corpus et modélisation : l'exemple darwinien », dans *Les corpus en linguistique et en traductologie*, M. BALLARD, C. PINEIRA-TRESMONTANT (éd.), Arras, Artois Presses Université, 2007, p. 17-32, p. 17. Voir également A. EL KALADI, « Corpus et usages de corpus », dans *Les corpus en linguistique et en traductologie*, *op. cit.*, p. 33-47. Nos réflexions ont largement été nourries par les nombreuses discussions durant les ateliers de l'axe Corpus organisés par Marie-José GASSE-GRANDJEAN, Éliana MAGNANI et Patrice MÉNIEL (UMR ARTeHIS 6298), que nous remercions dans le même temps.

[296] Dans la partie « Annexes », deux tableaux synthétiques réunissent l'ensemble des occurrences répertoriées. Le tableau 8 est un classement chronologique des occurrences concernant des cités autres que Rome. Nous avons choisi de réaliser un tableau uniquement pour Rome (tableau 9) afin de mettre en évidence le nombre de témoignages concernant la Ville éternelle et la continuité des figurations du paon et du phénix.

grandes phases chronologiques nous permettra d'apprécier plus précisément la distribution des témoignages par types de supports. Nous présenterons enfin les résultats obtenus.

I. Du corpus à la base de données. Réflexions sur la formalisation des informations

A. La constitution du corpus documentaire

Définir l'apparence du phénix dans l'iconographie antique et médiévale constitue l'une des premières étapes de notre enquête. Son aspect ayant évolué au cours du temps, il a été nécessaire de se baser sur les travaux de J. Hubaux et M. Leroy ainsi que sur la thèse de R. van den Broek pour cerner les différents profils de la créature[297]. La sélection des documents a été opérée en fonction du sujet représenté sans privilégier un matériau, un support ou un contexte et sans s'arrêter à l'état de conservation actuel de l'objet. Les objets aujourd'hui disparus mais restituables, les témoignages figurés fragmentaires ou décontextualisés n'ont pas été écartés, cependant, leur état de conservation actuel est indiqué. La confrontation des documents devrait permettre d'apporter un nouvel éclairage sur des témoignages peu étudiés et de confirmer ou de nuancer des hypothèses portant sur des productions plus connues. Le corpus documentaire réalisé dans le cadre de notre étude est relativement complet et forme un ensemble cohérent. Néanmoins, il ne peut être exhaustif en raison d'obstacles dus parfois au répertoriage et à l'accessibilité des témoignages[298]. En effet, un objet peut être difficile d'accès pour différentes raisons allant d'un édifice très isolé à des réserves de musées plus ou moins ouvertes aux chercheurs. S'il est visible physiquement, connu par le biais d'une photographie ou restituable, encore faut-il qu'il soit correctement référencé et qu'il ait fait l'objet au moins d'une publication. Ces filtres successifs doivent être pris en compte lors de la constitution d'un corpus qui dépend de la documentation accessible sur un sujet et des aléas de l'historiographie.

[297] Nous reviendrons plus précisément sur les attributs du paon et du phénix jusqu'au XIII^e^ siècle en confrontant les documents, voir *infra*, dans ce chapitre, II. A. Sur la question de l'apparence du phénix dans la littérature et l'iconographie antique et médiévale, voir J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, en part. chap. I, V, VI ; R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, Chap. VII-1, « External appearance », p. 233-260.

[298] J. Baschet précise : « Plus la constitution du corpus aura été menée scrupuleusement, plus la probabilité que les œuvres oubliées ou découvertes après coup remettent en cause ou modifient les conclusions du travail sera faible ». *Cf.* J. BASCHET, « Corpus d'images et analyse sérielle », dans *Les images dans l'Occident médiéval,* J. BASCHET, P.-O. DITTMAR (dir.), Turnhout, Brepols, coll. « L'atelier du médiéviste », 14, 2015, Partie II. « Pensée figurative et analyse des images », chap. 21, p. 319-332, p. 323. Voir également J. BASCHET, « Fécondité et limites d'une approche systématique de l'iconographie médiévale », *Annales HSS*, n°2, mars-avril, 1991, p. 375-380 ; *id.*, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales HSS*, n°1, janvier-février, 1996, p. 133.

B. Lepetit (1948-1996) a affirmé que la quête d'homogénéité était « une façon de retrouver le paradis perdu de la totalité »[299]. Nous partageons davantage les réflexions de J. Baschet sur cette question considérant qu'un corpus exhaustif sur un sujet est impossible, mais qu'il faut s'en rapprocher[300]. Notre ensemble documentaire se compose de 570 témoignages, soit 490 paons, 68 phénix, 8 créatures hybrides et 4 *benu*[301]. Ces douze documents ne peuvent rendre compte que de certains aspects de l'iconographie du *benu* et d'oiseaux hybrides, mais permettent de prolonger nos réflexions sur la transmission des attributs chez le paon et le phénix. Les jalons chronologiques du corpus s'étendent du V^e^ siècle av. J.-C. au XIII^e^ siècle afin de tenir compte d'un maximum de témoignages. Le point de départ est fixé sur l'une des plus anciennes représentations du paon dans le Bassin méditerranéen. Le terme de notre corpus est fixé sur la charnière XII^e^-XIII^e^ siècle, le moment où la figure du paon est progressivement associée à la vanité et à la fierté[302]. Un large cadre spatial permet de croiser différentes ressources littéraires et iconographiques sur les racines du paon et du phénix ainsi que d'observer la circulation de leurs figures dans et au-delà du Bassin méditerranéen.

B. Pourquoi une base de données ?

La constitution d'une base de données informatique à partir du corpus documentaire s'est imposée pour différentes raisons[303]. Tout d'abord, ce format présente l'avantage de réunir différents types d'informations et propose une vue relativement complète d'un document en

[299] B. LEPETIT, « L'histoire quantitative : deux ou trois choses que je sais d'elle », *Histoire & mesure*, vol. IV, n°3/4, 1989, p. 191-199, p. 193 ; C. LEMERCIER et C. ZALC, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris, éditions de la Découverte, 2008, p. 19. Sur les « banques de données », voir notamment L. FOSSIER, J.-P. GENET, *Standardisation et échange des banques de données*, Paris, éditions du CNRS, 1989, dont l'approche se situe dans la veine de travaux engagés dès le début des années 1980 sur le traitement des documents iconographiques comme « source d'Histoire ». Voir également J.-R. LOUVET ET C. GRÜNBLATT (éd.), *Image et Histoire*, actes de colloque, (Paris-Censier, 1986), Paris, éditions Publisud, 1987.

[300] J. BASCHET, « Corpus d'images et analyse sérielle », art. cit., p. 322-323. Sur la constitution et l'exploitation d'un corpus iconographique en Histoire de l'art, voir notamment S. FERRARO, *Les images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural (peintures et mosaïques) en France et en Italie. Des origines de l'iconographie chrétienne au Concile de Trente*, thèse de doctorat en Histoire de l'Art du Moyen-Âge sous la direction de Daniel RUSSO, université de Bourgogne, 2012, p. 24-31, p. 27-28.

[301] Sur les quatre figurations du *benu* répertoriées, l'une est datée du II^e^ millénaire av. J.-C., tandis que les trois autres ont été situées entre le II^e^ siècle av. J.-C. et le II^e^ siècle de notre ère (fiches A-64, D-63, F-238 et G-65). Ces documents ont été découverts en Égypte et à Pompéi. Les représentations d'oiseaux hybrides sont dispersées en Italie, en Espagne et en Grèce et sont datées entre le VI^e^ et le XIII^e^ siècle.

[302] Voir *infra*, chap. X.

[303] Je remercie particulièrement Nicolas Perreaux pour ses précieux conseils sur la formalisation d'une base de données à partir d'un corpus documentaire. Voir notamment ses travaux doctoraux, N. PERREAUX, *L'écriture du monde. Dynamique, perception, catégorisation du mundus au Moyen-Âge (VII^e^-XIII^e^ siècles). Recherches à partir des bases de données numérisées,* thèse de doctorat en Histoire médiévale dirigée par Daniel RUSSO et co-dirigée par Éliana MAGNANI, université de Bourgogne, 2014, 2 vol.

associant le texte et les illustrations. Par ailleurs, un rangement « classique » par dossiers et sous-dossiers montre ses limites à partir d'un certain nombre d'exemples[304]. Une fois saisies, les données peuvent être classées, interrogées, extraites et mises à jour rendant possible différentes manipulations des informations[305]. L'intérêt principal d'une base de données reste de confronter divers documents en vue de mettre éventuellement en évidence des tendances ou des singularités, des continuités ou des ruptures dans l'histoire d'un sujet. L'outil informatique permet alors d'aborder différemment un témoignage figuré tout en offrant un nouvel éclairage sur un corpus iconographique par le croisement des données[306]. L'architecture de la base de données a été défini par rapport aux informations extraites des documents. Le choix des rubriques et les listes de valeurs qui leur sont associées sont en effet directement issues des témoignages.

Néanmoins, certaines catégories d'informations telles que les datations proposées, la provenance et les références bibliographiques sont récurrentes dans les bases de données. Plusieurs d'entre elles ont orienté nos réflexions sur la formalisation de différents types d'informations et sur la structuration d'une base de données en iconographie. Le *Thésaurus des Images Médiévales en Ligne* (TIMEL) conçu par le Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval (GAHOM) et par le Centre d'Études Supérieures de Civilisation médiévale (CESCM) est un outil précieux pour réfléchir sur l'indexation des documents en iconographie médiévale[307]. La hiérarchie et la normalisation des termes dans le répertoire du GAHOM confirme qu'un rigoureux classement des informations en amont est essentiel pour constituer puis interroger une base de données. Le programme du *Corpus Architecturae Religiosae Europeae* (CARE) financé par l'ANR de 2008 à 2011 est également une riche source d'inspirations sur le sujet[308]. Ce recueil archéologique des édifices religieux européens datés

[304] Sur l'usage des images dans un travail de recherche, voir, parmi les travaux les plus récents, J.-C. SCHMITT, « Bibliographie et instruments de travail », dans *Les images dans l'Occident médiéval,* J. BASCHET, P.-O. DITTMAR (dir.), *op. cit.*, p. 43-44.

[305] Sur les fonctions de la base de données voir notamment J. AKOKA, *Les bases de données*, Paris, PUF, 2003, (coll. « Que sais-je ? »), p. 10-11 ; L. TOURNÈS, *L'informatique pour les historiens. Graphiques, calculs, internet, bases de données*, Paris, Belin, 2005, p. 140-155.

[306] Sur l'analyse sérielle des « œuvres » en Histoire de l'Art médiéval, nous renvoyons notamment aux réflexions de J. BASCHET, « Corpus d'images et analyse sérielle », art. cit.

[307] *Thésaurus des Images Médiévales en Ligne* [En ligne] http://www.mshs.univ-poitiers.fr/thesaurus. Le projet qui a vu le jour dans les années 1980 a donné lieu à plusieurs publications du thésaurus dont la première date de 1993. *Cf. Thésaurus des images médiévales pour la constitution de bases de données iconographiques*, mis au point par le Groupe Images du GAHOM (Paris), Paris, Centre de recherches historiques – EHESS, 1993.

[308] *Corpus architecturae religiosae europeae* (IV^e^-X^e^ siècles) (CARE) [En ligne] http://www.corpus-care.eu/fr/care/ Le projet lancé à l'UMR 5594 (devenue UMR 6298) ARTeHIS du CNRS (Dijon) en janvier 2008 est encadré par C. Sapin et P. Chevalier. Parmi les publications les plus récentes, voir notamment P. CHEVALIER

entre le IV^e^ et le XI^e^ siècle concerne l'architecture médiévale, mais nous en avons retenu la précision des informations relatives à chaque site[309]. Les bases en ligne telle que Mandragore et pour ce qui est de l'Antiquité, le *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae Icon* (LIMC) et la base *Arachne* administrée par R. Foertsch ont par ailleurs nourri nos réflexions sur les modalités d'interrogation des données répertoriées[310]. Plusieurs thèses récentes ont montré l'intérêt de la mise en série des documents. Cependant, la formation universitaire en France reste assez frileuse quant à l'usage des chiffres en Histoire et Histoire de l'Art, notamment pour la période du Moyen Âge[311].

C. Présentation d'une fiche

Le passage du corpus documentaire à une base de données a été réalisé en plusieurs étapes. Il est nécessaire de s'interroger sur l'architecture du répertoire puisqu'étant étroitement liée à un corpus, une base de données est unique et répond à des objectifs[312]. À partir du moment où le schéma conceptuel est défini, la structure est fixée. Notre répertoire se compose de trois tables reliées entre elles, c'est-à-dire de trois tableaux réunissant des rubriques abritant des données ou « valeurs »[313]. Celles-ci donnent corps à la base de données devenant alors « matérialité » et s'imposant comme « le lieu où se construit le sens et s'organise le savoir »,

---

et C. SAPIN, en collaboration avec L. GRANJON, E. LECLERCQ, A. MILLEREUX et M. SAVONNET, « Les avancées du corpus *CARE* en France (2008-2011) », *Hortus Artium Medievalium*, 18/1, 2012, p. 85-96.

[309] Le symbole du feu tricolore renseignant le lecteur sur la fiabilité de la fiche consultée et les coordonnées GPS de chaque site font partie des éléments intégrés à notre base de données. Cette dernière a également été inspirée des travaux d'H. Mouillebouche sur les habitats fortifiés en Bourgogne, en particulier le projet « Châteaux, territoires, identités », mise en ligne le 07/10/09, voir http://cecab-chateaux-bourgogne.fr/activites-inventaire.html

[310] La base Mandragore recense 170 000 notices sur les manuscrits conservés à la Bibliothèque Nationale de France. http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html Le LIMC-Icon est une base de données en ligne qui répertorie de nombreux documents iconographiques antiques conservés notamment en France. http://www.limc-france.fr/bases La base de données Arachne est un outil réalisé par le *Deutsches Archäologisches Institut* (DAI) et le *Archäologisches Institut von Köln Universität* sous la direction de Reinhard Foertsch http://arachne.uni-koeln.de/drupal/

[311] Parmi les recherches doctorales les plus récentes, voir notamment S. LEPAPE, *Représenter la parenté du Christ et de la Vierge : l'iconographie de l'Arbre de Jessé en France du Nord et en Angleterre, du XIII^e^ siècle au XVI^e^ siècle*, thèse de doctorat en Histoire médiévale dirigée par J.-C. SCHMITT, Paris, EHESS, 2007 ; Lille, Atelier National de Reproduction des thèses, 2015 ; R. MARCOUX, *L'espace, le monument et l'image du mort au Moyen-Âge. Une enquête anthropologique sur les tombeaux médiévaux de la collection Gaignières*, thèse de doctorat en Histoire de l'Art et Archéologie médiévale dirigée par D. RUSSO et co-dirigée par D. MÉHU, université de Bourgogne, 2013 ; N. PERREAUX, *L'écriture du monde. Dynamique, perception, catégorisation du mundus au Moyen-Âge (VII^e^-XIII^e^ siècles). Recherches à partir des bases de données numérisées*, *op. cit.*

[312] Le logiciel utilisé est Filemaker. Sur le vocabulaire des bases de données, voir notamment I. COMYN-WATTIAU et J. AKOKA, *Les bases de données*, *op. cit.*, p. 41-42 ; J.-L. HAINAUT, *Bases de données. Concepts, utilisation et développement*, Paris, Dunod, 2009, p. 39.

[313] C. LEMERCIER et C. ZALC, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, *op. cit.*, p. 34. En suivant le vocabulaire du tableur, J.-L. HAINAUT emploie le terme « colonne » pour désigner une rubrique et le terme « ligne » pour désigner un enregistrement, c'est-à-dire une fiche (J.-L. HAINAUT, *Bases de données. Concepts, utilisation et développement*, *op. cit.*, p. 39).

ainsi que comme « un objet vivant, producteur de sens »[314]. Les valeurs se présentent sous différentes formes dans notre répertoire. Le champ dit « libre » est attribué aux données spécifiques à un document, à savoir les dimensions, la dénomination actuelle ou les commentaires et remarques[315]. Pour ce qui est du support, du *medium* ou des datations proposées, nous avons opté pour des valeurs normalisées affichées sous formes de listes. Ce format facilite la saisie et l'interrogation des données de manière à déterminer, par exemple, si des supports ou des *media* ont été privilégiés pour (re)présenter le paon et le phénix. La liste de valeurs peut également être hiérarchisée, ce qui nécessite de créer des tables secondaires reliées à la table principale de saisie[316]. Ces listes de valeurs sont dites « conditionnelles » ou « en cascade ». Le choix d'une valeur dans une rubrique détermine une liste de valeurs dans la rubrique suivante. En choisissant la valeur « Italie », seules les régions italiennes s'affichent dans la rubrique « Région » et il en est de même pour les cités.

Ce système des « poupées russes » permet d'optimiser la saisie des informations en effectuant un premier tri des valeurs à afficher et de réaliser des analyses quantitatives plus complètes[317]. Enfin, les valeurs peuvent être affichées sous forme de cases à cocher. Grâce à ce système, plusieurs valeurs d'une rubrique peuvent être sélectionnées, alors que les listes classiques et conditionnelles obligent à choisir un seul descripteur. Ainsi, chaque document est défini en fonction d'un certain nombre de critères ou de propriétés communes – appelés « rubriques » – puis de descripteurs qui prennent la forme de « valeurs », des données classables, interrogeables et extractibles. En cherchant à caractériser un témoignage figuré et en l'envisageant comme un échantillon d'un ensemble, un certain détachement s'effectue alors entre l'observateur et son objet d'étude[318].

Chaque témoignage fait l'objet d'une fiche – ou « enregistrement » si l'on reprend le vocabulaire d'une base de données – à partir de laquelle le lecteur entre progressivement dans

[314] D. MAYAFFRE, « Effervescence autour des corpus », dans *Les corpus en linguistique et en traductologie*, *op. cit.*, p. 61-69.
[315] J.-L. Hainaut parle des valeurs spécifiques à une entité comme d'un « identifiant » (*id*., *Bases de données. Concepts, utilisation et développement*, *op. cit.*, p. 39).
[316] *Ibid.* Les rubriques communes permettant de relier des tables sont également désignées « clés étrangères ».
[317] Avec des listes de valeurs classiques, toutes les régions et cités sont classées par ordre alphabétique.
[318] Sur ces questions, voir notamment J. CELLIER et M. COCAUD, *Traiter des données historiques. Méthodes statistiques / techniques informatiques*, Rennes, PUR, 2001.

le document[319]. Ce dernier est d'abord défini par des critères techniques tels que le *medium*, le matériau et le support utilisé, mettant alors en évidence la matérialité de l'objet étudié[320].

Un sarcophage en marbre sur les parois duquel un sculpteur a fixé l'image d'un paon ou d'un phénix occupe un espace et entretient un rapport étroit avec un défunt et avec un fidèle ou un pèlerin si l'objet est placé dans la nef d'une basilique. Cette présence de l'objet passe également par les dimensions qui peuvent, par ailleurs, indiquer le degré de mobilité de l'objet étudié. Les pièces de monnaie sont, par exemple, des supports privilégiés pour diffuser un discours et fixer dans l'imaginaire une association entre un empereur ou une impératrice et un oiseau de triomphe. S'il est connu, l'exécutant ou l'atelier, qu'il soit fixe ou itinérant, est mentionné afin de tenter de mettre en lien des objets parfois produits en séries. L'état de conservation, l'indication d'un éventuel remploi et la dénomination actuelle offrent des pistes de réflexions sur l'histoire de l'objet qui parvient jusqu'à nous. Enfin, une vue d'ensemble, un détail, une seconde vue et une éventuelle restitution complètent cette première série d'informations sur l'objet étudié. Au-delà de ces aspects techniques, le support et le matériau choisis sont également porteurs de sens dans l'Antiquité et plus encore au Moyen-Âge. On ne peut analyser un témoignage figuré sans tenir compte de cela, en particulier s'il est placé dans l'espace ecclésial.

Dans la deuxième partie de la fiche, douze rubriques référencent la situation du document dans le temps et dans l'espace. Afin de correspondre aux fourchettes chronologiques avancées pour la plupart des documents répertoriés, les termes « début », « milieu » et « fin » nous ont semblé les plus appropriés pour situer l'objet étudié dans le temps. Une rubrique est consacrée aux informations relatives à ces éléments de datations de manière notamment à préciser par qui elles sont proposées et sur quels critères elles reposent[321].

---

[319] Les numéros d'inventaire de chaque fiche sont précédés d'une lettre qui correspond à un siècle. La lettre A correspond à un document daté du II^e^ millénaire av. J.-C. Sur le vocabulaire et les concepts de la base de données notamment le Système de Gestion de Base de données (SGBD) : I. COMYN-WATTIAU et J. AKOKA, *Les bases de données*, *op. cit.*, p. 20, 32, 41 ; J.-L. HAINAUT, *Bases de données. Concepts, utilisation et développement*, *op. cit.*, p. 39-40, 551.

[320] Nous renvoyons ici aux distinctions établies par O. Voskoboinikov entre « support », « surface d'inscription », « fond/figure » et « champ » dans sa contribution « Lieux, plans et épaisseur », dans *Les images dans l'Occident médiéval,* J. BASCHET, P.-O. DITTMAR (dir.), *op. cit.*, chap. 15, p. 239-251, p. 240. Il prolonge ici les réflexions de J.-C. BONNE, « Fond, surfaces, support (Panofsky et l'art roman) », dans *Cahiers pour un temps : Erwin Panofsky*, J. BONNET (éd.), Paris, Centre Pompidou, 1983, p. 117-134 ; *id., L'art roman de face et de profil : le tympan de Conques*, Paris, Le Sycomore, 1984, p. 137-149.

[321] Sur les problèmes relatifs à la datation des documents, voir parmi les travaux les plus récents J. WIRTH, « La datation des œuvres », dans *Les images dans l'Occident médiéval,* J. BASCHET, P.-O. DITTMAR (dir.), *op. cit.*, chap. 9, p. 159-168.

Fiche n° L 205

Informations techniques sur l'objet



Vue d'ensemble

Seconde vue



Détail



Restitution

Medium Sculpture en ronde bosse

Matériau Bronze

Dimensions

Baldaquin de 5 m de côté.

Support Baldaquin

Exécutant

Etat actuel Copies en bronze

Remploi Non

Dénomination

Fontaine de la Pigne (détruite en 1608).

Situation / Contexte

Fiabilité des datations

Datation proposée Début VIe siècle

Précisions sur les datations

La présence d'une fontaine est attestée dans l'atrium de la basilique Saint-Pierre à la fin du IV[e] siècle. Elle est décrite par Paulin de Nole qui assista au banquet funéraire de Pammachius en l'honneur de son épouse Paulina en 397 (Paulin de Nole, *Epistulae, XIII*, 11-14 ; *PL* 61, 213). Selon R. Krautheimer, les paons ont été ajoutés durant la seconde phase de la fontaine, au début du VI[e] siècle sous le pontificat de Symmaque (498-514). Néanmoins, les paons en bronze doré extraits du mausolée d'Hadrien (fiche G 294) ont pu être greffés sur la fontaine plus tôt, peut-être dès la fin du IV[e] siècle.

Latitude / Longitude 41.90222 12.45333

Provenance (localisation actuelle) ITALIE Latium Rome

Contexte de découverte

Lieu de conservation Les copies sont actuellement conservées dans le Braccio Nuovo des musées du Vatican.

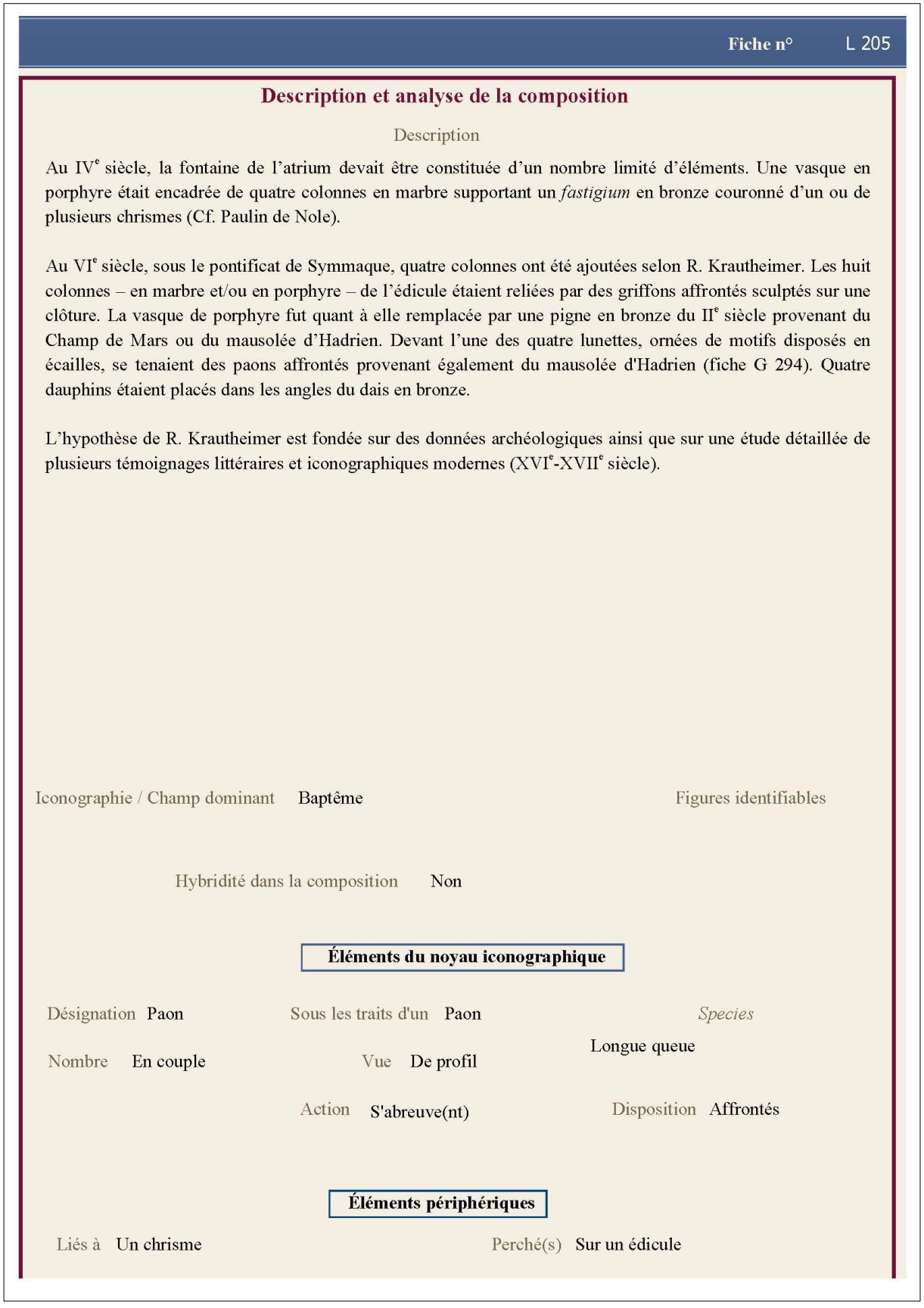
Cote

Localisation

Contexte Cultuel Eglise Saint-Pierre

Localisation précise Atrium

Figure 1. Exemple d'une fiche de la base de données (p.1).



Fiche n° L 205

Description et analyse de la composition

Description

Au IV^e^ siècle, la fontaine de l'atrium devait être constituée d'un nombre limité d'éléments. Une vasque en porphyre était encadrée de quatre colonnes en marbre supportant un *fastigium* en bronze couronné d'un ou de plusieurs chrismes (Cf. Paulin de Nole).

Au VI^e^ siècle, sous le pontificat de Symmaque, quatre colonnes ont été ajoutées selon R. Krautheimer. Les huit colonnes – en marbre et/ou en porphyre – de l'édicule étaient reliées par des griffons affrontés sculptés sur une clôture. La vasque de porphyre fut quant à elle remplacée par une pigne en bronze du II^e^ siècle provenant du Champ de Mars ou du mausolée d'Hadrien. Devant l'une des quatre lunettes, ornées de motifs disposés en écailles, se tenaient des paons affrontés provenant également du mausolée d'Hadrien (fiche G 294). Quatre dauphins étaient placés dans les angles du dais en bronze.

L'hypothèse de R. Krautheimer est fondée sur des données archéologiques ainsi que sur une étude détaillée de plusieurs témoignages littéraires et iconographiques modernes (XVI^e^-XVII^e^ siècle).

Iconographie / Champ dominant Baptême

Figures identifiables

Hybridité dans la composition Non

Éléments du noyau iconographique

Désignation Paon

Sous les traits d'un Paon

Species Longue queue

Nombre En couple

Vue De profil

Action S'abreuve(nt)

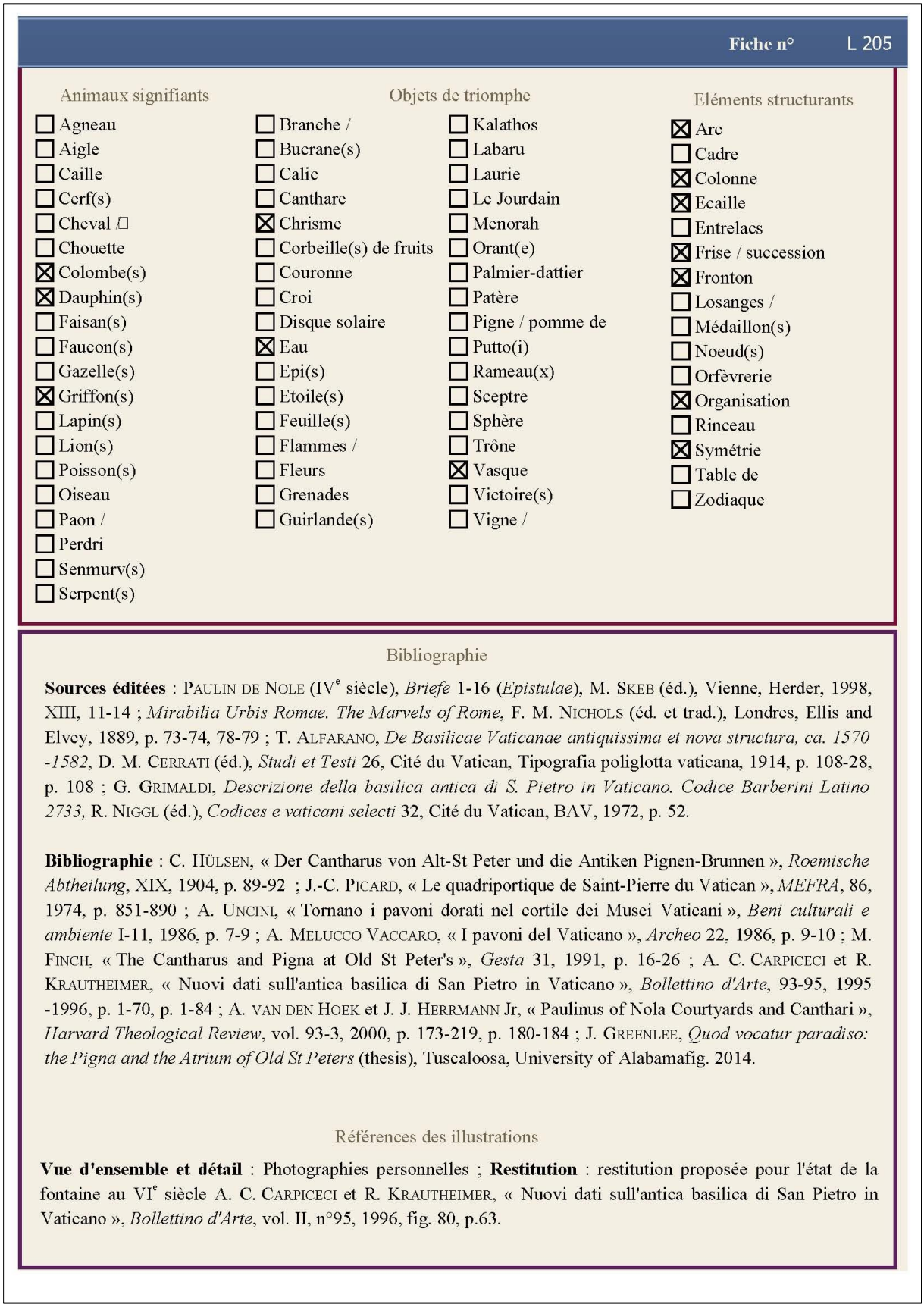
Disposition Affrontés

Éléments périphériques

Liés à Un chrisme

Perché(s) Sur un édicule

Figure 2. Exemple d'une fiche de la base de données (p.2).



Fiche n° L 205

Animaux signifiants

- ☐ Agneau
- ☐ Aigle
- ☐ Caille
- ☐ Cerf(s)
- ☐ Cheval /
- ☐ Chouette
- ☒ Colombe(s)
- ☒ Dauphin(s)
- ☐ Faisan(s)
- ☐ Faucon(s)
- ☐ Gazelle(s)
- ☒ Griffon(s)
- ☐ Lapin(s)
- ☐ Lion(s)
- ☐ Poisson(s)
- ☐ Oiseau
- ☐ Paon /
- ☐ Perdri
- ☐ Senmurv(s)
- ☐ Serpent(s)

Objets de triomphe

- ☐ Branche /
- ☐ Bucrane(s)
- ☐ Calic
- ☐ Canthare
- ☒ Chrisme
- ☐ Corbeille(s) de fruits
- ☐ Couronne
- ☐ Croi
- ☐ Disque solaire
- ☒ Eau
- ☐ Epi(s)
- ☐ Etoile(s)
- ☐ Feuille(s)
- ☐ Flammes /
- ☐ Fleurs
- ☐ Grenades
- ☐ Guirlande(s)
- ☐ Kalathos
- ☐ Labaru
- ☐ Laurie
- ☐ Le Jourdain
- ☐ Menorah
- ☐ Orant(e)
- ☐ Palmier-dattier
- ☐ Patère
- ☐ Pigne / pomme de
- ☐ Putto(i)
- ☐ Rameau(x)
- ☐ Sceptre
- ☐ Sphère
- ☐ Trône
- ☒ Vasque
- ☐ Victoire(s)
- ☐ Vigne /

Eléments structurants

- ☒ Arc
- ☐ Cadre
- ☒ Colonne
- ☒ Ecaille
- ☐ Entrelacs
- ☒ Frise / succession
- ☒ Fronton
- ☐ Losanges /
- ☐ Médaillon(s)
- ☐ Noeud(s)
- ☐ Orfèvrerie
- ☒ Organisation
- ☐ Rinceau
- ☒ Symétrie
- ☐ Table de
- ☐ Zodiaque

Bibliographie

Sources éditées : PAULIN DE NOLE (IV[e] siècle), *Briefe* 1-16 (*Epistulae*), M. SKEB (éd.), Vienne, Herder, 1998, XIII, 11-14 ; *Mirabilia Urbis Romae. The Marvels of Rome*, F. M. NICHOLS (éd. et trad.), Londres, Ellis and Elvey, 1889, p. 73-74, 78-79 ; T. ALFARANO, *De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura, ca. 1570 -1582*, D. M. CERRATI (éd.), *Studi et Testi* 26, Cité du Vatican, Tipografia poliglotta vaticana, 1914, p. 108-28, p. 108 ; G. GRIMALDI, *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano. Codice Barberini Latino 2733,* R. NIGGL (éd.), *Codices e vaticani selecti* 32, Cité du Vatican, BAV, 1972, p. 52.

Bibliographie : C. HÜLSEN, « Der Cantharus von Alt-St Peter und die Antiken Pignen-Brunnen », *Roemische Abtheilung*, XIX, 1904, p. 89-92 ; J.-C. PICARD, « Le quadriportique de Saint-Pierre du Vatican », *MEFRA*, 86, 1974, p. 851-890 ; A. UNCINI, « Tornano i pavoni dorati nel cortile dei Musei Vaticani », *Beni culturali e ambiente* I-11, 1986, p. 7-9 ; A. MELUCCO VACCARO, « I pavoni del Vaticano », *Archeo* 22, 1986, p. 9-10 ; M. FINCH, « The Cantharus and Pigna at Old St Peter's », *Gesta* 31, 1991, p. 16-26 ; A. C. CARPICECI et R. KRAUTHEIMER, « Nuovi dati sull'antica basilica di San Pietro in Vaticano », *Bollettino d'Arte*, 93-95, 1995 -1996, p. 1-70, p. 1-84 ; A. VAN DEN HOEK et J. J. HERRMANN Jr, « Paulinus of Nola Courtyards and Canthari », *Harvard Theological Review*, vol. 93-3, 2000, p. 173-219, p. 180-184 ; J. GREENLEE, *Quod vocatur paradiso: the Pigna and the Atrium of Old St Peters* (thesis), Tuscaloosa, University of Alabamafig. 2014.

Références des illustrations

Vue d'ensemble et détail : Photographies personnelles ; **Restitution** : restitution proposée pour l'état de la fontaine au VI[e] siècle A. C. CARPICECI et R. KRAUTHEIMER, « Nuovi dati sull'antica basilica di San Pietro in Vaticano », *Bollettino d'Arte*, vol. II, n°95, 1996, fig. 80, p.63.

Figure 3. Exemple d'une fiche de la base de données (p.3).

Le degré de fiabilité des datations se présente sous la forme d'un feu tricolore puisqu'on ne peut pas mettre sur un pied d'égalité tous les indicateurs. Une inscription dédicatoire ou la mention du nom d'un empereur sur une pièce de monnaie romaine représentent le degré maximum de fiabilité par rapport aux documents mis à notre disposition[322]. Il s'agit ici de distinguer les datations absolues de repères chronologiques proposés par des spécialistes qui s'appuient sur des sources littéraires ou sur des critères formels en comparant le document avec des productions contemporaines. La situation du document dans l'espace est quant à elle divisée en trois sections complémentaires. La première définit la provenance en rattachant l'objet à une cité, à une région et à un pays actuel. Les dénominations actuelles des régions et pays sont données à titre indicatif pour le lecteur, mais ne peuvent être utilisées pour réaliser des analyses sérielles, alors que les noms de cités sont plus exploitables. Il est alors envisageable en triant les documents par cité de mettre en évidence des lieux-phares voire des foyers pour l'iconographie du paon et du phénix en se basant sur le nombre de témoignages par ensemble urbain. La deuxième section dissocie le contexte de découverte du lieu de conservation actuel, si différent, en précisant le numéro d'inventaire si l'objet est conservé dans un musée ou dans des archives. Enfin, une rubrique indique s'il est issu d'un contexte civil, cultuel ou funéraire. Deux autres rubriques précisent l'édifice ou le complexe architectural concerné et la localisation de l'objet au sein du bâtiment.

La troisième partie de la fiche concerne le versant iconographique[323]. Une description et des commentaires sont d'abord proposés, avant de définir le champ dominant de l'épisode ou de la scène représentée. Le paon et le phénix s'intègrent, en effet, dans des compositions liées aux thèmes du triomphe sur le temps et la mort, allant du processus de divinisation à des références au sacrement de l'eucharistie. Si des figures particulières se détachent de cet ensemble et si elles sont identifiables, ces dernières sont mentionnées. La récurrence de certaines d'entre elles autour du paon ou du phénix ou au contraire, une association dans un contexte précis entre un oiseau de triomphe et une figure particulière sont des éléments qui

[322] Ces indices doivent néanmoins appartenir à l'état original de l'objet. Des restaurations abusives ou des ajouts postérieurs peuvent en effet fausser la datation.

[323] En s'appuyant sur le vocabulaire de la diplomatique, S. Lepape distingue les caractère externes (support, date, provenance,…) des caractères internes, c'est-à-dire liés à l'iconographie et aux éléments qui composent l'image. Les valeurs de chaque rubrique sont nommées « modalités » ou « réponses » si l'on effectue des analyses factorielles sur le corpus. Cf. S. LEPAPE, « Formalisation et analyse statistique d'un corpus d'images », dans *Les images dans l'Occident médiéval*, J. BASCHET, P.-O. DITTMAR (dir.), *op. cit.*, chap. 22, p. 333-349. La chercheuse reprend les travaux d'A. GUERREAU, voir notamment, « Analyse factorielle et analyses statistiques classiques : le cas des ordres mendiants dans la France médiévale », *Annales E.S.C*, t. 36, 1981, p. 869-912 ; *id.*, *Statistiques pour historiens*, 2004 [en ligne] http://elec.enc.sorbonne.fr/statistiques/stat2004.pdf

doivent être pris en compte. La composition est ensuite décortiquée en séparant le noyau iconographique, dans lequel se trouve le paon ou le phénix, des éléments qui gravitent autour de ces oiseaux. La multiplication des rubriques tend ici à rendre compte d'un système de combinaison de pièces qui forment d'une part, un paon ou un phénix et d'autre part, un ensemble visuel cohérent qui repose sur des analogies. En ce qui concerne le noyau iconographique, la désignation de l'oiseau est indiquée de même que les traits qu'il adopte étant donné que le phénix change d'apparence au fil des siècles. Cette forme peut être comparée à une souche à laquelle se greffent des attributs ou *species* [Tableau 1] de l'animal[324].

Identifiants du paon	**Identifiants du phénix**
Aigrette	Couleur(s)
Longue queue (profil)	Foyer
Queue déployée en roue	Le nom
-	Médaillon
-	Nimbe (*benu*/phénix)
-	Nimbe radié
-	Palmier (*phoenix*)
-	Sphère
-	Unicité

Tableau 1. Liste des identifiants du paon et du phénix.

Le nombre d'oiseaux est précisé, puisque contrairement au phénix qui serait le seul représentant de son espèce, les couples de paons représentent une part non négligeable du corpus[325]. Les paons affrontés à un objet, adossés ou présentés en train de se suivre forment selon nous trois schémas différents c'est pourquoi, la disposition des oiseaux est indiquée de même que la vue adoptée.

« L'action » du paon ou du phénix est également spécifiée. Chaque oiseau entretient un rapport étroit avec les objets et les figures qui se situent dans son proche environnement. Un couple de paons qui s'abreuvent à un vase, picorent du raisin ou un phénix qui accompagne un empereur ou une personnification paraissent les actions les plus répandues. Ces éléments placés en périphérie du paon ou du phénix entrent en écho et renforcent ainsi le sens de l'oiseau de triomphe. Les objets et figures qui lui sont associés sont répartis en trois catégories liées entre elles sans préciser s'ils se réfèrent à des thèmes mythiques, mythologiques ou chrétiens. L'aigle, la vigne et les rinceaux d'acanthe font en effet partie de ces motifs, qui comme le paon et le phénix, ont migré vers le christianisme. Chaque figure, animal, objet ou élément structurant est

[324] « Ensemble des traits qui caractérisent et font reconnaître un objet ; aspect ». F. GAFFIOT, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 2000, p. 1462.
[325] Dans de très rares cas, deux phénix sont affrontés, peut-être par effet de symétrie ou bien pour répondre au schéma des paons affrontés.

signifiant s'il est figuré seul, mais s'il est combiné à d'autres éléments également porteurs de sens, il devient un rouage d'un mécanisme visuel plus large. C'est dans cette optique que nous réfléchirons sur la présence conjointe du paon et du phénix dans certaines compositions. Grâce au système des cases à cocher, plusieurs valeurs peuvent être sélectionnées dans une rubrique, alors que les listes simples et conditionnelles sont restrictives. La partie consacrée à l'analyse de la composition se divise donc en deux parties complémentaires. La description, les remarques et les commentaires constituent une première approche qui est complétée par une analyse plus détaillée des composants de la structure iconographique. La dernière partie de la fiche concerne la bibliographie relative au document étudié et les références des illustrations.

Ainsi, la base de données est comparable à un tamis de 57 rubriques à travers lesquelles sont filtrées différents types d'informations extraites d'un document. Le maillage doit être adapté à un cas et à l'ensemble de manière à rendre compte de la singularité de chaque exemple et à l'intégrer dans un groupe dont il n'est qu'un échantillon. L'outil informatique permet de passer facilement du général au particulier à partir du moment où les valeurs sont normalisées. La formalisation des informations constitue la première étape vers la mise en série des occurrences et l'analyse des données. Les rubriques et les valeurs qu'elles contiennent pointent des éléments essentiels de chaque document puisqu'on ne peut tout faire apparaître sur une fiche. Une réflexion sur les descripteurs et sur la formalisation doit être engagée en amont afin de tenter d'offrir une vue relativement complète et objective d'un témoignage observé sous différents angles. Les informations les plus neutres ont été privilégiées de manière à prendre un certain recul sur l'objet d'étude et pour se détacher des schémas interprétatifs. Dans cette optique, les figures, les animaux et les objets associés au paon ou au phénix liés à des contextes civils, cultuels ou funéraires sont réunis pour être observés en termes de continuités. Le paon et le phénix, de même que l'agneau, le trône ou la couronne, font partie de ces signes qui ont été adoptés par les premiers chrétiens parce qu'ils correspondaient à certains aspects de leurs discours. Bien que les supports, les édifices et les motifs soient présentés sous forme de valeurs dans la base de données, ces éléments sont également porteurs de sens et composent un ensemble visuel cohérent et structuré[326]. L'apparent éclatement des informations vise à mettre en lumière toutes les facettes d'un témoignage figuré et à révéler des liens entre des éléments

[326] Sur les relations entretenues entre les composantes d'une image, voir notamment D. MÉHU « Les rapports dans l'image », dans *Les images dans l'Occident médiéval*, J. BASCHET, P.-O. DITTMAR (dir.), *op. cit.*, chap. 18, p. 275-290.

au sein d'un document ainsi qu'entre les documents. Le paon, le phénix comparés à un noyau iconographique et la constellation d'éléments qui gravitent autour d'eux forment en effet une combinaison de pièces. En confrontant ces différents témoignages figurés, nous tenterons de saisir quelques aspects de profonds bouleversements culturels et religieux jusqu'à la fin du XIII^{e} siècle.

La base de données constituée dans le cadre de nos recherches doctorales présente des avantages pour exploiter le corpus iconographique, mais montre également ses limites. En effet, le format informatique et les possibilités du logiciel utilisé obligent à réduire la définition des illustrations. Une base de données trop « lourde » est instable et donc plus délicate à utiliser. En divisant chaque siècle en trois parties, il est possible de préciser la datation mais le système montre ses limites au moment de l'interrogation des données[327]. Les remplois posent également un certain nombre de problèmes. Des réflexions doivent être menées au cas par cas pour déterminer si le référencement tient compte du contexte original ou du dernier contexte connu pour l'objet, parfois très éloigné. Les sarcophages paléochrétiens remployés au Moyen-Âge, les coffrets en ivoire hispano-musulmans réutilisés en reliquaires chrétiens ou les fragments de barrières de chœur remployés dans les parois de vestibules, voire dans des façades en Italie font partie des séries d'objets plus difficiles à indexer. De la même manière, il est nécessaire de s'interroger sur les objets produits dans une cité et destinés à un autre lieu ou sur les objets déplacés par rapport à leurs lieux de destination. La situation de l'objet dans le temps et dans l'espace posant plus de difficultés qu'il n'y paraît au premier abord, les datations et la localisation du document sont divisés en plusieurs rubriques pour gagner en précisions. Une analyse rigoureuse et détaillée de chaque document et une première mise en confrontation des informations doivent ainsi être entreprises au préalable de manière à définir l'architecture de la base de données. Enfin, le logiciel montrant également certaines limites quant aux représentations visuelles des données, nous avons eu recours à d'autres programmes pour réaliser des graphiques et cartographier les données[328].

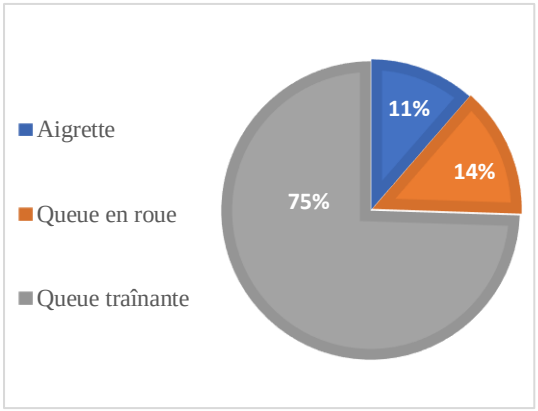
[327] En suivant un classement alphabétique des données, trois groupes se forment (« début », « milieu » et « fin » de tel siècle) mais l'ordre chronologique n'est pas respecté. Le système de la lettre précédant le numéro d'inventaire sert donc notamment à pallier ce problème.

[328] Les graphiques sont réalisés grâce aux outils fournis par Word et Excel et les cartes grâce au logiciel libre QGIS.

II. Le traitement des données

A. Cerner les attributs du paon et du phénix

Le profil du paon paraît assez simple à cerner. L'espèce galliforme de la famille des phasianidés est caractérisée par une longue queue ocellée, une aigrette particulière et un poitrail bleu[329]. Les couleurs n'étant pas systématiques ou ayant pu disparaître sur les témoignages figurés, le critère chromatique est insuffisant pour identifier l'animal[330]. Par conséquent, nos observations vont se baser sur les extrémités de son corps qui sont plus révélatrices. Dans le corpus documentaire, la queue ocellée figure sur 434 témoignages, soit dans 89% des occurrences. La longue queue trainante signale un paon sur 365 documents, soit 75% des occurrences. La queue déployée en roue figure sur 69 témoignages, soit 14% des occurrences. Il faut préciser que la sous-espèce la plus commune de nos jours est le paon bleu désigné « *Pavo cristatus* » par le botaniste et zoologue suédois C. Von Linné (1707-1778)[331]. La dénomination latine qui signifie littéralement « paon à crête » fait référence à l'aigrette disposée en éventail ornant la tête du mâle et de la femelle. Ce faisceau de plumes effilées et droites ressemblant à « de petits arbres » selon Pline est représentée sous la forme d'une aigrette trifide dans 56 documents ou 11% des occurrences[332]. Cette huppe est un élément récurrent dans l'iconographie jusqu'au XIII^{e} siècle, mais étant souvent schématisée, nous l'avons retenu comme un critère « de confirmation ».



Graphique 1. Répartition des paons figurés en fonction de trois critères d'identification (aigrette, queue en roue, queue traînante).

[329] J. DEL HOYO, A. ELLIOTT, J. SARGATAL, *The Handbook of the Birds of the World*, Barcelone, ICBP - BirdLife International et Lynx (éd.), 1992-2013, 17 vol., vol. II, *New World Vultures To Guineafowl*, en part. 2, « Order Galliformes », chap. « Family Phasianidae (Pheasants and Partridges) », 1994.

[330] Les pièces de monnaie n'ont pas recours à la couleur pour figurer le paon. Sur l'interprétation de la et des couleur(s) dans l'iconographie médiévale, nous renvoyons aux travaux de Michel Pastoureau, notamment M. PASTOUREAU, *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'or, 1989 ; P. JUNOD et M. PASTOUREAU (éd.), *La couleur : regards croisés sur la couleur du Moyen-Âge au XX^{e} siècle*, Paris, Le Léopard d'or, 1994 ; et plus récemment, *id.*, « La couleur », dans *Les images dans l'Occident médiéval*, J. BASCHET, P.-O. DITTMAR (dir.), *op. cit.*, chap. 14, p. 227-237.

[331] C. VON LINNÉ, *Systema Naturae per regna tria naturae secundum classes, ordines, genera, species cum characteribus, differentiis, synonymis, locis*, tomus I, Holmiae, Impesis Direct. Laurentii Salvii, 1758, Classis II. *Aves*, V. *Gallinae*, n°87. *Pavo*, p. 156.

[332] « *Pavonibus crinitis arbusculis* ». PLINE, *Histoire naturelle, Livre XI*, A. ERNOUT et R. PÉPIN (trad. et éd.), Paris, Belles Lettres, 1947, XI, 121, cité dans R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 233-234, p. 252-253 ; F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit., p. 81.

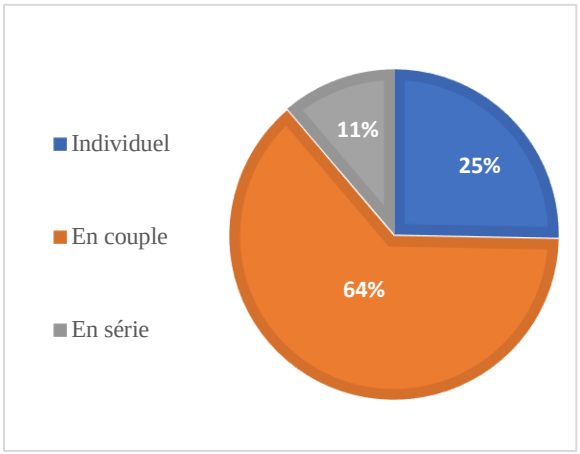
L'identification d'un oiseau à aigrette sans queue ocellée nécessite de prendre en compte son proche environnement ce qui, dans le cas de la numismatique impériale, revient à observer la figure de pouvoir qui l'accompagne. La présence de cette figure indique qu'il faut voir en cet animal l'attribut d'Héra/Junon et par extension de l'impératrice romaine. La longue queue ocellée semble alors, dans certains cas, superflue si d'autres indices suffisent à l'identification de l'oiseau ou du couple d'oiseaux. Lorsqu'une partie de la queue a été détériorée, l'aigrette peut également être déterminante si d'autres indices, tels que l'objet autour duquel les oiseaux sont affrontés, vont dans le même sens. Si le témoignage est fragmentaire, l'identification de l'oiseau ou du couple d'oiseaux s'effectue davantage par recoupements et par déductions.

Si l'on revient au nom latin actuel de l'espèce (*Pavo cristatus*), ce dernier fait référence à l'aigrette qui doit donc, d'un point de vue ornithologique, être plus caractérisante que sa queue ocellée. Dans l'Antiquité, le nom latin *pavo* rappelait peut-être le cri du paon qui inspire la terreur selon Isidore de Séville (570-636). Selon l'auteur, l'oiseau tirerait d'ailleurs son nom (*pavo*) de *pavor* en raison de son cri jugé effrayant[333]. Le terme grec *tahos* (*ταώς*) à partir duquel serait dérivé le nom latin *pavo* est plus intéressant puisqu'il serait dérivé de *taoo* signifiant « j'étends » selon Athénée de Naucratis[334]. Le nom grec du paon, peut-être importé d'Inde ou de Perse au V^e^ siècle av. J.-.C, fait quant à lui référence au déploiement de la queue[335]. L'étymologie des noms grec et latin du paon fait référence à des caractéristiques de l'animal et fonctionne par synecdoque. Dans l'iconographie antique et médiévale, l'aigrette et la longue queue ocellée signalent que l'oiseau figuré est un paon qui ne fait pas la roue sur la majorité des documents répertoriés.

L'observation des attributs ou *species* du paon nous conduit vers le point de vue adopté dans la représentation et vers la considération d'un schéma de présentation. La queue déployée en roue n'est visible que de face et la queue en traîne ne l'est que si le paon est présenté de profil, alors que l'aigrette est visible à la fois de face et de profil. En ce qui concerne le nombre d'oiseaux par schéma, la mise en série des données révèle que près des deux tiers des documents concernent un couple de paons figurés sur 311 documents. Parmi ces 311 occurrences, les paons sont affrontés à un objet sur 291 documents[336]. Lorsque ces oiseaux sont présentés en couple,

[333] « *Pavo nomen de sono vocis habet…* », ISIDORE, *Étymologies* XII, VII, 48, PL 82, 466B.
[334] ATHENEE DE NAUCRATIS, *The Deipnosophists* 4, Book VIII-X, C. B. GULICK (éd.), Cambridge, Harvard University Press, 1961, IX, 57, 397e.
[335] Voir *infra*, Chap. III, I. A ; II. B.
[336] Les paons qui ne sont pas affrontés sont adossés (16 occurrences) ou se suivent (4 occurrences). Notons que les oiseaux affrontés sont le plus souvent présentés de profil mais sur 7 documents, les paons font la roue l'un à côté

il s'agit de deux mâles probablement par effet de symétrie et de manière à conserver la longue queue ocellée absente chez la femelle de l'espèce. Cet effet de symétrie est encore plus marqué sur 55 documents, soit 11% de l'ensemble, qualifiés de paons « mis en série ». Sur ces documents présentant plus de deux paons, de face ou de profil, dans une même composition, un effet de résonance est créé par la répétition d'un oiseau-type. Les paons « individuels » – autrement dit les cas où un paon est figuré seul – représentent quant à eux un groupe de 124 documents, soit un quart de l'ensemble[337]. Ainsi, bien que le corpus ne puisse être exhaustif sur le sujet, « l'image » du paon en train de faire la roue ne semble pas si répandue jusqu'au XIII[e] siècle contrairement à aujourd'hui[338]. La vue de profil d'un couple d'oiseaux avec une longue queue ocellée en traîne semble avoir davantage été utilisée et diffusée si l'on s'en tient aux témoignages répertoriés.



Graphique 2. Répartition des paons figurés en fonction du nombre d'oiseaux par schéma jusqu'au XIII[e] siècle.

Autour du paon ou du couple de paons gravitent plusieurs éléments qui renforcent, voire enrichissent la portée significatrice des oiseaux présentés. La mise en série des documents permet tout d'abord de mettre en évidence que, contrairement au phénix, le paon est plus fréquemment représenté non perché[339]. Les liens entre l'oiseau et les éléments qui l'accompagnent ne dépendent pas seulement d'une proximité entre le paon et un objet, un animal ou une figure. Afin de tenter de révéler les articulations entre ces composants d'une même structure visuelle, un classement relationnel a été opéré. En effet, au sein d'une composition, plusieurs animaux, divers objets et différents éléments structurants peuvent être figurés autour du paon. Grâce au système des cases à cocher, des liens peuvent être révélés entre des éléments dans une catégorie, entre les catégories ainsi qu'entre le paon et le phénix qui partagent des objets en commun. Le classement de ces périphériques n'a pas pour objectif

de l'autre. Ces cas particuliers ont été répertoriés comme affrontés car encadrant un objet (*Cf.* fiches B 114, K 256-1, P 472, Q 428, Q 463-1, R 262, R 279).

[337] Au vu de notre corpus, jusqu'au XIII[e] siècle, le paon individuel est présenté de profil ou de face, la queue déployée ou non, et il en est de même pour les paons en couples et en série.

[338] Selon H. LOTHER, le schéma (« *Typus* » dans le texte) du paon isolé avec la queue déployée en roue aurait été choisi par les artisans au IV[e] siècle parce qu'il s'agissait du format le plus adapté à un animal « décoratif » ainsi qu'à l'espace de la lunette dans les catacombes (*id.*, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 62, 73).

[339] Dans 75% des cas, le paon n'est pas perché sur un présentoir.

de séparer, mais bien de tenter révéler des dialogues entre des éléments. Parmi les animaux aquatiques, terrestres et célestes associés au paon se distinguent par exemple des cerfs relevés dans 54 documents, des lions dans 50 documents, des agneaux dans 44 documents et des poissons dans 27 documents. Ces animaux christianisés, associés à la résurrection du Christ et/ou au sacrement de l'eucharistie entretiennent alors des rapports étroits avec le paon par un système d'analogies.

Les objets de triomphe sont quant à eux, en majorité, des signes classiques qui ont été adoptés par les premiers chrétiens. La couronne, la guirlande, la feuille d'acanthe, le vase et les eaux purificatrices font partie de ces éléments réactualisés tout comme la vigne attestée dans 190 documents[340]. Les paons affrontés à un vase auxquels ils s'abreuvent sur 117 documents ne suffisent pas à déterminer si la scène fait référence aux rites dionysiaques ou au sacrement de l'eucharistie. L'ambiguïté de ces éléments notamment au IV^{e} siècle peut être dissipée par d'autres indices tels que les épisodes représentés autour de ces objets ou grâce à des signes moins équivoques. La présence d'une croix grecque ou latine, d'un chrisme ou du *labarum* peut alors orienter l'interprétation de rinceaux de vigne, d'un vase à mi-chemin entre le canthare ou le calice ou d'un paon[341]. Les éléments structurants liés à cet oiseau sont principalement le principe de symétrie relevé dans 403 documents puis la mise en évidence d'un cadre sur 373 documents. Les rinceaux végétaux, les entrelacs et la disposition des paons autour d'un arc orientent également nos réflexions vers la mise en évidence d'une structure visuelle, voire d'une trame dans laquelle s'intègre le paon individuel ou répété pour créer un couple ou une série[342].

Ainsi, la figure de l'animal peut alors être comparée à un noyau visuel en périphérie duquel sont répartis différents éléments porteurs de sens au sein d'une composition. Celle-ci peut également être envisagée comme une formule visuelle, c'est-à-dire comme une combinaison d'éléments qui, une fois rassemblés et présentés selon un certain ordre, produisent un résultat[343]. La notion de formule peut également être appliquée à la figure du paon, tel le résultat de l'équation : Aigrette + queue ocellée = paon.

En ce qui concerne le phénix, le profil de la créature est plus difficile à cerner parce qu'il est, d'une part, sujet à des variations selon les contextes et d'autre part, parce que le phénix

[340] La couronne a été relevée dans 52 documents, la guirlande dans 46 documents, la feuille d'acanthe dans 90 documents et les eaux purificatrices dans 83 documents.
[341] La croix a été relevée dans 105 documents et le chrisme dans 35 documents.
[342] Les rinceaux végétaux ont été relevés dans 187 documents, l'arc dans 155 documents et les entrelacs dans 143 documents.
[343] H. LOTHER a envisagé ces rapports entre le paon et les objets qui l'accompagnent en termes de combinaisons (*Id.*, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 61).

littéraire diffère de son pendant figuré, même si des parallèles sont envisageables. Sur les 68 témoignages répertoriés dans notre corpus, il prend l'apparence d'un oiseau non caractérisé sur 33 documents, d'un échassier sur 32 documents et d'un rapace dans les trois derniers cas[344]. Le phénix-rapace est assez rare dans l'iconographie jusqu'à la fin du XIII^e^ siècle, mais plus commun dans la littérature antique[345]. Notre vision du phénix repose d'ailleurs sur cette tradition visuelle qui naît chez Hérodote (484 av. J.-C.-425 av. J.-C), lorsque l'historien grec brosse le portrait d'un oiseau sacré inspiré du *benu* égyptien[346]. Le phénix hérodotéen ressemble à un aigle, alors que le *benu* a été représenté sous les traits d'un héron ou d'un flamant, deux oiseaux communs sur les rives du Nil. Les 32 témoignages figurés du phénix sous la forme d'un échassier dérivent de cette tradition visuelle du *benu* égyptien romanisé au II^e^ siècle. L'oiseau neutre, l'échassier – et le rapace dans une moindre mesure – constituent une souche sur laquelle d'autres éléments vont être greffés pour composer le phénix. En effet, si l'on observe les couleurs des oiseaux répertoriés, la palette chromatique est plus large pour le phénix que pour le *benu* dont le plumage se limite souvent au gris ou au gris-bleu. Sur l'enseigne de la taverne dite d'Euxinus au I^er^ siècle de notre ère, le premier témoignage connu du phénix en contexte latin prend l'apparence d'un pigeon rouge et or dont la tête est encadrée d'un jabot et d'une crête-aigrette trifide[347]. Les couleurs flamboyantes du plumage sont celles de la créature hérodotéenne, mais leur présence n'est pas systématique au vu des documents répertoriés[348]. Ainsi, un échassier, un rapace ou un oiseau commun s'il arbore des plumes rouges et or peut « incarner » le phénix, mais le critère chromatique ne caractérise pas à lui seul le phénix.

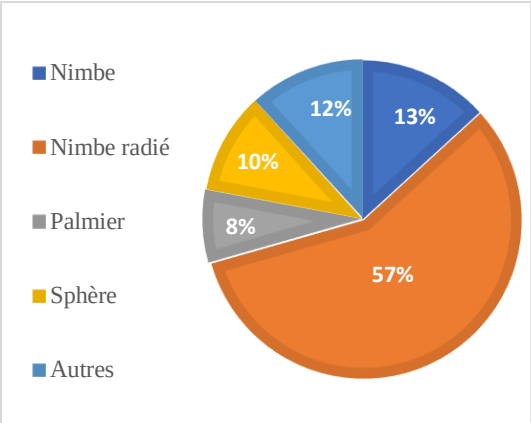
[344] Le choix de la forme ne paraît pas dicté par des contraintes liées à un *medium* ou un support ni dépendre de contextes particuliers.

[345] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 249-250. Dans la littérature, le phénix est un rapace et il n'est nimbé qu'à partir du II^e^ siècle, alors que dans l'iconographie, c'est un échassier de type héron ou grue (F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit., p. 97).

[346] HÉRODOTE, *Histoires. Livre II, Euterpe*, P.-E. LEGRAND (éd.), Paris, Belles Lettres, 1936, II, 73, 1, repris dans PHILOSTRATE, *Apollonius of Tyana ; Letters of Apollonius ; Ancient testimonia ; Eusebius's reply to Hieroclè / Philostratus, Apollonius of Tyana*, C. P. JONES (éd.), Harvard, Harvard University Press, 2006, III, 49. Chez Pline et Solinus, le phénix ressemble également à un aigle (« *Aquilae narratur magnitudine* » chez PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle. Livre X*, E. DE SAINT-DENIS (éd.), Paris, Belles Lettres, 1961, X, 3 ; « *Aquilae magnitudine* » chez SOLINUS, *Collectanea rerum memorabilium*, T. MOMMSEN (trad. et éd.), Berolini, Weidmannes, 1958, 33, II).

[347] Fiche F 97. Voir *infra*, chap. IV, I. D.

[348] Le phénix est par exemple gris-bleu sur les pavements en mosaïques de Piazza Armerina (milieu IV^e^ siècle, fiche J 151), de Tayyibat Al Himam (milieu V^e^ siècle, fiche K 256-2) ou de Sabratha (milieu VI^e^ siècle, fiche L 49-2), mais il arbore un plumage flamboyant sur les conques absidales de Sainte-Praxède (fiche O 140) et de Sainte-Cécile-du-Transtévère (fiche O 141) dans la Rome du IX^e^ siècle. À l'instar de F. LECOCQ, nous ne suivons pas la théorie d'un cycle du chromatisme symbolique du phénix développée par M. Detienne et reprise par L. Gosserez (M. DETIENNE, *Les Jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des histoires », 1972, réed. 1989, p. 40-68 ; L. GOSSEREZ, « Le phénix coloré (d'Hérodote à Ambroise de Milan) », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, vol. 1, 2007, p. 94-117, p. 101-102).



Graphique 3. Répartition des figurations du phénix en fonction de plusieurs critères d'identification (I^er-XIII^e siècle).

Sur l'enseigne pompéienne, le phénix porte une crête-aigrette trifide qui ne peut être confondue avec la double aigrette du *benu* et qui diffère également de la double rangée de plumes décrite par Pline distinguant l'aigrette du paon de la huppe du phénix[349]. R. van den Broek remarque que ce « more natural adornment of the head » est assez rare sans l'ajout du nimbe ou de rayons autour de la tête d'un animal, qui serait, selon lui, la seule constante d'un point de vue iconographique[350]. En effet, le nimbe radié pourrait être l'attribut le plus caractérisant du phénix au moins à partir du II^e siècle de notre ère dans l'iconographie impériale puis dans les textes[351]. Le glissement entre le *benu* et le phénix ainsi qu'entre le disque solaire égyptien et le nimbe radié gréco-romain aurait été opéré, selon lui, dans la province romaine d'Égypte entre le I^er et le II^e siècle de notre ère[352]. Dans notre corpus, le nimbe radié signale le phénix dans 39 documents, soit 57% des occurrences. Le nimbe « simple » contribue à désigner le phénix sur 9 témoignages figurés, soit 13% des cas. Dans les 20 derniers cas, d'autres indicateurs permettent ou contribuent à son identification[353]. Parmi ces éléments se distinguent tout d'abord le palmier-dattier sur une branche duquel le phénix est perché sur 15 documents de la fin du IV^e à la fin du XIII^e siècle. Dans des scènes apocalyptiques, le phénix triomphant de la mort redouble la figure du Christ et se présente sur un arbre également lié à l'immortalité dans l'art chrétien[354]. Un rapport étroit

[349] « *Phoenici plumarum serie e medio eo exeunte alia…* ». PLINE, *Histoire naturelle, Livre XI, op. cit.*, XI, 121. F. Lecocq précise que dans un autre passage de l'*Histoire naturelle* (X, 3), Pline décrit le phénix comme ayant la taille d'un aigle et arborant un plumage rouge et or, une gorge décorée de houppes et la tête ornée d'une aigrette (*ead.*, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit., p. 81)

[350] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 249-250. Nous ne partageons pas son point de vue sur l'absence de ces « *traditional head ornaments* » sur les sarcophages paléochrétiens qui serait due, selon R. van den Broek, à une incapacité technique ainsi qu'au fait que l'oiseau n'est qu'un détail perdu dans de si vastes compositions.

[351] *Ibid.*, p. 235, 237 ; Pl. VI, 1-2 ; Fiches G 1, 2. Le premier auteur antique à évoquer le nimbe radié du phénix est Achille Tatius au II^e siècle de notre ère (ACHILLE TATIUS, *Le Roman de Leucippé et Clitophon*, J.-P. GARNAUD (éd.), Paris, Belles Lettres, CUF, 1991, III, 25, 2-3, cité dans F. LECOCQ, « Le roman indien du phénix ou les variations romanesques du mythe du phénix », dans *Présence du roman grec et latin*, R. POIGNAULT (éd.) avec la collaboration de S. DUBEL, actes de colloque (Clermont-Ferrand, 2006), Clermont-Ferrand, Centre de Recherches A. Piganiol – Présence de l'Antiquité, 2011, coll. « Caesarodunum », XL-XLI bis, p. 405-429, p. 411-412).

[352] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 245 ; F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit. p. 85.

[353] L'usure des pièces de monnaie et les restaurations de certaines figurations du phénix peuvent cependant fausser l'interprétation de certains documents.

[354] Parmi les travaux les plus récents sur la signification du palmier-dattier dans l'Antiquité, voir notamment F. MICHEL-DANSAC et A. CAUBET, « L'iconographie et le symbolisme du palmier dattier dans

est alors instauré entre la créature et son présentoir allant même jusqu'à une certaine fusion entre le *phoenix*-oiseau *et le phoenix*-arbre jouant sur l'homonymie autour du terme grec *φοίνιξ*.

Dans la numismatique impériale romaine, la sphère est privilégiée pour le phénix comme le démontrent 24 témoignages datés entre le début du II^e^ et la fin du IV^e^ siècle[355]. L'objet lié à la domination sur l'espace est souvent porté par une personnification de l'éternité ou par une figure impériale associée au thème de la *renovatio*. Par analogies, le phénix, la sphère, la personnification et l'inscription en exergue forment ainsi sur les revers monétaires des scènes synthétiques destinées à justifier l'exercice du pouvoir. L'oiseau a également été représenté perché sur un monticule faisant référence au tertre du mythique *benu* puis au bûcher funéraire impérial[356]. De même que pour le paon, le phénix chrétien n'étant pas différent de son prédécesseur païen, il est nécessaire de rechercher des indices de sa conversion dans son environnement. Perché sur une croix, associé à des scènes bibliques ou accompagnant un prophète ou un apôtre, le phénix est étroitement lié à des éléments périphériques qui renforcent sa portée. Parmi ces objets se détachent la couronne, le palmier-dattier et la sphère qui, en plus d'avoir été adoptés par les chrétiens, sont liés à la fois au paon et au phénix[357]. Nous réfléchirons sur ces objets transversaux en les abordant notamment à travers le thème du triomphe sur le temps et la mort dans des contextes civils, cultuels et funéraires. C'est également par ce biais qu'il faudra s'interroger sur la présence conjointe du paon et du phénix dans certaines productions en mosaïques réalisées dans des édifices de culte à partir du V^e^ siècle[358].

Cette association entre les deux oiseaux semble remonter au moins au I^er^ siècle de notre ère, puisque sur les fresques de la taverne d'Euxinus, le phénix surmonte un couple de paons affrontés. En envisageant cet exemple du point de vue du paon et de son rapport au phénix, nous tenterons d'apporter un nouvel éclairage sur ces fresques délicates à interpréter[359]. Dans la littérature antique, le phénix a été comparé au paon pour sa taille chez Achille Tatius (II^e^

l'Antiquité (Proche-Orient, Égypte, Méditerranée orientale) », *Revue d'ethnoécologie*, 4, 2013, [en ligne] mis en ligne le 07 janvier 2014, consulté le 16 mars 2016. URL : http://ethnoecologie.revues.org/1275 ; DOI : 10.4000/ethnoecologie.1275

[355] Sur la signification de la sphère, voir notamment P. E. SCHRAMM, *Sphaira-Globus-Reichsapfel*, Stuttgart, Anton, Hiersemann, 1958 ; P. ARNAUD, « L'image du globe dans le monde romain : Iconographie, symbolique », *MEFRA*, 96.1, 1984, p. 53-116 ; M. DELLA VALLE, « Il cristo assiso sul globo nella decorazione monumentale delle chiese di Roma nel Medioevo », dans *Ecclesiae Urbis*, F. GUIDOBALDI et A. GUIGLIA GUIDOBALDI (éd.), Atti del Congresso Internazionale di studi sulle chiese di Roma (IV-X secolo) (Rome, 2000), 2002, p. 1659-1684.

[356] Le phénix est perché sur un monticule pyramidal ou un tertre sur 6 documents. Voir *infra*, chap. VI, II. A.

[357] Le phénix est par exemple associé à une couronne sur 29 documents. Le paon est lié à ce motif sur 52 documents datés entre le III^e^ et le XII^e^ siècle.

[358] *Cf.* Fiches K 106-1, K 154-2, K 256-2, L 49-2, M 138 et S 143.

[359] Voir *infra*, chap. IV, I. D.

siècle) dans un passage repris par le Pseudo-Eustathe (IV^e siècle)[360]. Le premier prétend que le phénix surpasse le paon par sa beauté, alors que le second ne se prononce pas sur ce point. Cette mise en concurrence des deux oiseaux est un thème déjà à l'œuvre dans la description de deux mystérieuses créatures indiennes reprenant des caractéristiques du paon, du *benu* et du phénix[361]. Parmi les oiseaux extraordinaires défilant en processions, Strabon (64 av. J.-C.-25 ap. J.-C.) brosse le portrait de l'orion, un oiseau au chant mélodieux qui aurait la taille d'un héron et qui arborerait un plumage pourpre répondant à ses yeux violets[362]. Le *catreus* ressemblerait quant à lui au paon, mais avec une queue constellée d'émeraudes. Ses yeux perçants dont les reflets de cinabre et d'ocre devaient répondre à ses taches couleurs safran dispersées sur les plumes vert-bleues de sa tête. À l'égal de l'orion, le chant du *catreus* serait aussi mélodieux que celui du rossignol le rapprochant ainsi davantage du phénix que du paon sur ce point. Dans une lettre à Paulin de Nole (353-431), Ausone (310-395) fait valoir que même s'il est plus âgé que Paulin, ce dernier le dépasse par le talent tout comme l'oiseau du Gange ne peut effacer les cent yeux du paon parce qu'il vit mille ans[363]. R. van den Broek a étudié les nombreuses variantes chromatiques du plumage, des pattes et des yeux de l'oiseau chez les auteurs antiques qui composèrent progressivement un phénix littéraire différent de son pendant iconographique[364]. Chaque témoignage figuré a été considéré comme une composition et un ensemble visuel cohérent articulé autour d'éléments qui dialoguent, se répondent et se complètent. Parmi ces éléments, nous avons distingué le paon et le phénix qui ont été comparés à un noyau iconographique autour duquel gravitent des figures ou des objets également connotés. En ce qui concerne l'apparence de ces oiseaux, la notion de formule visuelle a été proposée, puisque les pièces semblent ordonnées, combinées pour composer une certaine vision du paon et du phénix. En effet, à une forme-souche, à savoir une base d'oiseau indifférencié ou d'échassier pour le phénix, se greffent plusieurs éléments qui, ensemble, caractérisent la créature.

---

[360] ACHILLE TATIUS, *Le Roman de Leucippé et Clitophon*, III, 25, 1 ; PSEUDO-EUSTATHE, *Comment. In Hexaemeron* (PG 18, 729C) cité dans R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 252-253.

[361] STRABON, *Géographie de Strabon*, A. TARDIEU (trad. et éd.), Paris, Hachette, 1865, XV, 1, 69 cité dans J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 36-37 ; R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 253. R. van den Broek signale d'ailleurs que dans le poème de Lactance, le phénix est un être à mi-chemin entre le paon et le faisan : « *Effigies inter pavonis mixta figuram / cernitur et pictam Phasidis inter avem* » LACTANCE, *Lactantii De ave Phoenice*, introduction, trad. et commenté par M. C. FITZPATRICK, thesis, University of Pennsylvania, 1933, v. 143-144.

[362] Voir *infra*, chap. III, I. C.

[363] « *Nec quia mille annos vivit Gangeticus ales, / vincit centum oculos, regie pavo, tuos. / Cedimus ingenio, quantum praecedimus aevo : / adsurgit musae nostra camena tuae* », AUSONE, *Œuvres complètes*, B. COMBEAUD (trad.), Bordeaux, Mollat, 2010, XX, 9-12. *Cf.* R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 253.

[364] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 253-259.

Pour ce qui est du phénix, les formes de base font référence à une tradition visuelle fondée sur la description d'Hérodote et sur les représentations du *benu* égyptien. C'est à ce dernier qu'il emprunte d'ailleurs le nimbe radié et c'est à l'aigle hérodotéen qu'il doit les couleurs flamboyantes de son plumage[365]. Le nimbe radié, les couleurs incandescentes et la forme de l'échassier issue du *benu* accentuent la dimension solaire du phénix, qui comme l'astre quotidien, est associé à la cyclicité, à la renaissance et à l'éternité. Dans l'iconographie, des points de contact entre le paon et le phénix se matérialisent par des objets communs, tels que la sphère ou le palmier-dattier, allant même jusqu'à une « cohabitation » dans plusieurs compositions. En croisant les sources et ressources littéraires et iconographiques, nous tenterons d'apporter un nouvel éclairage sur les rapports entre deux oiseaux associés à la cyclicité et au triomphe sur le temps et la mort. Le phénix et le paon chrétiens n'étant pas représentés différemment par rapport à leurs prédécesseurs, c'est dans l'environnement de ces oiseaux qu'il va falloir chercher des traces de leur conversion. La constitution d'un faisceau d'indices contribue ainsi d'une part, à identifier l'oiseau figuré et d'autre part, à définir s'il participe à une scène à dominante païenne ou chrétienne.

La mise en série des témoignages révèle que la queue ocellée et l'aigrette caractérisent le paon, mais le nimbe radié – ajouté dans l'iconographie entre le I^er^ et le II^e^ siècle – n'est pas une constante pour le phénix[366]. Au vu de notre corpus, dans les 20 derniers cas, l'animal est identifiable grâce à son présentoir, à savoir une sphère, un foyer ou un palmier-dattier qui, par homonymie, révèle une certaine fusion entre l'oiseau et son support[367]. Le nimbe radié et ces supports connotés ne s'excluent d'ailleurs pas et sont même souvent cumulés pour renforcer la portée significative du phénix. Enfin, en ce qui concerne les inscriptions autour de ce dernier, notre point de vue n'est pas aussi tranché que F. Lecocq[368]. Dans certains cas, le terme grec ou

[365] R. van den Broek précise que le terme grec *phoenix* désigne également la pourpre phénicienne et par extension le Phénicien dans l'Antiquité, de même que le palmier-dattier à partir du II^e^ siècle av. J.-C., de sorte que ce terme joue sur l'homonymie entre l'oiseau et l'arbre (R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 61-63 ; F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit., p. 85).

[366] R. van den Broek affirme qu'hormis le nimbe radié, le foyer est le seul autre attribut du phénix. Néanmoins, ils vont de paire, puisque le phénix présenté dans le foyer ardent porte un nimbe radié (R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 250, 260).

[367] Le point de vue de F. Lecocq sur les attributs du phénix évolue au fil de son article (« L'iconographie du phénix à Rome »), après avoir mis en série les exemples dont elle dispose. La chercheuse en conclut que dans la numismatique impériale « toute autre espèce d'oiseau […] peut devenir un phénix si on l'indique par une inscription […] ou si on dote le volatile des signes distinctifs de la créature légendaire : nimbe, nid de flammes, … » (p. 97).

[368] F. Lecocq pense que l'inscription placée en légende du phénix « peut-être comme un aveu d'impuissance à faire reconnaître cette créature mythologique assez rare par les seuls moyens figurés » (*ead.*, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit. p. 77). Nous pensons que le phénix de la taverne d'Euxinus peut être identifié par ses

latin, abrégé ou non, participe certainement à désigner l'oiseau représenté, mais pour ce qui est de l'enseigne pompéienne, la formule « *Phoenix felix et tu* » ne peut, selon nous, être réduite à une simple légende[369]. La formule textuelle va probablement au-delà de cette fonction de la même manière qu'*Aeternitas*, *Aiôn* ou *Felicium Temporum Reparatio* autour du phénix dans la numismatique romaine[370].

B. Répartition chronologique, géographique et par contexte

Afin d'apporter un niveau de lecture supplémentaire sur la documentation, plusieurs types d'analyses sérielles vont être présentés. À partir des observations réalisées, des hypothèses vont être formulées pour tenter d'expliquer des phénomènes et des tendances dans l'iconographie du paon et du phénix. Les perspectives de recherche offertes par l'analyse sérielle des données du corpus vont en effet contribuer à structurer notre argumentaire autour de grands axes de réflexions. Chaque témoignage, ou série de témoignages, a d'abord été examiné à partir de son lieu de production ou de destination selon les cas. En effet, chaque mise en image du paon, du phénix, du *benu* ou d'une créature hybride est étroitement liée à une cité, voire à un édifice ou à un complexe architectural situé dans l'enceinte ou dans la proche périphérie de cette cité. En réunissant l'ensemble des témoignages associés à une cité sur une carte, une vue synthétique de la diffusion de ces sujets autour et au-delà du Bassin méditerranéen peut être proposée [Voir la carte 1]. La constellation de points obtenue est basée sur le référencement de 473 documents pour le paon[371] et de la totalité des témoignages pour les trois autres catégories. 245 cités réparties dans 24 pays actuels de la Turquie au Portugal et de l'Égypte au Royaume-Uni émergent sur la carte[372]. Cependant, à cette échelle, les édifices situés dans l'enceinte ou dans la proche périphérie d'une cité ont parfois tendance à s'agglomérer, voire à se superposer comme le montre le détail de Rome. Pour cette raison, la carte de répartition générale des documents fait essentiellement apparaître, avec une certaine marge d'erreur, l'emplacement de cités marquées à un moment de leur histoire par

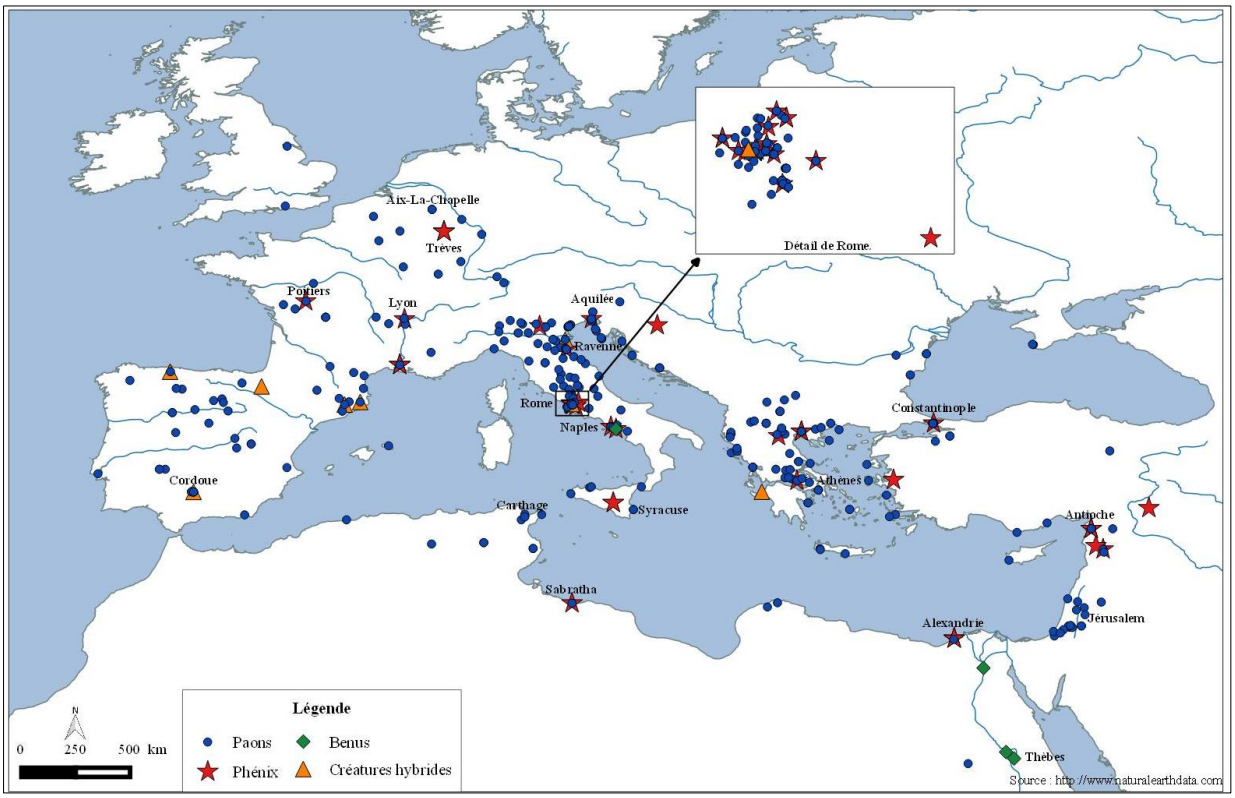
couleurs voire grâce à son association avec le paon alors que F. Lecocq affirme que seule l'inscription donne son identité à l'oiseau.

[369] Sur la mosaïque funéraire d'Edessa (235-236), le phénix est identifié par une inscription en langue syriaque (*cf.* fiche H 76). Sur le sujet, voir notamment R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, Pl. XIII.

[370] Pour M.-H. QUET, le phénix-échassier présenté seul et le phénix-oiseau perché sur une sphère portée par une personnification ne peuvent avoir la même signification, car ils représentent deux signifiants graphiques différents (*ead.*, « L'*aureus* au zodiaque d'Hadrien. Première image de l'éternité cyclique dans l'idéologie et l'imaginaire temporel romains », *Revue numismatique*, vol. 6, n°160, 2004, p. 119-154, en part. p. 133-134).

[371] Les documents écartés sont principalement des manuscrits et des coffrets en ivoire qui n'ont pu être reliés à un *scriptorium* ou à un atelier particulier.

[372] Deux vues synthétiques des occurrences répertoriées sont proposées dans les tableaux 8 et 9 en annexe.

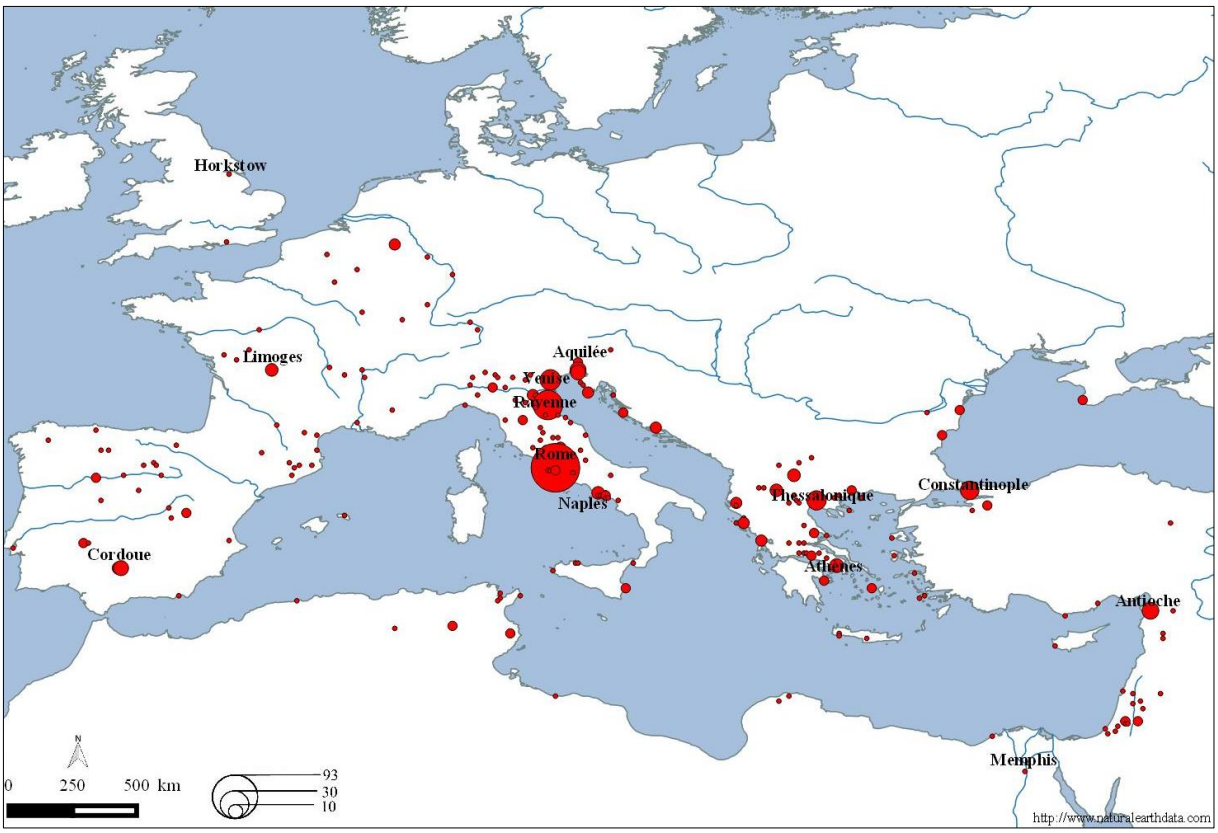


Carte 1. Répartition générale des cités associées à chaque type de document (II^e millénaire av. J.-C. au XIII^e siècle).

l'iconographie du paon, du phénix, du *benu* ou d'une créature hybride. Les délimitations territoriales ne figurent pas sur la carte en raison de l'amplitude de la chronologie, mais l'emplacement des principaux fleuves apporte quelques points de repère. Afin de mettre en parallèle la répartition géographique de tous les documents, la carte propose une vue synthétique de la diffusion des quatre sujets du II^e millénaire av. J.-C. au XIII^e siècle.

Le paon est un sujet prédominant sur la carte ce qui s'explique par le nombre de documents répertoriés. La répartition dans l'espace des cités associées à l'iconographie du paon est inégale. Des agglomérats de points apparaissent dans la partie septentrionale de la péninsule italique, sur les littoraux grecs ainsi qu'au nord-est de la Mer Rouge. Les points sont, quant à eux, un peu plus dispersés sur la péninsule hispanique, en France et en Allemagne actuelles et plus éparpillés sur les littoraux nord-africains. Les témoignages liés au phénix étant moins abondants que pour le paon, le nombre de cités qui lui sont associées est plus restreint. 25 cités réparties dans 9 pays actuels du I^er au XIII^e siècle offrent cependant un aperçu de la diffusion du sujet. La répartition des points fait émerger des zones de concentration de témoignages sur les péninsules italique et grecque ainsi que dans les actuelles France, Syrie et Turquie. Plusieurs cités telles que Rome, Naples, Alexandrie ou Constantinople sont marquées à la fois par la

figuration du paon et du phénix au cours de leur histoire. En ce qui concerne le *benu*, trois cités égyptiennes et Pompéi émergent pour une période allant du II^e^ millénaire av. J.-C. au II^e^ siècle de notre ère. Les huit témoignages de créatures hybrides recensés mettent quant à eux en évidence 8 cités dans les actuelles Espagne, Italie et Grèce du VI^e^ au XIII^e^ siècle. En comparant les quatre types de documents, Rome réunit des figurations du paon, du phénix et d'une créature hybride et Naples, des représentations du *benu*, du phénix et du paon.



Carte 2. Répartition des figurations du paon en fonction du nombre de documents associés à chaque cité (entre le V^e^ siècle av. J.-C. et le XIII^e^ siècle).

À partir de la répartition des témoignages par cité, il est possible de réaliser une carte de concentration des documents afin de pallier au problème de la superposition des points sur la carte précédente. Concernant le paon, certains espaces paraissent privilégiés, puisque la péninsule italique réunit les cités présentant les plus fortes densités de témoignages. Rome rassemble 93 occurrences[373], Ravenne, 30 occurrences et Venise, 12 occurrences. En cumulant le nombre de témoignages répertoriés dans chaque cité italique, le total s'élève à 245 occurrences, soit la moitié du corpus documentaire du paon. Se détachent ensuite notamment Thessalonique (11 occurrences), Constantinople (10 occurrences) et Antioche (8 occurrences) sur la péninsule grecque et en Turquie actuelle. En ce qui concerne le phénix, Rome émerge

[373] Concernant les occurrences liées à Rome, voir tableau 9.

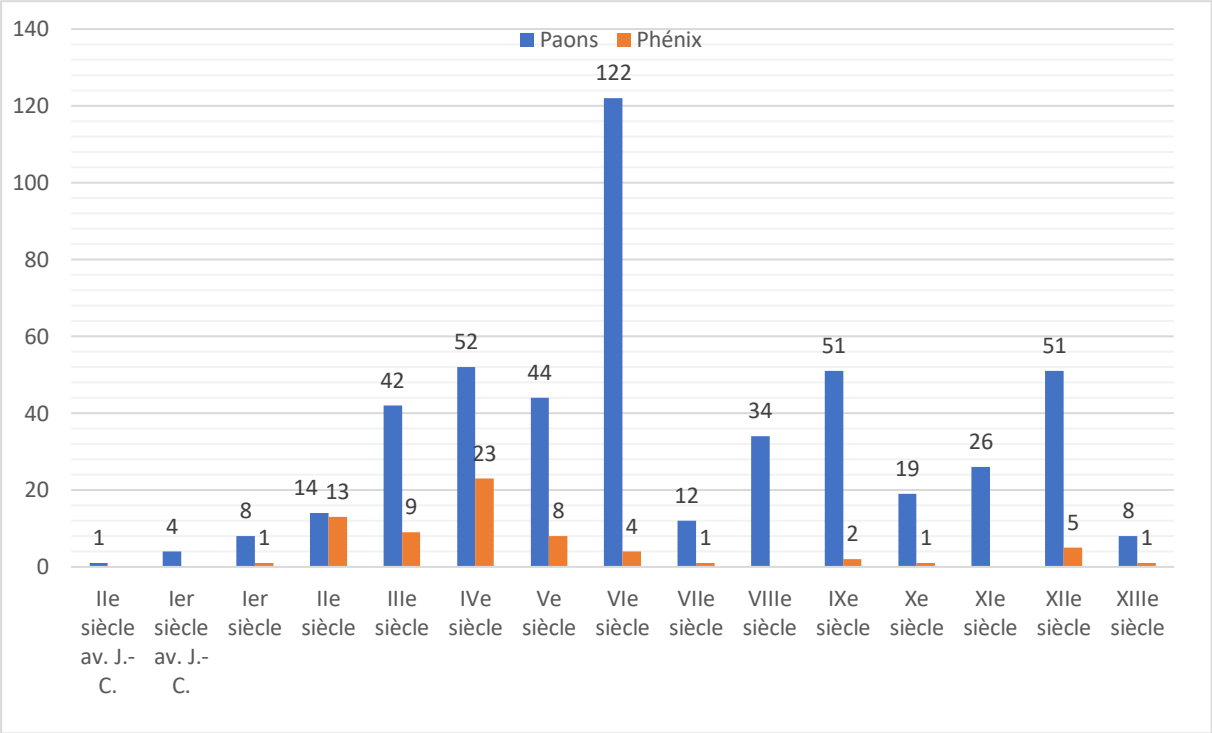
avec 34 occurrences répertoriées, soit la moitié du corpus documentaire pour ce sujet. Alexandrie, Antioche, Arles et Trèves rassemble chacune 3 occurrences, alors que les autres cités sont davantage associées à un seul témoignage.

L'examen de la répartition des documents par cité apporte alors un niveau de lecture supplémentaire qui précise ou nuance les observations réalisées à partir de la distribution géographique des cités à l'échelle du Bassin méditerranéen. Cependant, le critère de la concentration de documents dans une zone ne suffit pas à tout expliquer et doit être croisé avec d'autres indicateurs. Un nombre limité de témoignages ne peut être considéré comme une preuve d'un manque d'intérêt pour un sujet. La prise en compte de témoignages déplacés, détruits ou non découverts peut d'abord permettre de nuancer certaines interprétations par rapport à un corpus non exhaustif sur ces sujets. Par ailleurs, la singularité d'un témoignage lié à une cité et à un pouvoir en place dans un certain contexte peut autant faire sens par exemple pour le phénix qu'une série de documents pour le paon. Le nombre restreint de documents répertoriés pour le phénix et leur relative dispersion dans le temps et l'espace sont des éléments qui doivent être pris en compte.

Ces deux cartes offrent des vues synthétiques de la diffusion d'un sujet en associant chaque témoignage ou série de témoignages à une cité. L'inégale répartition des documents dans l'espace permet également de s'interroger sur des phénomènes de transmission de schémas. En effet, une forte densité de documents dans une cité peut être le résultat d'une continuité, d'une *traditio* ou au contraire d'un certain succès pour une figure à un moment donné. En d'autres termes, mettre en image un paon ou un phénix et l'inscrire dans un édifice à un certain moment peut être favorisé par la présence d'un « modèle » local, qu'il soit antérieur ou contemporain. Les référents peuvent également être plus éloignés et les échos visuels davantage interurbains si des artisans citent, reformulent ou se réapproprient des schémas antérieurs ou contemporains vus dans d'autres cités plus ou moins éloignées. Ces jeux de résonances entre des productions plus ou moins distantes l'une de l'autre pourraient contribuer à expliquer les écarts de densités de témoignages pour chaque cité. Le rayonnement de chacune d'elle étant d'ailleurs différent au cours des siècles, il faut en outre considérer le facteur d'un schéma faisant autorité car représenté dans une cité influente. Par ce biais, nous pourrions envisager les rapports entre les cités et donc entre les productions visuelles en termes d'attraction, de polarisation ou d'inertie selon le niveau de rayonnement du référent. Un découpage chronologique du phénomène devrait permettre de cerner les grandes étapes de la diffusion de l'iconographie du paon et du phénix. De fait, en distinguant quatre périodes, nous

verrons si des cités, des supports, des contextes ou des *media* sont privilégiés avant de formuler des hypothèses pour expliquer d'éventuelles tendances.

Après avoir envisagé la distribution géographique des documents, il convient d'examiner leur répartition chronologique afin de déterminer si certains siècles se distinguent des autres[374]. En mettant en parallèle le nombre de documents répertoriés par siècle pour le paon et le phénix du II^e^ siècle av. J.-C. au XIII^e^ siècle, des contrastes peuvent être mis en



Graphique 4. Profil chronologique des figurations du paon et du phénix (II^e^ siècle av. J.-C.-XIII^e^ siècle).

évidence sur un graphique diachronique. En ce qui concerne le paon, le plus ancien témoignage figuré du Bassin méditerranéen appartient à une série de couronnes funéraires sur lesquelles un couple d'oiseaux est présenté de face, la queue déployée en roue, encadrant une tête de Gorgone[375]. Découvert dans une sépulture de Chiusi en Étrurie, l'objet orfévré témoigne de la dimension eschatologique de l'animal dès la fin du V^e^ siècle av. J.-C. dans cette zone de la péninsule italique. Dans l'ordre chronologique, le deuxième document est une statue en marbre qui représente un jeune Dionysos chevauchant un paon avec la queue déployée en roue. L'objet

[374] Sur les représentations graphiques des données et sur la constitution de graphiques diachroniques voir notamment L. TOURNÈS, *L'informatique pour les historiens. Graphiques, calculs, internet, bases de données, op. cit.*, p. 7-9 ; p. 38-42.
[375] Fiche B 114. *Cf.* A. COEN, « Sul motivo del pavone in Etruria », art. cit., p. 93-101 ; *Ead.*, *Corono etrusca*, Viterbo, Daidalos, Studi e ricerche del Dipartimento di Scienze del Mondo Antico, 1999.

découvert dans le *Serapeum* de Saqqarah près de Memphis atteste quant à lui que l'animal appartenait aux cultes dionysiaques au début du III^e^ siècle av. J.-C dans cette zone de l'Égypte[376]. Le troisième document est une pièce de monnaie sur laquelle a été frappé sur l'avers un buste d'Héra et sur le revers, un paon qui fait la roue sur la proue d'une galère[377]. L'objet émis sur l'île de Samos à la fin du II^e^ siècle av. J.-C. associe explicitement la divinité et son attribut, mais il est possible que l'adoption du paon comme animal d'Héra soit antérieure. Ces trois documents mettent en évidence des contextes culturels essentiels et des moments clés marquant les premières étapes de l'histoire de l'iconographie du paon dans l'Antiquité.

Du V^e^ siècle av. J.-C. au III^e^ siècle av. J.-C., les témoignages semblent isolés. Les chiffres sont probablement plus signifiants à partir du I^er^ siècle av. J.-C. Si l'on se reporte au graphique, ils augmentent régulièrement entre le I^er^ siècle av. J.-C. et le II^e^ siècle de notre ère passant de 4 à 14 occurrences recensées. Concernant le phénix, le premier témoignage figuré dans un contexte latin pourrait être l'enseigne de la *caupona* dite « d'Euxinus » à Pompéi[378]. Au II^e^ siècle, 13 occurrences ont été répertoriées pour le phénix, soit près de 20% du corpus pour ce sujet, ce qui pourrait marquer un premier tournant dans l'histoire de cette figure. Les III^e^ et IV^e^ siècles paraissent une phase déterminante autant pour le paon que pour le phénix. Pour le paon, le nombre d'occurrences est multiplié par trois entre le II^e^ et le III^e^ siècle passant de 14 à 42 documents avant un pic au IV^e^ siècle marqué par 52 occurrences, soit un peu plus de 10% du corpus pour ce sujet. Concernant le phénix, une légère baisse est à noter au III^e^ siècle avant un pic au IV^e^ siècle qui compte 23 occurrences, soit près d'un tiers du corpus pour ce sujet.

Ainsi, pour le paon, le nombre de documents répertoriés augmente assez régulièrement du I^er^ siècle av. J.-C. au II^e^ siècle de notre ère puis subit une très forte augmentation aux III^e^ et IV^e^ siècles. Pour le phénix, les II^e^ et IV^e^ siècles se détachent nettement de l'ensemble. Si l'on considère le nombre de documents répertoriés du I^er^ siècle av. J.-C. au IV^e^ siècle, 120 occurrences ont été relevées pour le paon, soit près d'un quart du corpus du sujet. Pour le phénix, il s'agit de 46 occurrences, soit plus des deux tiers du corpus pour ce sujet. Si l'on change de point de vue, le IV^e^ siècle peut également être envisagé comme un pivot entre le III^e^

[376] *Cf.* Fiche C 280. *Cf.* A. MARIETTE, *Le Sérapéum de Memphis découvert et décrit par A. Mariette*, Paris, Gide, 1857 ; G. MASPERO, *Le Serapeum de Memphis par Auguste Mariette-Pacha*, Paris, F. Vieweg, 1882 ; C. PICARD, « Les originaux retrouvés des statues grecques du Serapeion de Memphis », *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres,* 95, 1951, p. 77-81 ; J.-P. LAUER et C. PICARD, *Les statues ptolémaïques du Serapieion de Memphis*, Paris, PUF, 1955.
[377] Fiche D 112. *Cf.* P. GARDNER, *Samos and Samian coins*, Londres, MacMillan & Co, 1882 ; J. PENROSE, *The Silver Coins of Samos*, Londres, Athlone Press, 1966 ; L. LACROIX, « Barron (John Penrose), The Silver Coins of Samos », *Revue Belge de Philosophie et d'Histoire,* 45-2, 1967, p. 497-500.
[378] *Cf.* Fiche F 97.

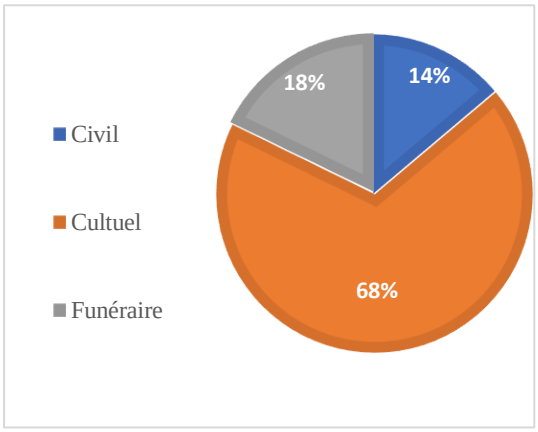
et le Ve siècle. Les 44 occurrences relevées pour le paon au Ve siècle se situent probablement dans l'inertie des productions du siècle précédent. Pour le phénix, le Ve siècle marque le début d'une phase descendante dans l'histoire de son iconographie, puisque les chiffres baissent régulièrement jusqu'à un seul témoignage recensé pour le VIIe siècle. Concernant le paon, le pic majeur de son iconographie se situe au VIe siècle avec 122 occurrences, soit un quart du corpus pour ce sujet. Après une chute brutale au VIIe siècle, les chiffres augmentent régulièrement de 12 à 51 occurrences recensées au IXe siècle. Aucun témoignage n'a été relevé pour le phénix au VIIIe siècle, mais deux documents mettent en évidence le IXe siècle. Enfin, du Xe au XIIe siècle, le nombre de témoignages augmente régulièrement pour le paon de 19 occurrences au Xe siècle à 51 occurrences au XIIe siècle. Huit documents ont été relevés pour le XIIIe siècle. Concernant le phénix, un seul témoignage a été répertorié pour le Xe siècle, aucun pour le XIe siècle, 5 témoignages pour le XIIe siècle et un seul pour le XIIIe siècle.

Il ressort de cette série d'observations sur la répartition chronologique des témoignages figurés du paon et du phénix du IIe siècle av. J.-C. au XIIIe siècle, un certain nombre de perspectives de recherche. Tout d'abord, en ce qui concerne les premiers témoignages visuels connus, le paon a été figuré en contexte funéraire dès le Ve siècle av. J.-C. en Étrurie, mais l'espèce a certainement été introduite quelques siècles auparavant dans le Bassin méditerranéen. Concernant le phénix, le premier témoignage figuré en contexte latin date du Ier siècle de notre ère et a été découvert à Pompéi dirigeant encore notre regard vers la péninsule italique. En adoptant une vue d'ensemble de la chronologie, des contrastes apparaissent ce qui permet de faire émerger des pics par rapport à des chutes brutales ou bien de cerner des phases d'augmentation ou de diminution dans la production de ces figurations. Les IVe, VIe, IXe et XIIe siècles marquent des étapes pour l'iconographie du paon, tandis que pour le phénix, il s'agit davantage des IIe, IVe, IXe et XIIe siècles. Ces siècles paraissent définir des tournants, débuter des phases ou en marquer l'aboutissement pour l'iconographie du paon et du phénix. Le fait que les IVe, VIe, IXe et XIIe siècles aient été qualifiés dans l'historiographie de « renaissances » est un élément qui doit être souligné. Les réapparitions régulières de ces signes étroitement liés aux concepts de *renovatio* et d'éternité doivent ainsi certainement être liés à des contextes particuliers notamment marqués par la redécouverte d'un passé et par une effervescence culturelle et artistique.

Après avoir examiné la répartition géographique et chronologique des témoignages figurés et proposé des pistes de réflexions, il convient d'observer la distribution des documents par contexte. C'est un autre critère déterminant pour resituer un témoignage dans son milieu de

production puis pour mettre en série les documents. Trois principaux contextes ont été cernés par rapport aux témoignages recueillis, mais le classement opéré ne doit pas pour autant être perçu comme un cloisonnement entre les documents. Les sphères civile, cultuelle et funéraire composent un même ensemble social qu'il faut garder à l'esprit. Le terme « civil » concerne dans notre corpus principalement l'iconographie monétaire impériale et dans une moindre mesure, des décors situés dans des contextes domestiques. La quasi-totalité des documents réunis sous l'appellation « cultuel » se rapportent à des productions chrétiennes, puisque les témoignages liés à des contextes polythéistes sont isolés[379]. Bien que relativement rares, ces derniers constituent néanmoins des preuves de l'utilisation de ces signes en contexte cultuel avant le christianisme[380].

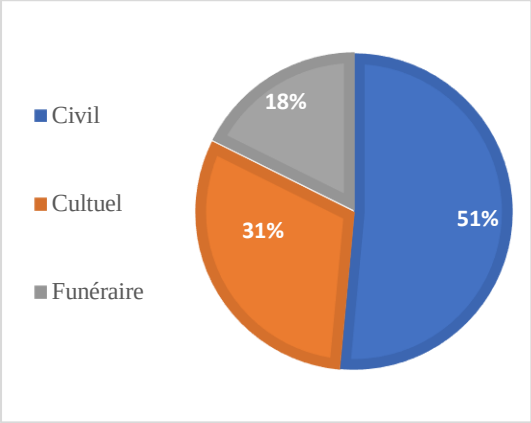
En contexte funéraire, le paon et le phénix ont été figurés dans des complexes architecturaux individuels ou collectifs, liés à des rites à inhumation ou incinération et à des défunts convertis ou non au christianisme. Comme dit précédemment, bien que certains codes soient propres à chaque contexte, les répertoires visuels ne sont pas hermétiques et évoluent simultanément, interagissent et dialoguent car inscrits dans un même ensemble social. Cet aspect est particulièrement perceptible pour le paon figuré à la fois dans des contextes civils, cultuels et funéraires à partir du IVe siècle notamment dans des cités italiques. Sur les 490 témoignages répertoriés, 87 concernent des contextes funéraires entre le Ve siècle av. J.-C. et le XIIe siècle, soit 18% de l'ensemble[381]. 335 documents datés entre le IIIe siècle av. J.-C. et le XIIIe siècle – soit plus des deux tiers du corpus – se rapportent à des contextes cultuels principalement chrétiens. Les 68 derniers documents concernent des contextes civils sur une période allant du IIe siècle av. J.-C.



Graphique 5. Répartition des paons figurés en fonction du contexte (Ve siècle av. J.-C.-XIIIe siècle).

[379] Trois témoignages mettent également en évidence des synagogues respectivement situées en Grèce (IIIe siècle), en Israël (Ve siècle) et en Tunisie (VIe siècle). *Cf.* Fiches H 487, K 68, L 333.
[380] Il s'agit d'une part, de deux phénix romano-égyptiens représentés sur les fresques du temple d'Isis à Pompéi (Ier siècle, fiche F 238) et sur la tunique liturgique dite de Saqqara découverte dans un sarcophage près de la pyramide de Téti (IIe siècle, fiche G 65). Il s'agit d'autre part de paons sculptés dans le sanctuaire dionysiaque de Memphis (IIIe siècle av. J.-C., fiche C 280) et peints sur la voûte du nymphée de Boveda en Espagne (IVe siècle, fiche J 384).
[381] Sur le traitement des résultats sous forme de graphiques et de pourcentages, voir notamment C. LEMERCIER et C. ZALC, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, *op. cit.*, p. 28. Sur la constitution, les apports et les limites des diagrammes circulaires en Histoire médiévale, voir notamment L. TOURNÈS, *L'informatique pour les historiens. Graphiques, calculs, internet, bases de données*, *op. cit.*, p. 30-32.

au XIII^e siècle. Le paon a donc a majoritairement été figuré dans des contextes cultuels et dans de moindres proportions dans des contextes funéraires et civils. Le phénix a quant à lui davantage été figuré dans des contextes civils entre le I^er et le VI^e siècle. Les 35 documents recensés représentent un peu plus de la moitié du corpus. Les contextes cultuels et funéraires représentent respectivement 21 documents du IV^e au XIII^e siècle et 12 documents datés entre le III^e et le V^e siècle.



Graphique 6. Répartition des phénix figurés en fonction du contexte (I^er-XIII^e siècle).

En mettant en comparaison les deux sujets, plusieurs éléments apparaissent. Le paon a intégré la sphère funéraire dès le V^e siècle av. J.-C., a été associé aux cultes dionysiaques deux siècles plus tard puis a été introduit dans la numismatique samienne au II^e siècle av. J.-C. L'animal a donc été figuré dans plusieurs contextes et dans plusieurs répertoires visuels contemporains du II^e siècle av. J.-C. au XII^e siècle. Le phénix a quant à lui d'abord été mis en image en contexte civil au I^er siècle de notre ère puis dans la sphère funéraire au III^e siècle et enfin en contexte cultuel chrétien au IV^e siècle. Les données nuancent cependant cet échelonnement apparent. Précisons que seulement deux témoignages ont été répertoriés pour le phénix en contexte civil pour les I^er et VI^e siècles et qu'aucun exemple n'a été recensé pour le V^e siècle. La période comprise entre le II^e et le IV^e siècle correspond à la diffusion du phénix dans l'iconographie impériale. En contexte funéraire, un seul exemple concerne le V^e siècle, ce qui met également en évidence les III^e et IV^e siècles. Le IV^e siècle est un dénominateur commun entre les trois contextes pour le paon et pour le phénix, ce qui doit retenir notre attention. Ces oiseaux liés au triomphe n'ont pas été figurés en continu dans chaque contexte, mais les rapports de succession ou de synchronie entre des témoignages dirigent ici encore nos réflexions vers la question de la transmission de schémas visuels.

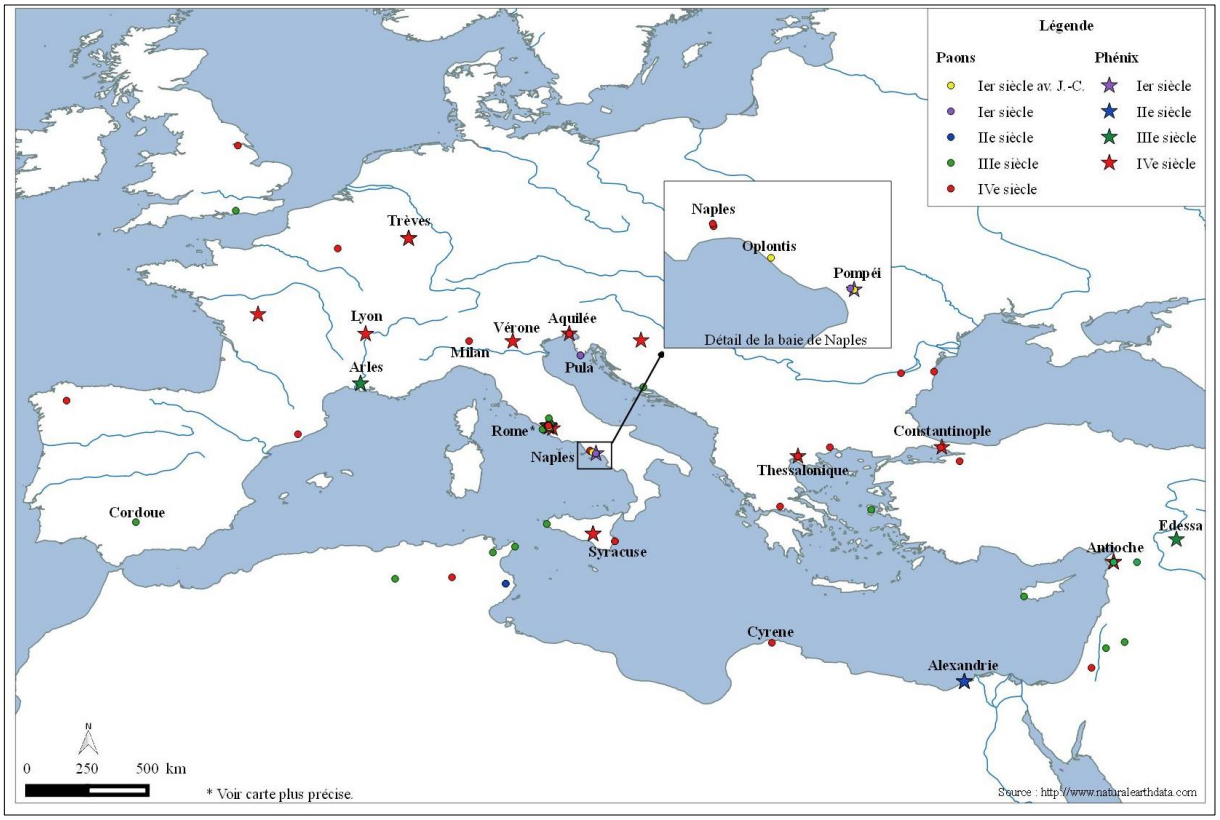
Ces quelques observations sur la répartition géographique, chronologique et par contexte des témoignages figurés nous invitent à reconsidérer les critères permettant de définir la situation d'un document. En effet, chaque signe est intégré dans une composition avec un champ iconographique dominant formant un ensemble visuel réalisé par le biais d'un *medium*, sur un support dans un espace d'accueil. Les décors peints à fresque ou réalisés en mosaïques sont ancrés aux parois d'un édifice ou d'un complexe architectural qu'il est possible de géoréférencer même s'il est disparu aujourd'hui. Cependant, les objets destinés à être mobiles

ou à être déplacés d'un lieu de production à un lieu de destination peuvent être plus délicats à référencer. Pour cette raison, les pièces de monnaie ont été référencées en fonction de leur lieu d'émission pour tenter de mieux comprendre pourquoi une cité a pu être, à un moment de son histoire, associée à l'image du paon ou du phénix, voire aux deux signes en parallèle en particulier à Rome. Ces vues synthétiques de la répartition des témoignages en fonction de chaque critère offrent des perspectives de recherche, mais montrent également leurs limites. Un découpage par phase du phénomène devrait permettre d'obtenir un nouvel éclairage sur l'évolution de l'iconographie du paon et du phénix jusqu'au XII^{e} siècle. De fait, en se concentrant sur un intervalle chronologique, nous verrons si des tendances se dessinent puis formulerons des hypothèses pour tenter de les expliquer. Ainsi, c'est en croisant ces différents critères d'analyse qu'un faisceau d'informations peut être constitué. L'objectif étant de réfléchir sur des processus de transmission, de circulation et d'héritage de formules visuelles, puisque le paon et le phénix ont traversé les croyances, les siècles et les frontières.

C. Le découpage en phases

C. 1. Du Ier siècle av. J.-C. au IVe siècle

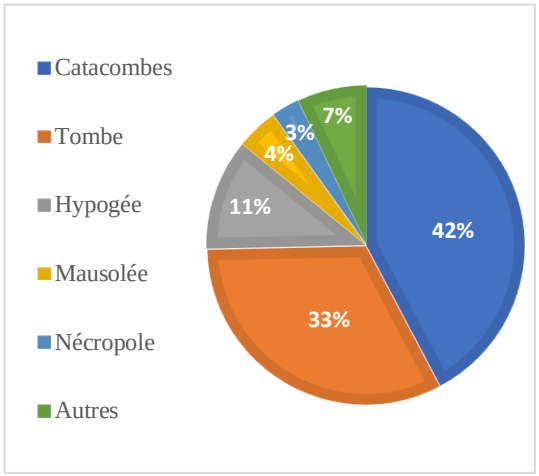
Du Ier siècle av. J.-C. au IVe siècle, 120 témoignages associés à 38 cités ont été recensés pour le paon – soit près d'un quart du corpus pour ce sujet – et 46 témoignages associés à 16 cités du Ier au IVe siècle pour le phénix, ce qui représente un peu plus des deux tiers de l'ensemble documentaire du sujet. Si l'on cartographie ces témoignages, certaines cités telles que Rome apparaissent de façon récurrente, alors que d'autres semblent mettre en image le paon ou le phénix à des moments particuliers. Du Ier siècle av. J.-C. au Ier siècle de notre ère, Pompéi, Oplontis, Rome et la cité de Pula en Croatie actuelle sont mises en évidence pour le paon et seulement Pompéi pour le phénix. Du IIe au IIIe siècle, plusieurs cités situées en Tunisie actuelle, sur les littoraux orientaux du Bassin méditerranéen et Rome émergent pour le paon. Pour le phénix, l'éclairage se porte d'abord sur Alexandrie au IIe siècle puis sur Arles, Rome et Edessa au IIIe siècle. Au IVe siècle, le paon apparaît ou réapparaît à Syracuse, Naples, Rome, Aquilée et Milan se détachent en Italie actuelle et notamment Thessalonique, Antioche et Cyrène dans la partie orientale du Basin méditerranéen. À la même époque, le phénix est figuré notamment à Lyon, Trèves, Rome, Aquilée, Thessalonique, Constantinople et Antioche. Du Ier



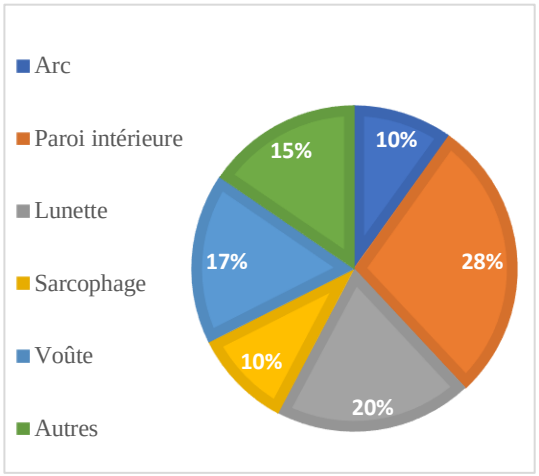
Carte 3. Répartition des cités associées au paon et/ou au phénix du Ier siècle av. J.-C. au IVe siècle.

siècle av. J.-C. au IVe siècle, Antioche, Aquilée, Pompéi, Rome et Thessalonique ont produit des figurations du paon et du phénix à différents moments de leur histoire. Après ce premier survol des cités associées à chaque sujet durant cette période, il convient de s'intéresser aux contextes de productions de ces témoignages visuels avant de déterminer si des espaces d'accueil, des supports ou des *media* ont été privilégiés.

En contexte funéraire, 71 documents principalement situés dans le tissu urbain de Rome témoignent de la représentation du paon durant les quatre premiers siècles de notre ère. Dans



Graphique 7. Répartition des paons figurés en contexte funéraire en fonction du lieu d'accueil (Ier siècle av. J.-C.-IVe siècle).



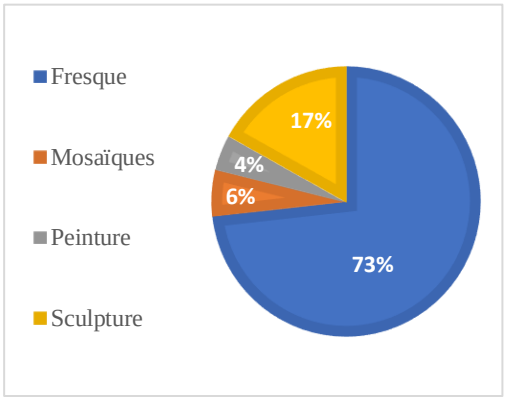
Graphique 8. Répartition des paons figurés en contexte funéraire en fonction du support. (Ier siècle av. J.-C.-IVe siècle).

d'autres cités, les documents relèvent davantage de petites séries, voire de cas isolés, ce qui apporte également des pistes de réflexion à exploiter. Concernant les lieux d'accueil de ces figurations, trois grands ensembles se détachent [Graphique 7]. Les catacombes représentent, semble-t-il, un espace privilégié, puisque 30 occurrences ont été répertoriées, soit 42% de l'ensemble. Les tombes individuelles forment un groupe de 23 documents, soit 33% de l'ensemble. Le dernier quart de documents concerne des hypogées, des mausolées et des nécropoles[382]. Ainsi, durant cette période, les paons ou couples de paons figurés près d'une sépulture ont autant été exposés dans des complexes funéraires individuels que collectifs. Étroitement liés à l'espace d'accueil, les supports utilisés peuvent également orienter nos réflexions [Graphique 8]. Ces derniers sont assez diversifiés, mais ont en commun d'être situés près de la sépulture donc du défunt. Les parois latérales du *cubiculum* et la lunette, c'est-à-dire l'espace semi-circulaire surplombant la sépulture, forment deux premiers ensembles composés

[382] La dénomination « Autres » regroupe des témoignages plus dispersés découverts dans un *colombarium*, une crypte et dans deux cimetières.

respectivement de 20 et 14 occurrences, soit 28 % et 20 % des cas. La voûte du *cubiculum*, la partie frontale ou l'intrados de l'arc d'*arcosolium* et la cuve du sarcophage semblent également être des supports relativement privilégiés pour présenter un paon ou un couple de paons durant cette période[383]. Concernant les *media* utilisés, la peinture à fresque paraît privilégiée en contexte funéraire du I^er^ siècle av. J.-C. au IV^e^ siècle, puisque 52 occurrences ont été recensées, soit 73% de l'ensemble [Graphique 9]. Le dernier quart de documents concerne des objets sculptés et dans une moindre mesure, des mosaïques de pavement et des peintures si la technique à fresque n'a pu être attestée. Le fait que la fresque soit privilégiée durant cette période notamment à Rome peut s'expliquer par un usage assez répandu de cette technique en contexte funéraire. En ce qui concerne les champs dominants des scènes dans lesquelles l'oiseau a été intégré, l'espoir du triomphe sur la mort ressort très majoritairement de l'ensemble[384].

Le phénix a également été figuré en contexte funéraire du I^er^ siècle av. J.-C. au IV^e^ siècle, mais dans de moindres proportions. Les 11 témoignages sont plus ciblés dans le temps et dans l'espace puisqu'ils sont datés entre le début du III^e^ siècle et la fin du IV^e^ siècle et principalement liés à des cités italiques, en particulier à Rome. De même que pour le paon, les catacombes paraissent privilégiées avec 6 occurrences, alors que les cinq autres témoignages concernent des tombes individuelles, un cimetière et une nécropole. Contrairement au paon, le phénix semble davantage été (re)présenté sur des sarcophages (4 occurrences) puis sur les parois latérales de deux *cubicula*[385]. Les *media* employés confirment cette répartition des supports, puisque 5 sculptures, 3 fresques, une peinture, une mosaïque et une gravure ont été répertoriées dans des contextes funéraires entre le III^e^ et le IV^e^ siècle. La prédominance pour les sarcophages sculptés peut être expliquée par une production en série de ces objets dans les ateliers de Rome et d'Arles au IV^e^ siècle. Tout comme le paon, le phénix a été associé à des scènes focalisées sur le thème du triomphe sur la mort qui représente un ensemble de 5 occurrences sur les 11 répertoriées. Les 6 autres occurrences

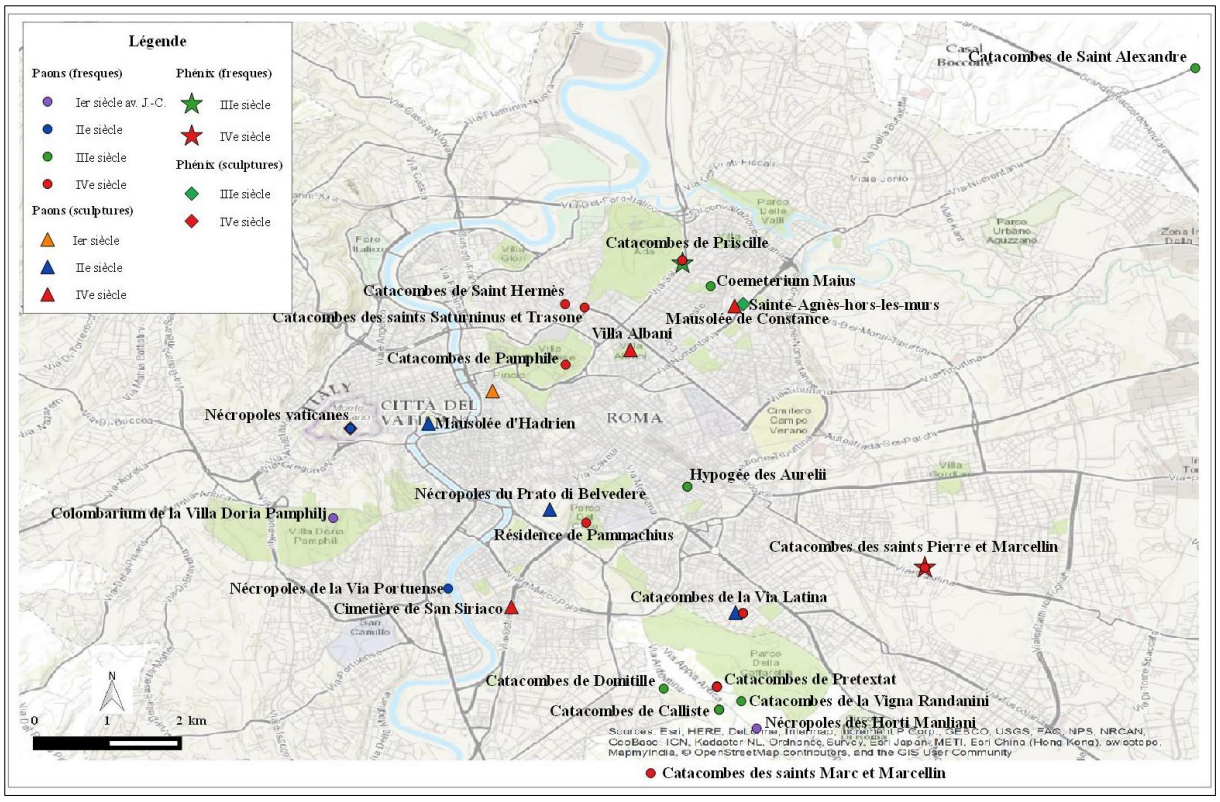


Graphique 9. Répartition des paons figurés en contexte funéraire en fonction du medium (I^er^ siècle av. J.-C.-IV^e^ siècle).

[383] La dénomination « Autres » regroupe 10 figurations. Il s'agit de trois mosaïques de pavement, de deux niches creusées dans une lunette, de deux lampes, de deux autels funéraires individuels et de la clôture d'un mausolée.
[384] 67 témoignages sur 71 concernent en effet le thème du triomphe sur la mort. L'iconographie dionysiaque, les thèmes du renouveau et de la divinisation sont minoritaires durant cette période en contexte funéraire.
[385] Les cinq autres occurrences concernent un arc d'*arcosolium*, une lunette, une coupe, une urne et le pavement d'une tombe.

concernent les thèmes chrétiens de la *Traditio Legis* et de l'*Adoratio crucis,* deux scènes dans lesquelles le phénix « incarnant » la résurrection charnelle est associé à l'apôtre Paul et au Christ[386].

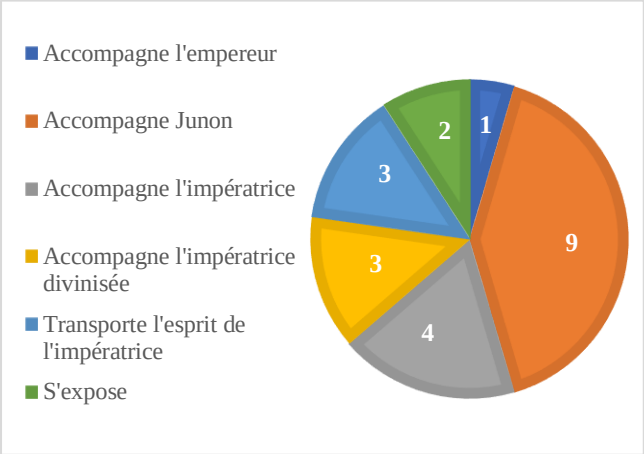
La cité de Rome étant au cœur du développement de l'iconographie du paon et du phénix en contexte funéraire, il convient de mettre en évidence cet espace de manière à observer la répartition des témoignages dans l'espace urbain [voir Carte 4]. Seuls les décors peints et les objets associés à un édifice ou à un complexe architectural précis sont cartographiés, ce qui représente un ensemble de 43 documents pour le paon et de 4 témoignages pour le phénix. Du I^er^ siècle av. J.-C. au II^e^ siècle de notre ère, les paons sont plutôt répartis à l'ouest et au sud-ouest de la cité. Le *colombarium* de la villa Doria Pamphilj, le mausolée d'Hadrien, les nécropoles de la Via Portuense et les catacombes de la Via Latina sont notamment concernés. Du III^e^ au IV^e^ siècle, le nord de Rome et le sud de Rome sont davantage mis en évidence, pendant que le phénix « apparaît » dans les catacombes de Priscille et de sainte Agnès près du



Carte 4. Répartition géographique des fresques et des sculptures funéraires à Rome du I^er^ siècle av. J.-C. au IV^e^ siècle.

[386] Sur la *Traditio Legis*, voir *infra*, chap. V, A.1. Sur l'*Adoratio crucis,* voir notamment L. GJERLØW, *Adoratio crucis : the Regularis concordia and the Decreta Lanfranci. Manuscript studies in the early medieval Church of Norway*, Oslo, Norwegian Universities Press, 1961 ; A.-M. PLUM, *Adoratio crucis in Ritus und Gesang : die Verehrung des Kreuzes in liturgischer Feier und in zehn exemplarischen Passionsliedern*, Tübingen ; Basel, A. Francke, 2006.

mausolée de Constance, puis dans les nécropoles vaticanes et dans les catacombes des saints Pierre et Marcellin. En se plaçant à l'échelle de Rome, nous constatons que le paon est un sujet assez répandu en contexte funéraire et que les témoignages se situent hors de l'enceinte de la cité, dans la *necropolis*.

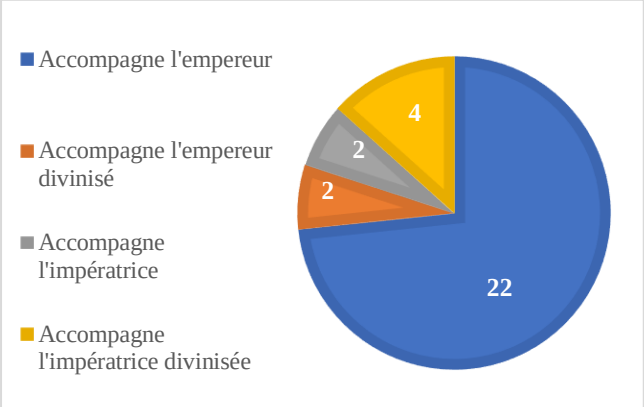


Graphique 10. Répartition des paons figurés en contexte civil en fonction de leur « rôle » sur les revers monétaires (II^e^ av. J.-C.-III^e^ siècle).

En contexte civil durant cette période, le paon et le phénix ont principalement été mis en image à d'autres fins. En effet, ces oiseaux liés au triomphe sur le temps et la mort ont servi le discours impérial afin de légitimer l'exercice d'une autorité ou de commémorer un événement majeur au cours d'un règne. Le paon a été figuré sur 22 séries monétaires, d'une série émise à Samos à la fin du II^e^ siècle av. J.-C. jusqu'à l'*antoninianus* de Claude II le Gothique émis à Antioche entre 268 et 270[387]. Plusieurs figures impériales et quelques cités telles qu'Antioche et Alep au III^e^ siècle et Rome de la fin du I^er^ siècle à la fin du III^e^ siècle émergent dans ce corpus documentaire. La mise en série de ces témoignages révèle que l'oiseau a le plus souvent été associé à une figure féminine de souveraineté, à savoir Junon ou l'impératrice divinisée. Le paon attribut de Junon ou véhicule de l'esprit de l'impératrice vers les cieux offre d'intéressantes pistes de réflexions sur un oiseau qui crée un lien entre l'humain et le divin. Les thèmes dominants de ces pièces de monnaie impériales se rapportent à l'invocation de Junon dans 10 séries et au processus de divinisation de l'impératrice dans 7 autres séries[388].

Le phénix a quant à lui été présenté sur 30 séries monétaires de l'*aureus* d'Hadrien (117-138) émis à Rome entre 117 et 118 au *nummus* de Valentinien II (375-392) émis à Thessalonique entre 383 et 388[389]. L'image de l'oiseau éternel a été associée à plusieurs cités telles qu'Alexandrie au II^e^ siècle grâce à l'empereur Hadrien, Arles au III^e^ siècle et notamment Antioche, Trèves et Thessalonique au IV^e^ siècle. Rome a été liée à la figure du phénix du II^e^ siècle au IV^e^ siècle, plus précisément des règnes d'Hadrien à Constantin (312-337).

[387] Fiches D 112, H 27.
[388] Les 5 autres séries monétaires concernent la concorde conjugale et la pérennité du règne de l'empereur.
[389] Fiches G 1, J 40.



Graphique 11. Répartition des phénix figurés en contexte civil en fonction de leur « rôle » sur les revers monétaires (II^e-IV^e siècle).

Contrairement au paon, le phénix a davantage été associé à la figure de l'empereur, ce qui représente les deux tiers du corpus. Le fait que le phénix soit associé à l'image de l'empereur converti au christianisme à la fin du IV^e siècle est un élément qui doit retenir notre attention. La mise en scène du pouvoir de Valentinien II sur des séries émises à Thessalonique est alors contemporaine de l'introduction du phénix dans l'espace ecclésial. Si l'on observe les thèmes associés au phénix sur ces revers monétaires, l'*aeternitas* s'impose sur 11 documents. La pérennité du règne et la *renovatio* concernent 16 documents[390].

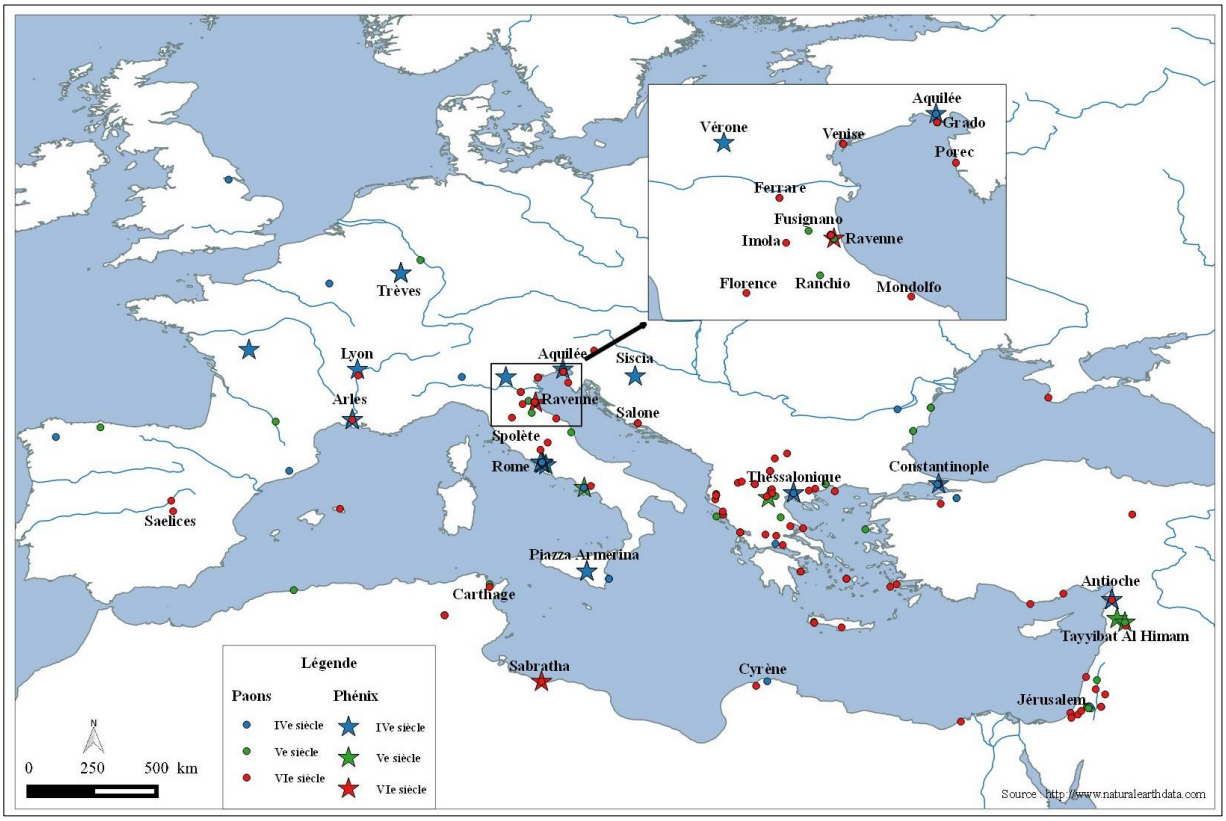
Ainsi, en observant la répartition des témoignages figurés en contexte funéraire et civil du I^er siècle av. J.-C au IV^e siècle, plusieurs éléments ont été mis en exergue. L'apparition ou la réapparition de ces oiseaux liés au triomphe sur le temps et sur la mort dans l'imaginaire romain semble étroitement liée à des circonstances historiques. Le fait que le mythique phénix soit associé à l'image du pouvoir impérial à Alexandrie au II^e siècle, à Arles au III^e siècle ou bien encore à Lyon, Trèves et Thessalonique au IV^e siècle va dans ce sens. Ces lieux de pouvoir reflètent une situation politique et religieuse instable dans l'Empire romain divisé en 285 sous le règne de Dioclétien (285-305). Du III^e au IV^e siècle, le christianisme passe d'une religion persécutée à la religion officielle de l'Empire romain en 380 grâce à l'Édit de Thessalonique sous le règne de Théodose I^er (379-395). C'est dans cet environnement que le paon et le phénix migrent du « paganisme » vers le christianisme, ce que nous allons tenter de comprendre à travers des témoignages découverts à Syracuse, à Naples et surtout à Rome. La contemporanéité du paon et du phénix dans l'iconographie funéraire et impériale est également un aspect qui doit retenir notre attention en raison de leur dimension eschatologique. Il va être question de s'interroger sur le développement parallèle de deux sujets intégrés dans deux répertoires visuels amenés à entrer en résonance notamment à Rome. Par ce biais se profile la question de

[390] Les 3 derniers documents se rapportent à l'invocation de *Mater Castrorum* et de *Pronoia*.

l'instrumentalisation de deux signes incarnant un lien entre la vie et la mort et entre l'humain et le divin durant les quatre premiers siècles.

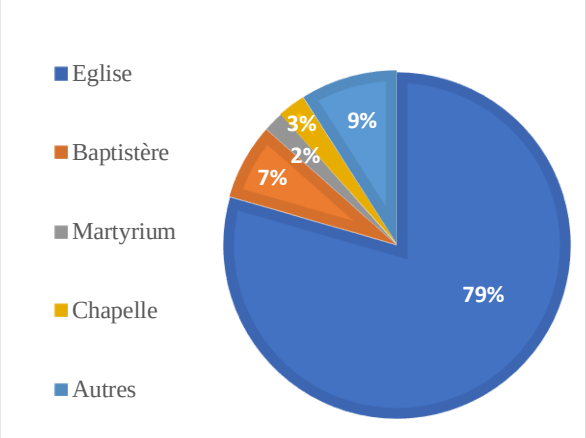
C. 2. Du IVe au VIe siècle

Du IVe au VIe siècle, 218 témoignages situés dans 105 cités ont été recensés pour le paon et 35 documents liés à 19 cités pour le phénix. Pour ce qui est du IVe siècle, les cités précédemment mises en évidence réapparaissent. Antioche, Constantinople, Thessalonique, Rome et Aquilée sont liées à l'iconographie du paon et du phénix au cours du IVe siècle. Au Ve siècle, deux ensembles géographiques se distinguent pour le paon. D'une part, une continuité est perceptible entre le IVe et le Ve siècle pour des cités polarisantes telles que Rome et Naples sur la péninsule italique, Thessalonique dans le nord-est de la Grèce actuelle et Jérusalem. D'autre part, le nord-est de l'Italie sur les littoraux de la mer Adriatique émerge au Ve siècle [voir détail sur la carte 5]. Concernant le phénix, Arles, Rome et Thessalonique continuent de représenter la créature au Ve siècle pendant que Naples et quelques cités au sud d'Antioche commencent à le mettre en image. Au VIe siècle, plusieurs zones de densités de témoignages sont à noter. Pour le paon, ces espaces sont situés dans la partie nord-est de la péninsule italique, sur la péninsule grecque, autour de Constantinople et en Palestine actuelle, c'est-à-dire autour



Carte 5. Répartition des cités associées au paon et/ou au phénix du IVe siècle au VIe siècle.

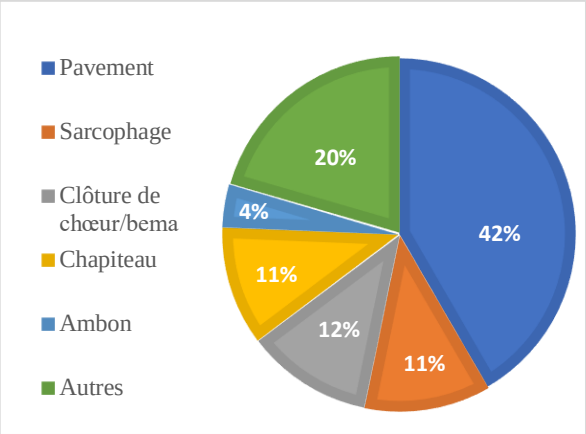
de cités qui se distinguent déjà au siècle précédent. En ce qui concerne le phénix, Rome, Ravenne, Sabratha et Antioche sont mises en évidence au VI^e siècle. Rome et Ravenne ont donc été liées à la fois à l'iconographie du paon et du phénix au cours du VI^e siècle et Antioche au phénix au IV^e puis au VI^e siècle.



Graphique 12. Répartition des paons figurés en contexte cultuel chrétien en fonction du lieu d'accueil (IV^e-VI^e siècle).

Du IV^e au VI^e siècle, le paon a principalement été figuré dans des contextes cultuels chrétiens, ce qui représente un ensemble de 156 documents sur 218, soit les trois quarts des documents répertoriés[391]. Au premier abord, ces témoignages paraissent éparpillés, mais ils sont concentrés sur la péninsule grecque, sur les rives de la mer Adriatique autour de Ravenne ainsi que sur les littoraux orientaux du Bassin méditerranéen. Parmi ces documents, deux fragments de pavement en mosaïques du milieu du IV^e siècle se détachent de l'ensemble. Découverts à Aquilée et à Philippes en Grèce, ces représentations du paon sont probablement les plus anciens témoignages dans l'espace ecclésial[392]. Concernant le phénix, 11 documents situés principalement dans l'actuelle Italie puis en Lybie, en Syrie et en Grèce ont été relevés. L'une des premières mises en image d'un phénix en contexte cultuel chrétien date du milieu du IV^e siècle et a également été découverte dans la seconde basilique d'Aquilée[393]. Si l'on considère les lieux d'accueil de ces signes, il apparaît que pour le paon, l'église est privilégiée avec près de 80% des occurrences. Le baptistère, le martyrium et la chapelle semblent moins concernés au cours de cette période[394]. Les supports retenus confirment ces observations. En effet, les pavements (42%), les clôtures de chœur ou de *bêma* (12%), les chapiteaux (11%) et les sarcophages (11%) disposés dans les collatéraux de certaines basiliques se rapportent également à l'espace ecclésial. Les dimensions du support ne paraissent pas influer sur le choix de ce dernier de même que sa place au sein de l'édifice. Néanmoins, la

[391] Le couple de paons affrontés à un vase sur le pavement en mosaïques de la synagogue de l'île de Chios en Grèce est un témoignage daté de la fin du III^e siècle mais il semble être un cas isolé. *Cf.* Fiche H 487.
[392] Il s'agit d'un fragment des mosaïques de pavement de la seconde basilique d'Aquilée (vers 348, fiche J 439) et d'un carré de mosaïques du pavement de la basilique de Paul à Philippes daté également du milieu du IV^e siècle (fiche J 335).
[393] Fiche J 101.
[394] La catégorie « Autres » regroupe 14 occurrences liées à des *scriptoria,* deux synagogues, un nymphée et à des édifices de culte non renseignés.



Graphique 13. Répartition des paons figurés en contexte cultuel chrétien en fonction du support (IVe-VIe siècle).

majorité des supports se rapportent à la zone du chœur bien qu'il s'agisse de petites séries de documents[395]. La répartition des *media* utilisés démontre que les mosaïques (50%) et la sculpture (44%) ont été favorisées, ce qui correspond aux décors de pavement ainsi qu'aux aménagements liturgiques précédemment évoqués[396]. Enfin, si l'on se réfère aux thèmes dominants des scènes dans lesquelles le paon a été inséré, l'eucharistie (49%) et le triomphe sur la mort (38%) se distinguent nettement des autres champs[397]. En ce qui concerne le phénix, ce dernier a majoritairement été figuré à l'intérieur d'églises représentant 7 occurrences sur les 11 répertoriées. Tout comme le paon, le phénix a été plutôt figuré sur des pavements (5 occurrences) et dans de moindres proportions sur des conques absidales ou des arcs absidaux[398]. Ces supports ont d'ailleurs été le plus souvent ornés de mosaïques comme le démontrent 9 documents. À l'image du paon, le phénix davantage a été inséré dans des compositions où le champ dominant est le triomphe sur la mort[399]. Le paon et le phénix ont ainsi été mis en rapport avec le triomphe du Christ sur la mort et exposés dans l'espace ecclésial du IVe au VIe siècle.

En contexte civil, 15 témoignages datés entre le IVe et le VIe siècle ont été recensés pour le paon ainsi que pour le phénix. Ces derniers sont principalement datés du IVe siècle et concernent pour le paon, des mosaïques de pavement domestiques dont les thèmes sont liés à l'iconographie dionysiaque et au renouveau. Pour le phénix, ces documents sont des pièces de monnaie du IVe siècle sur lesquelles la créature est associée au renouveau et à la pérennité du règne de l'empereur. En ce qui concerne les contextes funéraires, 47 témoignages figurés ont été répertoriés pour le paon et 9 documents pour le phénix. Datés essentiellement du IVe siècle, ces documents mettent en évidence des complexes funéraires individuels et collectifs sur les parois desquels ont été peints ces sujets ou dans lesquels ont été découverts des sarcophages

[395] Il en est de même des témoignages figurés sur des ambons et notamment sur des iconostases et des voûtes de sanctuaire qui représente 34 documents dans la catégorie « Autres ».
[396] Les 6% restants concernent notamment deux fresques, un objet orfévré et sur une sculpture en ronde bosse.
[397] Les thèmes du renouveau, du baptême et des sujets apocalyptiques constituent les 13% restants.
[398] Il s'agit plus précisément de 5 pavements, 2 conques absidales, un arc absidal, deux voûtes et un médaillon.
[399] Voici le détail : Triomphe sur la mort (8), *Adventus in gloria* (1), Renouveau (1), Adam nomme les animaux (1).

sculptés. Dans la sphère funéraire du IVe siècle, le paon est principalement associé au thème du triomphe sur la mort et le phénix à des scènes chrétiennes telles que la *Traditio Legis* et *l'Adoratio crucis* ainsi qu'au triomphe sur la mort. Au IVe siècle, le paon a surtout été figuré en contexte funéraire puis christianisé dans les catacombes alors qu'en parallèle, le phénix a davantage été présenté sur des pièces de monnaie impériale.

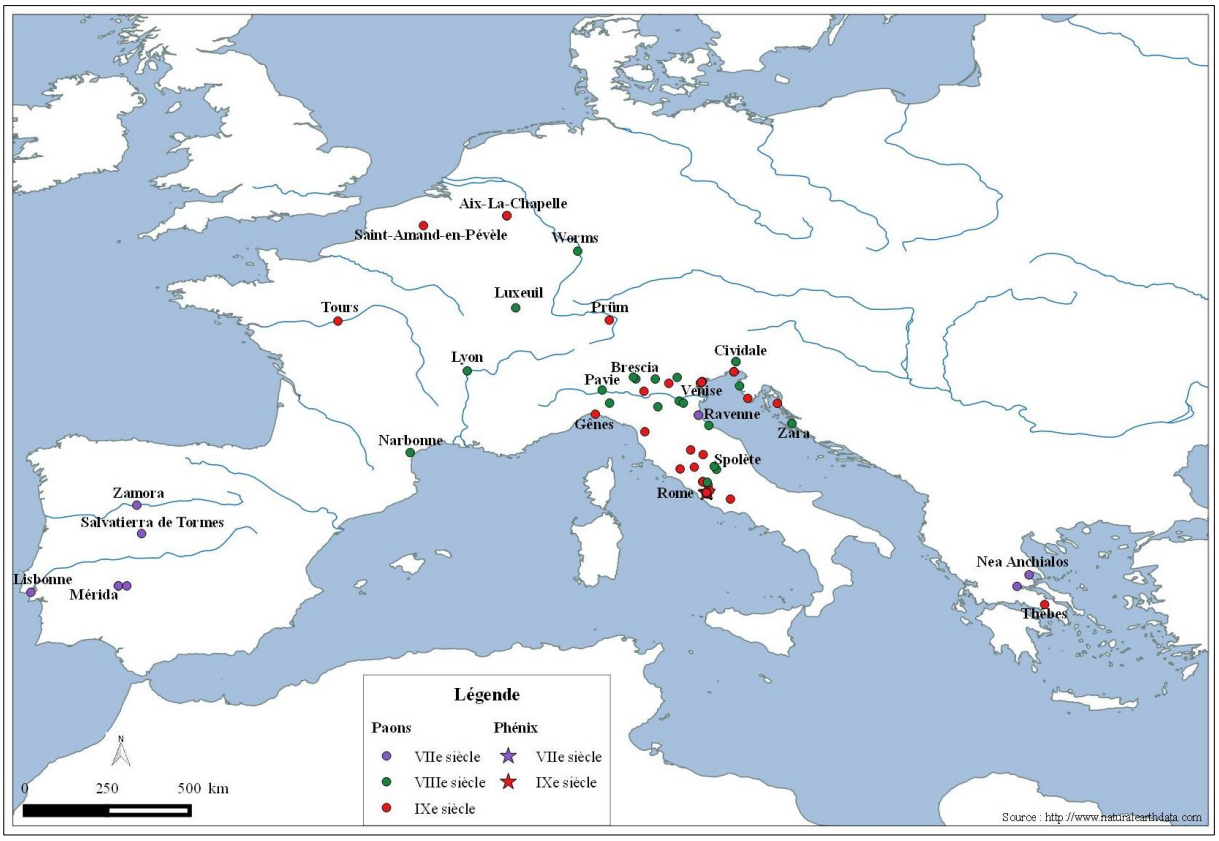
Ainsi, en prenant en considération les témoignages relatifs à des contextes cultuels du IVe au VIe siècle, quelques éléments des circonstances de l'introduction et du développement de l'iconographie du paon et du phénix dans l'espace ecclésial peuvent être mis en lumière. Le fait que les deux oiseaux aient d'abord été intégrés dans le décor en mosaïques du pavement de la seconde basilique d'Aquilée au milieu du IVe siècle doit retenir notre attention. Bien que fragmentaires, ces précieux exemples témoignent de la christianisation officielle du paon et du phénix dans un édifice qui reflète la prospérité d'Aquilée, un évêché renaissant et rayonnant à cette époque[400]. Le IVe siècle comme charnière entre « paganisme » et christianisme ainsi qu'entre iconographie funéraire et cultuelle est des points essentiels de notre propos. L'importance du contexte religieux et culturel dans l'émergence ou la réapparition du paon et du phénix est une piste de réflexion également envisageable pour les Ve et VIe siècles. Les deux sujets semblent davantage associés à des espaces ecclésiaux aux proportions variables, mais les chantiers reflètent un essor architectural caractéristique d'un Empire romain d'Orient redynamisé notamment sous le règne de Justinien Ier (527-565). La mise en scène de deux oiseaux liés au triomphe et à la *renovatio* dans les décors d'édifices situés dans des territoires « renaissants » va constituer l'un des axes majeurs de nos réflexions. Au sein de cet ensemble complexe et structuré en réseau, certaines cités telles que Rome, Thessalonique, Constantinople et Ravenne paraissent plus attractives. Ces pôles abritant des édifices majeurs semblent rayonner et ainsi influer sur des productions plus ou moins éloignées, puisque les biens, les idées et les schémas circulent et se transmettent. Durant cette époque, des rapports étroits se tissent par exemple entre Ravenne et Constantinople, c'est-à-dire entre la dernière capitale de l'Empire romain d'Occident et une « nouvelle Rome ». En suivant ce fil directeur, les éléments mis en évidence dans les représentations visuelles des données commencent à s'éclairer. Principalement figurés en mosaïques et sculptés sur des supports situés dans la nef et près du *bêma* de basiliques « byzantines », le paon et le phénix participent à la mise en scène du

[400] Voir *infra,* chap. V, III. C.

triomphe du Christ sur le temps et la mort. À partir du V^e siècle, ces signes vont d'ailleurs principalement être représentés en contexte cultuel et dans des espaces ecclésiaux marquant alors une étape importante dans leur évolution iconographique.

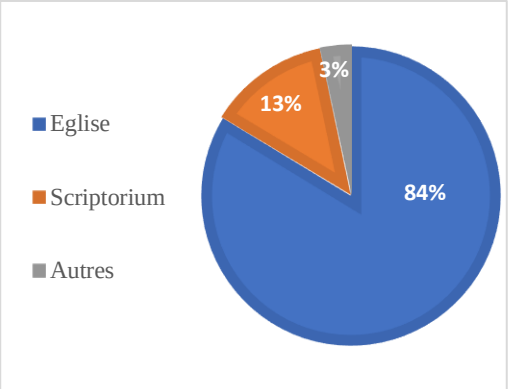
C. 3. VII^e-IX^e siècle

Du VII^e au IX^e siècle, 97 témoignages répartis dans 54 cités pour le paon et 3 documents situés à Rome ont été répertoriés pour le phénix. Au VII^e siècle, plusieurs cités localisées aujourd'hui en Espagne, en Italie et en Grèce, se détachent pour l'iconographie du paon, mais uniquement Rome pour le phénix. Ravenne, Venise, Nea Anchialos et Constantinople sont, comme au VI^e siècle, marquées par la figuration du paon. En parallèle, quelques cités hispaniques situées dans le centre et l'ouest de la péninsule émergent au VII^e siècle. Le phénix est quant à lui mis en image à Rome au VI^e siècle – en parallèle du paon – et au VII^e siècle. Au VIII^e siècle, le paon est principalement figuré à et près de Rome, à et autour de Spolète dans le centre de l'Italie, dans le nord du territoire de part et d'autre du Pô ainsi qu'autour de Cividale. Narbonne, Lyon, Luxeuil et Worms émergent également en France actuelle et en Allemagne. Au IX^e siècle, les cités associées en Italie à la figuration du paon sont réparties dans des zones qui semblent se situer dans l'inertie du siècle précédent. En ce qui concerne les autres



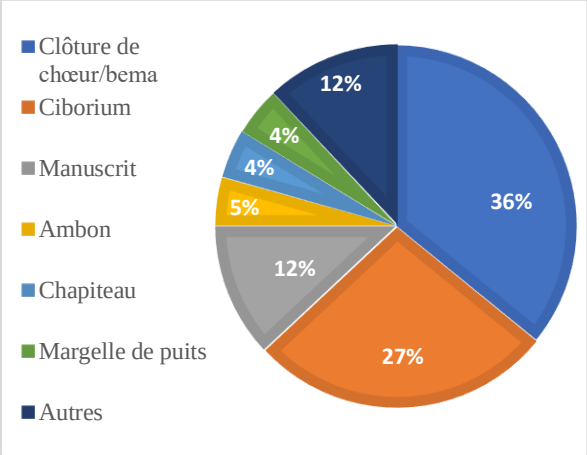
Carte 6. Répartition des cités associées au paon et/ou au phénix du VII^e siècle au IX^e siècle.

territoires, Tours, Saint-Amand-en-Pévèle, Aix-la-Chapelle et Prüm se distinguent en France et en Allemagne ainsi que Thèbes et Constantinople dans la partie orientale du Bassin méditerranéen. Le phénix a quant à lui été figuré dans deux basiliques romaines au IX[e] siècle sur lesquelles nous reviendrons.



Graphique 14. Répartition des paons figurés en fonction du lieu d'accueil (VII[e]-IX[e] siècle).

Du VII[e] au IX[e] siècle, le paon a principalement été représenté dans des contextes cultuels, puisque sur les 97 documents répertoriés, 92 témoignages concernent des espaces ecclésiaux. Ces derniers mettent en évidence plusieurs cités regroupées dans le centre et la partie septentrionale de la péninsule italique, mais qui paraissent un peu plus dispersées en Espagne, en France, en Allemagne et en Grèce. Si l'on observe les espaces d'accueil de ces productions, l'église s'impose avec 77 documents, soit 84% de l'ensemble. 12 manuscrits renvoient quant à eux à des *scriptoria* situés en France et en Allemagne et à des enluminures datées entre le début du VIII[e] et la fin du IX[e] siècle[401]. En ce qui concerne les supports utilisés, les clôtures de chœur et les *ciboria* se détachent de l'ensemble avec respectivement 33 et 25 exemples répertoriés, soit 36% et 27% du corpus. Les manuscrits représentent 11 documents et les ambons, les chapiteaux et les margelles de puits de petites séries[402]. Les *media* utilisés vont dans le même sens, puisque la sculpture concerne 79 occurrences, l'enluminure 11 documents et les mosaïques 2 documents. Les thèmes dominants des scènes dans lesquelles apparaît un paon sont l'eucharistie (73 documents) puis la mise en scène de l'écrit pour les manuscrits (8 documents) et le triomphe sur la mort (7 documents)[403]. Le phénix a quant à lui été figuré en mosaïques sur les conques absidales de trois basiliques à Rome et associé au triomphe sur la

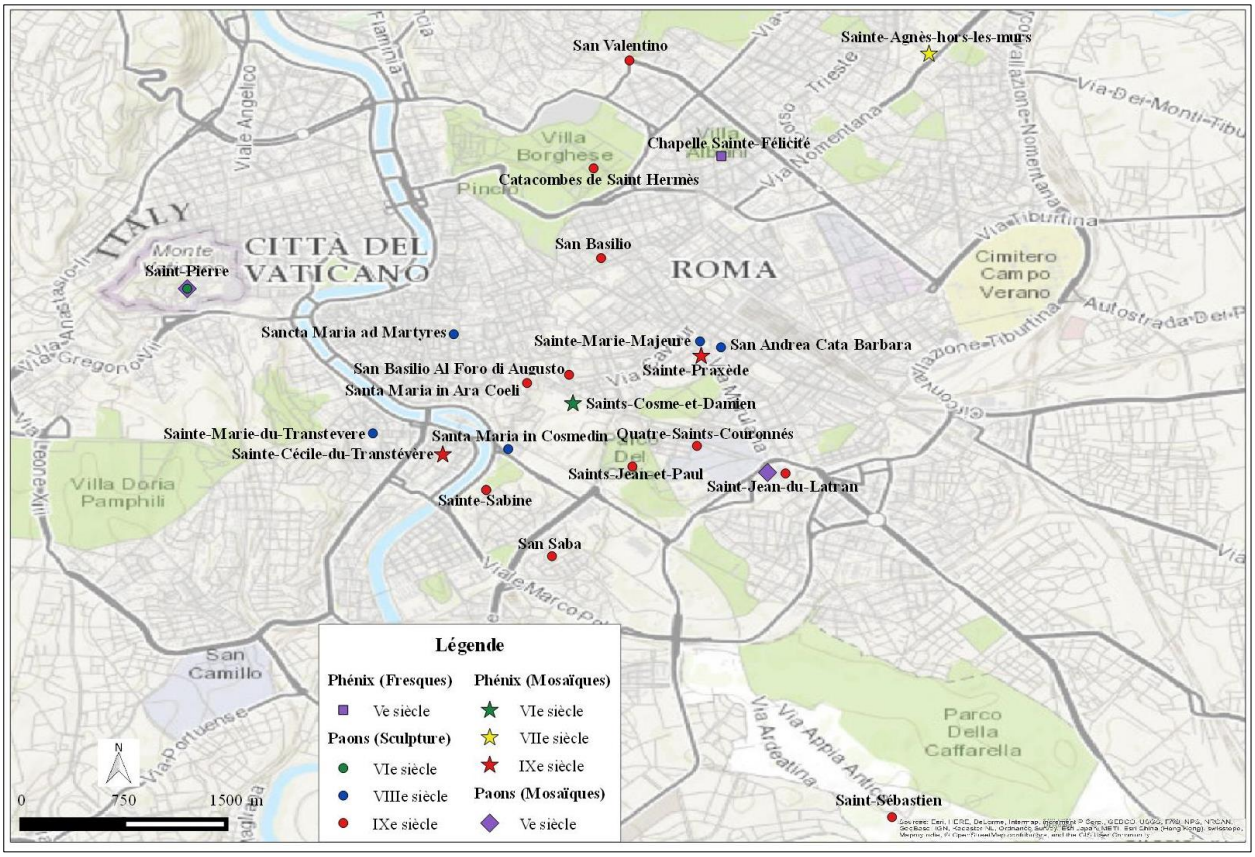


Graphique 15. Répartition des paons figurés en fonction du support (VII[e]-IX[e] siècle).

[401] La catégorie « Autres » regroupe 3 documents concernant un baptistère, un cloître et un édifice non renseigné.
[402] La catégorie « Autres » regroupe 11 documents concernant deux pavements, deux plaques, deux cathèdres, un autel, un bassin, des fonts baptismaux, un linteau et un sarcophage.
[403] Le baptême concerne 2 documents tandis que les deux derniers exemples se rapportent à la glorification de l'Église et au thème du renouveau.

mort ou à l'*Adventus in Gloria*, c'est-à-dire la venue en gloire du Christ à la fin des temps. Concernant les témoignages issus de contextes funéraires, il s'agit de 5 sculptures datées du VIII[e] et du IX[e] siècle, découvertes dans des tombes individuelles en Lombardie, en Émilie-Romagne, en Vénétie et dans le Latium.

En se plaçant à l'échelle de Rome, il est possible de prolonger nos réflexions sur la transmission de schémas visuels au sein d'une cité empreinte en continu par l'iconographie du paon et du phénix [voir Carte 7]. Les 25 témoignages cartographiés datés entre le V[e] et le IX[e] siècle reflètent en partie une évolution des supports et des techniques, constatée à l'échelle du Bassin méditerranéen. Entre le V[e] et le VI[e] siècle, des paons sont figurés en mosaïques sur la voûte de l'oratoire Saint Jean-Baptiste du Latran et sur la façade de la basilique Saint-Pierre puis sculptés sur une clôture de chœur de cette même basilique. Entre le VI[e] et le VII[e] siècle, un phénix est intégré dans le décor en mosaïques de la conque absidale de la basilique Saints-Cosme-et-Damien sur le forum puis à Sainte-Agnès-hors-les-murs[404]. Entre le VIII[e] et le IX[e] siècle, le paon est représenté principalement en sculpture sur des supports qui délimitent la zone du chœur. Le phénix est quant à lui figuré en mosaïques au IX[e] siècle sur deux conques absidales



Carte 7. Répartition géographique des productions peintes, sculptées et en mosaïques à Rome (V[e] siècle-IX[e] siècle).

[404] Voir *infra*, chap. IX, I. A, D.

à Sainte-Praxède et à Sainte-Cécile-du-Transtévère[405]. Si l'on compare la répartition des édifices avec la carte précédente centrée sur Rome, il apparaît qu'au cours des quatre premiers siècles, le paon et le phénix sont figurés à l'extérieur de l'enceinte urbaine, dans l'espace réservé aux morts, alors que du V^e^ au IX^e^ siècle, les édifices sont intégrés dans le tissu urbain. En migrant de la sphère funéraire vers la sphère cultuelle, le paon et le phénix se sont donc rapprochés du centre de la cité. À partir du V^e^ siècle, les oiseaux quittent l'obscurité des sépultures et s'exposent au grand jour aux yeux des clercs, des fidèles et des pèlerins dans des décors monumentaux à Rome.

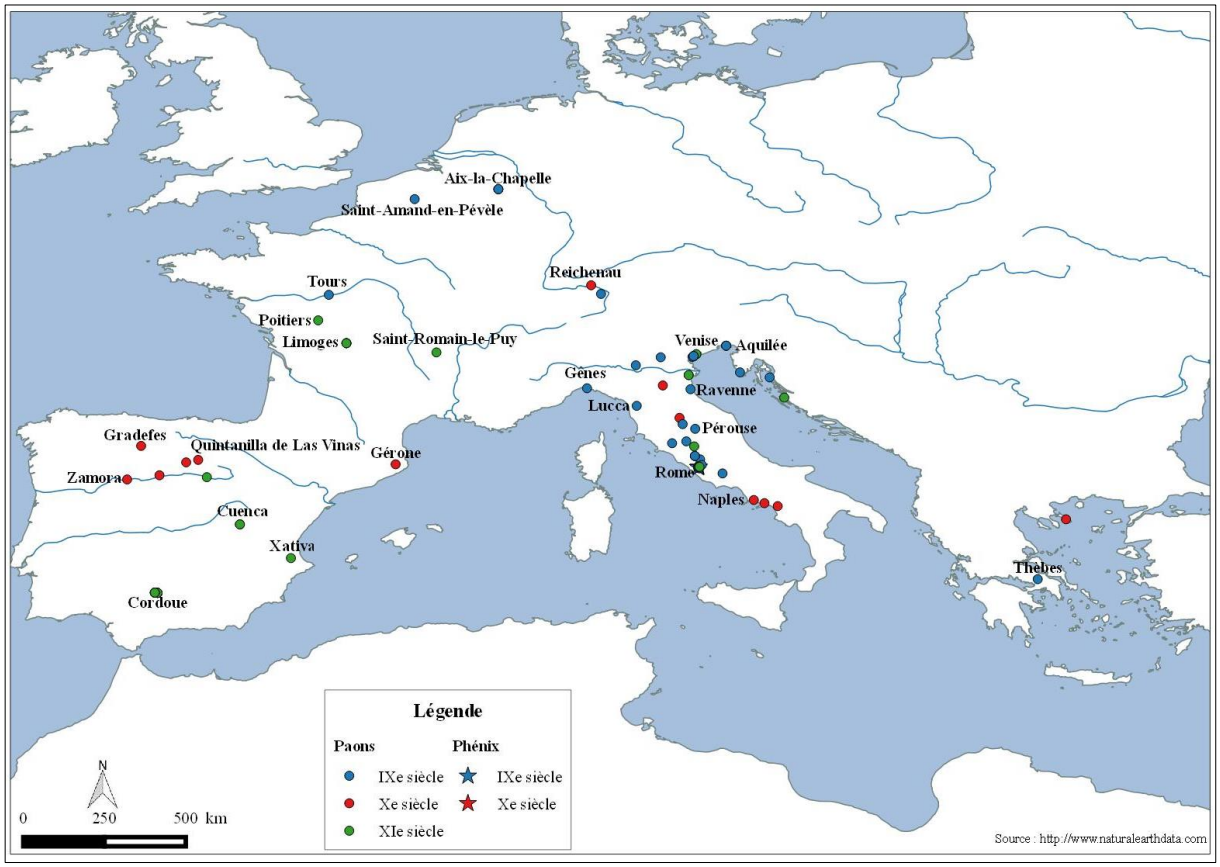
Ainsi, du VII^e^ au IX^e^ siècle, les témoignages relatifs à des contextes cultuels autour du Bassin méditerranéen mettent en évidence un certain nombre d'éléments. Au VII^e^ siècle, le paon est encore représenté à Ravenne, à Venise, à Constantinople ainsi que dans la partie orientale de la Grèce dans l'inertie de la production sculptée byzantine du siècle précédent. Il est également figuré dans des basiliques espagnoles qui reflètent l'essor de la sculpture wisigothique. Du VIII^e^ au IX^e^ siècle, la partie septentrionale de la péninsule italique ressort particulièrement autant pour le paon que pour le phénix. Cette zone paraît structurée autour de Rome et de Spolète dans le centre du territoire et de Pavie, Ravenne et Cividale dans le nord de la péninsule, mettant alors en exergue les grands duchés lombards de Spolète et du Friul. Le développement de l'iconographie du paon et du phénix sur des supports sculptés autour du chœur de plusieurs basiliques paraît refléter un essor architectural et une effervescence culturelle propres à un contexte qu'il va falloir cerner. Ces cités correspondent également à des zones de tension entre les peuples Ostrogoths, Lombards, Byzantins puis Francs du VI^e^ au IX^e^ siècle donc à des bouleversements religieux et culturels que nous allons tenter d'appréhender à travers l'iconographie. Ravenne, dernière capitale de l'Empire romain d'Occident, devint le siège du pouvoir ostrogothique à la fin du V^e^ siècle puis le siège de l'exarchat byzantin de 568 à 751. De la même manière que pour les siècles précédents, ces deux signes semblent réapparaître durant des périodes et dans des cités caractérisées par un équilibre politico-religieux assez instable. Le fait que le phénix soit remis en image à Rome au VI^e^, au VII^e^ et au IX^e^ siècle dans des décors absidaux nous conduit à réenvisager les rapports entre le pouvoir temporel et spirituel. En tenant compte de ces contextes historiques, la proximité entre le paon, le phénix et l'autel peut prendre une autre dimension.

[405] Voir *infra*, chap. IX, II. A, C.

C. 4. IX^e^-XIII^e^ siècle

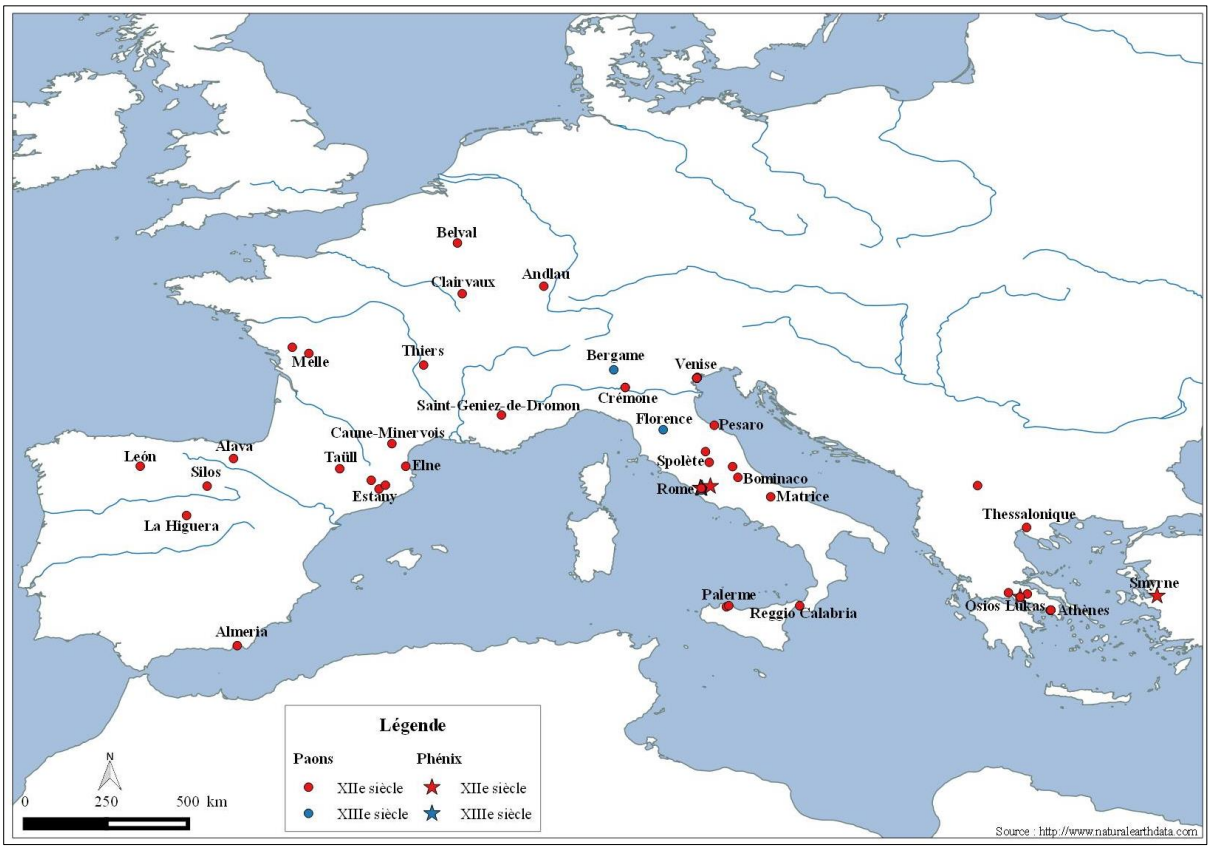
Du IX^e^ au XIII^e^ siècle, 155 témoignages répartis dans 88 cités concernent l'iconographie du paon et 9 documents situés à Smyrne, Osios Loukas, Rome et Tivoli pour le phénix.

Au X^e^ siècle, plusieurs cités gravitant autour de Pérouse et de Naples émergent sur la péninsule italique. En Allemagne se distinguent Reichenau, Limoges en France ainsi que plusieurs cités dans le nord de la péninsule hispanique puis Gérone et Cordoue dans l'actuelle Andalousie. Le phénix est seulement représenté à Rome au X^e^ siècle. Au XI^e^ siècle, Rome et Amelia au sud de Pérouse se détachent notamment dans le centre de l'Italie ainsi que plusieurs cités autour de Venise sur les littoraux de la mer Adriatique. En France se distinguent Saint-Romain-le-Puy, Limoges et Poitiers et en parallèle plusieurs cités telles que Cuenca, Xàtiva et Cordoue en Espagne. Aucun témoignage n'a été répertorié concernant la représentation du phénix au XI^e^ siècle. Par conséquent du IX^e^ au XI^e^ siècle, le paon est figuré de façon continue dans la partie septentrionale de l'Italie et près de Naples, mais plus localement en Allemagne et en France. En Espagne, une continuité dans la figuration du paon apparaît entre le X^e^ et le XI^e^ siècle dans le nord et dans l'est du territoire. Cordoue semble également se détacher pour



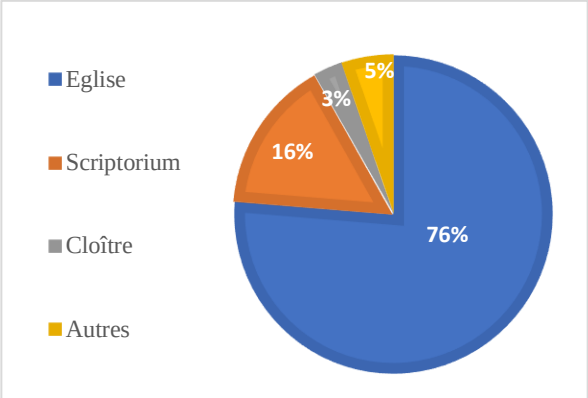
Carte 8. Répartition des cités associées au paon et/ou au phénix (IX^e^ siècle-XI^e^ siècle).

cette période. Si l'on prend en compte les témoignages datés du XII[e] siècle, plusieurs cités dans le nord de la péninsule hispanique émergent ainsi qu'Almeria dans l'actuelle Andalousie. La zone comprise entre le sud de la France et le nord-est de l'Espagne, c'est-à-dire dans les actuelles Catalogne et Pyrénées orientales, semble également marquée par l'iconographie du paon au XII[e] siècle. En France, il s'agit de cités actuellement localisées en Poitou-Charentes et en Pays de la Loire ainsi que de Thiers, de Saint-Geniez-de-Dromon, de Clairvaux et de Belval dans l'est du territoire. En Italie, il s'agit principalement de cités localisées dans le centre de la péninsule ainsi que de Venise et Crémone dans le nord du territoire et de Palerme et Reggio Calabria dans le sud. En Grèce, plusieurs cités mettent en évidence les régions actuelles de l'Attique et de la Béotie ainsi que Thessalonique dans le nord du territoire. Au XIII[e] siècle, seules Rome, Florence, Venise et Bergame se distinguent. En ce qui concerne le phénix, 5 témoignages mettent en lumière les cités de Rome, Tivoli, Osios Loukas et Smyrne au XII[e] siècle et uniquement Rome au XIII[e] siècle.



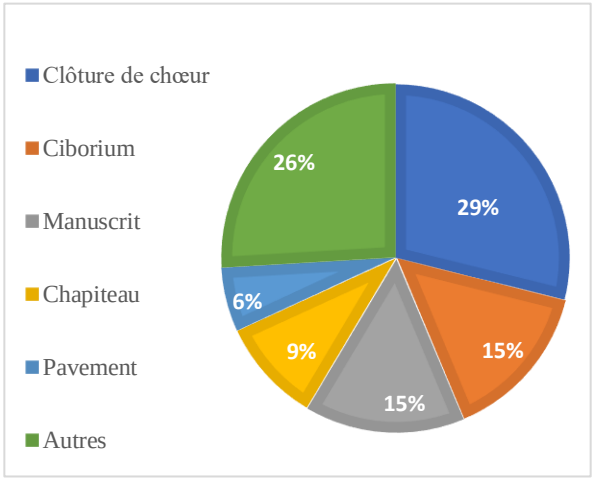
Carte 9. Répartition des cités associées au paon et/ou au phénix (XII[e] siècle-XIII[e] siècle).

Du IX[e] au XIII[e] siècle, le paon a surtout été figuré dans des contextes cultuels



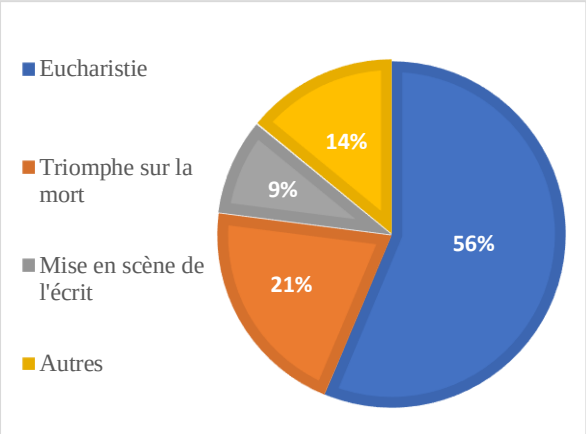
Graphique 16. Répartition des paons figurés en fonction du lieu d'accueil (IX^e-XIII^e siècle).

représentant 135 témoignages sur 155 documents, soit 87% de l'ensemble[406]. Tous les témoignages figurés relatifs au phénix concernent des espaces ecclésiaux. Si l'on se réfère aux lieux d'accueil de ces productions, l'église s'impose avec 103 témoignages répertoriés, soit 76% du corpus. Dans de moindres proportions, la mise en image du paon est associée à 21 *scriptoria* et à 4 cloîtres dans des complexes monastiques[407]. Durant cette période, l'iconographie du paon a donc essentiellement été employée dans les décors d'édifices de culte chrétiens dont certaines parties étaient accessibles aux fidèles et aux pèlerins. La répartition des supports utilisés n'est pas aussi tranchée et met en lumière plusieurs types d'objets. En effet, les clôtures de chœur représentent un ensemble de 39 documents (29%), les *ciboria* un groupe de 20 documents (15%) de même que les manuscrits (15%). La catégorie « Autres » regroupe différents supports allant de la conque absidale aux parois latérales de la nef en passant par des voûtes, des margelles de puits et des façades. L'éparpillement des données en complique l'interprétation, mais l'observation de la localisation des supports au sein de l'édifice offre des pistes de réflexions. Le paon a en effet principalement été représenté autour du chœur et à l'entrée de l'édifice, c'est-à-dire aux extrémités de l'église. Les *media* employés confirment ces observations, puisque la sculpture forme un ensemble de 89 témoignages, l'enluminure concerne 19 documents et les mosaïques 17 occurrences[408]. Les thèmes dominants des scènes dans lesquelles le paon a été inséré concernent principalement l'eucharistie (56%) et le triomphe sur la mort (21%) et dans une moindre mesure, la mise en



Graphique 17. Répartition des paons figurés en fonction du support (IX^e-XIII^e siècle).

[406] Les 20 témoignages issus de contextes civils concernent principalement des coffrets en ivoire hispano-musulmans datés entre le X^e et le XIII^e siècle et quelques tombes situées en Italie et en Espagne.
[407] La catégorie « Autres » regroupe 7 occurrences qui concernent des baptistères, des chapelles, un dortoir et un oratoire.
[408] Les 10 derniers documents concernent des peintures à fresque et du tissage.



Graphique 18. Répartition des paons figurés en fonction du thème dominant (IX^{e}-XIII^{e} siècle).

scène de l'écrit dans les manuscrits[409]. Le phénix a quant à lui été figuré dans des basiliques et principalement sur des conques absidales ornées de mosaïques. Les thèmes des scènes dans lesquelles il a été intégré se rapportent à l'*Adventus in Gloria*, au triomphe sur la mort et à la glorification de l'Église.

Ainsi, du IX^{e} au XIII^{e} siècle, de grands ensembles géographiques peuvent être cernés grâce à la répartition des cités marquées par l'iconographie du paon et du phénix. Sur la péninsule hispanique, deux zones assez distinctes apparaissent entre le X^{e} et le XII^{e} siècle, puisque le paon semble représenté en parallèle dans le nord-ouest de l'Espagne et dans le sud-est du territoire. La *Reconquista* de l'Al Andalus et l'essor des décors sculptés chrétiens dans certaines zones de la péninsule hispanique offrent des pistes de réflexions pour tenter d'expliquer la présence ou la réapparition du paon. Précisons que durant cette période, l'oiseau a également été figuré sur des coffrets en ivoire hispano-musulmans. À travers l'étude de ces objets de cour qui ont circulé entre l'Andalousie, la Sicile et le sud de l'Italie et qui ont parfois été remployés comme reliquaires, la question de la transmission de formules visuelles entre musulmans et chrétiens pourra être réenvisagée. La notion d'interface culturelle va par ailleurs être examinée par le biais des décors sculptés de certaines basiliques du XII^{e} siècle, situées de part et d'autre de la chaîne pyrénéenne. Le croisement de diverses sources d'informations va contribuer à enrichir nos réflexions sur la signification du paon et du phénix durant ces siècles-charnières que sont le IX^{e} et le XII^{e} siècle.

III. Résultats et pistes de réflexions

Ainsi, la confrontation des témoignages figurés du paon et du phénix mis en parallèle avec quelques *benu* et créatures hybrides offre des éléments de réponse à certaines questions et ouvre plusieurs pistes de réflexions. En effet, les différentes analyses sérielles pratiquées sur les 570 documents mettent en relief des tendances et des singularités, des constantes et des variables, des continuités et des ruptures relatives dans l'histoire des figurations du paon et du phénix. La souplesse alliée à la rigueur de l'outil informatique permet de jouer sur la distance

[409] La catégorie « Autres » regroupe 19 témoignages qui concernent notamment le thème de la glorification de l'Église, le baptême et le renouveau.

entre l'observateur et son sujet, c'est-à-dire de passer facilement du général au particulier, d'une vue globale à une vision focalisée sur un exemple. Ces allers-retours d'une échelle à l'autre de la documentation participent à une certaine prise de recul sur un objet d'étude observé sous différents angles. En croisant les valeurs, des liens peuvent être révélés entre des témoignages et mettre en lumière des correspondances entre plusieurs éléments rassemblés, combinés pour donner corps à une composition appliquée sur un support abrité dans un édifice, dans une cité parfois associée à une ou plusieurs autres.

La mise en série des documents apporte d'abord un nouvel éclairage sur la mise en image du paon du V^e^ siècle av. J.-C. au XIII^e^ siècle envisagée à travers 490 témoignages figurés. Ils font apparaître que l'oiseau est caractérisé par sa queue ocellée dans 89% des cas, par sa queue trainante dans 75% des cas et par sa figuration en couple dans 64% des documents. L'image du paon présenté de face et faisant la roue n'est donc pas si répandue jusqu'au XIII^e^ siècle par rapport au schéma du couple de paons, vus de profil, affrontés et réunis autour d'un objet. En ce qui concerne les caractéristiques physiques du paon, celles-ci peuvent être envisagées comme les composants d'une formule visuelle telle que : aigrette + queue ocellée (trainante ou déployée) = paon. La notion de souche a été proposée pour désigner la base visuelle du phénix dont l'aspect évolue selon les contextes, ce qui le distingue de l'image que nous en avons aujourd'hui, celle qui est issue de la créature hérodotéenne. Jusqu'au XIII^e^ siècle, l'*avis unica* prend les traits d'un oiseau indifférencié ou d'un échassier, issu de la figure du *benu* égyptien, dont le plumage peut être flamboyant. Le nimbe radié est l'une des principales caractéristiques du phénix qui entretient un rapport assez étroit avec son support, plus précisément avec le palmier-dattier (*phoenix*), la sphère et le monticule. De la même manière que pour le paon, les indices de la christianisation du phénix devront être cherchés dans son environnement, en particulier dans les objets et les figures humaines auxquelles il est associé. Le paon et le phénix partagent d'ailleurs des objets communs qualifiés de « transversaux » alors qu'ils sont le plus souvent mis en concurrence dans la littérature latine. Leurs rencontres dans plusieurs compositions à partir du I^er^ siècle est un point sur lequel nous reviendrons au cours de nos réflexions.

Du point de vue de la répartition chronologique, géographique et par contexte des documents, des cités et des contextes apparaissent comme privilégiés selon les périodes. Les vues synthétiques proposées constituent une première étape, mais pour rendre les données plus lisibles et tenter de cerner des tendances ou des phénomènes, il est nécessaire de filtrer ces accumulations d'informations. Les quatre séquences chronologiques présentées n'ont pas pour

objectif d'isoler des séries de documents, mais au contraire de révéler des processus de transmission de schémas visuels dans le temps, dans l'espace et d'un contexte à l'autre. En effet, on ne peut comprendre la persistance de ces sujets dans l'iconographie antique et médiévale qu'en tenant compte de toutes les facettes d'une société. La présence du paon dans des répertoires visuels à la fois funéraires, civils puis cultuels à partir du IV^{e} siècle, dans des contextes qui interagissent est un aspect qui doit être souligné. Il s'agit d'un ensemble indissociable et cohérent et il en est de même pour le phénix. En mettant en perspective l'iconographie du paon et du phénix dans ces trois contextes parallèles s'ouvrent d'intéressantes pistes de réflexions sur l'évolution de la conception du temps et de la mort dans des sociétés progressivement christianisées. Par conséquent, au-delà d'une étude de la mise en image du paon et du phénix jusqu'au XII^{e} siècle, il va s'agir de s'interroger sur l'environnement de ces oiseaux liés au triomphe.

Les cités italiques étant omniprésentes dans l'histoire de ces signes, ces dernières vont apparaître de façon récurrente durant notre parcours. La moitié des témoignages répertoriés pour le paon et les deux tiers des documents pour le phénix se rapportent à cet espace. La cité de Rome réapparaîtra ainsi régulièrement au cours de nos réflexions. Le paon a été figuré dès le V^{e} siècle av. J.-C. en contexte funéraire en Étrurie et représenté de façon continue du II^{e} siècle av. J.-C au XIII^{e} siècle et le phénix de manière presque constante à partir du I^{er} siècle. Cet intérêt persistant pour ces sujets, voire cette *traditio* sur la péninsule italique met également en relief quatre phases durant lesquelles le paon et le phénix réapparaissent dans les cités méditerranéennes hors de l'Italie. Ces dernières sont en effet marquées par ces signes seulement à certains moments de leur histoire, plus particulièrement durant des tournants parfois qualifiés de « renaissances » dans l'historiographie. Nos réflexions vont porter sur les circonstances et les enjeux de l'apparition ou de la réapparition de ces signes en envisageant les témoignages figurés comme la cristallisation de contextes historiques particuliers. Ainsi, il va être question d'observer les mécanismes de la réactualisation de deux signes liés au processus de *renovatio* dans des cités qui redécouvrent un passé et qui sont marquées par de profonds bouleversements culturels et religieux. Les IV^{e}, VI^{e}, IX^{e} et XII^{e} siècles paraissent des moments phares pour ces signes, mais ils doivent également être considérés comme le résultat de processus engagés parfois plusieurs siècles auparavant. Les V^{e}, VII^{e}, VIII^{e}, X^{e} et XI^{e} siècles ne peuvent alors être écartés de nos réflexions de même que les témoignages du paon et du phénix antérieurs au IV^{e} siècle.

Chapitre III. Sources et ressources littéraires et iconographiques du paon et du phénix (X^e siècle av. J.-C.-II^e siècle av. J.-C.)

Après avoir pris une certaine distance avec les recherches effectuées et avec notre corpus documentaire, nous allons débuter notre enquête à partir des premières références au paon et au phénix dans le Bassin méditerranéen. La question des circonstances de l'introduction du paon indien sur les rives méditerranéennes sera envisagée en revenant notamment sur leur supposée importation en Israël grâce au roi Salomon. Nous réfléchirons sur la considération de l'animal dans les textes anciens, sur les termes qui le désignent puis sur les conditions des premières mises en image en Étrurie au V^e siècle av. J.-C. Le parcours de l'animal de la partie orientale du Bassin méditerranéen vers la péninsule italique sera mis en parallèle avec la circulation de ses différentes figurations afin de déterminer si l'introduction de l'animal sur un territoire a favorisé sa traduction visuelle. En ce qui concerne le phénix, nous reviendrons sur ses origines égyptiennes puis sur les circonstances de son entrée dans les textes grecs, en particulier chez Hérodote. La question d'une éventuelle présence du phénix dans la Bible va également être abordée, puisque de la même manière que pour le paon, il est nécessaire de s'interroger sur les termes hébreux, grecs et latins qui désigneraient l'a*vis unica*. Le processus de médiation et la réappropriation du paon et du phénix seront les principaux fils directeurs de nos réflexions.

C'est grâce à un faisceau d'indices issus de plusieurs types de ressources que nous proposons d'examiner les origines littéraires et iconographiques du paon à partir du règne de Salomon (970-931 av. J.-C) puis les circonstances de l'hellénisation du *benu*-phénix au V^e siècle av. J.-C. Son association au thème de la régénération et à la division du temps va être mise en perspective avec la signification du paon étroitement lié à la renaissance et à la cyclicité. Les conditions de l'intégration de l'oiseau d'Héra dans des contextes cultuels et funéraires entre le VI^e et le V^e siècle av. J.-C. seront présentées avant d'étudier les raisons et les enjeux de son apparition dans le répertoire dionysiaque au III^e siècle av. J.-C. La dernière étape du chapitre sera marquée par la mise en lumière d'un autre versant de la signification du paon également considéré comme un véhicule de l'âme à partir du II^e siècle av. J.-C.

I. La désignation du paon et du phénix. Problèmes et enjeux

A. Le paon dans les sources littéraires à l'est du Bassin méditerranéen (Xe-VIe siècle av. J.-C.)

Le paon originaire d'Inde rejoignit progressivement le Bassin méditerranéen par le biais d'échanges commerciaux dont les circonstances et les protagonistes restent difficiles à cerner. H. Lother a envisagé une introduction possible de cette espèce en Mésopotamie au XIIe siècle av. J.-C. en se basant sur la richesse légendaire du roi Nabuchodonosor (1126-1103 av. J.-C)[410]. Le manque de sources sur le sujet nous conduit à rejeter cette hypothèse. Par ailleurs, un verset vétérotestamentaire a été utilisé pour tenter de prouver l'existence de rapports commerciaux entre l'Inde et l'est du Bassin méditerranéen dès le Xe siècle av. J.-C. Le roi Salomon (970-931 av. J.-C) aurait alors profité de ces échanges pour importer des paons en Israël[411]. Dans une des traductions françaises du *Livre des Rois* et des *Chroniques*, il est précisé que les navires de Tarsis rapportaient tous les trois ans de nombreux biens de valeur tels que de l'or, de l'argent, de l'ivoire, des singes et des paons[412]. Néanmoins, le terme hébreu *toukkiyyim* (תֻּכִּיִּים) n'est rendu par « paons » que dans certaines versions de ces livres vétérotestamentaires. La variabilité des traductions nous semble révélatrice. En effet, la traduction par « paons » n'apparaît que dans le *Codex Alexandrinus* de la Septante, dans la Vulgate et dans la traduction syriaque du *Livre des Rois* (la Peschitto [413]. Il est possible que le nom « paon » (gr. ταών, lat. *pavus*) ait été choisi pour transcrire un terme ambivalent évoquant un « oiseau coloré » ou « un

[410] H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 39. Sur la question de l'introduction du paon dans le Bassin méditerranéen, voir L. SHAFE, « Why is the Peacock's Tail so Beautiful? », in *Darwin and Theories of Aesthetics and Cultural History*, B. LARSON, S. FLACH (éd.), Surrey, Ashgate Publishing Limited, 2013, p. 13-51.

[411] G.-L. LECLERC DE BUFFON, *Histoire naturelle des oiseaux*, Paris, Imprimerie royale, 1771, t. II, p. 288-322, repris dans H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.,* p. 37-40 ; E.-T. REIMBOLD, *Der Pfau : Mythologie und Symbolik, op. cit.*, p. 17.

[412] I Rois 10, 22 ; 2 Chroniques 9, 21. Dans une version française de référence de la Bible, une note précise pour ces deux passages : « *paons* : le sens du mot hébreu est incertain ; autres traductions : *guenons* ou *volailles* ». *Cf. La Bible. L'Ancien Testament et le Nouveau Testament*, nouvelle édition revue, Paris, Alliance biblique universelle – Le cerf, Le Livre de poche, 1996, p. 419, 1186. Cependant, cette note est à corriger car le terme « paons » est précédé de celui de « singes » ou « guenons » dans l'énumération en question.

[413] « Ὀδόντων ἐλεφαντίνων καὶ πιθήκων καὶ ταωνων » dans le *Codex Alexandrinus. Η Καινη Διαθηκη. Novum Testamentum Graece*, B. H. COWPER (éd.), Londres, Williams & Norgate, 1860 ; dans la *Vulgate* : « *et dentes elephantorum, et simias, et pavos* » (3 Reg 10, 22) ; « *Et deferebant inde aurum, et argentum, et ebur, et simias, et pavos* » (2 Par 9, 21), *Biblia Sacra : Iuxta Vulgatam Versionem (Vulgate Latin Bible)*, vol. 11, *Libri Salomonis : id est Proverbia, Ecclesiastes, Canticum canticorum / ex interpretatione sancti Hieronymi cum praefationibus et variis capitulorum seriebus*, A. GASQUET (éd.), Rome, Typis polyglottis Vaticanis, Libreria Editrice Vaticana, 1957. Pour la *Peschitto*, voir *Translation Syria Pescitto Veteris Testamenti ex codice Ambrosiano sec*, A. M. CERIANI (éd.), vol. VI, Milan, Della Croice, 1876.

objet chatoyant » dans l'esprit des traducteurs. À la suite de l'or, de l'argent, de l'ivoire et des singes, les paons s'intégraient facilement dans cette énumération de matières précieuses rapportées de la cité lointaine et méconnue de Tarsis. Ce choix peut également être révélateur de la façon dont le roi Salomon était perçu au moment de ces traductions. Ce dernier devait incarner la figure d'un conquérant qui, dès le X^e^ siècle av. J.-C., serait parvenu à acquérir ces oiseaux rares qui attisaient l'imagination et devaient être associés à l'Inde[414]. Cette référence implicite à l'Inde n'a pas été retenue dans la version grecque du *Livre des Rois* du *Codex Vaticanus* dans laquelle sont mentionnées des « pierres rares et travaillées » (και λίθων τορευτῶν καὶ πελεκητῶν)[415]. J. Halevy (1827-1917) a vu en *toukkiyyim* des flacons à parfums en rapprochant ces mots d'une forme babylonienne (*tukku sha kukupi*) certainement connue au VII^e^ siècle av. J.-C durant l'ajout de ce passage du *Livre des Rois*[416]. Le nom hébreu *toukkiyyim* fait certainement référence à un objet ou à une matière précieuse et colorée, importée grâce à des échanges commerciaux entre le royaume d'Israël et d'autres territoires.

Au milieu du XIX^e^ siècle, plusieurs linguistes ont cherché à situer la provenance et le moment de l'introduction de ce terme inconnu dans le vocabulaire syro-arabe[417]. En partant du principe que *toukkiyyim* désigne bien des paons, J. Vinson (1843-1926) a débuté une vaste investigation en répertoriant tous les noms sanskrits se rapportant à cet oiseau afin de tenter de comprendre d'éventuelles dérivations linguistiques[418]. Un examen minutieux a révélé que ces termes sont tous basés sur la description partielle de leur référent puisqu'ils dérivent de radicaux traduisibles par « ornement », « parure », « aigrette » ou « frange ». Par exemple en tamoul, *śikkhin* (abrégé *śiki*) serait issu de *śikha* (« aigrette »), mais le nom désignerait plusieurs objets allant du feu à la comète en passant par le paon. L'aigrette s'impose en sanskrit comme l'un

[414] Flavius Josèphe (37-100) a d'ailleurs traduit le terme par « Éthiopiens », puisque dans l'Antiquité, on considérait que l'Éthiopie et l'Inde appartenaient au même continent asiatique (FLAVIUS JOSÈPHE, *Les Antiquités juives*, vol. IV, Livres VIII et IX, E. NODET (trad. et éd.), Paris, Cerf, 2005, VIII, 7, 2).

[415] Le terme a été occulté dans les *Paralipomènes* du *Codex Vaticanus* (Vat. gr. 1209), *English Translation of the Greek Septuagint Bible*, C. L. BRENTON (éd.), Londres, Bagster, 1851 ; *La Sainte Bible*, P. GIGUET (trad. et éd.), t. II., *Les rois…,* Paris, Librairie Poussielgue, 1865, p. 202, 425. Les deux livres concernés vont paraître aux éditions du Cerf, dans la collection « La Bible d'Alexandrie », à savoir *Livre des Règnes*, vol. III, P. LEFÈBVRE et P. HUGO (éd.) ; *Livre des Paralipomènes*, vol. II, H. COUSIN *et. al*. (éd.).

[416] J. HALEVY, *Nouvelles observations sur les écritures indiennes*, Paris, Leroux, 1895, p. 52. Sur le sujet, voir également M. COGAN, *I Kings. A new translation with introduction and commentary*, New York, Doubleday, 2001, p. 320.

[417] Voir notamment C. LASSEN, *Indische Altertumskunde*, Leipzig, Kittler, 1867, vol. I-2, p. 65 ; C. RITTER, *Die Erdkunde im Verhältniß zur Natur und zur Geschichte des Menschen…,* Berlin, G. Reimer, 1848, XIV, p. 402 ; A. WEBER, *Die Verbindungen Indiens mit den Ländern im Westen*, réimpr. *Indische Skizzen*, Berlin, 1853, p. 74 ; E. RENAN, *Histoire générale et système comparé des langues sémitiques*, Paris, Imprimerie impériale, 1878, II-2, p. 209.

[418] J. VINSON, « Sur l'origine du mot Thuki-im « Paons » de la Bible », *Revue de linguistique et de philologie comparée*, t. 6, 187, 1867, p. 120-128, p. 125.

des « attributs » essentiels du paon au même titre que sa traîne « céleste » ou que ses couleurs intenses, voire flamboyantes[419]. Le procédé de la synecdoque transparaît dans la composition des noms indiens du paon. Dans un premier temps, les termes *śikkhin* et son supposé dérivé *toggai* ont été isolés en envisageant d'éventuelles dérivations linguistiques progressives jusqu'à l'hébreu *toukkiyyim*[420]. L'hypothèse de la prononciation des peuples du Dekhan a été invoquée dès 1847 par C. Lassen (1800-1876), puis reprise en 1855 par E. Renan (1823-1892), mais A. Weber (1825-1901) a rejeté cette éventualité[421]. Il résulte de cet examen que le nom *toukkiyyim* ne dérive sans doute pas de *śikkhin*, qui ne désigne d'ailleurs métaphoriquement le paon qu'à partir du VII^e^ siècle av. J.-C. selon le philologue W. E. Clark (1881-1960)[422]. J. Vinson en conclut que, si des marins hébreux sont entrés en contact avec des communautés indiennes au X^e^ siècle av. J.-C, ils ont dû rencontrer des peuples Abhîra ou dravidiens le long de la côte occidentale de l'Inde[423]. Ces derniers auraient ainsi enrichi le vocabulaire hébreu d'un terme singulier assimilé au dravidien *tôkei* ou *tôki*, probablement prononcé *tôgei* et transcrit en hébreu par *toukkiyyim*[424]. Rien n'indique cependant que ces deux termes désignent bien des paons entre le X^e^ et le VII^e^ siècle av. J.-C. En effet, le tamoul vulgaire – issu d'idiomes dravidiens du X^e^ siècle av. J.-C. – n'a conservé que le nom *mayil* pour désigner, au sens figuré, le paon[425].

Le procédé de la synecdoque précédemment évoqué pour les noms indiens du paon a permis de déceler, dans les chroniques du roi assyrien Tiglath-Pileser III (745-727 av. J.-C.), la plus ancienne évocation de cette espèce en Mésopotamie. Cependant l'interprétation du texte invite à être prudent[426]. Il est précisé qu'en 738 av. J.-C., des « oiseaux du ciel dont les ailes sont de couleur bleue » ainsi que de l'or, de l'argent et de l'ivoire ont été reçus en tributs des

[419] « La traîne » est d'ailleurs le sens premier de *toggai* en dravidien, avant de désigner plus particulièrement la queue du paon. *Cf.* R. CALDWELL, *A Comparative Grammar of the Dravidian or South-Indian Family of Languages*, Londres, Trübner, 1875, p. 91-92 ; R. F. BURTON, *The Book of the Sword*, Londres, Chatto and Windus, 1884, p. 155.

[420] Ce parallèle entre *tôgai* ou *tôghai* et *toukkiyyim* a déjà effectué en 1806 par J. C. ADELUNG (1732-1806) dans *Mithridates oder allgemeine Sprachenkunde mit dem Vater unser als Sprachprobe…*, Berlin, Vossische Buchalndlung, 1806-1807, repris dans R. CALDWELL, *A Comparative grammar…*, *op. cit.*, p. 66 ; W. GESENIUS, *Hebräisches und chaldäisches Handwörterbuch über das Alte Testament*, Leipzig, Vogel, 1834, p. 26.

[421] C. LASSEN, *Indische Altertumskunde*, *op. cit.*, p. 65 ; A. WEBER, *Die Verbindungen Indiens mit den Ländern im Westen*, *op. cit.*, p. 74 ; E. RENAN, *Histoire générale et système comparé des langues sémitiques*, *op. cit.*, p. 209.

[422] Plus précisément dans le Prātiśākhya du *Rig Veda*. *Cf.* W. E. CLARK, « The Sandalwood and Peacocks of Ophir », *The American Journal of Semitic Languages and Literatures*, 36-2, 1920, p. 103-119, p. 114.

[423] J. VINSON, « Sur l'origine du mot Thuki-im « Paons » de la Bible », art. cit., p. 127.

[424] W. E. CLARK, « The Sandalwood and Peacocks of Ophir », art. cit., p. 114.

[425] J. VINSON, « Sur l'origine du mot Thuki-im « Paons » de la Bible », art. cit., p. 125 ; S. LÉVI, « Autour du Bāveru-Jātaha », *EPHE, Section des sciences historiques et philologiques*, Annuaire 1913-1914, 1913, p. 5-19, en part., p. 12 ; W. E. CLARK, « The Sandalwood and Peacocks of Ophir », art. cit., p. 114.

[426] B. MEISSNER, « Haben die Assyrer den Pfau gekannt ? », *Orientalistische Literaturzeitung*, 1913, col. 292-293.

peuples d'Asie Mineure et d'Arabie[427]. Le plumage bleu n'étant pas l'apanage du paon, il est difficile d'affirmer qu'il est bien question de cette espèce sans la mention de l'aigrette ou de la queue ocellée dans cette périphrase. Seule la désignation du paon par le terme *urinnu* dans les tablettes cunéiformes apporte des indices sur leur éventuelle domestication dans cette région, selon W. Houghton (1828-1895)[428]. Leur élevage a pu être effectif dès le VIII[e] siècle av. J.-C. dans le but de servir à l'apparat de certaines volières et de jardins[429]. H. Lother a, quant à lui, cherché à tirer profit des informations d'un *Jataka* pour tenter de comprendre les circonstances de l'introduction du paon à Babylone[430]. Le texte en question daté entre le III[e] siècle av. J.-C et le III[e] siècle ap. J.-C. est extrait d'un recueil de cinq-cent-quarante-sept récits sur les différentes incarnations de Bouddha[431]. Néanmoins, la nature et la fonction de ces récits traditionnels, ainsi que les indicateurs spatiaux et chronologiques fournis, incitent à une certaine prudence quant à l'exploitation de ces informations. Le *Bāveru Jataka* 339, daté du VII[e] siècle av. J.-C., raconte que des navigateurs indiens vendirent un corbeau pour cent pièces d'or à Bāveru (Babylone), un royaume alors sans oiseau[432]. Les Babyloniens prirent soin du corbeau en l'installant dans une cage dorée et en lui apportant des mets variés et délicats jusqu'à la seconde venue des marchands. Ces derniers proposèrent un paon dressé à crier et à danser, qui fut acheté dix fois plus cher que le corbeau alors chassé de sa cage dorée. Le récit, cherchant à expliquer la vénération du paon à Babylone, pourrait être fondé sur des rapports commerciaux entre l'Inde et le Golfe persique, probablement pratiqués dès le VII[e] siècle av. J.-C.

[427] *Loc. cit.*

[428] W. HOUGHTON, « The Birds of the Assyrian Monuments and records », *Transactions of the Society of Biblical Archaelogy*, VIII-1, Londres, 1884, p. 42-142, en part. n°57, p. 111. Également F. DELITZSCH, *Assyrische Tiernamen mit vielen Exkursen und einem assyrischen und akkadischen Glossar*, Paderborn, Salzwasser Verlag, 1874, n°10-11, p. 105-106 ; B. MEISSNER, *Babylonien und Assyrien*, Winter, Heidelberg, 1920 ; *id.*, *Die Kultur Babyloniens und Assyriens*, Leipzig, Quelle & Meyer, coll. « Wissenschaft und Bildung », vol. 207, 1925 ; A. H. SAYCE, *An Elementary Grammar with full syllabary and progressive reading book of the Assyrian language in the cuneiform type*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 25.

[429] E.-T. REIMBOLD, *Der Pfau : Mythologie und Symbolik*, *op. cit.*, p. 7-8.

[430] H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.,* p. 39. Sur le Bāveru-Jātaha, voir J. KENNEDY, « The Early Commerce of Babylon with India 700-300 BC », *Journal of the Royal Asiatic Society*, XXX, 1898, p. 241-289, en part. p. 269 ; S. LÉVI, « Autour du Bāveru-Jātaha », art. cit., p. 6-8.

[431] La version pali, apparentée au sanskrit, la plus couramment utilisée date du V[e] siècle de notre ère. *Cf. The Jataka or Stories of the Buddha's former births,* E. B. COWELL (trad.), Cambridge, Cambridge University Press, 1895, IV, p. 83-84.

[432] M. MINAYEFF, *Mélanges asiatiques*, VI, 1872 p. 577-579. J. Halevy précise que cette légende est probablement liée à une peuplade de l'Empire parthe oriental, dont le nom signifie en persan « sans oiseau ». La Babylonie principalement peuplée de Parthes aurait alors été imaginée comme un pays sans oiseaux. (J. HALEVY, « Le nom du paon », *Journal Asiatique,* II, 1913, p. 710-713, repris dans S. LÉVI, « Autour du Bāveru-Jātaha », art. cit., p. 6-8 ; W. E. CLARK, « The Sandalwood and Peacocks of Ophir », art. cit., p. 105.

Un examen philologique du texte et un recoupement avec d'autres écrits ont conduit S. Lévi (1863-1935) à envisager ces échanges à partir de la fin du VI^e^ siècle av. J.-C[433]. En effet, l'exploration du cours de l'Indus par le navigateur grec Scylax de Caryanda vers 508 av. J.-C. sous les ordres de Darius I^er^ (550 av. J.-C.-486 av. J.-C.) a pu contribuer à l'introduction du paon dans le royaume perse. Les biens de valeur rapportés par l'équipage de Scylax ont pu notamment être des paons, mais Hérodote n'y fait pas allusion[434].

Ainsi, la mise en parallèle de ces textes, remet en question la possibilité de l'introduction du paon en Israël par le roi Salomon dès le X^e^ siècle av. J.-C. Des rapports commerciaux entre l'est du Bassin méditerranéen et l'Inde pouvaient exister à cette époque, mais rien ne prouve que des marins hébreux aient rapporté des paons. La variabilité des traductions du terme hébreu *toukkiyyim* dans l'Ancien Testament indique qu'il désigne plus généralement un bien de valeur synonyme de contrées lointaines et de couleurs éclatantes au VII^e^ siècle av. J.-C., au moment de la rédaction de cette partie du *Livre des Rois*. L'ambivalence du terme a conduit les traducteurs à voir dans ces *toukkiyyim* différents objets allant des pierres précieuses aux paons associés à l'Inde et, par extension, au roi Salomon. Les recherches menées au XIX^e^ siècle sur l'étymologie de ce terme n'apportent pas de réponse précise, mais révèlent que les termes sanskrits désignant le paon se rapportent souvent aux thèmes de l'ornement et à l'aigrette. La domestication de l'oiseau en Mésopotamie à partir du VIII^e^ siècle av. J.-C. va dans le même sens, celui d'un animal considéré comme un objet précieux ostentatoire, comme un bien de valeur coloré « exotique » qui peut s'échanger, au même titre que l'or, l'ivoire ou des pierres précieuses. On peut alors en déduire que le paon a été introduit, par des voies commerciales, dans la partie orientale du Bassin méditerranéen entre le X^e^ et le VI^e^ siècle av. J.-C., probablement au VIII^e^ siècle av. J.-C.

B. Du *benu* au phénix, du mythe égyptien au récit d'Hérodote

L'origine indienne du paon est acquise, mais le problème se pose différemment pour un oiseau mythique tel que le phénix comparé au *benu* égyptien, au *fenghuang* chinois, au *sîmorgh* persan ou à l'*anqâ* arabo-musulmane[435]. L'association de l'astre solaire renaissant à un oiseau

[433] S. LÉVI, « Autour du Bāveru-Jātaha », art. cit., p. 9. Également K. KARTUNEN, *India in Early Greek Literature*, Helsinki, Finnish Oriental Society, 1989, p. 65-68 ; F. J. GOMEZ ESPELOZÍN, « L'Inde dans les récits grecs de voyage », dans *Inde, Grèce ancienne : regards croisés en anthropologie de l'espace*, actes du colloque international (Besançon, 1992), Paris, Belles Lettres, 1995, p. 21-37.
[434] *Ibid.*, p. 24-26, d'après HÉRODOTE, *Histoires*, IV, 44.
[435] Sur les parallèles entre le phénix et d'autres oiseaux solaires, voir G. DUMÉZIL, *Les dieux souverains des Indo-Européens*, Paris, Gallimard, 1986, p. 116 ; J.-P. DIENY, « Le Fenghuang et le phénix », *Cahiers d'Extrême Asie*,

éternel est un mythème bien connu dans plusieurs récits cosmogoniques. Le phénix est principalement issu du *benu*. Les récentes recherches menées par F. Lecocq ont d'ailleurs démontré le poids de cet héritage égyptien dans la composition progressive du mythe du phénix, d'après des sources textuelles et iconographiques[436]. En partant des monographies de J. Hubaux (1894-1959) et M. Leroy (1873-1957) et en s'appuyant sur les recherches de R. van den Broek, F. Lecocq a proposé en 2005 une mise à jour des connaissances sur le sujet[437].

Les données épigraphiques et iconographiques relatives à cet être mythique sont comprises dans une période allant de l'Ancien au Nouvel Empire (2705-1070 av. J.-C.)[438]. La cosmogonie égyptienne relate qu'à l'origine du monde, un oiseau primordial lié au dieu Râ aurait émergé des eaux ténébreuses de la création (le *Noun*) et se serait posé sur le tertre originel (*benben*)[439]. Le *benu* se serait ensuite envolé à l'aube vers la future Héliopolis où était conservée la pierre primordiale selon la légende. Considéré comme auto-engendré, le *benu* fut étroitement lié aux cultes héliopolitains basés sur la renaissance quotidienne du soleil et sur un schéma de pensée où la cyclicité est synonyme d'immortalité. Incarnant « l'âme » (le *ba*) de Râ durant le Moyen et le Nouvel Empire (2033-1070 av. J.-C.), voire Osiris ressuscité, le *benu* établit une médiation entre la vie et la mort en tant qu'oiseau renaissant[440]. Intermédiaire entre l'obscurité et la lumière, entre le monde solaire et celui des morts, le *benu*-phénix correspond dans le *Livre*

n°5, 1989-1990, p. 1-13 ; K. ZAKHARIA, « La « anqâ ». Quelle place pour le phénix dans le monde arabo-musulman classique ? », dans *Phénix : mythe(s) et signe(s)*, S. FABRIZIO-COSTA (éd.), actes du colloque international (Caen, 2000), Bern/Berlin/Bruxelles, Peter Lang, 2001, p. 117-140 ; L. GOSSEREZ, « Le phénix, le temps et l'éternité », dans *Le phénix et son Autre. Poétique d'un mythe des origines au XVI^e siècle*, L. GOSSEREZ (dir.), Rennes, PUR, Coll. « Interférences », 2013, p. 21-45, en part. p. 21.

[436] F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 218-219. Sur la question, voir aussi O. ABBATE-PACHA, « Le phénix égyptien », *Bulletin de l'Institut Égyptien*, 1884, p. 9-15 ; R. T. RUNDLE CLARK, « The origin of the *phoenix.* A study in Egyptian religious symbolism », *University of Birmingham Historical Journal*, 2, 1949-1950, p. 14-16 ; E. EL BANNA, *Recherches sur le phénix dans l'Égypte ancienne*, thèse dactylographiée en Égyptologie, Paris IV, 1981 ; E. TOLMATCHEVA, « A Reconsideration of the Benu-Bird in Egyptian Cosmogony », dans *Egyptology at the dawn of the twenty-first century*, Z. HAWASS (éd.), actes de colloque (Le Caire, 2000), American University in Cairo Press, coll. « History, religion », t. 2, 2003, p. 522-525.

[437] J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 24-29 ; R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix*…, *op. cit*., p. 14-32 ; F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 212-226.

[438] Voir la thèse d'Essam El Banna soutenue en 1981 et dirigée par Jean Leclant (1920-2011). *Cf.* E. EL BANNA, *Recherches sur le phénix dans l'Égypte ancienne*, *op. cit*.

[439] *Cf.* J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 14 ; R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix*…, *op. cit*., p. 14-16 ; A.-M. NAGY, « Le phénix et l'oiseau-*benu* sur les gemmes magiques », art. cit., p. 57-84, p. 61 ; E. TOLMATCHEVA, « A Reconsideration of the *Benu*-Bird in Egyptian Cosmogony », art. cit., p. 525 ; F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 213 ; L. GOSSEREZ, « Le phénix, le temps et l'éternité », art. cit., p. 23.

[440] F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 217. Voir aussi J. SAINTE FARE GARNOT, « Le rôle du phénix en Égypte et en Grèce », art. cit., p. 114-116 ; S. SAUNERON, « Ounchepsef, le dieu-phénix de Diospolis Parva », *Kêmi*, 16, 1962, p. 40-41.

des Morts à la momie d'Osiris, au « renouvellement éternel et à l'immuabilité »[441]. Le fait que le nom *benu* soit probablement issu du terme *wbn* signifiant « briller » ou « monter radieusement » apporte un premier parallèle avec la désignation du paon[442]. Ce dernier est défini par les attributs de son espèce et le *benu* par son aspect rayonnant associé au soleil. Dans le même ordre d'idée, dans l'iconographie égyptienne le *benu* porte une couronne pharaonique ou un disque solaire pour incarner la pérennité du pouvoir dynastique[443].

De la même manière que pour le paon, le phénix serait mentionné dans l'Ancien Testament, mais le terme censé le désigner dans le *Livre de Job* rédigé au VI^e^ siècle av. J.-C. est ambivalent[444]. En effet, le terme hébreu *hôl* (לוח), désignant le sable dans l'Ancien Testament, fut traduit « oiseau-phénix » par les Massorètes au V^e^ siècle. En lisant *hal*, ils fabriquèrent un hapax qui fera couler beaucoup d'encre[445]. Le verset s'insère dans un long monologue de Job, qui se souvient des jours heureux lorsqu'il envisageait une longue vieillesse. « Je mourrai dans (ou avec) mon *ken* après des jours nombreux comme le *hôl* » est le passage qui pose problème. F. Lecocq précise que les parallélismes effectués autour du thème de la mort et de la résurrection, entre les versets 18 et 20, et la mention du mot *ken* pour « nid » ou « nichée » ont orienté la traduction de *hôl* par « oiseau-phénix »[446]. La Septante, datée pour le *Livre de Job* vers 150 av. J.-C., traduit ce terme par « palmier » avec le mot *φοίνιξ*, mais ajoute le nom « souche » (*στέλεχος*) pour éviter la confusion avec l'oiseau[447]. En grec, le terme *φοίνιξ* présente une homonymie entre l'oiseau et le palmier, arbre également réputé pour sa longévité.

---

[441] E. TOLMATCHEVA, « A Reconsideration of the Benu-Bird in Egyptian Cosmogony », art. cit., p. 524-525 ; *Le Livre des morts des anciens Égyptiens*, G. RACHET (éd.), Monaco, éditions du Rocher, 1996.

[442] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.,* p. 4.

[443] *Ibid*., p. 234 ; F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit., p. 78. Également P. BRIND'AMOUR, « L'origine des jeux séculaires », *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* (ANRW) II, 16.2, 1978, p. 1334-1417, p. 1378 ; A. BELLUCCIO, « Le mythe du phénix à la lumière de la consubstantialité royale du père et du fils », dans *Atti sesto Congresso internazionale di Egittologia*, Turin, Comito organizzativo del Congresso, 1993, vol. II, p. 21-39.

[444] Job 29, 18. Voir M. J. DAHOOD, « Hol "Phoenix" in Job 29:18 and in Ugaritic », *Catholic Biblical Quaterly*, 36, 1974, p. 85-88 ; J. BARR, « Is Hebrew *qen* "nest" a metaphor ? », dans *Semitic Studies in honor of Wolf Leslau on the occasion of his eighty-fifth birthday*, A. S. KAYE (éd.), Wiesbaden, Otto Harrassowotz, vol. I, 1991, p. 150-161 ; S. B. NOEGEL, *Janus Parallelism in the Book of Job*, Sheffield, Sheffield Academic Press, coll. « Journal for the Study of the New Testament. Supplement Series », n°223, 1996, p. 94 ; G. SAJO, « Phoenix on the Top of the Palm Tree. Multiple interpretations of Job 29:18 », *Silva* 5, 2005 [en ligne] http://www.emblematica.com/en/silva5.htm consulté le 24/05/15 ; F. LECOCQ, « Y a-t-il un phénix dans la Bible ?... », art. cit., p. 55-82.

[445] *Ibid.*, p. 55. Deux commentaires rabbiniques de la Genèse précisent que le phénix avait sa place dans l'Arche de Noé et au paradis. J. Hubaux et M. Leroy ne se prononcent pas, tandis que R. van den Broek exclut cette mention du phénix dans le passage de Job. *Cf.* J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 49, 105 ; R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…*, *op. cit*., p. 59. Également M. R. NIEHOFF, « The Phoenix in Rabbinic Literature », *The Harvard Theological Review*, n°89-3, 1996, p. 245-265.

[446] F. LECOCQ, « Y a-t-il un phénix dans la Bible ?...», art. cit., p. 57-58.

[447] M. GOREA, *Job repensé ou trahi ? Omissions et raccourcis de la Septante*, Paris, J. Gablada & C^ie^, coll. « Études bibliques. Nouvelle série », 56, 2007, p. 122, note 233 ; F. LECOCQ, « Y a-t-il un phénix dans la Bible ?...», art.

Par conséquent, les rares occurrences des noms hébreux *toukkiyyim* et *hôl* n'ont fait qu'accentuer les problèmes de traduction de ces termes équivoques pour désigner des paons ou le phénix. Dans les deux cas, les choix semblent avoir été dictés par le champ lexical dominant de passages vétérotestamentaires évoquant pour l'un, la richesse du roi Salomon, et pour l'autre, la longue existence de Job. *Hôl* semble lié à la notion de multitude, à la profusion et à l'indénombrable, ce qui correspond au sable, mais paraît opposé au phénix, unique par définition. En traduisant *hôl* par « oiseau-phénix », les Massorètes ont probablement pensé aux années indénombrables du mythique phénix. Le terme ambivalent *toukkiyyim* évoque quant à lui un bien de valeur, un objet précieux par ses couleurs, sa matière et son origine, ce qui est compatible avec le paon.

Les données iconographiques égyptiennes présentent le *benu* sous les traits d'un échassier, plus précisément d'un héron gris à double aigrette ou d'un flamant. F. Lecocq a approfondi l'étude de R. van den Broek en distinguant les différentes composantes du schéma dans lequel le *benu*-phénix est intégré[448]. L'oiseau solaire peut être comparé à un noyau autour duquel gravitent des éléments tels que l'arbre ou la sépulture d'Osiris[449]. Ce dieu peut d'ailleurs prendre la forme de plusieurs oiseaux liés au soleil, tels le *benu*-héron au soleil couchant ou le faucon d'Horus à l'aurore, selon le *Livre des morts*[450]. Dans la tradition littéraire grecque, le phénix ne ressemble pas à un héron, mais à un rapace aux plumes rouges et dorées lorsqu'Hérodote (484 av. J.-C.-425 av. J.-C.) décrit l'oiseau sacré égyptien[451]. Bien que le récit lui paraisse invraisemblable, l'historien précise qu'il tire sa notice d'une peinture ainsi que des récits des prêtres héliopolitains. Selon l'auteur, le phénix ressemblerait à un aigle[452].

---

cit., p. 59. Voir aussi A. ANGELINI, « Biblical Translations and cross-cultural communication : a focus on the animal imagery », *Semitica et classica*, 8, 2015, p. 33-43, p. 41-42.

[448] F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 218.

[449] Deux peintures murales ont été retenues par F. Lecocq, l'une dans la sépulture d'Irenifer provenant de Dêr el Medineh, datée de la 19e dynastie (1345-1200 av. J.-C.) et l'autre dans la tombe du scribe royal Harsiesi à Hou près de Diospolis Parva en Haute Égypte, datée probablement du IIe siècle av. J.-C. (*ead.*, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 218-219). Voir également P. KOEMOTH, *Osiris et les arbres. Contribution à l'étude des arbres sacrés de l'Égypte ancienne*, Liège, C.I.P.L, coll. « *Aegyptiaca Leodiensia* », 3, 1994, p. 216-221 ; E. TOLMATCHEVA, « The Ancient Egyptian Roots of the Phoenix Myth : On the History of the Problem », dans *Europe, Hellas and Egypt : complementary antipodes during Late Antiquity*, A.-A. MARAVELIA (éd.), Oxford, Archaeopress, coll. « BAR International Series », n°1218, 2004, p. 93-98.

[450] F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 218 ; *Le Livre des morts des anciens Egyptiens*, *op. cit.*, chap. 77.

[451] HÉRODOTE, *Histoires*, II, 73, 1. Selon Porphyre, la description d'HÉRODOTE serait tirée de la notice sur le phénix de la *Périégèse* d'Hécatée de Milet, cité par Eusèbe de Césarée (EUSÈBE DE CÉSARÉE, *La préparation évangélique. Livres VIII-IX-X*, G. SCHROEDER et E. DES PLACES (trad. et éd.), Paris, Cerf, 1991, X, 3, 16).

[452] Philostrate (*Vie d'Apolllonios*, III, 49) compare également le phénix à un aigle. Pline (*Histoire naturelle*, X, 3), qui classe les animaux en fonction de leur taille, commence par le phénix et poursuit avec l'aigle (*Cf.* J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 128).

F. Labrique explique que ce dernier peut faire référence à l'oiseau de Zeus, qui ne choisirait d'élever que les oisillons capables de regarder le soleil en face sans pleurer[453]. Ceci peut éclairer le fait que l'oiseau solaire d'Hérodote ne corresponde pas exactement aux témoignages oraux, textuels et iconographiques connus pour le *benu*[454]. En effet, le phénix de l'historien n'est pas défini par le terne plumage du héron-*benu,* mais par des couleurs flamboyantes qu'Hérodote ajoute au rapace pour traduire l'incandescence et la renaissance du soleil. L'auteur ne cherche pas à relater fidèlement ce qu'il a pu voir ou entendre au sujet du phénix égyptien, mais à exposer « ce qu'il a compris du mythe » pour le faire résonner dans l'esprit de ses contemporains[455]. Cette description du phénix basée sur des analogies devait ainsi faire sens pour un Grec du V^e^ siècle av. J.-C. Cependant, le rituel de momification accompli par l'oiseau égyptien ne fait écho à aucun autre oiseau pour un Grec de cette époque[456]. L'aigle jupitérien évoquait le souverain des oiseaux, d'ailleurs réputé avoir une longue existence[457]. De la même manière, l'homonymie du terme grec *φοίνιξ* englobe aussi le Phénicien, la pourpre, « le brillant » (tel le soleil d'Héliopolis), voire le palmier-dattier à partir du II^e^ siècle av. J.-C. Arpád Miklós Nagy en a conclu qu'Hérodote a créé un *mythos* à partir d'une tradition égyptienne complexe, hétérogène et sujette à différentes interprétations[458]. Les aspects du mythe choisis par l'auteur furent ainsi filtrés par un esprit grec qui avait reconnu dans le *benu* « un exemple moral et social de piété filiale »[459].

Certaines réminiscences de la description hérodotéenne du phénix se trouvent dans les fragments d'une tragédie intitulée l'*Exode*, celui de Moïse, ou *Exagogè*, rédigée vers 150 av. J.-C. par un poète juif hellénophone nommé Ézéchiel[460]. Bien que l'oiseau ne soit jamais

[453] *Cf.* F. LABRIQUE, « Le regard d'Hérodote sur le phénix (II, 73) », dans *Hérodote et l'Égypte : regards croisés sur le Livre II de l'Enquête d'Hérodote*, actes de la journée d'étude (Lyon, MOM, 2010), Lyon, CMO, 2013, p. 119-143, en part. p. 133-134, d'après ARISTOTE, *Histoire des animaux,* IX, 22, 619a 5, 620a 1-5.
[454] Hérodote a pu également confondre le phénix avec le faucon divin d'Horus.
[455] F. LABRIQUE, « Le regard d'Hérodote sur le phénix (II, 73) », art. cit., p. 133-134.
[456] Je remercie Françoise Lecocq pour cette remarque.
[457] L. GOSSEREZ, « Le phénix coloré…», art. cit., p. 97 ; A.-M. NAGY, « Le phénix et l'oiseau-*benu* sur les gemmes magiques », art. cit., p. 61.
[458] *Ibid*., p. 69.
[459] M.-L. WALLA, *Der Vogel Phoenix…, op. cit.,* p. 81-82 ; L. GOSSEREZ, « Le phénix, le temps et l'éternité », art. cit., p. 29.
[460] *L'Exode* d'ÉZÉCHIEL LE TRAGIQUE, fragment 17, v. 254-269, cité dans EUSEBE DE CÉSARÉE, *La préparation évangélique. Livres VIII-IX-X, op. cit.*, IX, 28-29, et dans PSEUDO-EUSTATHE, *Comment. In Hexaemeron* (PG 18, 729C-732A). En ce qui concerne le phénix dans l'*Exode* d'Ézéchiel le Tragique, voir J. HUBAUX ET M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 256-259 ; R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix*…, *op. cit.,* p. 243-253, p. 257-260 ; L. HERRMANN, « Faux sibyllin et faux phénix sous Tibère », *Revue belge de philologie et d'histoire,* 54-1, 1976, p. 84-88, p. 87-88 ; I. GUALANDRI, « Un papiro milanese, Lattanzio, Claudiano e il mito della Fenice », dans *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei (RAL)*, 29, 1974, p. 293-311 ; J. HEATH, « Ezekiel Tragicus and Hellenistic Visuality: the Phoenix at Elim », *Journal of Theological Studies,* 57, 2006, p. 23-41 ; F. LECOCQ, « Les

explicitement nommé car il ne s'agit que d'un fragment, différents éléments ont permis de le rapprocher du phénix[461]. Le passage en question, certainement situé à la fin de la pièce, semble être la description à Moïse de l'oasis d'Élim par un explorateur[462]. Dans ce lieu paradisiaque baigné de sources et planté de palmiers[463], l'oiseau en question est décrit comme un animal merveilleux, mesurant le double de la taille d'un aigle. Ses plumes sont bigarrées et iridescentes et sa poitrine, son jabot et ses pattes colorés de différentes teintes de rouges[464]. Sa tête est couronnée d'une crête comme un coq et ses yeux étincellent de couleurs variant, selon les traductions, d'une « prunelle couleur jaune coing »[465] à une couleur « rouge kermès »[466]. Outre son apparence, son chant mélodieux en fait le souverain des oiseaux. Cet être fier, au pas rapide, semble mener ses congénères en un cortège ou une cour selon la traduction. Malgré des points communs avec la description hérodotéenne du phénix, on ne sait si Ézéchiel accorde de l'importance au mythe de la résurrection, puisque le fragment conservé se limite à énumérer des détails sur l'apparence de cet oiseau « étrange ». Le phénix suscite une admiration certaine du narrateur de l'*Exagogè* et semble être caractérisé par ses couleurs extraordinaires. Ces deux éléments, associés à la fierté du souverain des oiseaux, permettent de supposer qu'Ézéchiel fait implicitement référence autant au paon qu'au phénix hérodotéen dans ce court passage de *l'Exode* de Moïse[467]. Les couleurs flamboyantes caractérisent la partie supérieure de l'oiseau chez Hérodote, mais « les ailes bigarrées et iridescentes » pourraient rappeler les plumes caudales du paon dont les ocelles reflètent la lumière. Cependant le roi des oiseaux couronné d'une crête chez Ézéchiel offre un chant harmonieux, surpassant ainsi le paon au cri

sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 231-232 ; *ead.*, « Y a-t-il un phénix dans la Bible ?...», art. cit., p. 59.

461 H. JACOBSON, *The Exagogue of Ezekiel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983 ; C. R. HOLLADAY, *Fragments from Hellenistic Jewish Autors*, vol. II, *Poets : the epic poets Theodotus and Philo and Ezekiel the Tragedian*, Atlanta, Scholars Press, 1989. Plus récemment, *L'Exagogè* d'Ézéchiel le Tragique, P. LANFRANCHI (éd. et trad.), Leiden, Brill, coll. « Studia in Veteris Testamenti Pseudepigrapha », 2006, p. 292-295.

462 Ex 15, 27 ; 16, 1.

463 *Cf.* J. HUBAUX, M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 46, p. 59. Voir également J. G. GAGER, *Moses in Greco-Roman Paganism*, New-York, Abindon, 1972, p. 32 ; B. Z. WACHOLDER, S. BOWMAN, « Ezechielus the Dramatist and Ezekiel the Prophet. Is the Mysterious *Zôon* in the *Exagogè* a Phoenix ? », *Harvard Theological Review*, 78, 3-4, 1985, p. 253-277.

464 F. Lecocq s'appuie sur la traduction de C. R. Holladay et transcrit la fin du passage par « … se pressant ensemble, tous les oiseaux, tremblants, s'élançaient à sa suite. Lui marchait devant eux, aussi fier qu'un taureau » (F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 235). La chercheuse a récemment proposé une nouvelle traduction du passage dans une communication à la conférence annuelle de la Société canadienne des études classiques (université Laval, Québec, 2016) intitulée « Deux oiseaux solaires en un : le coq, le phénix et l'héliodrome ».

465 *L'Exagogè* d'Ézéchiel le Tragique, *op. cit.*, p. 293.

466 C. R. HOLLADAY, *Fragments from Hellenistic Jewish Autors*, *op. cit*., p. 400-403.

467 F. Lecocq a récemment réfléchi sur le sujet et pense quant à elle, que le coq est certainement le modèle du phénix décrit par Ézéchiel. Selon nous, les références au coq ne sont pas incompatibles avec une évocation du paon dans ce passage. (*Id.*, « L'oiseau héliodrome, 'coursier du soleil', entre coq et phénix », voir *supra*, n. 464).

disgracieux[468]. L'être remarquable décrit chez Ézéchiel reprend des composantes physiques du *benu*-phénix hérodotéen, tout en faisant référence, selon nous, autant au paon qu'au coq selon F. Lecocq[469].

Par conséquent, des traits constitutifs du mythe du *benu*-phénix et du paon commencent à émerger si l'on considère les filtres culturels des rédacteurs et traducteurs des textes étudiés. Le *benu* ne pouvait être qu'une bergeronnette puis un héron pour un Égyptien, le *benu*-phénix seulement un aigle aux « couleurs solaires » pour un Grec du V^e^ siècle av. J.-C. et le phénix, seulement un grand rapace aux couleurs du paon pour Ézéchiel au milieu du II^e^ siècle av. J.-C. Le héron, l'aigle et le paon incarnaient certainement dans leurs esprits le *benu* et le phénix présentés tous deux comme souverain des oiseaux. Dans le même ordre d'idée, en fonction des références des traducteurs, les *toukkiyyim* du roi Salomon ont été assimilés soit à des joyaux colorés soit à des paons synonymes de l'Inde entre le IV^e^ et le V^e^ siècle de notre ère. C'est du légendaire *benu* égyptien que le phénix tire sa forme d'échassier mais ses couleurs solaires lui viennent du récit hérodotéen. L'ancêtre égyptien du phénix lui a également transmis son caractère d'oiseau auto-engendré ainsi que sa faculté de régénération étroitement liée chez le *benu*, au cycle du soleil éternel. Trois siècles après Hérodote, Ézéchiel le Tragique décrit une créature extraordinaire inspirée principalement du phénix hérodotéen, du coq et du paon dont il aurait hérité de sa fierté et de ses plumes iridescentes. Tel un souverain, l'être majestueux mène le cortège des oiseaux et suscite l'admiration, ce qui le situe à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire. L'oiseau de l'oasis d'Élim cristallise un imaginaire des contrées lointaines et relativement inaccessibles, en particulier l'Inde et l'Égypte associées à la vivacité des couleurs et à l'éclat du soleil.

C. L'inde, l'Égypte et leur faune fantasmée

Ces rapprochements entre le *benu*-phénix et le paon dans le texte d'Ézéchiel furent explicités par certains auteurs qui firent même provenir le premier des deux d'Inde, en lui conférant des caractéristiques empruntées au paon et au perroquet[470]. Le premier parallèle

[468] Plusieurs auteurs antiques avaient fait allusion au chant mélodieux du phénix, au moment où il allait mourir. Sur le sujet, voir notamment M. LEROY, « Le chant du phénix », *Antiquité classique* I, 1932, p. 213-231.
[469] Voir *supra*, n. 467.
[470] Voir *infra*, chap. V, II. A. 1. Le phénix serait un oiseau indien chez plusieurs auteurs antiques, bien que Pline se contredise dans l'*Histoire Naturelle* (X, 3 ; XII, 85). Chez la plupart de ces auteurs antiques, l'Éthiopie, l'Inde et l'Arabie sont synonymes de contrées lointaines, d'ensoleillement perpétuel, de couleurs vives et donc d'une faune extraordinaire.

littéraire assumé entre le paon et le phénix se trouve dans la description de l'orion et du catreus dans le livre XV de la *Géographie* de Strabon (64 av. J.-C.-25 ap. J.-C.)[471]. Ce dernier décrivit des fleuves indiens charriant des paillettes d'or et des processions solennelles durant lesquelles on pouvait admirer des oiseaux aux couleurs éclatantes et au chant harmonieux. Au sein de ces cortèges, l'auteur retint deux mystérieux oiseaux aperçus par les compagnons d'Alexandre durant leur exploration de la région indienne du Pendjab[472]. L'orion se distinguerait par un chant doux, mélodieux tel celui d'une sirène, et aurait l'apparence et la taille d'un héron, mais au plumage pourpre qui répondrait à ses yeux violets[473]. Le catreus ressemblerait quant à lui davantage au paon, et les extrémités de ses plumes auraient l'apparence d'émeraudes, lesquelles rappellent l'or charrié par les rivières. Ses yeux perçants auraient des reflets de cinabre et d'ocre répondant aux taches « semblables à du safran » qui ponctuent les plumes vert-bleu de sa tête. Contrairement au paon, son chant serait aussi mélodieux que celui d'un rossignol, c'est pourquoi l'orion et le catreus semblent former un couple d'oiseaux parfaits. L'un évoque le *benu*-phénix et l'autre, un oiseau issu d'une Inde fantasmée. Tout comme chez Ézéchiel, le ramage et le plumage exceptionnels de l'orion et du catreus les assimilent à des souverains des oiseaux, puisque les processions de Strabon pourraient évoquer leur cour. La conquête de l'Inde par Alexandre enrichit au début du I^er^ siècle un imaginaire que le thème de l'oasis reflétait déjà chez Ézéchiel.

Dans la lignée de la description de l'orion et du catreus de Strabon, *l'Histoire d'Alexandre* de Quinte-Curce (I^er^ siècle ap. J.-C.) précise que le roi macédonien aurait vu des paons vivant à l'état sauvage en Inde, à l'ombre d'arbres immenses aux essences inconnues[474].

---

[471] STRABON, *Géographie de Strabon*, A. TARDIEU (trad.), Paris, Hachette, 1865, XV, 1, 69. Je remercie Pierre-Olivier Leroy de m'avoir éclairé sur ce passage (voir P.-O. LEROY, *Du Gange au Tigre : édition, traduction et commentaire du livre XV de la Géographie de Strabon*, thèse de doctorat en Langues et Littératures anciennes sous la direction de D. MARCOTTE, université de Reims, 2012 (à paraître). Une comparaison entre l'orion, le catrée et le phénix a déjà été envisagée par J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 30-38. Voir également F. VIAN, « À propos de deux oiseaux indiens : l'orion et le catreus », *Κοινωνία*, 12, 1988, p. 5-16, article repris dans *L'Épopée posthomérique. Recueil d'études,* D. ACCORINTI (éd.), Alexandrie, 2005, p. 411-422.

[472] « Πτεροῖσι ποιχίλοισιν ἠδὲ χρώμασι ». Strabon fait référence à une description de Clitarque aujourd'hui perdue, mais nous disposons de la notice d'Élien sur l'orion et le catreus. *Cf.* ÉLIEN, *La personnalité des animaux II,* A. ZUCKER (éd.), Paris, Belles Lettres, 2002, XVII, 22-23. Par ailleurs, J. Hubaux et M. Leroy ont étudié le choix de ces noms mythologiques pour désigner ces deux oiseaux, qui apparaissent également chez Nonnos de Panopolis (*Les Dionysiaques,* XXVI, 201). *Cf.* J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 31-32 ; voir également R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 256-257.

[473] L. Pearson a pensé que le chant mélodieux de l'orion pourrait être dû au fait que le père de Clitarque, Dinon de Colophon, avait, paraît-il, situé les Sirènes en Inde, ceci d'après PLINE, *Histoire Naturelle* X, 13. *Cf.* L. PEARSON, *The lost histories of Alexander the Great*, New York, 1960 ; P.-O. LEROY, *Du Gange au Tigre : édition, traduction et commentaire du livre XV de la Géographie de Strabon, op. cit.,* p. 24.

[474] QUINTE-CURCE, *Histoires. Tome II, livres VII-X*, H. BARDON (trad. et éd.), Paris, Belles Lettres, 1965, IX, 1, 13.

À une époque où l'Empire romain est parvenu à son extension maximale, les conquêtes d'Alexandre stimulèrent l'imaginaire de ces auteurs[475]. Bien que l'expédition indienne n'ait été qu'un bref épisode compris entre 327 et 325 av. J.-C., Quinte-Curce contribua à composer une vision idéalisée et exubérante de l'Inde[476]. En effet, le texte comprend une longue description fantasmée de ces territoires. L'auteur présente l'Inde comme un cadre émaillé de « merveilles », où les perles, les pierres précieuses, l'or et l'ivoire côtoient une faune composée autant d'animaux aux proportions exagérées que de créatures mythiques[477]. La nature bienveillante semble prodiguer un environnement sain, une température régulée et une eau abondante, même s'il est souvent question de contrastes climatiques dans le texte[478]. Les paons auraient été vus dans le royaume du râja Saubhûti (Sophytès), sur les rives du fleuve Hiarotis bordées de forêts assez clairsemées pour distinguer ces oiseaux[479]. Comme l'a relevé J.-D. Berger, seuls les serpents venimeux aux écailles dorées sont fantastiques chez Quinte-Curce, alors que Pomponius Mela (I^er^ siècle ap. J.-C.) et Pline (23-79) ajoutent bien d'autres animaux monstrueux[480]. Les paons, oiseaux réels, mais enrichissant l'imaginaire, sont ainsi nettement mis en lumière au sein de l'énumération d'animaux caractéristiques des paysages indiens où la végétation semble exubérante[481]. Par ailleurs, des parallèles peuvent être effectués entre les descriptions des faunes égyptienne et indienne dans des territoires organisés autour de grands fleuves tels que l'Indus, le Gange ou le Nil[482]. Les crocodiles et les serpents indiens rappellent ainsi la faune nilotique dans un environnement qui, comme en Inde, connaît des climats inversés

[475] S. LÉVI, « Autour du Bāveru-Jātaha », art. cit., p. 16.
[476] Sur la construction du mythe indien et des conquêtes d'Alexandre, voir P. GOUKOWSKY, *Essai sur les origines du mythe d'Alexandre*, Nancy, Université de Nancy II, 1978-1981 ; P. BRIANT, *Alexandre le Grand. De la Grèce à l'Inde*, Paris, Gallimard, 1987, p. 95 ; K. KARTTUNEN, *India and the Hellenistic world*, *op. cit*., p. 206-207 ; L. BODSON, « Contribution à l'étude des critères d'appréciation de l'animal exotique dans la tradition grecque ancienne », dans *Les animaux exotiques dans les relations internationales : espèces, fonctions, significations*, actes de la journée d'études (Liège, 1997), Université de Liège, 1998 ; C. MUCKENSTURM-POULLE, « Les variations du savoir en zoologie indienne », dans *Textes et cultures : réception, modèles, interférences, Volume II : Interférences et modèles culturels*, P. NOBEL (éd.), Besançon, PUFC, 2004, p. 33-48.
[477] QUINTE-CURCE, *Histoires*, Tome II, livres VII-X, *op. cit*., IX, 9, 18-19.
[478] *Ibid.*, IX, 9, 12. J.-D. Berger précise que le climat sain et ombragé ainsi que l'eau en abondance définissent un *locus amoenus*, même si la végétation décrite est plutôt caractéristique d'une forêt tropicale que du nord de l'Inde. J.-D. BERGER, « L'Inde de Quinte Curce », *Vita Latina*, 182, 2010, p. 20-40, en part., p. 27-30.
[479] QUINTE-CURCE, *Histoires*, Tome II, livres VII-X, *op. cit.*, IX, 1, 13.
[480] J.-D. BERGER, « L'Inde de Quinte Curce », art. cit., p. 30-31, d'après POMPONIUS MELA, *Chorographie*, III, 62 ; PLINE, *Histoire naturelle*, VIII, 33, 36.
[481] Chez Claudien, des périphrases, telles que « les oiseaux constellés de Junon » et « les oiseaux verts », sont utilisées pour désigner les paons et les perroquets. CLAUDIEN, *Œuvres complètes. Tome premier*, V. CRÉPIN (trad.), Paris, Garnier Frères, 1933, chap. 2, « *Invectives contre Eutrope* », p. 330.
[482] QUINTE-CURCE, *Histoires. Tome II, livres VII-X*, *op. cit.*, VIII, 9, 1, 4-11, repris dans J.-D. BERGER, « L'Inde de Quinte Curce », art. cit., p. 27-28.

par rapport aux autres pays[483]. Les paons, les perroquets et les unicornes[484] indiens participent quant à eux à renforcer l'aspect original et idyllique de cet « Eldorado » du point de vue des Romains où les rivières charrient de l'or et où la mer rejette sur ses rivages des pierres précieuses et des perles[485]. Ainsi, l'Inde et l'Égypte semblent cristalliser des visions de terres lointaines où le soleil est à même d'engendrer le *benu*-phénix ou de créer les couleurs éclatantes et chatoyantes des pierres précieuses ou d'oiseaux comparés à des joyaux.

Le concept d'une nature bienveillante et à même de créer des richesses en Égypte, en Inde, en Éthiopie et en Babylonie prend forme notamment grâce à Diodore de Sicile (I^er^ siècle av. J.-C.)[486]. Ce dernier affirme que le soleil indien favorise la diversité des espèces animales et l'éclat des couleurs des minerais et des oiseaux qui, étant les animaux les plus légers, auraient le plus bénéficié des rayonnements[487]. En effet, la cristallisation des pierres et la vivacité chromatique du plumage des oiseaux en Inde seraient dues à l'influence du soleil qui vivifie et révèle « une chaleur innée » en chaque être[488]. Ce « principe colorant » transformé en teintes éclatantes grâce au soleil relie la faune et les minéraux en un même ensemble de créatures caractérisées par leurs couleurs. L'auteur met en avant les couleurs chatoyantes de certains oiseaux, dont les plumages possèdent des teintes dorées, de pourpre ou d'émeraude. En Babylonie, les paons arborent les plus beaux plumages, tout comme les perroquets en Syrie, ce qui correspond à un imaginaire basé sur la préciosité d'objets colorés issus de territoires fantasmés. Plus tard, le *De Natura Animalium* d'Élien (170-235) exerça également une influence notable sur la mythification de la conquête de l'Inde par Alexandre, jusqu'à faire affirmer au XVIII^e^ siècle que les paons avaient été introduits en Grèce grâce au souverain

[483] Voir également AMMIEN MARCELLIN, *Histoires,* XXII, 15, 12.
[484] Pour rappel, les unicornes sont à la fois nos rhinocéros et nos licornes.
[485] Le thème des richesses naturelles inépuisables et des matières précieuses abondantes est également présent dans les *Géorgiques* de Virgile, écrites entre 36 et 29 av. J.-C. *Cf.* J. ANDRE et J. FILLIOZAT, *L'Inde vue de Rome. Textes latins de l'Antiquité relatifs à l'Inde*, Paris, Belles Lettres, 1986, p. 16-17 ; J.-D. BERGER, « L'Inde de Quinte Curce », art. cit. p. 28.
[486] DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque Historique*. *Fragments*, tome II, *op. cit.*, II, 51, 3-4 ; II, 53, 1. Voir B. LAUFER, « Der Pfau in Babylonien », *Orientalistische Literaturzeitung*, 16, 1913, col. 539-540 ; H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 39 ; E.-T. REIMBOLD, *Der Pfau : Mythologie und Symbolik, op. cit.*, p. 77 ; S. LÉVI, « Autour du Bāveru-Jātaha », art. cit., p. 15.
[487] Cette hypothèse n'est pourtant pas la plus convaincante pour le paon, souvent contraint de rester à terre en raison de ses ailes insuffisamment puissantes pour le faire voler sur de longues distances.
[488] J.-D. Berger indique qu'il s'agit d'une théorie émanant de la physique stoïcienne probablement liée à Posidonios d'Apamée (135 av. J.-C.-51 av. J.-C.). *Id.,*. « L'Inde de Quinte Curce », art. cit., p. 28, cité par J. TRINQUIER, « *Hic sunt leones*. La représentation des confins éthiopiens de l'Égypte dans la mosaïque Barberini de Palestrina », dans *L'Égypte à Rome*, F. LECOCQ (éd.), Actes du colloque (Caen, 2002), Caen, Maison de la recherche en sciences humaines de Caen, coll. « Cahiers de la MRSH », 41, p. 339-382, p. 362-364.

macédonien[489]. Élien précise qu'Alexandre admirait cette espèce qu'il avait connue durant ses conquêtes, et qu'il infligeait les peines les plus sévères à quiconque aurait essayé d'en sacrifier. Dans un autre livre, l'auteur énumère les oiseaux extraordinaires de l'Inde où les paons sont plus grands que nulle part ailleurs et vivent en liberté dans les jardins royaux[490].

Ainsi, les textes n'apportent que peu d'éléments vérifiables sur les circonstances exactes de l'introduction du paon dans la partie orientale du Bassin méditerranéen entre le X^e^ et le VI^e^ siècle av. J.-C. Ces oiseaux étaient certainement considérés comme des biens de valeur qui circulaient entre les grandes cours ou participaient à l'apparat de jardins royaux en Mésopotamie. Leur préciosité devait être due à une certaine rareté, à l'éclat de leurs couleurs, ce qui en faisait au même titre que l'or, l'argent ou l'ivoire, un objet synonyme de richesse. L'Inde cristallisait l'imaginaire de territoires méconnus, ce qui perdura chez les auteurs grecs et romains, au moins jusqu'au I^er^ siècle de notre ère. Les paons cités parmi les productions d'une nature indienne généreuse, sont donc associés à une énumération d'objets précieux composant un cortège ostentatoire. Il n'est donc pas anodin que cet oiseau ait été associé aux conquêtes du roi Salomon ou d'Alexandre, et au mythique phénix présenté chez Ézéchiel comme le souverain des oiseaux. L'Inde servit de fonds à l'imaginaire d'un « Eldorado » qui fonctionnait sur les contrastes et les inversions, tel un miroir de l'Occident sur ces terres aux confins du monde connu. Par exemple, les joyaux sont admirés pour leur rareté chez Diodore de Sicile, Strabon et Quinte-Curce alors qu'ils sont réputés communs et naturellement abondants en Inde. Il en va de même pour les paons en liberté, alors que leur prix et les difficultés de la captivité rendent leur élevage délicat en Grèce et en Italie. Enfin, la Médie semble également dans l'Antiquité être renommée pour produire des paons délicieux à la fin du II^e^ siècle de notre ère, prouvant, par là même, que l'oiseau a été désacralisé[491]. Clément d'Alexandrie (150-220) y fait allusion lorsqu'il énumère toutes les denrées rares dont son public est friand, mais dont le gaspillage est sanctionné[492]. L'énumération de ces mets luxueux permet à l'auteur de dénoncer la

[489] ÉLIEN, *La personnalité des animaux*, V, 21, XVI, 2, repris dans G-L. LECLERC DE BUFFON, *Histoire naturelle des oiseaux*, tome II, *op. cit*., p. 296-297.
[490] ÉLIEN, *La personnalité des animaux*, XIII, 18 ; XVI, 2.
[491] Je remercie Françoise Lecocq pour cette remarque.
[492] CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Le Pédagogue*, C. MONDÉSERT (trad.), Paris, Cerf, 1991, Livre II, chap. 1, p. 81, passage cité par H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 47 ; C. DAUDE, « Discours et conversion chez Clément d'Alexandrie », dans *Discours religieux dans l'Antiquité*, M.-M. MACTOUX et E. GENY (éd.), actes de colloque (Besançon, 1995), Paris, Belles Lettres, 1995, p. 57. En 91 av. J.-C., l'orateur Quintus Hortensius aurait été le premier citoyen romain à servir un ou des paons dans un banquet pour étaler sa richesse, *cf.* VARRON, *Économie rurale*, 6, 1-2 ; PLINE, *Histoire naturelle*, X, 22-23 ; ÉLIEN, *La personnalité des animaux* I, V, 21.

gourmandise des « hommes qui vivent seulement pour manger ». Dans un passage de l'œuvre de Lucien de Samosate (120-180), *Le navire ou les souhaits,* Adimantus mentionne également le paon d'Inde parmi les mets dont il se délecte dans des plats en or[493].

II. L'introduction du paon en Grèce (VI^e^-V^e^ siècle av. J.-C.)

A. L'association avec la figure d'Héra et le thème de la renaissance

Le paon n'est devenu l'attribut de la déesse Héra qu'à partir du VI^e^ siècle av. J.-C. lorsque l'espèce a été importée pour contribuer au rayonnement du sanctuaire de l'île de Samos dans la partie orientale de la mer Égée[494]. L'archéologie a prouvé que le site du futur Héraion a été occupé dès la deuxième moitié du II^e^ millénaire av. J.-C. par un sanctuaire consacré à des cultes liés à la renaissance de la nature[495]. La plaine marécageuse façonnée par les alluvions de l'Imbrasos concentra les premières formes de dévotion sur l'île de Samos, avant que le fleuve ne soit associé à Héra. Le sanctuaire primitif d'Héra remonte au début du I^er^ millénaire av. J.-C.[496]. Ce n'est qu'à partir du VIII^e^ siècle av. J.-C. qu'il accueillit un temple connu comme un Hécatompédos. Dans la continuité de la dévotion préhellénique connue sur le site, les cultes rendus à Héra à cette époque comportaient des rites liés à la renaissance, à la fécondité et à la virginité[497]. Le véritable développement architectural du temple dédié à la déesse intervint au VI^e^ siècle av. J.-C. lorsque l'île et son sanctuaire rayonnèrent jusqu'en Égypte, ce qui en fit un lieu cultuel de premier ordre[498]. L'Héraion reçut alors un temple dessiné et exécuté par les architectes Rhoikos et Théodoros durant le deuxième quart du VI^e^ siècle av. J.-C. mais l'édifice fut détruit vers 560 av. J.-C. Peu après 540 av. J.-C., un deuxième grand temple consacré à Héra fut commencé, puis complété sous la tyrannie de Polycrate (538-522 av. J.-C). Bien qu'inachevé, ce dernier temple resta longtemps l'un des chefs-d'œuvre de l'architecture

[493] LUCIEN, *Le navire ou les souhaits*, 23, 42.
[494] P. ZAPHEIROPOULOU, « La relation entre l'Héraion et la ville de Samos », dans *Héra. Images, espaces, cultes, a*ctes du colloque international (Lille, 1993), Naples, Centre Jean Bérard, Coll. « Centre Jean Bérard », 15, 1997, p. 151-162.
[495] *Ibid.*, p. 151. Une construction en forme d'autel et de la céramique datée du Mycénien récent, notamment des coupes de culte, ont été mises au jour sur le site en question.
[496] P. ZAPHEIROPOULOU, « La relation entre l'Héraion et la ville de Samos », art. cit., p. 154 ; A. FURTWÄNGLER, « L'Héraion de Samos. Quelques aspects de l'évolution du sanctuaire du V^e^ siècle à l'époque hellénistique. Essai d'interprétation », dans *Héra. Images, espaces, cultes, op. cit.*, p. 141-149.
[497] Les Argiens purifiaient la statue d'Héra en la plongeant dans la source Canathos à Nauplie, *cf.* PAUSANIAS, *Pausanias en Corinthie*, II, 38, 2. Voir G. ROUX, « L'eau et la divination dans le sanctuaire de Delphes », dans *Travaux de la Maison de l'Orient, L'homme et l'eau en Méditerranée et au Proche-Orient,* Séminaire de recherche (1979-1980), 1981, p. 155-159.
[498] P. ZAPHEIROPOULOU, « La relation entre l'Héraion et la ville de Samos », art. cit., p. 154.

grecque antique[499]. Au-delà de l'aspect architectural, il est possible que le tyran de Samos ait contribué au prestige de l'Héraion en faisant importer des paons indiens. V. Hehn (1813-1890) a quant à lui proposé que ces oiseaux participaient seulement à l'apparat de la cour de Polycrate qui voulait posséder des animaux caractéristiques de chaque partie du monde[500]. Rien ne prouve que l'Inde ait été concernée, et encore moins que les paons aient été choisis pour la représenter.

Au-delà des cultes rendus à Héra ou de la volonté de Polycrate, F. Cumont (1868-1947) a émis l'hypothèse que ces oiseaux se trouvaient déjà sur l'île en étant associés à un sanctuaire syriaco-égyptien ou phénicien dédié à la nature dès la fin du II^e^ millénaire av. J.-C[501]. Le chercheur s'est appuyé sur un texte de Lucien de Samosate (120-180) concernant la présence fréquente d'animaux sacrés dans l'enceinte des temples syriens[502]. Sans doute introduits au cours du VI^e^ siècle av. J.-C., les paons devaient être une composante du paysage de Samos. Ils furent d'ailleurs aperçus par Pythagore (580-495 av. J.-C.) selon J. Francisco[503]. Les cultes préhelléniques rendus sur l'île de Samos à partir du II^e^ millénaire av. J.-C. contribuèrent à la constitution d'un culte particulier associant Héra à la renaissance, à la fécondité et au cycle des saisons. Ce rapport à la nature fut également exploité dans les rituels annuels de purification du *xoanon* de la divinité dans les eaux de l'Imbrasos / Parthenios, le fleuve mythique où serait née la « déesse vierge qui engendre »[504]. Ainsi, l'Imbrasos, un buisson d'osier, un saule et un bois sacré structuraient l'espace du sanctuaire en délimitant les voies sacrées et les étapes de rituels pratiqués dès le I^er^ millénaire av. J.-C[505].

---

499 HÉRODOTE, *Histoires*, III, 60.

500 V. HEHN, *Kulturpflanzen und Hausthiere in ihrem Übergang aus Asien nach Griechenland und Italien sowie in das übrige Europa*, Berlin, Borntraeger, 1902, p. 351. Le chercheur explique que les poètes Ibycos et Anacréon ont vu des oiseaux à la cour de Polycrate, sans apporter d'autre précision.

501 F. CUMONT, *Fouilles de Doura-Europos (1922-1923)*, Paris, Paul Geuthner, 1926, p. 226-232, en part. p. 229 ; H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 44, reprenant O. KELLER, *Die antike Tierwelt.* Vol. 2 *Vögel, Reptilien, Fische, …*, Leipzig, Engelmann, 1913, p. 148.

502 LUCIEN DE SAMOSATE, *La déesse syrienne*, M. MEUNIER (trad. et éd.), Paris, éditions de la Maisnie, 1980, chap. 41. Voir aussi V. HEHN, *Kulturpflanzen und Hausthiere…, op. cit.*, p. 357. L'auteur a envisagé la possibilité que des commerçants venus de Syrie ou des environs de la Mer Rouge aient pu apporter le premier couple de paons sur l'île de Samos, mais sans préciser à quel moment.

503 J. FRANCISCO, « Pythagoras of Samos, Celator », *The Celator, Journal of Ancient and Medieval Coinage*, 2011, p. 7-8. À ce sujet, voir également P. KINGSLEY, *In the Dark Places of Wisdom*, Londres, Duckworth, 2001, p. 17.

504 PINDARE (*Olympiques*, VI, 92, 149) mentionne également la « Junon parthénienne ». Selon Varron (cité par Lactance), l'île de Samos était autrefois nommée Parthénie, littéralement « l'île de la vierge » (*cf.* LACTANCE, *Institutions divines*, XVIII, 68). Sur les cultes d'Héra dans l'Antiquité, voir notamment J. V. O'BRIEN, *The Transformation of Hera. A Study of Ritual, Hero and the Goddess in the Iliad*, Lanham, Rowman & Littlefield, 1993, p. 30 ; M. RIGOGLIOSO, *The Cult of Divine Birth in Ancient Greece*, New-York, Palgrave Macmillian, 2009, p. 118-122 ; *Id., Virgin Mother Goddesses of Antiquity*, New-York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 70 ; J. V. O'BRIEN, *The Transformation of Hera. A Study of Ritual, Hero and the Goddess in the Iliad*, Lanham, Rowman & Littlefield, 1993, p. 30.

505 Pausanias évoque l'ancienneté du temple d'Héra sur l'île de Samos qui aurait été érigé par les Argonautes. Selon les Samiens, le fleuve et le saule dans l'enceinte du temple sont directement liés à la naissance de la déesse.

Le culte rendu à une déesse nature renaissant à chaque saison et les rituels consacrés à Héra sur l'île de Samos peuvent également trouver des correspondances dans l'une des caractéristiques du paon selon Aristote (384-322 av. J.-C.). En effet, l'auteur précise dans son *Histoire des animaux* que l'oiseau vit environ vingt-cinq ans et qu'il commence à se reproduire à l'âge de trois ans, lorsque son plumage se colore[506]. Cette espèce s'accouple au printemps, au moment où ses plumes caudales repoussent. Le paon s'en sépare « au moment où les premiers arbres perdent leurs feuilles »[507]. À travers cet extrait, nous supposons que la transformation annuelle du paon a pu contribuer à associer cet oiseau à la déesse renaissante de Samos entre le VI^e^ et le V^e^ siècle av. J.-C.

Un nouvel éclairage pourrait alors être apporté au mythe de la mort d'Argus à partir duquel naît ou renaît le paon, peut-être déjà consacré à la déesse avant la composition de ce récit étiologique[508]. Selon la mythologie, les cent yeux du géant dit Argos Panoptès, « celui qui voit tout », étaient répartis sur sa tête, voire sur l'ensemble du corps selon les versions, empêchant quiconque de tromper sa vigilance. Ce gardien parfait fut choisi par Héra pour surveiller la génisse Io, une prêtresse de la déesse dont Zeus était amoureux, transformée pour être protégée de la colère de l'épouse jalouse. Désirant malgré tout poursuivre cette relation, Zeus décida d'envoyer Hermès pour libérer la génisse, ce que le messager des dieux parvint à faire en charmant Argus par sa musique. Tué par une pierre selon Apollodore (II^e^ siècle av. J.-C.) ou décapité par Hermès selon Ovide (43 av. J.-C.-18 apr. J.-C.), le bouvier fut tout de même récompensé post mortem par Héra qui choisit de transférer l'ensemble des yeux du géant sur la queue de son animal favori. Le paon naît ou renaît à cet instant par la mort d'Argus dont le souvenir fut ainsi pérennisé par la déesse. Ces différentes versions du mythe démontrent que le paon est caractérisé par les plumes ocellées de sa queue, telle une constellation de pierreries selon Ovide[509]. En étroite relation avec le mythe d'Argus, le paon meurt symboliquement à l'entrée de l'hiver pour mieux renaître au printemps, ce qui en fait un oiseau triomphant du

Cf. PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, IV, 4 ; STRABON, *Géographie*, VII, X, II, 17. Voir J. V. O'BRIEN, *The Transformation of Hera. A Study of Ritual, Hero and the Goddess in the Iliad*, *op. cit.*, p. 17, p. 54-55.

[506] ARISTOTE, *Histoire des animaux. Tome II, livres V-VII*, P. LOUIS (trad.), Paris, Belles Lettres, 1968, VI, IX, 564b, p. 79-80. Ce passage sera repris par plusieurs auteurs, tels que PLINE, *Histoire naturelle*, XXII, LXXIX, 3 ; ÉLIEN, *La personnalité des animaux*, V, 32 ; ATHÉNÉE, *Deipnosophistes*, IX, 56, 397b.

[507] ARISTOTE, *Histoire des parties des animaux*, J. BARTHÉLÉMY SAINT-HILAIRE (trad.), Paris, Hachette, 1883, en part. « Traité de la marche des animaux », X, 710a.

[508] *Cf.* HÉSIODE, *La théogonie*, frag. LXXVII ; APOLLODORE, *La Bibliothèque*, II, I, 16-24.

[509] OVIDE, *Les Métamorphoses*, G. LAFAYE (éd.), O. SERS (trad.), Paris, Belles Lettres, 2009, livre I, 625-722, en part. 715-722.

temps, voire de la mort. La cyclicité des saisons et une certaine éternité relient ainsi le paon à sa déesse protectrice.

Par ailleurs, quelques auteurs ont cherché à comprendre les raisons du choix de l'île de Samos comme première étape avant la Grèce continentale. Au I^er^ siècle av. J.-C., Varron (116-27 av. J.-C.) affirma que, comme en Inde, des hordes de paons sauvages déambulaient dans le bois sacré d'Héra[510]. Pison († 65) imita cet usage sur l'île de Planasia, dans l'archipel toscan, mais ce choix put également être dicté par des contraintes techniques liées à l'élevage de cette espèce. En effet, pour éviter qu'ils ne s'échappent de leurs enclos, Columelle conseilla de choisir de petites îles parsemées de bois, en privilégiant l'archipel italien, même s'il reconnaissait qu'il était assez rare de posséder une île[511]. Ménodote de Samos prétendit que les paons de Samos avaient été importés dans le but de servir l'Héraion avant d'être apprivoisés, puis progressivement introduits dans la partie occidentale du Bassin méditerranéen[512]. Dans les *Compatriotes* d'Antiphanes (408-334 av. J.-C), l'auteur énumère quelques cités dont les noms sont associés à un bel oiseau[513] : le phénix serait né à Héliopolis, les chouettes à Athènes, c'est pourquoi « l'espèce dorée des oiseaux » ne pouvait qu'appartenir à la déesse de Samos[514].

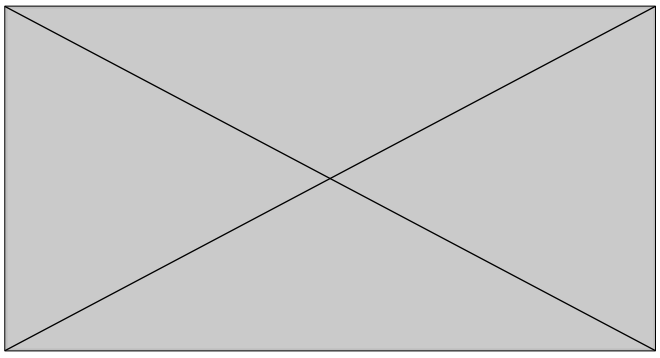


Figure 4. Tétrobole de Samos (fin III^e^ siècle av. J.-C.).

Les témoignages iconographiques dans la numismatique samienne associant explicitement le paon à Héra datent de la fin du III^e^ siècle av. J.-C. Ils présentent cet oiseau comme l'un des attributs de la déesse au même titre que le lion de Némée élevé par Héra ou que le bœuf. Un tétrobole datée entre 210 et 190 av. J.-C. porte sur l'avers la dépouille du lion de Némée et sur le revers un protomé de bœuf ou de taureau, un épi de blé, un paon vu de profil et l'inscription ΣAMIΩN[515]. À travers cet exemple,

[510] VARRON, *Économie rurale*. *Livre III*, *op. cit.*, chap. 6, 1-2, repris dans PALLADIUS, *Traité d'agriculture. Tome I, livres I-II*, R. MARTIN (trad. et éd.), Paris, Belles Lettres, 1976, I, 28.
[511] COLUMELLE, *On Agriculture II. Res Rustica V-IX*, E. S. FORSTER (trad.), Cambridge, Harvard University Press, 1954, VIII, 8, 10 ; 11, 1, *De pavonibus educandis*.
[512] ATHÉNÉE, *Deipnosophistes,* XIV, 70, 655a.
[513] *Loc. cit.*
[514] *Ibid.*
[515] P. GARDNER a affirmé que le taureau, qui est comme immergé sur ces avers, peut évoquer un dieu fluvial, ici l'Imbrasos, déjà attesté à Gela en Sicile, *cf*. P. GARDNER, *Samos and Samian coins*, Londres, MacMillan, 1882, p. 16, 69-75. Sur la numismatique samienne, voir notamment J. PENROSE, *The Silver Coins of Samos*, Londres, Athlone Press, 1966 ; L. LACROIX, « Barron (John Penrose), The Silver Coins of Samos », *Revue Belge de Philosophie et d'Histoire*, 45-2, 1967, p. 497-500.

on peut voir que le paon s'intègre dans une suite de référents à la déesse. Son profil ne fut frappé sur l'avers des monnaies samiennes qu'à partir de 129 av. J.-C. L'épithète « maîtresse des fauves » d'Héra correspond au lion vaincu dont la peau fut conservée par Héraclès, tout comme les yeux d'Argus furent fixés sur la queue du paon[516]. L'oiseau d'Héra et l'épi de blé se répondent également, puisque la mue du paon au printemps renvoie au cycle des saisons résultant de l'enlèvement de Perséphone. Les cultes autour de la fertilité et de la renaissance de la nature rendus à Héra sur l'île de Samos semblent en partie représentés sur des pièces de monnaie destinées à circuler et à participer au rayonnement du sanctuaire. À partir de 129 av. J.-C., l'île perdit son indépendance pour appartenir à la province romaine d'Asie, ce qui donna lieu à l'émission d'une nouvelle série de pièces de monnaie frappées jusqu'en 20 av. J.-C. La thématique triomphale du paon s'accentua, puisque ce dernier fut associé sur le revers de certaines pièces au sceptre, au caducée d'Hermès et au nom grec de l'île[517]. L'oiseau semble s'imposer dans cette série comme un « objet » de pouvoir et caractériser le processus de renaissance d'une île désormais romaine. Durant la même période, une variante fut frappée. Sur les revers de ces pièces figure une galère dont la proue est ornée d'un paon à la queue déployée en roue. La présence de ce type de navire peut être liée à une légende faisant de Polycrate, l'inventeur de la galère de guerre samienne identifiable à sa proue relevée[518]. P. Gardner (1846-1937) a relevé que, depuis 490 av. J.-C., la galère a été fréquemment représentée sur des revers monétaires, parfois avec une connotation religieuse[519]. En effet, des marins offraient des proues de galères votives à Héra, ce qui justifie la présence de son attribut fièrement perché sur la proue d'un navire. Ces combinaisons d'objets cultuels représentés sur des pièces de monnaies samiennes ont d'ailleurs conduit H. Lother à penser que le mythe d'Argus a été stabilisé au II^e^ siècle av. J.-C. lorsque le paon devint l'attribut principal d'Héra[520].

Ainsi, le paon devient l'attribut d'Héra à partir du VI^e^ siècle av. J.-C. en étant introduit dans le cérémonial de la déesse sur l'île de Samos. L'association de l'Héra samienne à la renaissance et au cycle de la nature a dû déterminer le choix de son attribut, également lié au

[516] L'épithète « maîtresse des fauves » pour Héra est certainement un emprunt à une déesse mère préhellène liée à la fécondité. *Cf.* P. LÉVÊQUE, « Héra et le lion d'après les statuettes de Délos », *BCH,* 73, 1949, p. 125-132 ; É. PRIOUX, « Images de la statuaire archaïque dans les Aitia de Callimaque », *Aitia* 1, 2011, mis en ligne le 30 mai 2011, consulté le 10 février 2015 <URL : http://aitia.revues.org/74>

[517] Le caducée comme « baguette qui endort » est une référence à l'*Iliade* (XXIX, 343-344).

[518] Fiche D 112. Voir ATHÉNÉE, *Deipnosophistes,* XIV, 70, 540e ; PLUTARQUE, *V-Pericles – Fabius Maximus, Alcibiade – Coriolan,* chap. 26.

[519] P. GARDNER, *Samos and Samian coins, op. cit.*, p. 17-18.

[520] H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 41-43.

renouveau en raison de la repousse de ses plumes caudales au printemps. Dans la mythologie grecque, le paon (re)naît après la mort d'Argus, qui ressuscite symboliquement et vit éternellement grâce à sa déesse protectrice. Le paon incarnant la victoire sur la mort n'est officiellement associé à Héra qu'à la fin du III^e siècle av. J.-C. dans la numismatique samienne, mais les liens étroits tissés entre la déesse et son attribut sont plus anciens. Dès lors, l'oiseau considéré comme un bien de valeur, voire comme un présent royal, entra dans la sphère cultuelle et renforça la souveraineté de la reine des cieux[521].

B. L'importation des paons à Athènes au V^e siècle av. J.-C.

Les paons furent introduits à Athènes à partir de 440 av. J.-C., lors de la révolte de Samos, ce qui prouve par là-même qu'ils se trouvaient sur cette île à cette époque[522]. Bien que les campagnes de Périclès (495 av. J.-C.- 429 av. J.-C.) soient à l'origine de cette importation, les oiseaux ne furent probablement pas considérés comme des tributs. À Athènes, les volières des paons n'étaient visitables que les jours de nouvelle lune, les néoménies étant notamment consacrées à Héra en Grèce[523]. Cette restriction datée d'après un discours d'Antiphon (480-410 av. J.-C.) permet à S. Lévi de confirmer la date de l'importation durant les années les plus glorieuses de Périclès[524]. À cette époque, ils sont considérés comme des biens de valeur susceptibles de générer des profits importants. La rareté des paons à Athènes a provoqué quelques épisodes célèbres comme en 413 av. J.-C., lorsqu'Erasistratus III tenta de voler des paons ou des œufs de paons au beau-frère de Platon[525]. Le beau-père du philosophe, Pyrilampes (480-413 av. J.-C.), possédait quant à lui une grande volière dont les paons étaient régulièrement

[521] *Cf.* E. BEVAN, *Representations of Animals in Sanctuaries of Artemis and of Other Olympian Deities*, Ph. D., University of Edinburgh, 1985, p. 38. Le chercheur a émis l'hypothèse que la déesse possédait un oiseau aquatique comme attribut avant que le paon n'ait été importé sur l'île de Samos, mais sans développer cet aspect. Voir également N. GREEN, « Ostrich Eggs and Peacock Feathers: Sacred Objects As Cultural Exchange between Christianity and Islam », *Al-Masaq*, n°18-1, 2006, p. 27-66, en part. p. 32.

[522] S. LÉVI, « Autour du Bāveru-Jātaha », art. cit., p. 9 ; V. HEHN, *Kulturpflanzen und Hausthiere…*, *op. cit.*, p. 357. Plus récemment, voir P. THANKAPPAN NAIR, « The Peacock Cult in Asia », *Asian Folklore Studies*, vol. 33-2, 1974, p. 93-170, p. 93 ; C. E. JACKSON, *Peacock*, Londres, Reaktion Book Ltd, 2006, p. 89.

[523] ÉLIEN, *La personnalité des animaux* I, (Livres I à IX), *op. cit.*, V, 21 ; ATHÉNÉE, *Deipnosophistes*, IX, 56.397d, repris dans H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 43 ; E.-T. REIMBOLD, *Der Pfau : Mythologie und Symbolik, op. cit.*, p. 21.

[524] S. LÉVI, « Autour du Bāveru-Jātaha », art. cit., p. 9. Athénée relève que, dans le discours en question, le terme « paon » n'est jamais mentionné malgré le titre du texte. S. Bochart pense à un titre ajouté postérieurement (*Cf.* ATHÉNÉE, *Deipnosophistes* IX, 56, 397c-d, cité dans S. BOCHART, *Hierozoicon sive bipartitum opus de animalibus sacrae scripturae*, E. F. C. ROSENMÜLLER (éd.), Libraria Weidmannia, 1794, t. II, livre II, chap. 16, col. 242).

[525] H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 39 ; D. NAILS, *The People of Plato. A Prosopography of Plato and other Socratics*, Cambridge, Hackett Publishing Company, 2002, p. 141. À ce sujet, voir également *The Older Sophists, a complete translation by several hands of the fragments in Die Fragmente der vorsokratiker edited by Diels-Kranz*, R. KENT SPRAGUE (éd.), University of South Carolina Press, 1972, rééd. 2001, p. 210.

offerts aux maîtresses de Périclès au nom du stratège[526]. Leur élevage nécessitait une infrastructure adaptée, puisque des locaux et un personnel spécialisé étaient indispensables à l'entretien des volières, selon les témoignages d'auteurs latins postérieurs[527]. Les cris disgracieux et incessants du paon faisaient, semble-t-il, également partie des inconvénients de la domestication d'une espèce qui est difficile à maintenir en cage dans un cadre urbain[528]. En effet, le poète comique Strattis (V^e siècle av. J.-C.) précisa que les paons domestiques avaient facilement tendance à s'échapper de leurs enclos à moins de leur rogner les « ailes »[529]. Le fait que Strattis regrette le rognage de longues plumes de la queue du paon apporte la confirmation que la beauté de l'animal réside dans cette partie de son corps pour les auteurs de l'Antiquité[530]. L'étymologie du nom grec du paon prononcé avec une aspiration *tahos*, confirme que ce dernier fut introduit à Athènes au milieu du V^e siècle av. J.-C. selon S. Lévi[531]. Le terme serait plus précisément dérivé de *taoo* signifiant « j'étends », selon Athénée de Naucratis, ce qui ferait référence au déploiement de la queue[532]. L'espèce devenue assez commune dans l'Athènes du IV^e siècle av. J.-C. suscitait une certaine admiration, bien qu'Antiphanes et Eubule (405-335 av. J.-C.) aient prétendu que la valeur du paon ne résidait que dans sa rareté[533]. Le poète athénien Anaxandridès (IV^e siècle av. J.-C.) ajouta dans son *Mélilot* que c'était une folie de posséder des paons chez soi pour un coût équivalant à deux statues[534]. Au I^er siècle av. J.-C., Horace (65-8

[526] Selon Plutarque, ces railleries émanaient des détracteurs de Périclès, qui avait engagé d'importantes dépenses pour des édifices publics (PLUTARQUE, *Vies des hommes illustres, op. cit.,* chap. XIII, 13). Voir également ARISTOPHANE, *Les guêpes* 25, 97.

[527] ÉLIEN, *La personnalité des animaux* I, (Livres I à IX), *op. cit.*, V, 21 ; VARRON, *Économie rurale* livre III, chap. 6, 1-2 ; COLUMELLE, *On Agriculture II. Res Rustica V-IX*, *op. cit.*, VIII, XI.1-3.

[528] Les témoignages d'Eupolis dans ses *Astraleutes,* ou *Exempts du service militaire,* et d'Anaxilas dans ses *Ornithocomes,* ou *Oiseliers,* sont rapportés par ATHÉNÉE, *Deipnosophistes,* IX, 56, 397b ; XIV, 70, 655a. Plus tard, Isidore de Séville expliqua que le paon (*pavo*) tirait, selon lui, son nom de *pavor* en raison de son cri effrayant (*Étymologies* XII, VII, 48, PL 82, 466B).

[529] STRATTIS, *Pausanias,* cité par ATHÉNÉE, *Deipnosophistes,* XIV, 194. Le discours *Sur les paons* de l'orateur Antiphon est rapporté dans ATHÉNÉE, *Deipnosophistes*, IX, 56, 397c.

[530] Sur la question de la beauté de l'oiseau concentrée dans la queue du paon, voir ARISTOTE, *Histoire des animaux. Tome I, livres I-IV,* P. LOUIS (éd.), Paris, Belles Lettres, 1964, I, 1, 488b, 23-24, p. 8 ; *Id., Histoire des parties des animaux,* J. BARTHÉLÉMY (trad.), *op. cit.*, chap. X, 710a ; LUCIEN DE SAMOSATE, *Œuvres complètes, II, op. cit,* LXI « Sur un appartement », chap. 11, p. 312-313 ; ÉLIEN, *La personnalité des animaux* I (Livres I à IX), *op. cit.*, V, 21.

[531] S. LÉVI, « Autour du Bāveru-Jātaha », art. cit., p. 10. Sur la prononciation de *tahos,* voir les témoignages de Tryphon expliquant que les Athéniens aspirent la dernière syllabe en écrivant *ταώς* pour *tahôos* ou *taoos* et d'Eupolis dans ses *Astraleutes,* ou *Exempts du service militaire. Cf.* ATHÉNÉE, *Deipnosophistes,* IX, 57, 397e.

[532] *Loc. cit.*

[533] ATHÉNÉE, *Deipnosophistes* IX, 56, 397a ; ÉLIEN, *La personnalité des animaux* I (Livres I à IX), *op. cit.*, V, 21. Les paons, lorsqu'ils seront importés à Rome, vont également coûter une somme considérable et générer d'importants revenus pour leurs propriétaires, avant de devenir plus communs, tout comme à Athènes. *Cf.* ATHÉNÉE, *Deipnosophistes,* XIV, 70, 655a ; VARRON, *Économie rurale*, III, 6, 1-2 ; PLINE, *Histoire naturelle,* X, 23.

[534] ATHÉNÉE, *Deipnosophistes* XIV, 70, 655a, repris dans S. LÉVI, « Autour du Bāveru-Jātaha », art. cit., p. 11.

av. J.-C.) critiqua qu'à Rome l'on puisse manger, incité par sa belle apparence, un oiseau rare dont « la peinture de la queue étale un merveilleux spectacle »[535].

En plus d'offrir des paons au nom de Périclès, Pyrilampes était ambassadeur du stratège auprès de la cour perse. Ces fréquents présents diplomatiques eurent pour effet de rendre la famille de Pyrilampes célèbre pour son élevage selon Lysias (458-380 av. J.-C.)[536]. Cette correspondance établie entre les paons et un peuple particulier est également perceptible dans la pièce d'Aristophane (450-385 av.) intitulée *Les oiseaux*. Cette dernière fut jouée durant la première année de la XCI[e] Olympiade en 415 av. J.-C et durant les Lénéennes l'année suivante[537]. L'histoire est centrée sur deux citoyens athéniens, Euelpidès et Pisthétairos, qui, déçus par une cité trop préoccupée par les procès, décident de construire une ville aérienne située entre la terre et l'Olympe. Aidés par les oiseaux à qui ils promettent de rendre leur souveraineté, les deux citoyens se lancent dans cette entreprise. Ils se rendent d'abord dans la demeure de Térée (*Tereus*), un ancien roi de Thrace transformé en huppe selon le mythe, guidés par un geai et une corneille[538]. La huppe est admirée pour son plumage et sa triple aigrette, mais est raillée à cause de son bec, ce qui fait hésiter Euelpidès et Pisthétairos sur la désignation de l'animal : « simple oiseau ou paon ? ». Térée est présenté comme un oiseau déplumé à cause d'une mue annuelle, mais la mention de l'aigrette et la désignation de la queue de l'oiseau de manière métonymique par les « plumes » l'assimilent à un paon[539].

De plus, le chant probablement disgracieux de la huppe ne semble pas suffire à convoquer les oiseaux, c'est pourquoi Térée est accompagné de la flûte de sa compagne transformée en rossignol. Cette allusion à la huppe/paon pour opposer la civilisation grecque à la barbarie thrace fonctionne sur un système d'analogies entre une espèce animale et un peuple, selon un procédé assez courant dans l'Antiquité[540]. En effet, dans les *Acharniens* d'Aristophane,

---

[535] HORACE, *Satires, op. cit.*, livre II, 2, 26, p. 106-107. À ce sujet, voir également CICÉRON, *Le bien et le mal : « De finibus III »*, V.

[536] ARISTOPHANE, *Les guêpes* 25, 97 ; PLATON, *Gorgias*, 481D, 513B ; LYSIAS, *Discours*, XIX. *Sur les biens d'Aristophane* 25 ; HARPOCRATION, *Lexique des orateurs attiques*, J. J. KEANY (éd.), Amsterdam, Hakkert, 1991, « Pyrilampes » ; ATHÉNÉE, *Deipnosophistes* IX, 56, 397c, cité dans S. LÉVI, « Autour du Bāveru-Jātaha », art. cit., p. 8-9 ; H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 39 ; D. NAILS, *The People of Plato. A Prosopography of Plato and Other Socratics, op. cit.*, p. 257-258.

[537] ARISTOPHANE, *Œuvres Tome III. Les oiseaux, Lysistrata*, H. VAN DAELE (trad. et éd.), Paris, Belles Lettres, 2000, vers 125-262 ; A. WARTELLE, « Analyse métrique de l'appel de la huppe (Aristophane, *Oiseaux*, v. 209-262) », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité,* 25, 1966, p. 440-449.

[538] Dans le mythe, Térée a été changé en oiseau pour avoir tenté de séduire sa belle-sœur, Philomèle.

[539] ATHÉNÉE, *Deipnosophistes* IX, 56, 397e cité dans S. BOCHART, *Hierozoicon sive bipartitum opus de animalibus sacrae scripturae, op. cit.*, t. II, livre II, chap. 16, col. 242 ; S. LÉVI, « Autour du Bāveru-Jātaha », art. cit., p. 10-11 ; H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 40.

[540] M. PATERA, *Figures grecques de l'épouvante de l'Antiquité au présent : peurs enfantines et adultes*, Leiden, Brill, 2015, p. 37.

les ambassadeurs du roi de Perse sont désignés comme des paons en raison de leurs tiares décorées de plumes ocellées, même si aucune source ne permet de le confirmer[541]. Enfin, Ésope (620 ?-560 ? av. J.-C.) introduit des paons dans deux fables écrites probablement au cours du VI^e siècle av. J.-C[542]. La première narre l'histoire d'un paon « vêtu d'or et de pourpre » qui se moque des couleurs fades de la grue. Cette dernière répond qu'elle a le privilège de voler et de chanter près des astres, tandis que le paon est condamné à rester sur terre malgré sa belle apparence. Le second récit est centré sur un débat consistant à savoir quel oiseau pourrait être élu comme le roi de ses congénères. Le paon met en avant la beauté de son plumage, mais, selon le choucas, cet avantage serait vain en cas d'attaque, c'est pourquoi la force est préférable à la beauté si le roi est amené à défendre ses sujets. L'origine phrygienne supposée du fabuliste confirmerait l'hypothèse que les paons étaient connus en Asie Mineure au VI^e siècle av. J.-C. avant d'être introduits à Samos, puis à Athènes un siècle plus tard.

Au III^e siècle av. J.-C., le paon est toujours associé à l'Inde, plus précisément aux matières précieuses associées à des territoires ensoleillés susceptibles d'attiser l'imagination. En 271 av. J.-C., plusieurs paons firent partie des nombreux cortèges destinés à prouver la richesse de Ptolémée II Philadelphe (283-246 av. J.-C.). Ce dernier chercha à se situer dans la lignée des successeurs d'Alexandre en commémorant tous les quatre ans l'apothéose de son père, le diadoque Ptolémée, roi d'Égypte de 305 à 283 av. J.-C.[543]. Les processions traversaient probablement la cité en suivant la Voie canonique pour rejoindre le stade où le pouvoir royal était mis en scène. Ces célébrations étaient rythmées par de nombreux cortèges, des sacrifices, des concours athlétiques, musicaux et hippiques et s'achevaient par des banquets destinés à l'ensemble des convives. Le fait que des paons aient été exposés durant ces fêtes nous informe sur la manière dont l'Inde était perçue dans l'Alexandrie hellénistique. En effet, Athénée de Naucratis décrivit les nombreux cortèges qui défilèrent autour du stade d'Alexandrie en précisant que des chars attelés de chameaux précédaient des chariots représentatifs de plusieurs « nations étrangères »[544]. Des Indiennes présentées comme des captives étaient entourées

[541] ARISTOPHANE, *Tome I*, V. COULON (éd.) et H. VAN DAELE (trad.), Paris, Belles Lettres, 1995, LXXXVIII^e, vers 63 ; ÉLIEN, *La personnalité des animaux* I, (Livres I à IX), *op. cit.*, V, 21.
[542] « Le paon et le choucas » et « le paon et la grue », dans ÉSOPE, *Fables*, E. CHAMBRY (trad.), Paris, Belles Lettres, 1960, n°333, 334, p. 145.
[543] Sur les *Ptolémaia*, voir notamment E. E. RICE, *The Grand Procession of Ptolemy Philadelphus*, Oxford, Oxford University Press, 1983 ; P. GOUKOWSKY, « Fêtes et fastes des Lagides », dans *Alexandrie au III^e siècle av. J.-C. Tous les savoirs du monde ou le rêve d'universalité des Ptolémées*, C. JACOB et F. de POLIGNAC (dir.), Paris, Autrement, 1992, p. 152-165 ; C. THIERS, « Ptolémée Philadelphe. L'exploration des côtes de la Mer Rouge et la chasse à l'éléphant », *Égypte, Afrique & Orient*, 24, 2001, p. 3-12.
[544] ATHÉNÉE, *Deipnosophistes*, V, 197c-203c, en part., 201a-b.

d'Éthiopiens portant des offrandes telles que des défenses d'éléphants, des troncs d'ébène et des cratères en or et en argent. Ces chars étaient suivis selon l'auteur de cent-cinquante hommes portant des arbres sur lesquels étaient perchés divers oiseaux dans des cages. Parmi ceux-ci, des perroquets, des paons, des pintades, des faisans et d'autres « oiseaux d'Éthiopie » étaient présentés[545].

Ainsi, l'oiseau a été officiellement introduit à Athènes au milieu du V^e^ siècle av. J.-C., mais son statut devait être ambigu. Il était considéré comme un bien ostentatoire, voire comme une source de profit pour son propriétaire, mais restait étroitement lié à la déesse Héra, seule détentrice du paon situé à mi-chemin entre le terrestre et le céleste. Cette ambiguïté du paon est également sensible dans ses caractéristiques. Son plumage coloré agréable à l'œil, s'oppose à son cri disgracieux, mais il est encore perçu au III^e^ siècle av. J.-C. comme un objet de valeur destiné à être exposé. Dans les *Ptolemaia* de 271 av. J.-C., l'oiseau fait partie de l'image d'une Inde fantasmée dans l'Alexandrie hellénistique. Durant ces processions, les paons sont assimilés à des matières précieuses, rares et ostentatoires destinées à prouver la richesse de leur possesseur. Les couleurs vives qui les caractérisent font écho à l'or, l'argent, l'ivoire et l'ébène dans cette énumération d'objets représentatifs de l'Inde et de l'Éthiopie et plus largement de l'Asie selon la géographie antique[546]. Les biens les plus représentatifs des conquêtes d'Alexandre et de ses successeurs rappellent la description des cargaisons des navires du roi Salomon ou des tributs payés à Tiglath Pileser III par les peuples d'Arabie et d'Asie Mineure au VIII^e^ siècle av. J.-C. Bien qu'il soit difficile de se baser sur ces textes pour déterminer s'il est question ou non de paons, la mention récurrente de l'or, de l'argent et de l'ivoire pour représenter l'Inde et l'Éthiopie est un élément à relever. Cette étroite association entre un territoire et des matières colorées a d'ailleurs perduré chez Quinte-Curce, lorsque l'auteur décrivit des paysages indiens constellés de joyaux.

III. Les cortèges et les processions autour du paon et du phénix

A. Le phénix et la division du temps

Le paon et le phénix ont en commun d'être considérés comme des oiseaux triomphant du temps et de la mort, puisque liés à des processus de renaissance et de cyclicité interprétés en

[545] *Ibid.*
[546] J.-D. BERGER, « L'Inde de Quinte Curce », art. cit., p. 28.

des termes eschatologiques. Un double aspect caractérise ainsi les deux mythes qui furent composés progressivement, d'une part autour d'un oiseau réel, mais fantasmé et d'autre part, autour d'un être mythique empreint d'éléments connus et identifiables. Cette dualité se retrouve également au cœur des deux mythes où le temps est à la fois immuable et dynamique et oscille entre l'éternité et le renouveau. Le paon fut associé au printemps grâce à sa mue annuelle ainsi qu'à la mort, à la renaissance et à l'immortalité grâce à la figure d'Héra et d'Argus. Le *benu*-phénix a quant à lui été rattaché à la renaissance quotidienne du soleil dans les cultes héliopolitains, à un cycle de cinq cents ans chez Hérodote et à l'éternité. L. Gosserez ajoute que le thème de la résurrection périodique du phénix fut relié aux cycles des crues du Nil et aux rythmes de la végétation en Égypte[547]. Le fait que le phénix fut rapproché de l'ibis sacré qui, au-delà d'être une divinité lunaire, annonce les crues du Nil, va dans ce sens[548]. Le phénix et l'ibis représentent une dualité complémentaire, puisque le soleil n'existe que par rapport à la lune et le jour grâce à la nuit, auxquels ils sont respectivement associés. Cette conception put influencer le poète Laevius au I^er^ siècle av. J.-C. lorsqu'il décrit son phénix féminin comme la suivante de Vénus, laquelle est assimilée à la lune et à l'étoile du matin[549]. Le texte est assez énigmatique, c'est pourquoi nous ne nous attarderons pas sur ce point.

En effet, la perception et la division du temps évoluèrent au VI^e^ millénaire av. J.-C du fait de la modification du calendrier solaire de trois-cent-soixante-cinq jours qui ne concordait plus avec le cycle des crues du Nil[550]. Une année débutait auparavant avec le premier jour de la montée des eaux, mais ce point de référence fut complété par un repère astronomique à partir de 4200 av. J.-C. Le jour du lever héliaque de Sothis pendant la crue du fleuve devint le point de départ d'une nouvelle période et d'une autre conception du temps. Le cycle en question nommé « Grande Année », ou « année sothiaque », permit de faire correspondre tout les mille quatre cent soixante ans le retour annuel des crues du Nil avec le calendrier solaire. Ce calcul servit à rattraper le décalage d'une journée tous les quatre ans d'une année solaire

[547] L. GOSSEREZ, « Le phénix, le temps et l'éternité », art. cit., p. 26-27.
[548] *Ibid*. L. Gosserez s'appuie notamment sur le récit de Plutarque ainsi que sur l'ouvrage de K. KOCH, *Geschichte der ägyptischen Religion*, Stuttgart, Kohlhammer, 1993, p. 456.
[549] CHARISIUS, *Ars grammatica*, IV, 6 ; MACROBE, *Les saturnales. Livres I-III*, C. GUITTARD (trad.), Paris, Belles Lettres, CUF, 1997, III, 8, 3, p. 214, fragments de *L'aile du phénix* de Laevius (frag. 26). Le texte est notamment cité et commenté dans F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 222 ; L. GOSSEREZ, « Le phénix, le temps et l'éternité », dans *Le phénix et son Autre…, op. cit.,* p. 27.
[550] F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 214-215 ; D. BONNEAU, *La crue du Nil. I. Ses descriptions, ses explications, son culte d'après les auteurs grecs et latins et les documents des époques ptolémaïque, romaine et byzantine,* Paris, C. Klincksieck, 1964, p. 32-33.

astronomique[551]. Ces réflexions autour de cycles quotidiens, annuels et millénaires associés à la figure du *benu*-phénix perdurèrent dans les cortèges des *Ptolémaia* de 271 av. J.-C. dans l'Alexandrie hellénistique. En effet, Athénée rapporte que les processions débutèrent par la pompe de l'étoile du matin (*Phosphoros* ou *Lucifer*) et s'achevèrent par le cortège de l'étoile du soir (*Hesperos* ou *Vesper*)[552]. Du début à la fin de la journée défilèrent de nombreux cortèges et des figures allégoriques représentant notamment les quatre saisons, l'année et la pentétéride. Cette personnification de la période de cinq ans séparant les jeux olympiques devait être représentée sous les traits d'une figure féminine tenant dans une main une couronne de perséa et dans l'autre un stipe de palmier[553]. Comme le rappellent J. Hubaux et M. Leroy, cet arbre lié à la longévité ainsi qu'à la division du temps dans l'Antiquité fut facilement associé à l'oiseau homonyme par un système d'analogies autour de *φοίνιξ*[554].

Au VIII[e] siècle av. J.-.C, Hésiode chercha à calculer la durée de vie du phénix et à le situer par rapport aux humains, aux animaux réels et aux êtres mythiques[555]. Le fragment textuel en question expose un système de proportionnalités entre les durées de vie de l'homme, de la corneille, du cerf, du corbeau, du phénix et des nymphes. Ce passage sibyllin n'apporte que peu d'informations sur la conception grecque du temps relatif au phénix. L'un des seuls éléments exploitables provient du fait que le phénix décrit par Hésiode est lié à la notion de périodicité, voire à « l'éternel retour de l'âge d'or »[556]. Cependant, on ne peut affirmer que l'auteur se réfère bien au *benu* lorsqu'il mentionne le phénix. Plus tard, Ovide (43 av. J.-C.-18 ap. J.-C.) prétendit

[551] Selon D. Bonneau, le cycle sothiaque n'aurait été conçu et « appliqué » qu'à partir de 2778 av. J.-C. au moment du premier renouvellement (D. BONNEAU, *La crue du Nil…, op. cit.,* p. 32-33). À ce sujet, voir également G. CLERC, « Isis-Sothis dans le monde romain », *Hommages à M. J. Vermaseren, EPRO* 68.I, Leiden, Brill, 1978, p. 247-281, p. 248. Dans l'Égypte hellénistique, Ptolémée III décida le 7 mars 238 av. J.-C. d'ajouter un jour tous les quatre ans, ce qui est à l'origine de nos années bissextiles. À ce sujet, voir B. LEGRAS, « La réforme du calendrier sous Ptolémée III : l'avènement d'un 'âge d'or' ? », dans *Au jardin des Hespérides. Histoire, société et épigraphie des mondes anciens. Mélanges offerts à Alain Tranoy,* Rennes, PUR, 2004, p. 191-206.

[552] J. Hubaux et M. Leroy pensaient que cette procession s'était déroulée en 279-278 av. J.-C., alors que de récentes recherches envisagent plutôt 271 av. J.-C. pour la description des cortèges d'Athénée de Naucratis (J. HUBAUX, M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 37-38, d'après ATHÉNÉE, *Deipnosophistes,* V, 27).

[553] M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 38. Clément d'Alexandrie (*Stromates*, VI, 4) mentionne qu'un personnage au cours d'une cérémonie présentait un *φοίνιξ* pour mesurer le temps.

[554] J. Hubaux et M. Leroy précisent, en s'appuyant sur un texte d'Horapollon (*The hieroglyphics of Horapollo*, I, 3), que les Égyptiens signifiaient l'année par un palmier et que les Babyloniens vouaient un certain culte au palmier en l'associant au déroulement de l'année. *Cf*. J. HUBAUX ET M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 37-38.

[555] Le fragment d'Hésiode a été cité par Pline (*Histoire Naturelle,* VII, 153), Plutarque (*Sur la disparition des oracles*, II, 415) et Ausone (*Idylles*, 18) et édité dans R. MERKELBACH et M. L. WEST (éd.), *Fragmenta Hesiodea*, Oxford, 1967, *Chironis praecepta*, fragment 304, p. 158-159. À ce sujet, voir R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix*…, *op. cit.*, p. 394 ; P.-A. DEPROOST, « Les métamorphoses du phénix dans le christianisme ancien », *Folio Electronica Classica* 8 (FEC), Louvain-la-Neuve, juillet-décembre 2004, [en ligne] consulté le 20/05/2015 <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/08/Phenix1.htm#_ftn2> ; F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 227-228.

[556] R. Siciliano a rapproché le *benu* du phénix « phénicien » (*id.*, « Origine del mito della fenice : dall'Egitto al mondo greco », art. cit., p. 309-318).

que cet oiseau mythique était également connu des Assyriens[557]. « L'Assyrie » désigne chez Ovide, l'Égypte ou l'Éthiopie et probablement la Phénicie[558]. La suite de la description mentionne que le jeune phénix emporte pieusement le sépulcre de son père dans le temple d'Hypérion dans l'Héliopolis égyptienne[559]. Sans faire allusion à l'éternité, au processus de résurrection ou à l'astre solaire, Hésiode put avoir à l'esprit autant le *benu* égyptien, qu'un oiseau réputé éternel pour les Assyriens à moins qu'il ne s'agisse d'une « allégorie » du cycle temporel babylonien[560]. F. Lecocq propose quant à elle que le « phénix » d'Hésiode soit un « terme générique » pour désigner un oiseau qui vit longtemps[561]. Le nom *φοίνιξ* pourrait ainsi autant renvoyer à l'aigle réputé pour sa longévité, qu'au griffon, voire au paon peut-être déjà associé au cycle des saisons au VIII[e] siècle av. J.-C. Comme nous l'avons déjà signalé, le soleil irradiant les terres indienne, éthiopienne et égyptienne produit une faune variée et détermine l'intensité chromatique des oiseaux et des pierres précieuses. En Égypte, le soleil aurait donné naissance au *benu*-phénix, un oiseau au plumage terne, qui renaît perpétuellement. Le pouvoir de l'astre solaire lumineux et renaissant se manifesterait dans l'apparence de certaines créatures ainsi que dans leur durée de vie dans le mythe héliopolitain du *benu*. Dans cet imaginaire de terres inaccessibles et fantasmées, soit le phénix provient d'Arabie chez Hérodote, soit il est né en Inde, là où les d'habitants étaient réputés vivre plus longtemps que la moyenne dans l'Antiquité[562].

L'Apocalypse de Baruch fut rédigée en Égypte par un auteur hellénistique à partir de sources hébraïques entre 115 et 120 de notre ère, ce qui en fait un texte empreint de plusieurs influences[563]. Le phénix est décrit comme un oiseau « aussi grand que neuf montagnes », dont

[557] Notons que les passages d'Ovide mentionnant le paon et le phénix se suivent. « L'oiseau de Junon qui arbore sur sa queue des étoiles » (*Métamorphoses,* XV, 385) est pris comme exemple parmi les êtres naissant d'autres êtres avant de décrire l'oiseau « que les Assyriens appellent le phénix » (*Métamorphoses,* XV, 392) comme le seul être autogénéré. Les deux oiseaux se suivent d'ailleurs également dans les *Amours* (II, 6, 54-55).
[558] Je remercie Françoise Lecocq pour cette remarque.
[559] OVIDE, *Métamorphoses,* XV, 393, 405-407.
[560] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix*…, p. 80-88 ; M. MIGUET, s. v. « Phénix », dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, P. BRUNEL (dir.), Paris, éd. Du Rocher, 1988, p. 1117-1128.
[561] F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 228.
[562] Concernant le phénix d'Arabie, voir HÉRODOTE, *Histoires*, II, 73, 1 ; DIOGÈNE DE LAERTE, *Pyrrhon*, IX, 11, 9 ; PLINE, *Histoire naturelle,* X, 2. Concernant les origines indiennes du phénix, voir LUCIEN, *De morte peregrini*, 27, *Navigium*, 44 ; ARISTIDE, XLV, 107.
[563] Sur les datations de l'*Apocalypse du Pseudo Baruch,* voir notamment J. A. ROBINSON, *Texts and Studies : Contributions to Biblical and Patristic Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1897, vol. V, 1, LXXI ; M. F. MCDONALD, « *Phoenix redivivus* », *The Phoenix : The Journal of the Classical Association of Canada*, 14-4, 1960, p. 187-206, p. 189, 194 ; A.-M. DENIS, *Introduction aux Pseudépigraphes grecs de l'Ancien Testament*, Leiden, Brill, coll. « Studia in Veteris Testamenti Pseudepigrapha », I, 1970, p. 82 ; R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix*…, *op. cit.* p. 261-263 ; L. GOSSEREZ, « Le phénix coloré (d'Hérodote à Ambroise de Milan) », art. cit., p. 100.

les ailes déployées ne peuvent s'enflammer car devant protéger l'humanité des brûlures du soleil[564]. Il précède l'astre solaire assimilé à un quadrige enflammé conduit par un homme couronné de flammes et tiré par quarante anges. L'identification du phénix est rendue possible par la désignation explicite de l'ange, ainsi que par une inscription en lettres d'or que l'oiseau porte sur l'aile droite[565]. Ce dernier ne se nourrit que de la manne du ciel et de la rosée de la terre, et rejette un excrément sous la forme d'un ver produisant le cinnamome[566]. Le phénix est ici lié à une double division du temps, celle d'une journée en accompagnant la course du soleil de l'aurore au crépuscule, ainsi qu'à une année[567]. En effet, le texte précise que la lumière provient chaque jour de l'ouverture simultanée des trois-cent-soixante-cinq portes du ciel. J. Hubaux et M. Leroy en ont conclu que le phénix réunit confusément le jour et l'année, ce qui dans le *Physiologus de Vienne,* s'exprime par le nombre de plumes de l'oiseau solaire[568]. L'immortalité et le processus de renaissance du phénix sont sous-entendus, puisque Baruch ne fait qu'évoquer le repos pendant la nuit. De la même manière que la couronne solaire de l'aurige est ternie chaque jour par les péchés des hommes, le phénix est épuisé à l'heure du crépuscule, mais doit renaître pour accomplir sa tâche quotidienne et annuelle[569].

Ainsi, le paon et le mythique phénix sont étroitement liés au soleil et à son rayonnement considéré, semble-t-il, comme plus constant et plus intense dans des contrées telles que l'Égypte, l'Arabie et l'Inde. L'éclat exceptionnel du soleil dans ces régions serait à même de produire de multiples pierres précieuses et de donner naissance à une faune extraordinaire. La renaissance quotidienne du soleil et la constance de sa présence l'associent aux thèmes du renouveau, à l'immortalité et à l'éternité, transmis au paon et au légendaire phénix qui auraient le plus bénéficié du rayonnement solaire. L'oiseau réel et fantasmé d'un côté et la créature de

[564] III Baruch, 6-8. *La Bible. Écrits intertestamentaires*, A. DUPONT-SOMMER et M. PHILONENKO (éd.), Paris, Gallimard, 1987, p. 1155-1156. Le texte a été cité par J. HUBAUX ET M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 4-5 ; R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, « Escort of the Sun », p. 261-286, p. 261-262 ; M. TARDIEU, « Pour un phénix gnostique », *Revue de l'histoire des religions*, 183-2, 1973, p. 117-142, p. 132.

[565] « Ni la terre ne m'engendre ni le ciel : ce sont les ailes du feu qui m'engendrent », III, Baruch, 6, cité par J. HUBAUX, M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. XXIX.

[566] La manne et la rosée rappellent la nourriture des Hébreux dans le désert (Ex 16, 2).

[567] F. Cumont a pensé que cet oiseau escortant le soleil pouvait avoir une origine mazdéenne (*id., Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra*, t. I, Bruxelles, 1899, p. 125).

[568] J. HUBAUX, M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 7-9. Concernant le *Physiologus de Vienne,* voir l'édition de F. SBORDONE, *Ricerche sulle fonti e sulla composizione del Physiologus greco*, Naples, G. Torella, 1936, rééd. Hildesheim ; New-York, G. Olms, 1976.

[569] J. HUBAUX, M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 11 ; L. GOSSEREZ, « Le phénix, le temps et l'éternité », art. cit., p. 22. Le texte du Pseudo-Baruch peut être rapproché d'un autre récit apocryphe antérieur, *Le livre d'Hénoch* (XIX, 6), où sept phénix associés à sept chérubins et à sept séraphins apparaissent au sixième ciel au milieu des anges qui régissent la course des astres, *cf. La Bible. Écrits intertestamentaires, op. cit.*, p. 1184.

l'autre, incarnent une tension entre renouveau et immuabilité, également à l'œuvre dans la considération du soleil. Le paon et le phénix font, tous deux, référence à la notion de cyclicité, celle d'une saison pour le paon et celle d'une journée, d'une année ou d'une période de plusieurs centaines d'années pour le phénix. Ils incarnent le triomphe sur la mort et la victoire sur le cours inéluctable du temps. Dans l'*Apocalypse de Baruch*, le phénix acquiert une dimension supplémentaire en se sacrifiant pour protéger l'humanité des brûlures que pourrait causer le soleil aux hommes. En déployant ses ailes, le phénix forme un intermédiaire nécessaire entre l'astre solaire et l'humanité obligeant, en quelque sorte, la créature à renaître immédiatement.

B. Le paon et les cultes dionysiaques au III^e^ siècle av. J.-C.

Il est nécessaire de revenir sur les processions des *Ptolémaia* de 271 av. J.-C. afin d'aborder un troisième aspect de la mise en scène du pouvoir du souverain hellénistique à Alexandrie. En effet, la forte connotation dionysiaque des défilés permet d'apporter un éclairage différent sur la signification des paons dans ce contexte. Dans l'ordre de la description d'Athénée, les cortèges réunissant les biens représentatifs de l'Inde et de l'Éthiopie étaient précédés d'un char sur lequel Dionysos était montré triomphant, en conquérant de l'Inde[570]. Assis sur un éléphant et couronné de lierre et de vigne, la figure représentant la divinité portait un thyrse d'or, une robe pourpre et était escortée de silènes et de satyres. On peut supposer qu'au même titre que l'éléphant, les paons et les perroquets accentuaient le caractère indien du thiase de Dionysos qui aurait « civilisé » ce territoire, selon la mythologie. En effet, d'après la tradition, Rhéa aurait enseigné la culture de la vigne au dieu qui l'aurait transmise à son tour lors de sa conquête de l'Inde. Le fait que Dionysos soit considéré comme une figure de passage entre la vie et la mort en ayant ramené sa mère des Enfers correspond à une autre dimension du mythe forgé autour du paon. Dionysos et le paon sont tous deux perçus comme des êtres renaissants et triomphant du temps et de la mort, comme des intermédiaires entre l'humain et le divin. La repousse annuelle des plumes caudales du paon au printemps et le mythe d'Argus correspondent à la cyclicité des saisons, donc au renouveau de la nature tout comme la figure de Dionysos. Le phénix sera également associé à Dionysos/Bacchus, mais plus tard et plus

[570] ATHÉNÉE, *Deipnosophistes*, V, 197e-201b. Sur les processions et les cortèges dionysiaques, voir notamment *De la scène aux gradins : théâtre et représentations dramatiques après Alexandre le Grand*, B. LE GUEN-POLLET (éd.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 86 ; P. LÉVÊQUE, « Dionysos dans l'Inde », *op. cit.*, p. 127, R. TURCAN, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse*, Paris, De Boccard, 1966, chap. IV « Campagne indienne et 'virtus' civilisatrice », p. 441-472 ; chap. V « Métamorphoses de la 'pompè' », p. 475-509.

ponctuellement, comme l'indique un poème de Sidoine Apollinaire (430-486)[571]. Le thème du cortège apparaît dans l'histoire du phénix au milieu du II^e siècle av. J.-C. chez Ézéchiel le Tragique avant d'être repris dans la littérature latine[572].

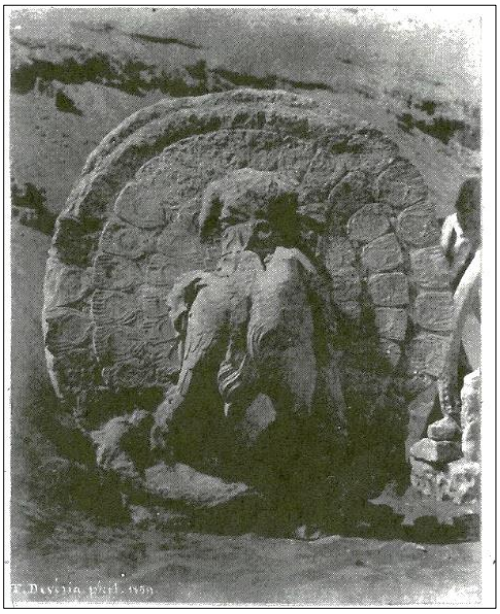


Figure 5. Dionysos sur un paon, Serapeum de Saqqara (égypte), III^e siècle av. J.-C.

Ces cérémonies à caractère dionysiaque peuvent être mises en relation avec une série de statues contemporaines découvertes dans le Serapeum de Saqqara durant les fouilles pratiquées en 1850 par A. Mariette (1821-1881)[573]. En effet, même si le site est resté célèbre pour son allée de sphinx et ses onze statues de poètes et de philosophes grecs, le *mastaba* sud du dromos abritait aussi une série de sculptures sur laquelle il est nécessaire de revenir. Cinq statues représentent des figures enfantines assimilées au jeune Dionysos chevauchant successivement Cerbère, une panthère, un lion et un paon par deux fois[574]. Ces derniers sont représentés en ronde-bosse, leur queue est déployée en roue et un ornement pend sur leur poitrail à moins qu'il ne s'agisse de rênes[575]. L'identification de Dionysos est renforcée par le fait que ces oiseaux piétinent des grappes de raisin représentées sur le tenon d'appui du lion chevauché. La bouche de fontaine avec un déversoir sculpté d'un mufle de lion sur le socle du paon confirme le rapport à la liturgie dionysiaque pratiquée dans un climat alexandrin.

[571] SIDOINE APOLLINAIRE, XXII, 50. *Cf.* J. HUBAUX, M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 97.

[572] En se référant à tort au *Livre des morts* (chap. 64), J. Hubaux et M. Leroy précisent que le cortège d'oiseaux est un élément distinctif du phénix mais la traduction du texte est sujette à débat, comme l'explique d'ailleurs R. van den Broek (J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 44, 162 ; R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 30, n. 5). Ce thème du phénix entouré d'un cortège a été repris par Ovide puis Tacite (OVIDE, *Les amours*, II, 6, 49-54 ; TACITE, *Annales*, VI, 28). À ce sujet, voir également F. SBORDONE, « La Fenice nel culto di Helios », *Rivista indo-greca-italica di filologia-lingua-antichita*, 19, 1935, p. 1-46, p. 36 ; F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 229.

[573] A. MARIETTE, *Le Sérapéum de Memphis découvert et décrit par A. Mariette*, Paris, Gide, 1857 ; G. MASPERO, *Le Serapeum de Memphis par Auguste Mariette-Pacha*, Paris, F. Vieweg, 1882. Concernant l'étude des statues, voir C. PICARD, « Les originaux retrouvés des statues grecques du Serapieion de Memphis », *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres,* 95, 1951, p. 77-81, p. 79 ; J.-P. LAUER ET C. PICARD, *Les statues ptolémaïques du Serapieion de Memphis*, Paris, PUF, 1955.

[574] Dix-sept épreuves photographiques par T. Devéria (1831-1871) de ces statues sont conservées au musée d'Orsay depuis 1986 (en part. PHO1986-144-58 à 61). *Cf.* C. DURAND, « Les photographies des sculptures grecques du Sérapeum de Memphis par Théodule Devéria », dans *Patrimoine photographié, patrimoine photographique*, actes de colloque [En ligne] mis en ligne le 26 février 2013, consulté le 23 février 2015 <URL : http://inha.revues.org/3982> fig. 8-10.

[575] Fiche C 280.

L'association entre Dionysos et la vigne est bien établie dans le sixième *Hymne homérique,* mais également dans la « thaumaturgie populaire » comme le rappelle C. Picard, qui a rapproché le groupe statuaire de Memphis des processions alexandrines de Ptolémée II Philadelphe[576]. Le transfert du paon d'Héra vers Dionysos dans le royaume hellénistique d'Égypte au III^e^ siècle av. J.-C. peut également être expliqué par un rapprochement précoce entre les deux divinités, comme le prouve la statue samienne archaïque de Scelmis[577]. Cette représentation d'Héra couronnée de pampres devait fouler une peau de lion d'après Callimaque (305-240 av. J.-C.)[578]. La statue faisait écho à une triade de Lesbos où Héra, en déesse de la nature, était associée à Zeus et Dionysos, peut-être dès le XIII^e^ siècle av. J.-C. C. Picard précise que dans la tradition orphique, Zeus est traditionnellement associé au printemps et Dionysos à l'automne et qu'ils forment à Lesbos « un groupement agraire » autour d'une déesse-mère liée à la fertilité[579]. Les cultes pratiqués dans l'Héraion de Samos semblent avoir facilité le transfert du paon d'Héra vers Dionysos en accentuant la thématique de la renaissance de la nature et du triomphe sur la mort. Par ailleurs, il est possible d'envisager une présence de paons sur l'île de Samos dès l'époque archaïque, dans un sanctuaire dont le culte commun a pu jouer un rôle dans l'introduction d'oiseaux indiens.

Dès lors, le paon semble avoir migré d'Héra vers Dionysos au III^e^ siècle av. J.-C. dans des contextes cultuels égyptiens, en reflétant notamment l'imaginaire d'une Inde mythiquement conquise par le dieu de la vigne. La *pompè* dionysiaque à laquelle le paon participe à Alexandrie et Saqqara a probablement facilité cette articulation entre les deux divinités. En effet, le groupe sculpté du Sérapéum présente un cortège d'animaux-attributs de Dionysos, puisque Cerbère fait référence aux Enfers et au triomphe sur la mort, tandis que le lion et la panthère rappellent l'enfant sauvage de Nysa[580]. Ces animaux dangereux à moitié domestiqués par Dionysos peuvent en outre faire écho à la déesse Héra qualifiée de « maîtresse des fauves », ce qui

[576] C. PICARD, « Les originaux retrouvés des statues grecques du Serapeion de Memphis », art. cit., p. 79 ; E. E. RICE, *The Grand Procession of Ptolemy Philadelphus, op. cit.,* p. 59, 86 ; D. J. THOMPSON, *Memphis under the Ptolemies*, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 116 ; K. MYSLIWIEC, *The Twilight of Ancient Egypt First Millenium B.C.E,* D. LORTON (trad.), Londres, Cornell University Press, 2000, p. 186.

[577] C. PICARD, « La triade Zeus-Héra-Dionysos dans l'Orient préhellénique d'après les nouveaux fragments d'Alcée », *BCH,* 70, 1946, p. 455-473.

[578] CALLIMAQUE, *Aetia,* Frag. 101. À ce sujet, voir également D. COSTA, « Dionysos enfant, les *Bacchoi* et les lions », *Revue Archéologique,* sér. 6, 39, janvier-juin 1952, p. 170-179 ; P. LEVEQUE, « Dionysos dans l'Inde », *Itinerários, Araraquara,* 11, 1997, p. 127-141.

[579] C. PICARD, « La triade Zeus-Héra-Dionysos…», art. cit., p. 469.

[580] I. Tassignon évoque également une attirance légendaire de la panthère dite « parfumée » dans l'Antiquité pour le vin et les breuvages aromatiques (*ead., Iconographie et religion dionysiaques en Gaule Belgique et dans les deux Germanies, op. cit.*, p. 106- 107). Voir aussi M. DETIENNE, *Dionysos mis à mort,* Paris, Gallimard, 1977, p. 95-96. Sur le lien entre Dionysos et la panthère, voir LUCIEN, *Dialogue des dieux,* 22, 3 ; OPPIEN DE SYRIE, *L'art de la chasse,* IV, 314 ; NONNOS DE PANOPOLIS, Les *Dionysiaques,* IX, 160.

renforce le lien entre les deux divinités[581].

Des sculptures représentant des panthères et un paon chevauchés par des *bacchoi* ont également été découvertes dans un sanctuaire dionysiaque daté de la seconde moitié du III^e^ siècle av. J.-C., situé à Bolsena, dans le sud de l'Étrurie. Le sanctuaire a été peu de temps en activité ce qui complique l'interprétation d'objets partiellement détruits lors de la répression des Bacchanales en 186 av. J.-C. Le *Baccheion* fouillé en 1967 a révélé un riche mobilier, notamment un trône en argile découvert sous le péristyle de « la maison aux salles souterraines », sur lequel ont été sculptés des animaux[582]. Les trois faces extérieures de l'objet abritent des figures dionysiaques ailées, qui chevauchent des panthères assises sur les parties latérales, et un oiseau majestueux sur le dossier. Une lourde guirlande contribue à unifier le décor et à renforcer la connotation triomphale d'un dieu qui domestique temporairement l'animal sauvage et vainc la mort, ce que rappelle le paon. L'oiseau incarne le lien entre l'univers terrestre et céleste, mais également entre la vie et la mort. Des interactions entre l'animal, l'humain et le divin peuvent être exprimées dans le décor de cet objet de culte, révélant un état transitoire de Dionysos. Comme le rappelle O. de Cazanove, le trône est un élément primordial du culte dionysiaque. Laissé vide, il reflète la dialectique présence/absence et sert de support à l'exhibition d'attributs tels que la ciste initiatique[583]. Cette dernière, comme le thyrse et le canthare, représente le contenant mystique,



Figure 6. Trône du Baccheion de Bolsena (Étrurie), III^e^ siècle av. J.-C.

[581] P. LÉVÊQUE, « Héra et le lion d'après les statuettes de Délos », *op. cit.*, p. 128.

[582] Sur le trône de Bolsena actuellement conservé au Museo territoriale del Lago di Bolsena (Inv. MTLB 2081), voir notamment F.-H. MASSA-PAIRAULT et J. -M. PAILLER, *La maison aux salles souterraines. I. Les terres cuites sous le péristyle*, Rome, EFR, coll. « Mélanges d'archéologie et d'histoire, Suppléments », 6, 1979 ; F.-H. MASSA-PAIRAULT, « Un trône dionysiaque à Bolsena », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 124, 1980, p. 177-204 ; *Ead.*, « La restauration du trône en terre cuite de Bolsena. Confirmations et nouveautés », *MEFRA*, 93-1, 1981, p. 495-531 ; J.-M. PAILLER, « La spirale de l'interprétation : les Bacchanales », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 37, 1982, p. 929-952 ; F.-H. MASSA-PAIRAULT, « Il trono di Bolsena. Contributo allo studio dei Baccanali in Etruria », dans *Incontri dell'Università di Viterbo*, en collaboration avec la Soprintendenza dell'etruria Meridionale, Rome, Archeologia nella Tuscia, 1986, p. 181-187 ; O. DE CAZANOVE, « Bacanal ou Citerne ? À propos des salles souterraines de la Domus II à Bolsena et de leur interprétation comme lieu de culte dionysiaque », *L'Antiquité classique*, 69, 2000, p. 237-253 ; F.-H. MASSA-PAIRAULT, « Entre Orvieto et Bolsena », *MEFRA*, 126-2, 2014 [En ligne], Mis en ligne le 12 décembre 2014, consulté le 16 mars 2015. URL : http://mefra.revues.org/2584

[583] O. DE CAZANOVE, « Bacanal ou Citerne ?... », *op. cit.*, p. 243.

le récipient d'une végétation luxuriante et immortelle à l'image des plumes renaissantes du paon.

Ainsi, le croisement de plusieurs témoignages littéraires et iconographiques révèle que le paon a été introduit dans le cercle des cultes dionysiaques dès le III^e^ siècle av. J.-C. en Égypte hellénistique et dans le sud de l'Étrurie. La considération de Dionysos comme le conquérant mythique de l'Inde, les liens étroits tissées entre la divinité et Héra dès l'époque archaïque ont certainement favorisé l'entrée du paon dans le répertoire dionysiaque. Nous remarquons également que Dionysos est interprété comme une figure de passage entre la vie et la mort, entre le terrestre et le céleste ainsi qu'entre l'humain et le divin. Les rapports établis entre la divinité victorieuse de la mort et le cycle de la nature vont dans le même sens. Le paon « renaissant » chaque année devait alors correspondre à la signification d'une figure associée à la fois au renouveau et à l'immuabilité.

Les circonstances de la mise en image du paon dans des contextes dionysiaques en Étrurie sont difficiles à définir, mais il semble que les cultes rendus à Héra dès le V^e^ siècle av. J.-C. aient pu jouer un certain rôle. En effet, une statuette en terre cuite datée vers 450 av. J.-C., représentant Héra/Junon vêtue du *chiton* et de l'*himation,* a été découverte dans un sanctuaire de Locres en Calabre actuelle[584]. La divinité est présentée comme une figure de souveraineté samienne portant un sceptre, accompagnée d'un paon à ses pieds, à une époque où ces oiseaux sont officiellement introduits à Athènes par Périclès. Le culte d'Héra rendu à Locres n'est pas un cas isolé, puisque, comme l'a prouvé R. Bloch, des marchands grecs permirent l'établissement d'un Héraion dès le VI^e^ siècle av. J.-C. dans l'ancien port de Tarquinia[585]. Les relations étroites entre l'Étrurie et la Grande Grèce au V^e^ siècle av. J.-C. et les analogies établies entre Héra, Junon et Uni favorisèrent certainement la diffusion de ces cultes, auxquels le paon était associé. À la même époque, le paon fut introduit dans le vocabulaire visuel des tombes étrusques comme en témoignent plusieurs objets, notamment des couronnes funéraires réalisées entre la fin du V^e^ et le début du IV^e^ siècle av. J.-C[586]. Selon A. Coen, la figure du paon est assez rare, mais apparaît sur sept couronnes dorées découvertes dans des sépultures situées dans les

[584] La statuette est actuellement conservée au British Museum de Londres (Inv. 1905,0314.6).

[585] R. BLOCH, « Héra, Uni, Junon en Italie centrale », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 116-2, 1972, p. 384-396 ; rééd. *Id., Recherches sur les religions de l'Italie antique*, Genève, Droz, 1976, p. 9-19 ; R. HÄUSSLER, *Hera und Juno. Wandlungen und Beharrung einer Göttin*, Stuttgart, Steiner, 1995, p. 38-40.

[586] Je remercie Alessandra Coen de m'avoir indiqué ces précieux témoignages iconographiques. Sur les couronnes étrusques voir *ead.*, *Corono etrusca,* Viterbo, Daidalos, coll. « Studi e ricerche del Dipartimento di Scienze del Mondo Antico », 1999, p. 62-64.

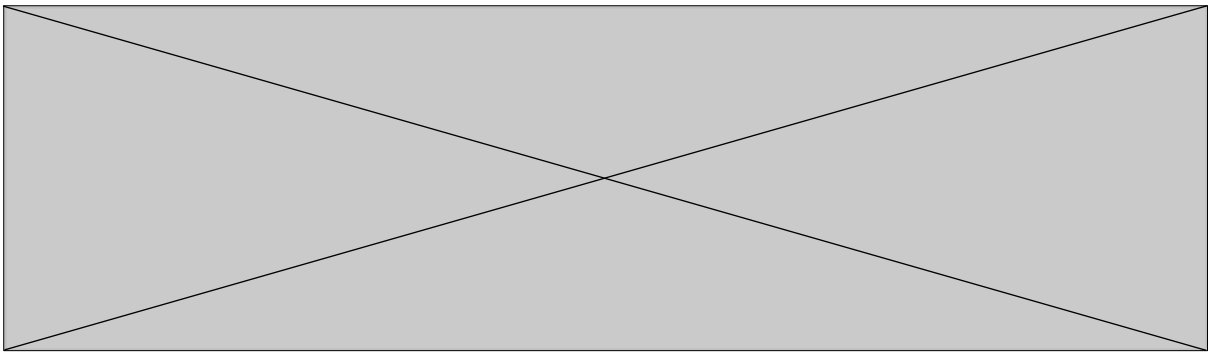


Figure 7. Couronne funéraire découverte dans une tombe de Chiusi (fin V^e siècle av. J.-C.)

régions actuelles du Latium et de la Toscane. La méthode de la mise en série établie par l'étruscologue a permis de révéler une production d'objets codifiés[587]. Ces couronnes sont composées de feuilles de laurier ou d'olivier, réunies par une tête de Gorgone flanquée d'un couple de paons représentés de face, la queue déployée en roue. Les palmes triomphales sont associées à un motif apotropaïque encadré d'oiseaux probablement interprétés comme des psychopompes ou véhicules de l'âme[588].

Par conséquent, il apparaît que le paon a été figuré dans des contextes cultuels et funéraires sur la péninsule italique dès le V^e siècle av. J.-C. À cette époque, l'oiseau était associé à la déesse Héra et certainement considéré comme une figure de protection pour l'âme en transit. Il était sans doute déjà interprété comme un véhicule de l'âme, ce que le transport du jeune Dionysos dans la statuaire du III^e siècle av. J.-C. pourrait également évoquer. Cette dimension du paon psychopompe est particulièrement explicite dans l'un des écrits de Quintus Ennius au III^e siècle av. J.-C. que nous allons étudier ci-après.

C. Le paon psychopompe d'Ennius

La présence du motif du paon dans l'art funéraire étrusque du V^e siècle av. J.-C. peut être expliquée, selon A. Coen, par le succès de cultes à mystères orphiques et dionysiaques qui auraient façonné les conceptions eschatologiques en Étrurie et en Italie méridionale. C'est dans ces courants de pensée que se situe le poète Ennius (239 av. J.-C.-169 av. J.-C.). Celui-ci fit

[587] Fiche B 114. L'objet découvert dans une tombe de Chiusi (Étrurie) est actuellement conservé au Museum of Fine Arts de Boston (Inv. 9587).

[588] A. Coen suggère quant à elle que les paons ne possèdent qu'une dimension apotropaïque, comme la tête de Gorgone. Elle mentionne une gemme de provenance inconnue, datée du début du IV^e siècle av. J.-C., incisée avec un paon faisant la roue, encadré de deux serpents. (*ead.*, « Sul motivo del pavone in Etruria », art. cit., p. 98). À propos de cette gemme, voir H. B. WALTERS, *Catalogue of the engraved Gems and Cameos, Greek, Etruscan and Roman in the British Museum*, Londres, Trustees, 1926, p. 67, n°554, pl. X.

allusion à un paon psychopompe dans le prologue de ses *Annales*[589]. Les courts extraits conservés du texte rédigé à Rome au début du II^e^ siècle av. J.-C. révèlent des concepts issus de la philosophie orphique et pythagoricienne. C'est à la lumière du texte polémique de l'épicurien Lucrèce (94-54 av. J.-C.) qu'il faut envisager ces extraits[590]. En effet, ce dernier revient sur un épisode extraordinaire où le *simulacrum* d'Homère serait apparu à Ennius pendant un songe pour lui révéler « les lois de la nature » et par là-même, le principe de la métempsychose pythagoricienne. C'est durant cette prosopopée que le poète de l'*Iliade* aurait déclaré à Ennius : « *memini me fieri pavom* », « je me souviens que je devins un paon » selon la traduction de N. Lévi[591]. Le célèbre poète explique que son âme aurait d'abord été accueillie par un paon avant de migrer vers le corps d'Ennius, faisant de ce dernier son héritier quasi-direct. Le talent de l'aède n'aurait d'égal que la beauté éclatante du paon, d'où le choix de cet oiseau intermédiaire dans la chaîne de la métempsychose telle qu'elle est exposée[592].

De la même manière, un glissement de sens s'effectue entre l'immortalité de l'âme du poète et sa renommée, renforçant ainsi la filiation intellectuelle entre Homère et Ennius[593]. De plus, les circonstances de cette apparition correspondent aussi à un état transitoire de l'auteur, ce qui favorise sa « transe » entre le réel et le surnaturel ainsi qu'entre la vie et la mort. Le sceptique Lucrèce interpréta cette manifestation comme l'apparition de « l'ombre » du poète sortie des Enfers avant que l'âme d'Homère/Ennius ait rejoint la lune, puis l'immortalité dans les cieux[594].

---

[589] H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 28, 45 ; E.-T. REIMBOLD, *Der Pfau : Mythologie und Symbolik, op. cit.*, p. 33-34. Pour les éditions du texte fragmentaire, voir *Ennianae poesis reliquiae*, J. VAHLEN (éd.), Leipzig, Teubner, 1928 ; *Ennius. Les Annales*, J. HEURGON (éd.), Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1958, frag. IV-V ; *Quinto Ennio i frammenti degli Annali*, R. ARGENIO (éd.), Turin, Biblioteca della Rivista di studi classici, 1968 ; *I frammenti del I Libro degli Annales di Q. Ennio, Riordinamento, esegesi*, M. BANDIERA (éd.), Florence, Le Monnier, 1978 ; *The Annals of Quintus Ennius*, O. SKUTSCH (éd.), Oxford, Oxford University Press, 1985, frag. IX ; *The Annals of Quintus Ennius*, E. M. STEUART (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2014. La question des citations des *Annales* d'Ennius dans la littérature latine a fait l'objet de plusieurs études. Parmi les travaux les plus récents proposés par A. Lehmann et N. Lévi, voir A. LEHMANN, *Varron critique littéraire. Regard sur les poètes latins archaïques*, Bruxelles, Latomus, 2002, chap. 6, « Varron lecteur d'Ennius », p. 120-141, en part. p. 124-126 ; N. LÉVI, « Le *De Rerum Natura* de Lucrèce ou la subversion épicurienne de la révélation pythagoricienne des *Annales* d'Ennius », *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire anciennes*, LXXXII-1, 2008, p. 113-132 ; *id.*, « L'*Épicharme* et le prologue des *Annales* d'Ennius ou les débuts de la révélation pythagoricienne dans la littérature latine », *Vita Latina*, 187-188, 2013, p. 17-37.

[590] LUCRÈCE, *De rerum natura*. Tome I, livres I-II, A. ERNOUT et L. ROBIN (trad. et éd.), Paris, Belles Lettres, 1925, I, 112-126, en part. 122-125.

[591] N. LÉVI, « L'*Épicharme* et le prologue des *Annales* d'Ennius… », art. cit., p. 26. Outre Lucrèce, quelques auteurs font allusion à cet épisode, notamment Horace (*Épîtres*, II, 1, 50) et Perse (*Satires*, 6, 9). Ces derniers désignent la doctrine ennienne comme pythagoricienne. *Cf.* A. LEHMANN, *Varron critique littéraire…*, *op. cit.*, p. 127.

[592] La poésie antique est considérée comme un chant contrastant, à première vue, avec le cri disgracieux du paon. Je remercie Françoise Lecocq pour cette remarque.

[593] *Ibid.*, p. 132-133.

[594] LUCRÈCE, *De rerum natura. Tome I, livres I-II, op. cit.*, I, 124.

La distinction pythagoricienne entre les composantes de l'être peut être corrélée avec les conditions de cette manifestation. L'*anima* immortelle d'Homère aurait voyagé dans les cieux avant d'être accueillie par un paon, puis par le corps d'Ennius, son « apparence » (*simulacrum*) aurait rejoint les *Acherusia templa* et son corps, la terre régénératrice[595]. La locution « *memini me fieri pavom* » fait ainsi référence aux conceptions pythagoriciennes de son auteur qui s'expriment par l'intermédiaire d'Homère[596].

Les trois étapes évoquées dans ce processus de réincarnation de l'âme dévoilent quant à elles le versant orphique de la philosophie de l'auteur des *Annales*. En effet, même si la triple incarnation n'est pas une certitude en raison du caractère lacunaire du texte, il faut souligner que la métempsychose orphique repose sur des transferts corporels indifférenciés entre les humains, les animaux et les végétaux[597]. La circulation de l'âme étant conçue comme illimitée pour les Pythagoriciens, il est possible que le chiffre trois renvoie à des concepts orphiques, tout comme la période de trois cents ans devant séparer deux incarnations. A. Grilli (1920-2007) a tenté de le démontrer en tentant de situer la mort d'Homère – au milieu du IX^e^ siècle av. J.-C. si l'on se fie à Hérodote – par rapport au paon et par rapport à Ennius, qui serait né entre 240 et 239 av. J.-C[598]. Cependant, cela ne prouve pas pour autant que le paon soit exclusivement lié à l'orphisme dans l'esprit du poète calabrais. En effet, l'oiseau fut également utilisé dans les cercles de pensée pythagoriciens d'Italie méridionale au III^e^ siècle av. J.-C., mais son rôle a néanmoins été discuté. Sa présence pourrait être due à une confusion entre son origine samienne et le lieu de naissance de Pythagore[599]. L. Ferrero propose quant à lui une introduction du paon

[595] F. CUMONT, *Lux perpetua*, Paris, Geuthner, 1949, p. 190-191, repris dans A. GRILLI, *Studi Enniani*, Brescia, Paideia, 1965, p. 59 ; A. LEHMANN, *Varron critique littéraire…, op. cit.,* p. 124, 131 ; N. LÉVI, « L'*Epicharme* et le prologue des *Annales* d'Ennius… », art. cit., p. 33. Le fragment IV des *Annales* d'Ennius (« *terraque corpus quae dedit ipsa capit neque dispendi facit hilum* », SKUTSCH, I, 6-8) a été repris par VARRON, *De lingua latina*, livre V, J. COLLART (trad.), Paris, Belles Lettres, 1954, V, 57-60.

[596] Selon A. Lehmann, reprenant l'étude de M. Bandiera, l'emploi de l'infinitif présent après *memini* est une forme archaïque, mais sert à réactualiser un souvenir, tout comme le terme *pauos, i, m.* au lieu de *pauo, onis, m. Cf.* A. LEHMANN, *Varron critique littéraire…, op. cit.*, p. 126-127 ; d'après M. BANDIERA, *I frammenti del I Libro degli Annales di Q. Ennio, Riordinamento, esegesi*, *op. cit.*, p. 26-29. Sur la philosophie pythagoricienne chez Ennius, voir notamment G. GARBARINO, *Roma e la filosofia greca dalle origini alla fine del II secolo A.C.*, Turin, G. B. Paravia, 1973 ; D. LIUZZI, « Ennio ed il pitagorismo », *Estratto dagli Annali della Facoltà di magistero dell'Università degli studi di Lecce*, III, 1973-1974 ; E. FLORES, « Ennio e il pitagorismo », dans *Tra Orfeo e Pitagora*, M. TORTORELLI GHINDINI, A. STORCHI MARINO, A. VISCONTI (dir.), Naples, Bibliopolis, 2000, p. 507-512.

[597] N. LÉVI, « Le *De Rerum Natura* de Lucrèce… », art. cit., p. 118. Comme le souligne Lucrèce, comment les âmes peuvent-elles voyager aussi facilement d'un corps humain à celui d'un animal sans altérer leurs mœurs ? LUCRÈCE, *De Rerum natura*, t. II, Livres III-IV, A. ERNOUT et L. ROBIN (trad. et éd.), Paris, Belles Lettres, 1962, III, 748-749, 753, 760-2.

[598] A. GRILLI, *Studi Enniani*, *op. cit*., p. 45-48. Repris dans A. LEHMANN, *Varron critique littéraire…, op. cit.,* p. 129 ; N. LÉVI, « L'Épicharme et le prologue des Annales d'Ennius… », art. cit., p. 34-35.

[599] A. GRILLI, *Studi Enniani*, *op. cit.*, p. 48 ; A. LEHMANN, *Varron critique littéraire…., op. cit.,* p. 128 ; N. LÉVI, « L'Épicharme et le prologue des Annales d'Ennius…», art. cit., p. 34-35 ; *id*., « Le *De Rerum Natura* de

dans la philosophie pythagoricienne par une influence orphique[600]. A. Furtwängler (1853-1907) a proposé cette idée à partir de l'étude d'une gemme orphique sud-italienne du IV^e^ siècle av. J.-C., où un paon est perché sur un bassin initiatique[601]. L'empreinte de courants de pensée orphiques chez Ennius transparaît d'autant plus dans la présentation du paon comme un psychopompe. La reprise dans l'orphisme du mythe de la mise à mort de Dionysos par les Titans contribue à renforcer la complémentarité entre la divinité et son attribut. Le paon présenté comme l'un des véhicules de l'*anima* immortelle d'Homère chez Ennius correspondrait ainsi aux sculptures contemporaines de Saqqara et de Bolsena où Dionysos chevauche l'oiseau à la queue fièrement déployée. Par ailleurs, ces représentations ne s'opposent pas à la tripartition pythagoricienne de l'être après la mort, puisque le paon et Dionysos réunissent le *simulacrum*, l'*anima* et le *corpus* en établissant la médiation entre les Enfers, la terre et le ciel. Dans le même ordre d'idées, R. Turcan a d'ailleurs analysé le thème de « l'âme-oiseau » en s'appuyant sur des textes orphiques et pythagoriciens[602].

Un extrait d'un texte de Proclus (412-485), contenant un poème orphique, apporte un élément supplémentaire à notre propos[603]. En effet, l'auteur indique qu'après la mort, les âmes humaines sont entraînées par Hermès vers l'Hadès, alors que celles des animaux s'envolent portées par les vents jusqu'à la prochaine incarnation, selon une croyance qui remonterait au moins au IV^e^ siècle av. J.-C[604]. Ennius se situe donc à mi-chemin entre des conceptions orphiques et pythagoriciennes quand il affirme que l'âme immortelle d'Homère a été transportée par un oiseau, alors que le *simulacrum* de l'aède a rejoint les Enfers avant de lui parler durant un songe. En outre, une métaphore sur les oiseaux et leurs œufs pour définir le moment de l'introduction et de la sortie de l'âme se trouve dans un autre fragment des *Annales* d'Ennius[605]. L'*anima* serait ajoutée chez les oiseaux après la ponte par une « opération divine »

Lucrèce… », art. cit., p. 126. Sur le paon chez les Pythagoriciens, voir notamment A. FURTWÄNGLER, *Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im Klassischen Altertum*, Leipzig, 1900, III, p. 263-264 ; E. ZELLER, *Die Philosophie der Griechen, II Aristoteles und die alten Peripatetiker*, Leipzig, O. R. Reisland, 1921, p. 213 ; F. ALTHEIM, *Römische Religionsgeschichte*, Berlin, De Gruyter, 1933, vol. 1, p. 295.

[600] L. FERRERO, *Storia del pitagorismo nel mondo romano (dalle origini alle fine della repubblica)*, Turin, 1955, p. 208-210. Sur l'âme-oiseau, voir notamment E.-T. REIMBOLD, « Der Vogel : ein Bild der Seele », dans *Miszellen [septuagenarius suis et amicis]*, E.-T. REIMBOLD (éd.), Cologne, Kopp, 1977, p. 153.

[601] A. FURTWÄNGLER, *Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im Klassischen*, *op. cit*., III, p. 263-264.

[602] R. TURCAN, « L'âme-oiseau et l'eschatologie orphique », *Revue de l'histoire des religions*, 155-1, 1959, p. 33-40. Le chercheur précise que le voyage de l'âme vers l'Hadès n'est qu'une étape visant à purifier l'esprit et à lui faire retrouver ses ailes pour perpétuer la métempsychose entre les êtres humaines et animaux.

[603] *Ibid.*, p. 34-35

[604] R. TURCAN voit également des références ironiques à l'orphisme dans *Les oiseaux* d'Aristophane.

[605] O. SKUTSCH, *The Annals of Quintus Ennius*, *op. cit.*, I, 8-10 ou frag. V. LUCRÈCE (III, 670-673) n'adhère pas, quant à lui, à la possibilité de la préexistence de l'âme.

(*divinitus*), tout comme la reproduction humaine fournirait seulement des coquilles vides[606]. Cette métaphore contribue selon N. Lévi à représenter les conceptions orphiques de l'auteur cachées derrière « un masque pythagoricien » [607]. Par ailleurs, il est possible d'effectuer un parallèle entre l'œuf orphique, présent dès la fin du VI^e^ siècle av. J.-C. selon A. Coen, et l'œuf du paon[608]. Une citation du polémiste alexandrin Apion (début I^er^ siècle) dans la sixième homélie du Pseudo-Clément, datée de la fin du II^e^ siècle, expose une libre interprétation de la cosmogonie d'Hésiode qui remonterait au poète Orphée[609]. Ce dernier compare le Chaos à un œuf où tous les éléments seraient substantiellement réunis, mais mélangés au départ en une « matière tétragène ». Durant le récit de la formation du monde, l'œuf unicolore du paon bigarré est utilisé comme une métaphore pour désigner « l'œuf cosmique » contenant « en potentiel, dans son unicité, toute la diversité du vivant »[610].

Ainsi, le croisement d'informations issues de différents témoignages littéraires et iconographiques relatifs au paon et au mythique phénix fait émerger les premières grandes étapes de leurs parcours parallèles. Il apparaît d'abord que le paon indien, domestiqué en Mésopotamie au VIII^e^ siècle av. J.-C., n'a probablement pas été introduit dans la partie orientale du Bassin méditerranéen par le roi Salomon au X^e^ siècle av. J.-C. Cependant, l'ambivalence du terme hébreu *toukkiyyim*, parfois traduit par « paons », est révélatrice de la conception de l'animal considéré alors comme une matière précieuse au VII^e^ siècle av. J.-C, au moment de l'ajout du texte dans le *Livre des Rois* repris dans les *Chroniques*. Sa préciosité passe par ses couleurs éclatantes, comparables à celles des pierres précieuses, ainsi que par son origine indienne synonyme d'un certain « exotisme ». Dans l'Ancien Testament, le terme hébreu *hôl*

[606] M. BANDIERA, *I frammenti del I Libro degli Annales di Q. Ennio…*, *op. cit.*, p. 30-31 ; Ennius s'opposerait sur ce point à Épicharme qui explique que l'âme serait introduite dans le corps par un processus naturel de couvaison, non par une opération divine (EPICHARME, *Épicharme pythagoricien : Les présocratiques*, D. DELATTRE, J.-P. DUMONT et J.-L. POIRIER (trad.), Paris, Gallimard, 1988, B4, 3-5D-K, p. 191-213).

[607] N. LÉVI, « L'*Epicharme* et le prologue des *Annales* d'Ennius… », art. cit., p. 34-35, d'après A. GRILLI, *Studi Enniani*, *op. cit.*, p. 45.

[608] A. COEN, « Sul motivo del pavone in Etruria », art. cit., p. 99.

[609] R. TURCAN, « L'œuf orphique et les quatre éléments (Martianus Capella, *De Nuptiis* II, 140) », *Revue de l'histoire des religions*, 160-1, 1961, p. 11-23, en part. p. 18 ; J. VAN AMERSFOORT, « Traces of an Alexandrian Orphic Theogony in the Pseudo-Clementines », dans *Studies in Gnosticism and Hellenistic Religions*, Leiden, Brill, 1981, p. 13-31, en part. p. 25 ; D. COTE, « La figure d'Eros dans les *Homélies pseudo-clémentines* », dans *Coptica – Gnostica – Manichaica*, L. PAINCHAUD et P.-H. POIRIER (éd.), Louvain, Peeters, 2006, p. 135-167, en part. p. 149-150.

[610] G. STRECKER, *Die Pseudoklementinen I. Homelien*, *op. cit.*, VI, 5. Sur l'orphisme, voir notamment W. K. C. GUTHRIE, *Orpheus and Greek Religion*, Londres, Methuen, 1952 ; L. BRISSON, « Orphée et l'orphisme à l'époque impériale. Témoignages et interprétations philosophiques de Plutarque à Jamblique », dans *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, W. HAASE (éd.), Berlin, De Gruyter, 1990, II, 36-4, p. 2867-2931.

(sable), rendu par « oiseau-phénix » dans certaines versions massorétiques, puis rabbiniques du *Livre de Job,* fait référence à la multitude, aux années innombrables de Job, identifié à l'*avis unica*. Ce dernier est principalement issu du *benu* héliopolitain, une créature légendaire de la cosmogonie égyptienne, qui donna corps au phénix dans l'imaginaire grec et latin. L'échassier égyptien a fourni la souche[611] visuelle du futur phénix, reproduit dans l'art antique et médiéval, mais c'est Hérodote qui, le premier, le revêtit d'un plumage aux couleurs incandescentes et le transforma en rapace. Les couleurs du paon indien et la rareté de l'animal correspondaient à l'imaginaire de contrées lointaines, dans lesquelles le rayonnement du soleil était supposé plus intense qu'ailleurs et les couleurs de la faune plus éclatantes.

Le thème de la régénération cyclique du phénix est dérivé de la conception du *benu* et plus généralement, du soleil, à la fois immuable et renouvelé quotidiennement. C'est entre le VI^e^ et le V^e^ siècle av. J.-C. que le paon devint synonyme de renaissance, en raison de la repousse annuelle de ses plumes caudales. Le glissement de la renaissance vers la résurrection a dû être facilité par la composition du récit mythologique de la mort d'Argus, dont le paon serait le souvenir. À la même époque, le paon devint l'attribut d'Héra, d'où la présence de ces oiseaux dans l'un de ses plus célèbres sanctuaires, sur l'île de Samos. L'introduction du paon dans les cultes rendus à la déesse samienne marque la première étape du parcours de l'animal et de sa figure de la péninsule grecque vers la péninsule italique. L'oiseau consacré à la déesse samienne a ensuite été domestiqué à Athènes au milieu du V^e^ siècle av. J.-C., au moment où le paon est mis en image dans la péninsule italique, au sein de contextes cultuels, liés à Héra, et funéraires, en Étrurie. La dimension eschatologique du paon a été progressivement renforcée, en particulier au III^e^ siècle av. J.-C., lorsqu'il fut intégré aux cultes dionysiaques dans le sud de l'Étrurie et en Égypte hellénistique. En tant que conquérant mythique de l'Inde, Dionysos « s'appropria » alors le paon, un oiseau à son image, car intermédiaire entre le terrestre et le céleste, entre la vie et la mort ainsi qu'entre l'humain et le divin. Sa fonction supposée de véhicule de l'âme s'est affirmée entre III^e^ et le II^e^ siècle av. J.-C., mais ce privilège semble réservé à des défunts prestigieux. Selon le poète Ennius, seul le paon était digne de transporter l'âme du célèbre aède Homère, dont le talent aurait été transmis à l'un des pères de la poésie latine.

Cette question du rôle du paon comme psychopompe d'une âme prestigieuse va notamment être développée dans le prochain chapitre. En effet, nous nous intéresserons dans

[611] *Supra,* chap. II, II. A.

les pages qui viennent à la figuration du paon sur un seuil entre la vie et la mort dans la baie de Naples, à Rome, ainsi qu'à Thessalonique, entre le I^er^ siècle av. J.-C. et le IV^e^ siècle apr. J.-C.

Partie II :

La migration du paon et du phénix dans la sphère funéraire vers l'édifice de culte chrétien

(I^{er} siècle av. J.-C – IV^{e} siècle apr. J.-C.)

Chapitre IV. Le paon sur un seuil entre la vie et la mort dans la baie de Naples et à Rome (Ier siècle av. J.-C. - IVe siècle apr. J.-C.)

Dans le présent chapitre, nous proposons de prolonger nos réflexions sur la dimension eschatologique du paon qui, rappelons-le, est mis en image sur des couronnes funéraires en Étrurie dès le Ve siècle av. J.-C. C'est à travers quelques témoignages figurés issus de la baie de Naples et de Rome, entre le Ier siècle av. J.-C. et le IIe siècle apr. J.-C., que nous allons poursuivre notre étude du paon, considéré notamment comme un psychopompe. La mise en relation de l'oiseau avec Hermès, guide des âmes, ainsi qu'avec la divinisation de l'impératrice sera envisagée. L'analyse de l'emplacement des paons adossés sur l'une des fresques de la villa de Poppée à Oplontis (Ier siècle av. J.-C.) sera mise en perspective, afin de mettre en exergue la composition d'un témoignage majeur. L'enseigne de la *caupona* d'Euxinus à Pompéi (Ier siècle) est la première figuration connue du phénix en contexte latin, ainsi que la plus ancienne combinaison visuelle paon/phénix. Le fait que ces fresques aient été placées au seuil de l'édifice et que les paons soient affrontés, sont des points qui retiendront notre attention. Dans un deuxième temps, nous mettrons en parallèle plusieurs exemples, dans lesquels le ou les paon(s) est/sont associé(s) à des éléments du répertoire dionysiaque. Notre propos sera principalement basé sur des documents issus de contextes funéraires romains, datés entre le Ier siècle av. J.-C. et le IVe siècle. L'intégration du paon au discours visuel du mausolée de Constance à Rome nous permettra d'observer les enjeux de la réappropriation du répertoire dionysiaque, dans un complexe architectural à la fois cultuel et funéraire. Nous aborderons enfin plusieurs témoignages du thème ambigu du « Bon pasteur », afin de mener une série de réflexions sur l'introduction du paon dans l'iconographie paléochrétienne.

I. Un médiateur entre terre et ciel. Rome et la baie de Naples (Ier siècle av. J.-C.-IIe siècle apr. J.-C.)

A. Le paon dans une « image de mémoire » à Oplontis (Ier siècle av. J.-C.)

Dans la péninsule italique, le paon a été peint dès le milieu du Ier siècle av. J.-C. Dans la villa dite de Poppée ou *Poppaea Sabina* (30-65) à Oplontis, l'oiseau a été mis en image à



Figure 8. Paroi orientale de l'*oecus* 15 de la villa de Poppée à Oplontis (v. 45 av. J.-C.).

plusieurs reprises[612]. Nos réflexions vont se concentrer sur deux fresques situées dans l'*oecus* 15 et dans le *caldarium* 8, deux pièces distribuées autour d'un portique dans la partie occidentale de l'édifice. Sur la paroi orientale du salon (*oecus* 15), un couple de paons semble faire partie d'une série d'objets porteurs de sens pour le propriétaire de la villa, Marcus Pupius Piso fils selon G. Sauron[613]. Les oiseaux sont intégrés dans une architecture peinte en trompe-l'œil dans laquelle le regard du spectateur accède grâce à une façade tétrastyle. Quatre colonnes corinthiennes reposent sur deux podiums sur lesquels sont disposées deux branches de laurier près de deux oiseaux, l'un noir et l'autre blanc. Les parois du vestibule sont rythmées dans la partie supérieure par une série de *clipei* dorés rangés sur une corniche, et dans la partie inférieure, par des baies qui donnent sur des jardins. Les pilastres entre les baies sont ornés de bucranes et reliés par une guirlande dorée pendante qui répond aux *clipei* de la partie supérieure

[612] Sur les fresques d'Oplontis, voir A. DE FRANCISCIS, *Die Pompejanischen Wandmalereien in der Villa von Oplontis*, Recklinghausen, Aurel Bongers, 1975, p. 15-16 ; *La peinture de Pompéi : Témoignages de l'art romain dans la zone ensevelie par Vésuve en 79 apr. J.-C.*, J. et M.-N. PASTUREAU (trad. fr.), Paris, Hazan, 1993, rééd. 1999 ; *Pompéi*, A. MATHIEU (dir.) Paris, Gründ, 2004 [éd. orig. *Pompei. Storia, vita e arte della città sepolta*, M. RANIERI PANETTA (dir.), White Star, 2004] ; E. W. LEACH, *The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

[613] Fiche E 209-1. Sur la villa de Poppée découverte en 1964, voir notamment M. PROSPERI, « *Poppea Sabina* a Oplontis », *La Provincia di Napoli*, 4, n°1-2, 1982, p. 56-59 ; *id.*, « *Poppea Sabina* », dans *Frammenti storici di Torre Annunziata (Oplontis)*, Naples, Peninsula, 1986, p. 19-28 ; *La villa d'Oplontis : la demeure de Poppée*, A. et M. BRESSON-LUCAS (trad. fr), Arles, Actes Sud, 2000 [éd. orig. P. G. GUZZO et L. FERGOLA, *Oplontis, la villa di Poppea*, Milan, F. Motta, 2000] et plus récemment *Oplontis: Villa A ("Of Poppaea") at Torre Annunziata, Volume 1. The Ancient Setting and Modern Rediscovery*, J. R. CLARKE et N. K. MUNTASSER (éd.), New York, ALCS E-Book, 2014 http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=acls;idno=heb90048.0001.001

de la paroi. L'entrée de l'espace sacré est annoncée par un second écran architecturé centré sur une ouverture au sommet cintré. Le regard du spectateur pourrait « entrer » dans l'espace en arrière-plan par une porte aux battants entrouverts, mais le passage est obstrué par plusieurs objets. Une torchère en bronze éteinte appuyée contre des pierres empilées et un bucrane sont posés au centre de l'allée. Adossés à la porte et perchés sur un muret, deux paons se tiennent près de masques de théâtre devant un rideau noir abaissé qui laisse entrevoir une cour à portiques. À gauche, le paon regarde en arrière, tandis que son pendant semble contempler le masque de théâtre. Au-dessus des masques, des paysages paisibles sont représentés sur des *pinakes* posés sur une corniche. L'espace clos parsemé d'arbustes est encadré d'un péristyle avec un portique à deux niveaux. Au centre de la cour et dans l'axe de l'entrée se dresse un haut trépied avec une *cortina* ("rideau") godronnée au rebord orné de gemmes. L'objet est posé sur une demi-colonne et sommé de trois étoiles. L'arc de l'entrée et le cintre de la partie supérieure du rideau abaissé – qui peut également être appelé *cortina* – couronnent le trépied présenté comme l'élément central de la composition et l'aboutissement du parcours visuel[614].

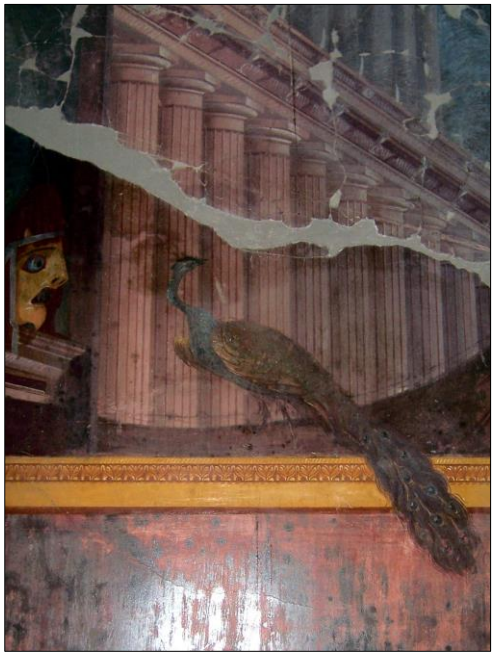


Figure 9. Détail du paon gauche de la paroi orientale de l'*oecus* 15.

Au-delà du jeu opéré entre l'architecture illusionniste et la perspective « réelle », la composition peinte ne peut être résumée à un simple décor en trompe-l'œil et à des effets d'optique[615]. Plusieurs chercheurs ont pensé que le *templum* évoquait un sanctuaire dédié à Apollon à cause du trépied, mais, comme le souligne G. Sauron, l'absence d'autel réfute cette

[614] Sur la question de la perspective dans les décors dits « du deuxième style » voir H. G. BEYEN, *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil*, I, La Haye, M. Nijhoff, 1938 ; J. ENGEMANN, *Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Heidelberg, Kerle, 1967 ; R. A. TIBOUT, « *Aedificiorum Figurae*. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils », *Dutch Monographs on Ancient History and Archaeology*, VII, 1989, p. 359-360. Sur la polémique autour du « deuxième style pompéien », voir en particulier G. SAURON, « Une polémique qui dure : 'le deuxième style pompéien' », *Topoi*, 5-1, 1995, p. 249-267, et plus récemment A. LOISELEUR DES LONGCHAMPS, *Les pinacothèques fictives dans la peinture murale romaine au I^er^ siècle av. J.-C. à Rome et en Campanie*, thèse de doctorat en Histoire et Archéologie des Mondes Anciens sous la direction d'Agnès Rouveret, université de Paris X, 2014.

[615] La pièce est ouverte au nord sur un atrium et au sud sur un péristyle encadrant un jardin. Les deux fenêtres percées de part et d'autre de la porte centrale du salon devaient permettre au propriétaire d'admirer cet effet de perspective redoublé par la composition peinte. Voir A. BARBET, *La peinture murale romaine : les styles décoratifs pompéiens*, Paris, Picard, 1985, p. 473-483.

hypothèse[616]. Le chercheur envisage plutôt le décor comme une « image de mémoire » destinée à honorer le souvenir d'un défunt de la famille du propriétaire. Basée sur les techniques de l'*artificiosa memoria* des orateurs, la composition réunirait les objets les plus représentatifs de la vie d'un haut dignitaire de la société romaine, probablement l'un des légats de Pompée (106-48 av. J.-C.), Marcus Pupius Piso (114-47 av. J.-C.)[617]. Questeur du consul Lucius Cornelius Scipio en 83 av. J.-C., puis consul en 61 av. J.-C, M. Pupius Piso serait commémoré dans cette fresque commandée par son fils, préteur en 44 av. J.-C. G. Sauron parvient à cette conclusion par déduction. Tout d'abord, il voit dans les rameaux de laurier une évocation du triomphe du consul en Espagne en 69 av. J.-C. Les *pinakes* représenteraient quant à eux des paysages « pacifiés » après une guerre menée en 67 av. J.-C contre les pirates[618]. Dans cette optique, la cour à portiques évoquerait le complexe pompéien du Champ de Mars dédié en 55 av. J.-C. dont le parc est assimilé aux Champs Élysées.

En ce qui concerne le couple de paons, G. Sauron les interprète comme « un clin d'œil » aux oiseaux élevés par le consul Piso sur l'île de Planasia selon Varron (116-27 av. J.-C.), un autre proche de Pompée[619]. La longue présence en Asie du consul et ses rapports étroits avec l'île de Samos confirment cette hypothèse, mais la position des oiseaux dans le décor révèle, selon nous, une autre facette de l'animal. Placés à mi-chemin entre intérieur et extérieur, entre espace profane et lieu sacré, les paons s'imposent comme des médiateurs entre la terre et le

[616] Voir G.-C. PICARD, « Origine et signification des fresques architectoniques romano-campaniennes dites de second style », *Revue Archéologique*, n°2, 1977, p. 231-252, en part. p. 247 ; E. SIMON, « Apollo in Rom », *Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts (JDAI)*, 93, 1978, p. 217-218 ; A. et M. DE VOS, *Pompei, Ercolano, Stabia*, Rome, Laterza, 1982, p. 252 ; P. ZANKER, *Augustus und die Macht der Bilder*, Münich, C. H. Beck, 1987, p. 265-266 ; G. SAURON, « La révolution iconographique du 'deuxième style' », *MEFRA*, 113-2, 2001, p. 769-786, p. 777 ; *id.*, « Une polémique qui dure : 'le deuxième style pompéien' », art. cit., p. 264. R. Panetta pense à une vue en perspective du sanctuaire de Delphes, alors que d'autres spécialistes voient une allusion à la dédicace par Auguste de trépieds en or au sanctuaire d'Apollon Palatin en 28 av. J.-C. mais cette dernière hypothèse ne correspond pas aux datations proposées pour cette fresque. *Cf. Pompei. Storia, vita e arte della città sepolta*, M. RANIERI PANETTA (dir.), s.l, White Star, 2004, p. 29.

[617] G. Sauron explique qu'il s'agit d'une référence à un ancien procédé mnémotechnique décrit par les théoriciens de l'art oratoire contemporains de la réalisation de la fresque, vers 45 av. J.-C, plus précisément Cicéron *(De oratore* II, 351-354) et l'auteur anonyme de la *Rhétorique à Herennius* (III, 16-24). L'*ars memoriae* antique a donné naissance à différentes techniques de mémorisation telles que « le palais imaginaire » (G. SAURON, « La révolution iconographique du 'deuxième style' », art. cit., p. 777). Sur la question de l'*ars memoriae*, voir M. CARRUTHERS, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, F. DURAND-BOGAERT (trad. fr), Paris, Gallimard, 2002 [éd. orig. *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images (400-1200)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998].

[618] G. SAURON, « Un interlocuteur du '*De finibus'* à Oplontis (Torre Annunziata). M. Pupius Piso », *Revue des études latines*, 73, 1995, p. 92-114, p. 105.

[619] VARRON, *Économie rurale, livre III*, C. GUIRAUD (trad.), Paris, Belles Lettres, 1997, chap. 6, 1-2. Sur le consul Piso, voir F. MÜNZER, *Römische Adelsparteien und Adelsfamilien*, Stuttgart, J.-B. Metzler, 1920, p. 334 ; J. CLARKE, *The House of Roman Italy (100 B.C.-A.D. 250). Ritual, Space and Decoration*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1991, p. 116, fig. 44.

ciel[620]. En observant les objets auxquels il est associé, l'animal renforce la dimension triomphale du décor et participe à la lecture eschatologique de la composition. Les oiseaux au premier plan pourraient être les âmes des propriétaires de la villa – autrement dit du commanditaire de la fresque et de son épouse – prisonnières de leurs enveloppes charnelles[621]. Les lauriers d'une gloire terrestre éphèmère constitueraient donc la première étape d'un parcours spirituel initiatique menant à l'apothéose de M. Pupius Piso. Après avoir franchi l'épreuve de la mort comme le rappellent la torche éteinte et le bucrane, l'âme du défunt semble avoir été assez méritante pour être véhiculée vers les cieux par le paon[622]. Dans le décor, la divinisation du consul est signifiée par la présence d'une troisième étoile entre la constellation des Gémeaux. Fils de Léda et de Zeus, ces derniers forment un couple fraternel à mi-chemin entre l'humain et le divin. Le choix des Dioscures ferait référence à un passage du *Traité sur les signes du zodiaque* du savant pythagoricien Publius Nigidius Figulus (98-45 av. J.-C.). Le texte précise que les deux frères méritent les honneurs célestes parce qu'ils ont libéré la mer des pirates[623]. En plaçant le « domicile céleste » – selon l'expression cicéronienne – de son père au centre de la constellation des Gémeaux, le fils de M. Pupius Piso suivrait les écrits de Cicéron (106 av. J.-C.-43 av. J.-C.) sur le destin de l'âme pure et valeureuse[624]. Dès lors, les trois étoiles situées au sommet du trépied confirment l'interprétation de la cour à portiques comme un reflet des Champs Élysées[625].

Ainsi, le couple de paons redouble la signification de la porte entrouverte donnant sur le royaume des cieux, bien que G. Sauron privilégie l'aspect anecdotique de l'animal par rapport

[620] En prolongeant les réflexions de G.-C. Picard autour de la porte dans les décors du « deuxième style ». (G.-C. PICARD, « Origine et signification des fresques… », art. cit., p. 245).

[621] Sur les rapports entre l'espace imaginaire (*Bildraum*) et l'espace réel (*Realraum*), voir H. DRERUP, « *Bildraum* und *Realraum* in der römischen Architektur », *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 66, 1959, p. 147-174.

[622] Dans les *Géorgiques* (IV, 472) de Virgile, les morts sont ceux qui sont privés de lumière (G. SAURON, *La peinture allégorique à Pompéi : le regard de Cicéron*, Paris, Picard, 2007, p. 104). Les pierres empilées et le bucrane pourraient évoquer les constellations zodiacales du Scorpion et du Taureau. Le décor peut ainsi être interprété comme une « porte céleste ». *Cf.* G. SAURON, *Quis deum ? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Paris, De Boccard, 1994, p. 455, 473.

[623] « *Castorem et Pollucem Tyndaridas Geminorum honore decoratos, quod ii principes dicantur mare tutum <a> praedonibus maleficiisque pacatum reddidisse* », cité dans A. SWOBODA, *P. Nigidii Figuli operum reliquiae*, Amsterdam, A. Hakkert, 1964, frag. 91.

[624] « *Quamvis copiose haec diceremus, si res postularet, quam multa, quam varia, quanta spectacula animus in locis caelestibus esset habiturus* », « *In caelum quasi in domicilium suum pervenire* », CICÉRON, *Tusculanes*, tome I, livres I-II, G. FOHLEN et C. RAMBAUX (éd.), J. HUMBERT (trad.), Paris, Belles Lettres, 1997, I, 21, 24, d'après PLATON (*Timée*, 44b), repris dans G. SAURON, « La révolution iconographique du 'deuxième style' », art. cit., p. 776, 780. Cicéron possédait une ville à pompéi et a donc certainement vu cette fresque chez le fils du consul Piso.

[625] *Loc. cit*. G. Sauron cite une monnaie émise en 65 av. J.-C. par L. Manlius Torquatus qui reprend le même schéma. Il s'appuie sur un passage des *Amours* (II, 16, 13-14) d'Ovide pour justifier son interprétation.

aux autres éléments du décor. La référence aux oiseaux insulaires du consul Piso ne peut être exclue, mais il est difficile d'écarter la dimension symbolique du paon seulement évoquée par le chercheur. La connotation astrale des plumes ocellées selon Ovide et le rapport établi entre le paon, l'immortalité et le cycle des saisons correspondent au discours visuel de la fresque[626]. L'animal étant présenté dans le décor comme un psychopompe, il est possible que l'épisode de l'apparition du *simulacrum* d'Homère dans les *Annales* de Quintus Ennius ait été connu du commanditaire, M. Pupius Piso fils[627]. La fresque centrée sur la question du devenir de l'âme après la mort révèle les conceptions eschatologiques du propriétaire de la villa, probablement familiarisé avec la philosophie platonicienne et pythagoricienne, voire orphique. Cette piste apporte par là-même un éclairage complémentaire au décor. La façade en *frons scenae*, les masques et le rideau abaissé évoqueraient à la fois l'univers du théâtre et le « rôle » de l'homme dans la vie selon une métaphore cynique bien connue[628]. La mise en abîme ne contredit pas l'interprétation eschatologique du décor et en renforce même le sens en mettant en scène l'apothéose du consul. Les masques déposés sur la corniche démontée feraient alors allusion à l'enveloppe corporelle, à la corruptibilité de la chair et au côté éphémère de la vie terrestre[629]. Ces derniers pourraient également renvoyer à la dimension dionysiaque du paon. La divinité et l'animal ont en commun d'être associés au triomphe sur le temps et sur la mort et d'incarner des médiateurs entre l'humain et le divin[630].

Par conséquent, le paon s'intègre dans un ensemble d'éléments signifiants qui dialoguent et composent un véritable discours visuel destiné à représenter les principales étapes de la divinisation du consul. Néanmoins, seuls les proches de la *gens* des Pupii Pisones devaient saisir le sens de cet « acte de piété filiale ». Un autre niveau de lecture peut être envisagé si l'on ne cherche pas à relier les objets à des événements précis et/ou aux actes d'un individu. À travers ce point de vue, les lauriers évoqueraient le triomphe éphémère et les oiseaux sur le

[626] « *Iunonis volucrem, quae cauda sidera portat* », OVIDE, *Métamorphoses*, XV, 385, cité dans G. SAURON, *Quis deum ?*, *op. cit.*, p. 454.
[627] *Supra*, chap. III, III. C. G. Sauron cite ce passage déterminant des *Annales* d'Ennius (SKUTSCH, frag. 9), mais ne cherche pas à le relier au décor ; par ailleurs, il pense que le *templum* encadré d'un portique sans toit du *cubiculum* M de la villa « de P. Fannius Synistor » à Boscoreale est une référence aux *caeli caerula templa* de Quintus Ennius (frag. 48), suggérant par là-même que le poète était connu dans la baie de Naples et présent dans l'esprit des Romains de cette génération (G. SAURON, *Quis deum ?*, *op. cit.*, n. 123, p. 454 ; *id.*, « La révolution iconographique du 'deuxième style' », art. cit., p. 775-776).
[628] G. SAURON, *La peinture allégorique à Pompéi*, *op. cit.*, chap. III, « La vie est un théâtre », p. 45-66.
[629] *Id.*, *Quis deum ?*, *op. cit.*, p. 454 ; les masques de théâtre pourraient également faire allusion à l'activité littéraire du consul, mais cette hypothèse est difficile à étayer selon lui.
[630] *Supra*, chap. III, III. B. Notons que l'oiseau est également mis en scène à la fin du II^e^ siècle dans une pièce cultuelle de la « Maison du paon » (salle 18) d'El Jem en Tunisie. Sur ces mosaïques de pavement, l'oiseau flanqué de deux *putti* dadophores déploie sa queue en roue au centre d'un espace semi-circulaire cerné d'un *velum* dont les plis sont surmontés de plumes de paons. *Cf.* Fiche G 286.

podium les âmes prisonnières du monde terrestre et d'un corps synonyme de carcan[631]. Les guirlandes pourraient faire référence à la Vénus « Victrix » de Varron, c'est-à-dire à la « lieuse » des éléments du cosmos, et les *clipei*, aux sphères célestes[632]. Après l'épreuve de la mort dissociant l'esprit de l'enveloppe charnelle, l'âme immortelle, si elle est assez méritante, peut être véhiculée par le paon vers sa « demeure céleste » et ainsi rejoindre les dieux. Les *pinakes* dans la partie supérieure de la façade seraient les miroirs de paysages idylliques, et la cour à portiques un reflet des Champs Élysées composés à partir d'éléments architecturaux tirés du quotidien[633]. Le rideau opaque abaissé « dévoilerait la vérité »[634] et rappellerait les tissus qui recouvraient les *cistai* abritant les objets sacrés dans les cultes à mystères. Ainsi, le paon s'avère être un élément essentiel d'un parcours spirituel et initiatique dont les étapes élèvent progressivement l'esprit et le guident vers le royaume des cieux et vers le divin. L'oiseau fait l'intermédiaire entre la vie et la mort, entre le corps et l'esprit et participe à la médiation entre terre et ciel[635]. Le décor a dû être réalisé par des peintres scénographes, mais avoir été conçu par un aristocrate romain familiarisé avec la philosophie platonicienne et pythagoricienne, voire avec des courants mystiques orphiques. Les proches de la *gens* des *Pupii Pisones*, notamment Cicéron, déchiffraient probablement toutes les références à la vie du consul Piso et devaient apprécier cet acte de piété filiale[636]. Au-delà du cercle familial, la culture des aristocrates romains au I^er^ siècle av. J.-C. devait fournir les outils intellectuels nécessaires à la compréhension générale d'un décor à la portée universelle. Un double niveau de lecture peut également être envisagé dans le décor peint de la paroi principale du *caldarium* 8 [Figure 10]. Les fresques ont été commandées par M. Crassus Frugi, consul en 14 av. J.-C., pour honorer la mémoire de son père, M. Pupius Piso fils, préteur en 44 av. J.-C. Dans la partie inférieure du mur, un *pinax* au sommet cintré présente une scène difficile à identifier. Dans une forêt située sur une montagne, Héraclès porte une couronne végétale et tend le bras en direction de deux

[631] G. SAURON, *Quis deum ?, op. cit.*, p. 478, 482-483 ; *id.*, *La peinture allégorique à Pompéi, op. cit.*, p. 120.
[632] VARRON, *De lingua latina*, V, 59-61. Voir l'interprétation de G. Sauron sur les guirlandes du cubiculum M de la villa de Boscoreale, (*Id.*, *La peinture allégorique à Pompéi, op. cit.*, p. 33 ; *Id.*, *Quis deum ?, op. cit.*, p. 473).
[633] L'*ambulatio Pompeiana* serait d'ailleurs assimilée aux Champs Élysées homériques.
[634] G. SAURON, *La peinture allégorique à Pompéi, op. cit.*, p. 34, 120.
[635] Le paon n'est donc pas comparable aux natures mortes qui, selon B. Wesenberg, ne seraient qu'un moyen d'ancrer des architectures intemporelles dans le présent ou de resserrer les liens entre *Bildraum* et *Realraum* (*Id.*, « Zum integrierten Stilleben in der Wanddekoration des zweiten pompejanischen Stils », dans *Functional and Spatial Analysis of Wall Paintings*, E. M. MOORMANN (éd.), Proceedings of the Fifth international Congress on Ancient Wall Painting (Amsterdam, 1992), Leiden, Stichting, coll. « Babesch Suppl. », 3, 1993, p. 160-167. Voir également dans le même recueil, R. ROBERT, « Des oiseaux dans les architectures », p. 168-173.
[636] G. SAURON, *La peinture allégorique à Pompéi, op. cit.*, p. 126.

grenades posées sur un rocher ceint d'une bandelette brune[637]. Il lève la tête et regarde un tissu (*taenia*) jaune noué autour du tronc d'un arbre légèrement en arrière-plan par rapport à la plate-forme où se trouve le héros.

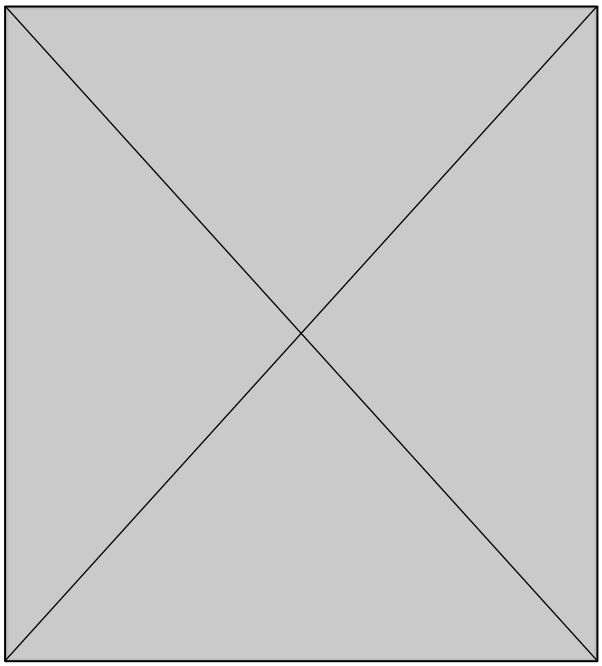


Figure 10. Paroi principale du *caldarium* 8 de la villa de Poppée (v. 14 av. J.-C.).

L'interprétation du Jardin des Hespérides proposée par A. De Franciscis a été contredite par G. Sauron qui voit dans cette scène une représentation d'Héraclès sur les lieux du martyre de Dionysos[638]. Ce dernier serait d'abord évoqué par la grenade, un fruit né selon le mythe des gouttes du sang de Dionysos démembré, puis bouilli par les Titans[639]. Les deux grenades renvoyant à la séparation de l'âme et du corps rappelleraient la mort de Dionysos, de même que l'étoffe jaune nouée au pin, un arbre consacré au fils de Sémélé. Héraclès ferait comprendre, en désignant les grenades et en regardant l'arbre au tronc noué de la *taenia,* qu'il se trouve sur les lieux du martyre d'un héros divinisé[640]. Dans la partie supérieure de la paroi, le poète jouant de la cithare pourrait être l'auteur hellénistique du texte auquel se réfère cet épisode énigmatique du cycle d'Héraclès[641]. La figure est flanquée

[637] G. SAURON, *Quis deum ?, op. cit.,* p. 633-635. La référence au culte dionysiaque est également perceptible dans le décor du soffite centré sur une Néréide chevauchant un taureau marin. Sur ce décor, voir également J.-M. CROISILLE, *La peinture romaine*, Paris, Picard, 2005 ; *id., Paysages dans la peinture romaine. Aux origines d'un genre pictural*, Paris, Picard, 2010, p. 42 *; Pompei. Storia, vita e arte della città sepolta, op. cit.,* p. 394-395.

[638] A. DE FRANCISCIS, « La villa romana di Oplontis », dans *Neue Forschungen in Pompeji*, B. ANDREAE et H. KYRIELEIS (éd.), Recklinghausen, A. Bongers, 1975, p. 9-38, en part. p. 15, fig. 29 ; G. SAURON, *Quis deum ?, op. cit.,* p. 633. Sur le martyre de Dionysos, voir notamment M. DETIENNE, *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, 1998 ; G. SISSA, « Dionysos : corps divin, corps divisé », *Le temps de la réflexion*, 7, 1986, p. 355-371 ; *Résurrection : l'après-mort dans le monde ancien et le Nouveau Testament*, O. MAINVILLE et D. MARGUERAT (éd.), Genève, Labor et fides, 2001 ; M. HERRERO DE JÁUREGUI, « Dionysos mi-cuit : l'étymologie de Mésatis et le festin inachevé des Titans », *Revue de l'histoire des religions*, 4, 2006, p. 389-416.

[639] CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Le protreptique*, C. MONDÉSERT (éd.), Paris, Cerf, 1976, II, 19, 3, p. 74-75.

[640] G. SAURON, *Quis deum ?, op. cit*., p. 636.

[641] *Ibid.*, p. 637 ; G. Sauron pense au IV[e] chant des *Argonautica* d'Apollonios de Rhodes. Dans le texte, Héraclès serait venu à Corcyre pour se purifier du meurtre de ses enfants (IV, 541) et aurait rencontré Macris, la nourrice de Dionysos (IV, 537-540, 1130-1140). Voir également *Dionysos : origines et résurgences,* I. ZINGUER (éd.), Paris, Vrin, 2001, p. 144-145

de deux *pinakes* représentant des « paysages sacro-idylliques » sur lesquels sont perchés deux paons avec la queue déployée en roue[642].

Associé à l'apothéose de Dionysos, voire à celle d'Héraclès, le paon crée ici encore un lien entre l'humain et le divin et s'inscrit dans un ensemble de figures liées au triomphe sur le temps et la mort. Tout d'abord, la grenade de l'immortalité est un fruit lié à Hadès, au royaume des Enfers et surtout à Perséphone[643]. La portée significative du paon correspond à la fois à Dionysos, à Héraclès et à Perséphone, c'est-à-dire des divinités liées au processus de renaissance, à l'immortalité, à la résurrection et au passage entre la vie et la mort. Ce double hommage « surprenant » à Héraclès et Dionysos à l'époque augustéenne a été interprété comme une référence à l'idéologie antonienne à laquelle a pu adhérer le père de M. Crassus Frugi, M. Pupius Piso fils, ami de Marc-Antoine[644]. La célébration voilée de la mort et de la divinisation de Dionysos serait ici encore un acte de *pietas* et une « image de mémoire » composée à partir d'éléments porteurs de sens. Ainsi, les décors de l'*oecus* 15 et du *caldarium* 8 de la villa de Poppée à Oplontis sont émaillés de références et devaient faire sens pour un proche des propriétaires. Selon nous, les signes étaient également lisibles pour un aristocrate romain à la culture imprégnée de philosophie pythagoricienne et platonicienne. La position du paon ou du couple de paons dans chaque décor indique qu'il représente une étape essentielle dans le parcours spirituel et initiatique menant vers l'apothéose[645]. En tant que psychopompe, il tisse des liens entre la terre et le ciel dans des décors articulés autour d'une mise en scène de la divinisation.

[642] B. ANDREAE, « I pavoni della villa di Oplontis », dans *La regione sotterrata dal Vesuvio. Studi e prospettive,* actes du colloque international (Naples, 1979), Naples, Università degli Studi di Napoli, 1982, p. 531-533.

[643] G. Sauron refuse cette allusion à Perséphone qui ne peut avoir été assez distraite « pour avoir abandonné ainsi deux fruits défendus sur le chemin qui la conduit régulièrement auprès de sa mère » (*Id., Quis deum ?, op. cit.*, p. 635). Cependant si l'on considère la présence conjointe d'Héraclès, de Dionysos et du paon et le fait qu'ils soient tous trois associés au triomphe sur la mort, la grenade pourrait faire référence à Perséphone. Sur la signification de la grenade, voir A. B. COOK, *Zeus. A Study in Ancient Religion, III. Zeus, god of the dark sky*, Cambridge, Cambridge University Press, 1940, p. 812 et suiv.

[644] Les deux *pinakes* seraient également des allusions à la propagande antonienne célébrant le retour de l'Âge d'Or.

[645] Nous refusons donc de voir dans le paon un simple « blason » familial comme le propose G. Sauron dans *id., Quis deum ?, op. cit.,* p. 639. Sur les paons des fresques pompéiennes, voir notamment B. ANDREAE, « I pavoni della villa di Oplontis », dans *La regione sotterrata dal Vesuvio*, *op. cit.*, p. 531-533 ; G. E. WATSON, « Birds: Evidence from Wall Paintings, Mosaics, Sculpture, Skeletal Remains, and Ancient Authors », in *The Natural History of Pompeii*, W. F. JASHEMSKI et F. G. MEYER (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2001, « Pavo cristatus », n°51, p. 388-389.

B. Hermès guide des âmes et le paon psychopompe (I^er^-II^e^ siècle)

L'assimilation du paon à un véhicule de l'esprit perdure au début du I^er^ siècle de notre ère dans la baie de Naples, comme le prouve le décor du *lararium* de la maison dite « du cryptoportique »[646]. Dans ce sanctuaire domestique situé à Naples, l'oiseau est associé à divers éléments comme autant de points de contact entre deux mondes. Dans la moitié droite de la fresque se dresse un majestueux serpent à crête au milieu d'un paysage verdoyant ponctué d'oiseaux et de fleurs. L'animal est également représenté, dans de moindres dimensions, dans

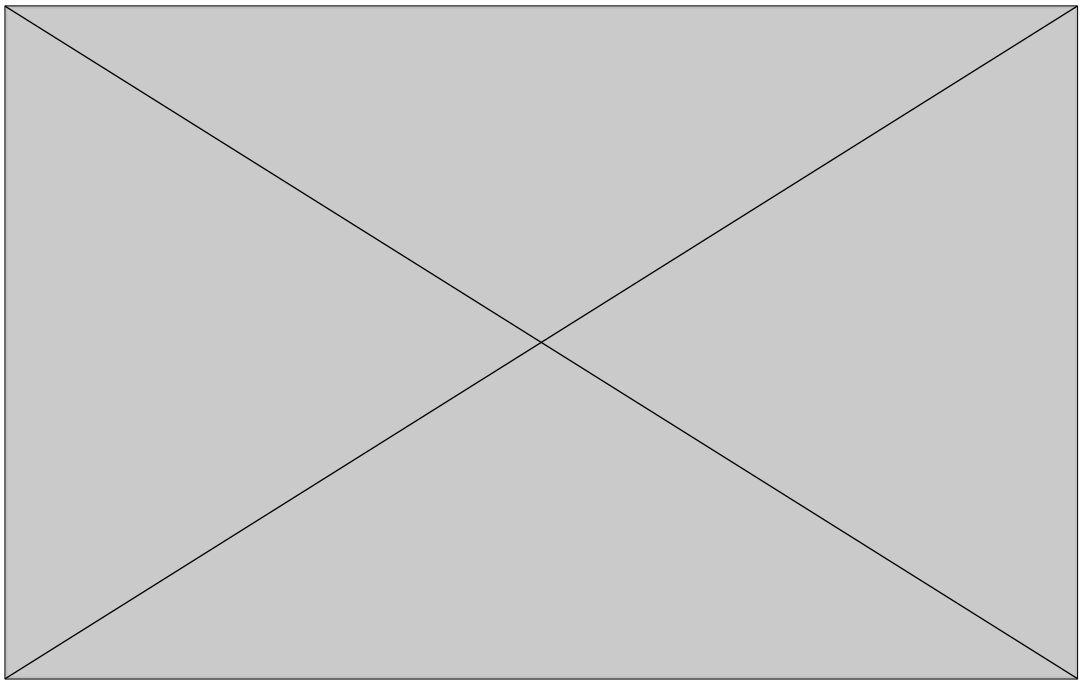


Figure 11. *Lararium* de la maison « du cryptoportique » à Naples (début du I^er^ siècle).

le coin inférieur gauche. Il est enroulé autour d'une colonne surmontée d'une pomme de pin. Encadré de serpents, un paon se tient de profil et regarde dans la même direction que les deux autres animaux. Tous les regards convergent vers le coin supérieur gauche du décor occupé par un « portrait » d'Hermès/Mercure dans une niche cultuelle. Dans la partie supérieure de la composition se déploie une guirlande florale qui répond à trois arbustes fleuris disposés dans l'axe des quatre éléments sous la scène principale.

[646] Fiche F-35. Sur les *lararia* de la baie de Naples, voir G. K. BOYCE, *Corpus of the Lararia of Pompei*, Rome, American Academy in Rome, coll. « Memoirs of the American Academy in Rome », vol. 14, 1937 ; D. G. ORR, « Roman Domestic Religion: The Evidence of the Household Shrines », *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, 16.2, 1978, p. 1557-1591 ; T. FRÖHLICH, *Lararien und Fassadenbilder in den Vesuvstädten, Untersuchungen zur « Volkstümlich » pompejanischen Malerei*, Mayence, Philipp Von Zabern, 1991 ; J. R. CLARKE, *The Houses of Roman Italy, 100 BC-AD 250. Ritual, Space and Decoration*, Columbia/Princeton, University Presses of California, 1992 ; F. GIACOBELLO, *Larari pompeiani. Iconografia e culto dei Lari in ambito domestico*, Milan, LED Edizioni Universitarie, 2008.

Un double dialogue semble instauré dans cette scène. L'échange entre Hermès et les trois animaux relève d'abord d'une médiation entre le monde terrestre et le monde céleste. Le serpent à crête est un *genius* protecteur du foyer, probablement un *agathodaemon*. L'animal qui s'apprête à consommer les offrandes déposées sur l'autel-fontaine crée un lien entre l'humain et le divin, ce que traduit également le serpent dressé[647]. « Assoiffé » de vin, le serpent sacré est lié au liquide purificateur, à la pratique des libations et aux divinités chtoniennes. Associé au vin, au canthare et à Dionysos dès le VI^e^ siècle av. J.-C. dans l'iconographie béotienne, le serpent est lié également au processus de renaissance et à la cyclicité de par ses mues[648]. Intermédiaire entre terre et ciel et étroitement associé à Dionysos et à la *renovatio*, le serpent à crête relaye la signification du paon dont le regard est tourné vers Hermès *pompaios* (Πομπαιος), voire *psychopompos* (ψυχοπομπός). Selon le mythe, Hermès a tué le bouvier Argus. C'est de cette mort que naît le paon lorsqu'Héra transfère les yeux du géant sur la queue de son animal favori[649]. Le mythe étiologique qui tend à expliquer l'origine de la queue constellée du paon apporte une dimension astrale à l'animal et l'inscrit dans un processus de mémoire. La queue ocellée conserve le souvenir d'Argus et en commémore le pouvoir. Le paon psychopompe rappelle l'une des fonctions d'Hermès considéré comme le guide des âmes vers l'Hadès. Ce dernier créée une médiation entre la vie et la mort ainsi qu'entre les dieux et les hommes[650]. De la même manière que le serpent *agathodaemon*, Hermès proche des mortels protège le foyer et plus généralement le seuil[651]. Dans cette optique, les serpents et le paon

[647] J. TRINQUIER, « Serpents buveurs d'eau, serpents œnophiles et serpents sanguinaires : les serpents et leurs boissons dans les sources antiques », *Anthropozoologica*, 47.1, 2012, p. 177-222, http://sciencepress.mnhn.fr/sites/default/files/articles/pdf/az2012n1a5.pdf, p. 194. Sur la « barbe » comme marque du sacré, voir notamment J. E. HARRISON, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1903, p. 327-328 ; L. BODSON, *Contribution à l'étude de la place de l'animal dans la religion grecque ancienne*, Bruxelles, Palais des Académies 1978, p. 73-74 ; L. GOURMELEN, *Kékrops, le Roi-Serpent. Imaginaire athénien, représentations de l'humain et de l'animalité en Grèce ancienne,* Paris, Belles Lettres, 2004, p. 386-387 ; J. TRINQUIER, « La fabrique du serpent *draco* : quelques serpents mythiques chez les poètes latins », *Pallas*, 2008, p. 221-255, en part. p. 225-226.

[648] J. Trinquier précise que le serpent a été considéré comme « un emblème héroïque » notamment celui du héros guérisseur puisque l'animal est réputé pour sa jeunesse éternelle (*id*., « Serpents buveurs d'eau…», art. cit., p. 192). Voir plus généralement L. BODSON, « L'évolution du statut culturel du serpent dans le monde occidental de l'Antiquité à nos jours », dans *Homme, animal, société. 3. Histoire et animal*, F. COURET et F. OGE (éd.), Toulouse, Presses de l'Institut d'études politiques de Toulouse, 1989, p. 525-548 ; J. H. CHARLESWORTH, *The Good and Evil Serpent. How a Universal Symbol Became Christianized,* New Haven, Yale University Press, 2010, p. 463-465.

[649] *Supra*, chap. III, II. A.

[650] Hermès psychopompe a été représenté dès le IV^e^ siècle av. J.-C. sur la façade de la Grande Tombe dite du « Jugement Dernier » (300-275 av. J.-C.) à Lefkadia (Vergina) en Macédoine. Voir G. SALAPATA, « The Tippling Serpent in the Art of Lakonia and Beyond », *Hesperia*, 75-4, 2006, p. 541-560.

[651] Voir l'article de J.-P. Vernant sur l'opposition complémentaire entre Hestia, associée à la fixité et à la permanence, et Hermès, lié au mouvement, au passage et à la transition (*Id.*, « Hestia-Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs », *L'Homme*, vol. 3, n°3, 1963, p. 12-50, en part. p. 14-16). T. Fröhlich classe les divinités protectrices des *lararia*, notamment Mercure, Hercule et Vesta, sous l'appellation « pénates » (*Id., Lararien und Fassadenbilder in den Vesuvstädten, op. cit.,* p. 23, 37, 347).

interagissent et s'imposent comme des étapes entre terre et ciel dans un espace de transition ponctué de guirlandes, d'oiseaux et de fleurs qui évoquent l'au-delà.

Ce rapport étroit entre le paon et Hermès considérés tous deux comme des guides de l'âme se retrouve un siècle plus tard à Rome en contexte funéraire. Dans les nécropoles vaticanes, le décor de la tombe I dite « du quadrige » réalisé vers 170 réunit plusieurs scènes mythologiques à visée eschatologique[652]. Sur la paroi du fond du tombeau sont présentés deux couples de figures, d'un côté, Hercule et Alceste et de l'autre, Adonis et Aphrodite[653]. La partie supérieure de la paroi – en lunette – est occupée par deux cygnes affrontés à un candélabre sur fond rouge et par des oiseaux multicolores sur fond blanc. Les parties médianes des parois latérales du tombeau abritent deux couples de figures qui pourraient être Laodamie et Protésilas à gauche et Admète et Alceste à droite. L'état de conservation des fresques en complique l'interprétation[654].

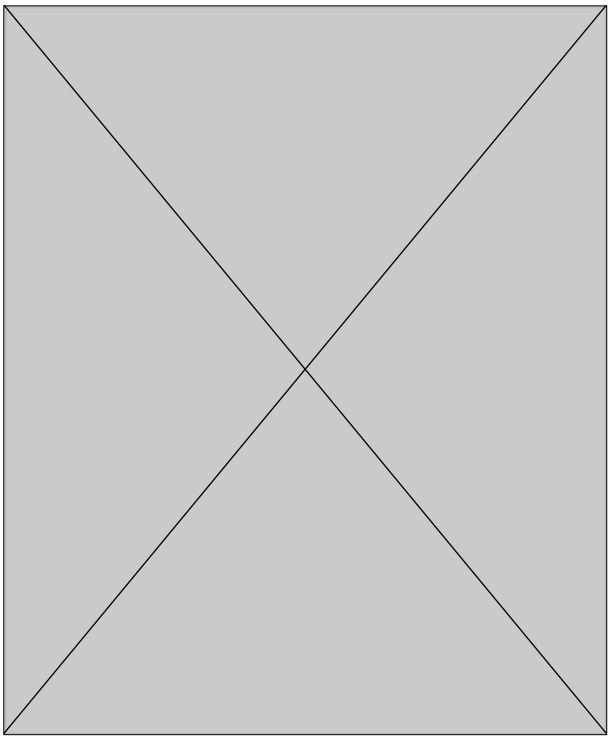


Figure 12. Paroi droite de la tombe I « du quadrige » dans les nécropoles vaticanes (v. 170).

Dans les parties supérieures de ces parois, sur un fond blanc ponctué de fleurs, un paon de profil à droite répond à un canard sur le mur opposé[655]. La lunette cernée d'un bandeau rouge surmonte une niche en coquille encadrée de colonnes qui supportent un fronton en stuc. Les parties inférieures des parois sont découpées en plusieurs parties formant des *pinakes* autour de deux *arcosolia*. Ces dernières sont encadrées d'un

[652] Fiche G 115-1. Voir H. MIELSCH et H. VON HESBERG, « Die heidnische Nekropole unter St. Peter in Rom. Die Mausoleen E-1 und Z-PSI », *Memorie della della Pontificia Accademia Romana di Archeologia,* XVI-2, 1996, p. 209-221, ill. 25-26a ; F. FERAUDI-GRUÉNAIS, *Ubi diutius nobis habitandum est. Die Innendekoration der kaiserzeitlichen Gräber Roms*, Wiesbaden, Ludwig Reichert, 2001, p. 53-56, K 19 ; P. ZANDER, *La necropoli sotto la Basilica di San Pietro in Vaticano*, Rome, Fabbrica di San Pietro - Elio de Rosa Editore, 2007, p. 93-96 ; P. Liverani et G. Spinola, *Vatican. La nécropole et le tombeau de Saint-Pierre,* Paris, Hazan, 2010, p. 105-113.

[653] Les restaurations indiquent qu'il s'agirait d'Adonis et d'Aphrodite et non d'une scène représentant la mort d'Alceste. Voir H. MIELSCH et H. VON HESBERG, « Die heidnische Nekropole unter St. Peter in Rom. Die Mausoleen E-1 und Z-PSI », art. cit., p. 214, 221 ; P. LIVERANI et G. SPINOLA, *Vatican, op. cit.*, p. 108.

[654] F. Feraudi-Gruénais pense à une Victoire, et non à Laodamie (*Id., Ubi diutius nobis…, op. cit.*, p. 55). Voir également B. ANDREAE, *Studien zür römischen Grabkunst*, Heidelberg, coll. « Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung, Ergänzungsheft », 9, 1963, p. 44 ; P. LIVERANI et G. SPINOLA, *Vatican, op. cit.*, p. 108.

[655] *Ibid.*, p. 113. P. Liverani pense à des allégories de divinités. Les cygnes évoqueraient Apollon, le paon Junon et le canard, Vénus.

couple de paons affrontés à une corbeille de fruits renversée. Les oiseaux présentés sur un fond blanc appartiennent à une série d'éléments, notamment des oiseaux et des fleurs, figurés sur les trois parois de la tombe. Les fleurs se retrouvent sur les mosaïques de pavement qui ont donné leur nom à la sépulture[656]. Sur celles-ci, Pluton enlève Perséphone sur un quadrige précédé par Hermès, guide des âmes vers les Enfers. L'épisode expliquerait la cyclicité des saisons. Perséphone a mangé un pépin de grenade et doit rester six mois avec son époux Pluton aux enfers, mais peut passer le reste de l'année sur terre avec sa mère Déméter. La dualité entre le printemps/été et l'automne/hiver s'exprime également dans le cadre de la scène décorée de lions chassant des gazelles, de corbeilles de fruits renversées et de fleurs éparpillées[657]. Le paon étant associé au printemps et à la végétation renaissante, il correspond d'abord à la figure de Perséphone, la fille de Déméter, elle-même déesse de l'agriculture et des moissons. La grenade considérée comme un fruit d'immortalité renverrait à la fois au mythe de Perséphone, à la mort de Dionysos, voire à la déesse Héra comme le prouvent les offrandes découvertes dans un sanctuaire du VI^e^ siècle av. J.-C. situé près de Paestum[658]. Il faut noter que la corbeille autour de laquelle sont affrontés les paons prend la forme d'un canthare. Les éléments rouges qui s'en échappent font penser à des pétales de roses, à des grains de raisin, voire à des grenades. Le paon prend ici une connotation dionysiaque en plus d'évoquer Héra, une déesse également associée au cycle des saisons et au processus de renaissance sur l'île de Samos. De la même manière que Perséphone située à mi-chemin entre le monde chtonien et ouranien, l'oiseau adopte une fonction d'intermédiaire entre la vie et la mort ainsi qu'entre le monde terrestre et le monde céleste.

Le paon correspond ensuite à la figure d'Hermès psychopompe, ce qui s'exprime par sa position dans l'ensemble peint. Les oiseaux affrontés à la corbeille de fruits se situent au plus près de la sépulture et protègent l'esprit du défunt, tandis que l'oiseau isolé sur un parterre fleuri évoque un au-delà bienheureux. Le paon, Hermès et les tigres affrontés à un cratère à l'entrée

[656] Sur la figure de Perséphone dans l'art funéraire, voir F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1942, p. 95 ; *s. v.* « Perséphone », dans P. GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951, col. 363a ; R. LINDNER, *Der Raub der Persephone in der antiken Kunst*, Würzburg, K. Triltsch, 1984.

[657] Moins d'un siècle plus tard (début III^e^ siècle), dans le tombeau de Prométhée à Capitolias (Jordanie), une combinaison analogue de signes a été découverte. Les quatre parois du tombeau rassemblent un couple de paons sur les murs nord et sud, un couple de lions affrontés à un canthare au-dessus de l'entrée, Hermès psychopompe et Prométhée sur le mur du fond tandis que sur la voûte, des *putti* vendangent dans une végétation idyllique (*Cf.* Fiche H 283). Voir notamment F. ZAYADINE, « Une tombe peinte de Beit-Ras (Capitolias) », *Studium Biblicum Franciscanum*, 22, 1976, p. 285-294 ; A. BARBET, « La nécropole de Beit-Ras », dans *Les peintures des nécropoles romaines d'Abila et du Nord de la Jordanie*, A. BARBET et C. VIBERT-GUIGUE (dir.), Beyrouth, Institut Français d'Archéologie du Proche-Orient, 1994, p. 233-320, fig. D3-D4, pl. 113.

[658] G. SAURON, *Quis deum ?*, *op. cit.*, p. 426.

du tombeau se présentent ainsi comme des gardiens et des protecteurs des défunts. Les quatre couples de figures présentés dans la partie médiane des parois du tombeau sont unis par le thème du triomphe sur la mort et forment un ensemble visuel cohérent. Les cavités creusées dans les parois indiquent que la chambre funéraire a été adaptée pour accueillir des inhumations, puisque les niches côtoient deux *arcosolia*[659]. Les fresques réalisées vers 170 mettent en évidence une phase de transition entre incinération et inhumation et démontrent que le paon traverse les croyances dans divers contextes funéraires à Rome.

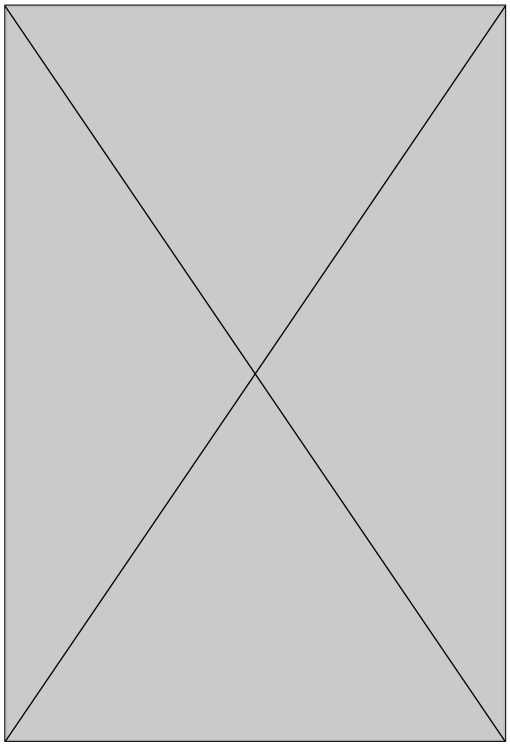


Figure 13. Paroi droite du tombeau U dans les nécropoles vaticanes (fin II^e siècle).

Le décor contemporain du tombeau U met en lumière une autre facette du paon dans les nécropoles vaticanes[660]. Sur la lunette de l'*arcosolium* du fond, deux tourterelles volent l'une en face de l'autre, tandis que les *arcosolia* latéraux sont ornés, à droite, d'un paon de profil près d'un arbuste fleuri et à gauche, d'un aigle avec un serpent entre les serres. Ces oiseaux sur fond blanc contrastent avec les figures sur fond rouge représentées dans la partie concave des niches creusées au centre de chaque paroi. Au-dessus du paon est figurée Vesper, l'étoile du soir, sous la forme d'une silhouette qui descend d'un cheval. Son pendant est quant à lui dirigé vers le haut. Il s'agit d'un cavalier nimbé et couronné d'une étoile qui porte un flambeau, ce qui en fait une représentation de Lucifer. L'aigle qui attrape un serpent est donc associé à l'étoile du matin. Bien que les positions des figures soient inversées par rapport aux mouvements du soleil, une complémentarité est suggérée entre l'aurore et le crépuscule[661].

[659] *Au royaume des ombres : la peinture funéraire antique (IV^e siècle av. J.-C.-IV^e siècle apr. J.-C.),* N. BLANC (éd.), catalogue d'exposition (musée et sites archéologiques de Saint-Romain-en-Gal, Vienne, 1999), Paris, RMN, 1998, p. 43-44 ; voir aussi P. LIVERANI et G. SPINOLA, *Vatican, op. cit*, chap. 2. « Les rituels : éléments anthropologiques et religieux », p. 24-36, p. 24.

[660] Fiche G 115-2. B. M. APOLLONJ GHETTI *et al.*, *Esplorazioni sotto la Confessione di S. Pietro in Vaticano eseguite negli anni 1940-1942*, Vatican, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1951, p. 60-62 ; F. FERAUDI-GRUÉNAIS, *Ubi diutius nobis…*, *op. cit.*, p. 58, K 22 *;* P. ZANDER, *La necropoli sotto la Basilica…*, *op. cit*., p. 107 ; P. LIVERANI et G. SPINOLA, *Vatican, op. cit.*, p. 126, fig. 78-82.

[661] *Ibid.*, p. 126. P. Liverani remarque en effet que Lucifer est peint du côté du coucher du soleil où devrait se trouver Vesper.

L'aigle et le paon renvoient probablement au couple olympien Jupiter/Junon comme le souligne P. Liverani et pourraient faire référence aux psychopompes impériaux[662]. Le fait qu'ils soient figurés à proximité du défunt inhumé et près de tourterelles indique que ces oiseaux évoquent la séparation entre l'âme et le corps. Par leur intermédiaire, l'âme peut rejoindre les cieux après l'épreuve de la mort associée à l'obscurité[663]. L'opposition entre la vie et la mort s'exprime par le couple lumière/obscurité représenté par les cavaliers ascendant et descendant[664]. L'aigle solaire est mis en rapport avec Lucifer et le paon renaissant avec Vesper selon un schéma basé sur une équivalence entre la durée d'une journée et la longueur d'une vie. L'enveloppe charnelle périssable et l'âme immortelle se dissocient entre la terre et le ciel, mais l'association de l'individu avec un oiseau de triomphe suggère la notion de cyclicité. C'est dans cette perspective qu'il faut envisager l'étoile du matin et du soir, Vénus, étroitement liée à la course quotidienne du soleil. Le thème rappelle le poème-calligramme *L'aile du phénix* de Laevius qui, au I^er^ siècle av. J.-C., désigne le phénix féminin comme une étoile servante de Vénus, à la fois étoile du matin, déesse de l'amour et associée à la lune[665]. L'assimilation en Égypte du *benu* à la planète guide de l'astre solaire et la dimension eschatologique de l'étoile du soir et du matin vont également dans ce sens[666]. Les témoignages étudiés révèlent que le paon est considéré comme une figure de passage entre terre et ciel. Associé à Hermès, l'oiseau protège et accompagne l'âme du défunt en transit vers l'au-delà.

[662] *Loc. cit*. Les cérémonies d'apothéose impériale sont contemporaines de ces fresques mais P. Liverani n'y fait pas allusion.

[663] Le cheval est d'ailleurs également considéré comme un psychopompe dans l'iconographie funéraire grecque. Une thèse est en cours sur ce sujet, sous la direction de M. Christophe CHANDEZON. *Cf.* J. CLÉMENT, *La culture équestre des royaumes et cités hellénistiques. Une nouvelle approche de l'histoire des cavaleries grecques (milieu du IV^e^ s.-II^e^ s. av. J.-C.).*

[664] Dans le premier chant de l'*Énéide* (I, 374), Vesper est présentée comme chassant le jour tandis qu'au deuxième chant (II, 800-802), Lucifer est désigné comme le porteur de lumière après la chute de Troie.

[665] LAEVIUS, *L'aile du phénix*, *op. cit*. Sur ce texte énigmatique, voir F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 222 ; L. GOSSEREZ, « Le phénix, le temps et l'éternité », art. cit., p. 27. Notons que, durant les *Ptolémaia* de 271 av. J.-C., les processions débutèrent par la pompe de Phosphoros/Lucifer et s'achevèrent par le cortège d'Hesperos/Vesper.

[666] R. van den Broek refuse d'envisager un lien entre le phénix et Vénus, contrairement à J. Hubaux et M. Leroy en interprétant les vers de Claudien *(Phoenix*, v. 17-20). R. van den Broek précise que le phénix est seulement comparé au soleil précédé de Vénus chez Claudien. Plus récemment, F. Lecocq a démontré que des liens étroits ont du être tissés entre le *benu*, le phénix et Vénus (J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.,* p. 5 ; R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 237, 269-270 ; F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 221-222).

C. Le paon, psychopompe de l'impératrice divinisée (I^er^-III^e^ siècle)

A la fin du I^er^ siècle de notre ère, le paon intégra la sphère du pouvoir et fut jugé digne de participer au processus de divinisation de l'impératrice romaine. Sur le revers d'un *aureus* émis à Rome entre 91 et 92, l'oiseau déploie sa queue en roue sous la formule DIVI TITI FILIA[667]. La pièce commémore la consécration de Julia Titi Filia (64-89) prononcée par le Sénat durant l'année 90[668]. Dès lors, les deux faces de l'objet associent la divine fille de Titus au paon et, par glissement de sens, à l'impératrice à Junon signifiée par l'un de ses attributs[669]. L'oiseau établit une connexion entre l'humain et le divin et resserre les liens entre la souveraine terrestre et la reine des cieux censée l'accueillir. Sur un sesterce émis à Rome vers 180, la divinisation de Faustine la Jeune († 176) est indiquée par les mentions DIVA FAUSTINA PIA sur l'avers et CONSECRATIO SC sur le revers[670]. La formule *consecratio* est séparée par un voile en arc de cercle tendu au-dessus de la tête de l'impératrice.



Figure 15. *Aureus* commémorant l'apothéose de Julia Titi, Rome, 91-92.

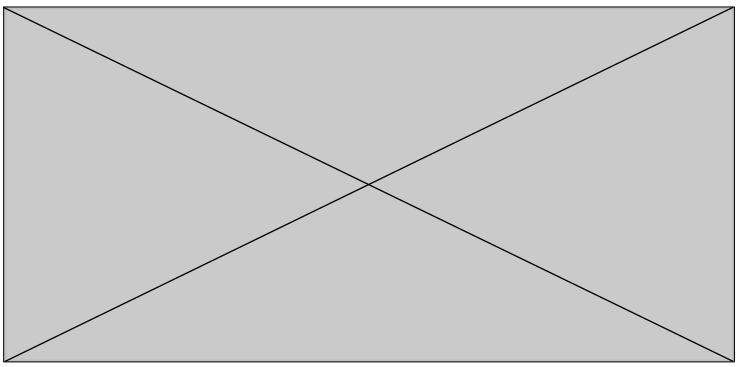


Figure 14. Sesterce commémorant l'apothéose de Faustine la Jeune, Rome, v. 180.

[667] Fiche F 215. Un exemplaire de cette série se trouve au British Museum (Inv. n°1864,1128.45). I. A. CARRADICE et T. V. BUTTREY, *The Roman Imperial Coinage, vol.2 part 1: From AD 69 to AD 96: Vespasian to Domitian,* Londres, Spink, 2007, n°683, p. 314.

[668] Le décès de *Iulia Augusta* a dû avoir lieu entre janvier 87 et janvier 90, peut-être à la fin de l'année 89. À ce sujet, voir E. ROSSO, « Culte impérial et image dynastique : les *divi* et *divae* de la *gens* Flavia », dans *Culto Imperial : politica y poder*, T. NOGALES et J. GONZÁLEZ (éd.), actes des colloque (Mérida, 2006), Rome, L'Erma di Bretschneider, 2007, p. 125-152, n. 73, p. 142. Sur le sujet, voir également M. P. VINSON, « Domitia Longina, Iulia Titi and the Literary Tradition », *Historia*, 38, 1989, p. 431-450, p. 435 ; M. J. HIDALGO DE LA VEGA, « Esposas, hijas y madres imperiales : el poder de la legitimidad dinastica », *Latomus*, 62, 2003, p. 47-72, p. 68-69.

[669] Entre le début et le milieu du III^e^ siècle, le paon est figuré la queue déployée en roue sous la mention CONSECRATIO sur des monnaies commémorant les divinisations de Paulina (fiche H 295) et Mariniana (Fiche H 218).

[670] Fiche G 216. Un exemplaire se trouve au British Museum (Inv. R 14736). H. MATTINGLY et E. SYDENHAM, *The Roman imperial coinage, vol. 3: Antoninus Pius to Commodus*, Londres, Spink, 1986, n°1702, p. 349.

Le voile gonflé par le vent pourrait faire référence à la voûte céleste portée par *Caelus*[671]. Le sceptre tenu par la divine Faustine renvoie à l'exercice du pouvoir terrestre et céleste, tel un trait d'union avec Junon. L'impératrice se tient sur le dos d'un paon en plein vol, ce qui met d'autant plus en relief l'appartenance de Faustine à la sphère du divin[672]. Au-delà du véhicule de l'esprit, l'oiseau est assimilé au trône de l'impératrice selon un schéma de pensée déjà perceptible sur le trône du Baccheion de Bolsena au III^e^ siècle av. J.-C[673]. Durant la cérémonie d'apothéose, l'esprit de l'impératrice devait symboliquement être transporté par un paon lâché depuis le sommet du bûcher funéraire, mais ceci relèverait davantage de « l'image » que de la réalité du rituel selon J. Arce[674]. La mise en place d'une cage au sommet du monument funéraire, les difficultés du paon à voler et la possible asphyxie de l'oiseau au cours de la cérémonie vont dans ce sens[675]. La figuration du paon comme psychopompe impérial sur plusieurs séries monétaires jusqu'à la fin du III^e^ siècle serait donc une manière « d'illustrer » un concept et de le fixer dans les mentalités[676].

Ainsi, la présence du paon sur plusieurs séries monétaires commémorant l'apothéose d'impératrices offre un aperçu de l'instrumentalisation d'une figure intégrée dans un discours visuel. À la fin du I^er^ siècle, l'oiseau d'Héra et de Junon migra officiellement dans le répertoire du pouvoir romain et contribua à la composition de l'image de l'impératrice divinisée. La dimension triomphale du paon fut réappropriée afin de servir un nouveau discours basé sur la pérennisation de l'impératrice. Dans cette optique, le paon et le sceptre participent à la mise en

---

671 R. Rebuffat désigne le voile gonflé par le vent de Vénus comme un attribut cosmique porté par plusieurs divinités (*Id.*, « Les divinités du jour naissant sur la cuirasse d'Auguste de Prima Porta. Recherche sur l'illustration symbolique de la victoire orientale », *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, t. 73, 1961, p. 161-228, en part. p. 169-170). À ce sujet, voir W. LAMEERE, « Un symbole pythagoricien dans l'art funéraire de Rome », *BCH*, 63-1, 1939, p. 43-85. F. Lecocq suggère qu'il s'agit d'une référence à la voile, donc au voyage, ce qui apparaît notamment dans l'iconographie d'Europe enlevée en mer par le taureau.

672 H.-I. Marrou interprète d'ailleurs le voile gonflé par le vent comme une marque d'apothéose dans les figurations des Néréides (*id.*, *Mousikos Anêr. Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, Grenoble, Didier & Richard, 1938, p. 245, repris dans M. C. PEETERS, « L'évolution du mythe d'Europe dans l'iconographie grecque et romaine des VII^e^-VI^e^ s. avant aux V^e^-VI^e^ s. de notre ère : de la déesse au taureau » au rapt et du rapt au consentement », *Dialogues d'Histoire ancienne*, vol. 35-1, 2009, p. 61-82, en part. p. 70).

673 *Supra*, chap. III, III. B.

674 J. ARCE, « Roman Imperial Funerals in Effigie », dans *The Emperor and Rome : Space, Representation and Ritual*, C. B. EWALD et C. F. NOREÑA (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 310-323, en part. p. 318-320. Le chercheur explique que Dion Cassius (*Histoire romaine*, 56, 42, 3) et Hérodien (*Histoire des empereurs romains*, IV, 2, 11) mentionnent qu'un aigle a été lâché au sommet du bûcher funéraire d'Auguste, mais on ne peut pour autant en conclure que c'était le cas pour chaque apothéose. Sur le sujet, voir également J. ARCE, *Funus Imperatorum : los funerales de los emperados romanos*, Madrid, Alianza editorial, 1988, p. 131-140 ; I. GRADEL, *Emperor Worship and Roman Religion*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 307-320.

675 J. ARCE, « Roman Imperial Funerals in Effigie », art. cit., p. 318-320.

676 L'esprit de l'impératrice est figuré sur le dos d'un paon en vol sous la formule *Consecratio* au moins jusqu'au milieu du III^e^ siècle (Fiche H 299).

scène d'une souveraineté à la fois terrestre et céleste. La queue de l'oiseau déployée en roue et le voile gonflé par le vent forment la voûte céleste et matérialisent un seuil que l'impératrice franchit grâce au paon. En transportant l'esprit de l'impératrice vers les cieux, l'oiseau fait l'intermédiaire entre l'humain et le divin et constitue un élément essentiel du portrait de la souveraine divinisée. Dans notre corpus, l'*imago* de cette dernière dialogue avec la figure du paon sur sept séries monétaires, tandis que, sur neuf autres séries, l'oiseau est associé à l'invocation de Junon[677].

D. Une lecture eschatologique de l'enseigne de la *caupona* d'Euxinus à Pompéi (Ier siècle)

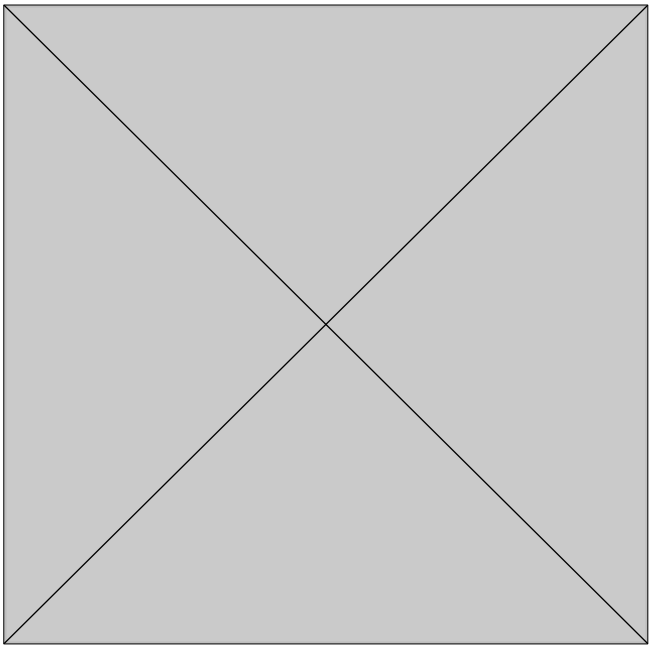


Figure 16. Enseigne de la *caupona* d'Euxinus à Pompéi (Ier siècle).

L'enseigne de la *caupona* d'Euxinus à Pompéi est un témoignage visuel majeur dans l'histoire de l'iconographie du paon et du phénix. Il s'agirait de la première figuration connue du phénix en contexte latin ainsi que la plus ancienne association connue entre les deux oiseaux dans l'iconographie antique[678]. La fresque est divisée en deux registres unis par une inscription liée à l'oiseau du niveau supérieur. La formule PHOENIX-FELIX-ET-TV est inscrite sous un oiseau extraordinaire au plumage flamboyant. La tête de la créature hybride est sommée d'une crête trifide et le cou est orné d'un jabot. Tourné vers la droite, il est encadré d'arbustes fleuris sur lesquels sont perchés trois oiseaux. Deux guirlandes pendantes et

[677] Le paon est plus précisément associé à Juno Regina (5), Juno Martialis (2) et à Juno Conservatrix (2).

[678] Fiche F 97. Actuellement dans l'Antiquarium de Pompéi (Inv. 2195). Comme le souligne F. Lecocq, bien que la peinture ait été découverte en 1953 et publiée en 1967 par W. F. Jashemski (1910-2007), elle ne figure pas dans le corpus de R. van den Broek en 1971. Sur ce document, voir notamment W. F. JASHEMSKI, « The caupona of Euxinus at Pompeii », *Archaeology*, vol. 20-1, janvier 1967, p. 36-44 ; A. TAMMISTO, « *Phoenix felix et tu.* Remarks on the Representation of the Phoenix in Roman Art », *Arctos. Acta Philologica Fennica,* 20, 1986, p. 171-219 ; A. COOLEY, *Pompeii: A Sourcebook*, Londres, Routledge, 2004, p. 162, 116 ; F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit., p. 80-81 et plus récemment *ead.*, « Les premières peintures du phénix à Pompéi », actes du XXIXe colloque de l'Association Française pour la Peinture Murale Antique (AFPMA) (Louvres Île-de-France, 2016), à paraître.

enrubannées dessinent un cadre autour de l'oiseau figuré dans un « jardin miniature »[679]. Au niveau inférieur, deux paons sont affrontés et présentés sur une ligne de sol ponctuée de plantes. Il convient d'abord de s'interroger sur les critères qui permettent d'identifier le phénix dans ce décor peint. F. Lecocq explique que l'inscription légende l'oiseau du niveau supérieur[680]. Toutefois, l'ajout de la formule *felix et tu* et le fait qu'elle soit associée avec le terme *phoenix* nous invitent à aller plus loin. En effet, à la formule de salutation courante *felix et tu* s'ajoute ici le nom de l'oiseau éternel. Il pourrait également s'agir d'un jeu de mot avec un dénommé Phoenix ou avec Felix Vetti Vettius, candidat aux fonctions de *duumvir*[681]. La formule *phoenix felix et tu* peut être traduite par « Sois heureux comme le phénix », « Heureux phénix toi aussi ! » ou bien par « Heureux le phénix. – Toi aussi ! »[682]. Qu'il s'agisse d'un vœu propitiatoire destiné au passant ou qu'elle s'adresse à un client de la *caupona*, l'inscription va, selon nous, au-delà de la légende. Dans l'éloge funèbre du perroquet de Corinne, Ovide présente d'ailleurs le phénix comme un être de *felicitas*[683]. Dans ce texte parodique, le perroquet est un avatar du phénix en raison de ses origines exotiques et de ses couleurs précieuses, mais il est désigné comme *Infelix*. L'*unica semper avis* (*Amours*, II, 6, 54) est quant à lui immortel, éternel et immuable. Aux Champs-Élysées, le perroquet-phénix serait un oiseau pieux et un être de félicité dans l'esprit d'Ovide[684]. Le fait qu'il apparaisse dans un cortège d'oiseaux parmi lesquels se trouvent le cygne immortel, la colombe et le paon, pourrait apporter un nouvel éclairage à la fresque de la *caupona* d'Euxinus. Le paon et le phénix sont présentés dans un

[679] A. TAMMISTO, « *Phoenix felix et tu* », art. cit., p. 175.
[680] F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit., p. 80, 97.
[681] A. Tammisto penche pour la première hypothèse. F. Lecocq s'appuie sur une inscription électorale découverte sur la façade de la *caupona* sur laquelle il est inscrit : FELICEM II VIR OVF soit FELICEM DUOVIRUM ORO VOS FACIATIS. L'inscription ferait alors référence à une renaissance politique, ce qui va dans le sens de la notice électorale d'Hinnulus sous cette fresque : Q(UINTUM) POSTVM(IUM) M(ARCUM) CERRINIVM AED(ILES) O(RO) V(OS) F(ACIATIS) EVXINVS ROG(AT) NEC SINE IVSTO SCR(IBIT) HINNVLVS, *CIL*, IV, 9851. Voir également A. TAMMISTO, « *Phoenix felix et tu* », art. cit., p. 175 ; F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit., p. 83 ; A. VARONE et G. STEFANI, *Titulorum Pictorum Pompeianorum*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2009, p. 142-143.
[682] PHOENIX FELIX ET TV, *CIL*, IV, 9850 selon les traductions proposées par F. Lecocq dans *ead*., « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit., p. 82. Comme le souligne A. Tammisto, l'inscription est certainement contemporaine de la réalisation de la fresque contrairement à l'hypothèse proposée par H. Solin (H. SOLIN, « Pompeiana », *Epigraphica : Rivista italiana di epigrafia*, 30, 1968, p. 105-125, en part. p. 123 et suiv., cité dans A. TAMMISTO, « *Phoenix felix et tu* », art. cit., p. 177, n. 18). Voir également P. KRUSCHWITZ, « Die Bedeutung der Caupona des Euxinus für die epigraphische Poesie Pompejis (und darüber hinaus) », *Rivista di Studi Pompeiani*, 17, 2007, p. 7-13 ; K. MILNOR, *Graffiti and Literary Landscape in Roman Pompeii*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 91-95.
[683] OVIDE, *Les amours*, H. BORNECQUE (éd. et trad), Paris, Belles Lettres, 1930, II, 6, 49-58 cité dans F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit., p. 82.
[684] Dans un éloge funèbre parodique en l'honneur du perroquet d'Atédius Mélior (*Silves*, 2, 4, 33-37), Stace décrit la convocation au bûcher de différents oiseaux et termine par le « *phoenix felix* ». Sur les inscriptions funéraires de défunts avec un nom d'animal, voir T. RITTI, *Immagini onomastiche sui monumenti sepolcrali di età imperiale*, Rome, 1977, p. 298-306, n. 37-71.

cadre verdoyant pouvant rappeler la « terre humide toujours couverte de gazon vert » des Champs-Élysées ovidiens[685]. L'auteur ne fait pas allusion à l'immortalité du paon, mais l'oiseau figure parmi les êtres pieux qui bénéficient d'une félicité éternelle.

Ainsi, associés aux guirlandes du triomphe, le paon et le phénix « incarnent » la notion de *felicitas* en étant figurés dans un lieu idyllique. En outre, ils sont reliés par une formule textuelle qui confirme la lecture eschatologique du décor. En ce qui concerne le « jardin miniature » selon l'expression d'A. Tammisto, les éléments rappellent l'univers visuel des *lararia* pompéiens[686]. De fait, en mettant en parallèle le décor de l'enseigne avec le *lararium* de la *caupona*, le phénix encadré d'arbustes fleuris et de guirlandes peut répondre au serpent *agathodaemon* rouge-orangé qui se dirige vers un autel surmonté d'une pigne. L'association entre le paon, le serpent sacré et Hermès dans la maison contemporaine du « cryptoportique » va dans le même sens. Dans la *caupona* d'Euxinus, le phénix, le couple de paons et le serpent sacré du *lararium* matérialisent des seuils entre la terre et le ciel et se présentent comme des médiateurs entre le monde des vivants et celui des morts. Tous trois liés à la cyclicité et au processus de renaissance, ils représentent le triomphe sur le temps et sur la mort tout en incarnant des gardiens de l'âme et des protecteurs des habitants ou des clients. Les paons affrontés forment ainsi une barrière protectrice à l'entrée de l'édifice[687] et un pont spirituel entre la vie et la mort[688]. F. Lecocq envisage quant à elle que le couple de paons puisse former une haie d'honneur à l'oiseau solaire, ce qui rejoint le thème d'une escorte autour du phénix[689]. Le phénix-paon au pas rapide est, en effet, décrit comme le fier meneur du cortège des oiseaux chez Ézéchiel[690]. En ce qui concerne les couleurs du phénix pompéien, son plumage rouge-orangé le rapproche de l'oiseau décrit par Hérodote qui donna naissance à une tradition littéraire reprise par Ézéchiel, Pline puis Achille Tatius[691]. La mise en parallèle entre le paon et le phénix

[685] Selon la traduction d'H. Bornecque (1930).
[686] A. Tammisto précise que le paon et le phénix sont deux oiseaux liés à l'éternité dans l'imaginaire romain (*id.*, « *Phoenix felix et tu* », art. cit., p. 175, n. 17, p. 176).
[687] Ce thème des paons affrontés à la manière d'une clôture sera bien développé dans des contextes funéraires, en particulier dans les catacombes romaines (*infra*, chap. V, II. B), puis dans l'espace ecclésial (*infra*, chap. VI, III. B.).
[688] Chez Ovide, le phénix ne se nourrirait « ni de grains, ni d'herbes mais des larmes de l'encens et du suc de l'amome » (*Cf.* OVIDE, *Les Métamorphoses*, G. LAFAYE (éd.), O. SERS (trad.), Paris, Belles Lettres, 2009, XV, 394). L'oiseau se nourrit de nectar et d'ambroisie, c'est-à-dire d'aliments divins chez Lactance (*De ave phoenice*, v. 111) et des rayons du soleil chez Claudien (*Phoenix,* 14-15). À ce sujet, voir en part. R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.,* p. 335 ; F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit., p. 82.
[689] *Ibid*., p. 81.
[690] *Exode* d'ÉZÉCHIEL LE TRAGIQUE, frag. 17, v. 254-269.
[691] HERODOTE, *Histoires*, II, 73, 1 ; *Exode* d'Ézéchiel le Tragique, frag. 17, v. 257-258 ; PLINE, *Histoire naturelle*, X, 3-4 ; ACHILLE TATIUS, *Le Roman de Leucippé et Clitophon*, III, 25, 2-3 ; PHILOSTRATE, *Apollonius of Tyana*, III, 49.

est explicite dans le décor pompéien alors qu'elle est suggérée par différents indices dans l'être hybride d'Ézéchiel et dans le couple orion/*catreus* de Strabon[692]. Les couleurs flamboyantes de l'oiseau pourraient suffire à identifier le phénix même si ce dernier ne prend les traits ni d'un rapace, ni d'un échassier. Il ne porte pas de nimbe radié, mais une crête trifide qui diffère de la crête de coq d'Ézéchiel et de la double rangée de plumes décrite par Pline quand il distingue l'aigrette du paon de la huppe du phénix[693].

En se basant sur la forme de la crête de l'oiseau, A. Tammisto rapproche le phénix de la *caupona* d'Euxinus du *benu* figuré sur une des parois du temple d'Isis à Pompéi[694]. Sur cette fresque, le *benu* est perché sur le sarcophage d'Osiris et ressemble à un rapace. Sa tête est surmontée d'un *uraeus*, d'un disque solaire et d'un croissant de lune, ce qui en ferait « l'incarnation » du bâ immortel d'Osiris et le véhicule de son esprit[695]. La figuration du *benu* dans un contexte isiaque est un *hapax* mais le fait qu'il soit mis en image à Pompéi au début du I^er^ siècle nous permet de mettre en perspective nos hypothèses concernant la fresque de la *caupona* d'Euxinus. L'oiseau étroitement lié à la renaissance et à l'immortalité établit une médiation entre le monde des vivants et celui des morts ainsi qu'entre l'obscurité et la lumière parce qu'associé au cycle du soleil.

Ainsi, l'inscription PHOENIX-FELIX-ET-TV contribue à désigner l'oiseau du registre supérieur. Dans le même ordre d'idées, ses couleurs peuvent être mises en parallèle avec un texte contemporain de Pline[696]. Le plumage rouge et or étant une convention dans la littérature depuis Hérodote, un oiseau qui arbore ces couleurs devient un phénix potentiel[697]. L'écrit

[692] Chez Ézéchiel, la partie supérieure du corps du paon-phénix est rouge-orangée, mais ses ailes sont bigarrées et iridescentes. Chez Strabon, l'orion arbore un plumage pourpre comme le phénix, tandis que le *catreus* ressemble davantage au paon (*id.*, *Géographie*, XV, 1, 69). Notons que chez Pline (*Hist. Nat*., X, 3), l'oiseau arbore « un éclatant collier d'or, le reste du corps écarlate, des plumes roses tranchant sur l'azur de sa queue » et « une gorge décorée de houppes » qui pourrait correspondre au jabot de la créature d'Ézéchiel et au phénix pompéien. *Cf*. F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit., p. 81.

[693] « *Phoenici plumarum serie e medio eo exeunte alia…* », PLINE, *Histoire naturelle*, XI, 121.

[694] Le décor se trouvait sur le mur sud-ouest de la Salle des Mystères dite *Ecclesiasterion*. Actuellement au Musée archéologique de Naples (Inv. 8570). *Cf*. Fiche F-238. À ce sujet, voir V. TRAN TAM TIHN, *Le culte d'Isis à Pompéi,* Paris, De Boccard, 1964, p. 142-143, pl. X-2 ; R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, Pl. IV-V, n. 4, p. 242-243 ; A. TAMMISTO, « *Phoenix felix et tu* », art. cit., p. 180, 218 ; *Alla ricerca di Iside. Analisi, studi e restauri dell'Iseo pompeiano nel Museo di Napoli*, S. DE CARO (coord.), Soprintendenza archeologica per le province di Napoli e Caserta, Rome, ARTI, 1992, tav. XIII, n°1.68, p. 57 ; G. CAPRIOTTI VITTOZZI, « Note sulla comprensione dell'Egitto nel mondo romano », *Rivista Storica dell'antichità*, 30, 2000, p. 121-139, p. 136-138 ; F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 219.

[695] F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit., p. 79-80.

[696] PLINE, *Histoire Naturelle*, X, 3.

[697] Les couleurs ne font, semble-t-il, pas partie des principaux signes distinctifs du phénix puisque F. Lecocq cite le nimbe, le nid de flammes, le palmier, les aromates et la butte rocheuse (art. cit., p. 97). R. van den Broek (*op. cit.*, p. 259) explique que le rouge et or est une combinaison généralement acceptée, mais que les couleurs du phénix varient selon l'auteur ou l'artiste et doivent être étudiées au cas par cas.

confirme l'indice chromatique, il légende l'oiseau, mais va certainement au-delà de cet aspect pratique[698]. La formule textuelle paraît opérante et participe au discours visuel d'une enseigne singulière parce qu'empreinte des marqueurs au *lararium* pompéien. Situé sur un seuil entre le public et le privé, le décor peut être envisagé d'un point de vue eschatologique en raison de la dominante de l'iconographie à mi-chemin entre la sphère cultuelle et funéraire. Le paon et le phénix sont d'ailleurs présentés dans un espace liminaire comme des êtres de *felicitas*, voire comme les souverains des oiseaux réels et imaginaires.

II. Réflexions sur la dynamique du paon dans l'iconographie dionysiaque à Rome (Ier siècle av.J.-C.-IVe siècle apr. J.-C.)

A. La répartition des éléments figurés autour de la niche funéraire à Rome (Ier siècle av. J.-C.-IIe siècle apr. J.-C.)

Découvert en 1838, le *colombarium* de la Villa Doria Pamphilj offre un précieux témoignage de l'iconographie funéraire à Rome à la fin du Ier siècle av. J.-C[699]. Dans cet ensemble peint daté entre 20 et 10 av. J.-C., le paon s'inscrit dans un ensemble de signes distribués autour de niches funéraires. Les *loculi* abritant les urnes ont été creusées dans les parois de la chambre sépulcrale dont la capacité a été estimée à six-cent-cinquante emplacements[700]. Les neuf rangées de niches réparties sur chaque paroi alternent avec des bandeaux figurés divisés en compartiments. Ces derniers forment une série de *pinakes* dans lesquels sont présentés différents objets ainsi que des animaux, des paysages et des épisodes mythologiques. Parmi les cent-trente-cinq scènes répertoriées, cinquante-quatre concernent des

[698] F. Lecocq voit dans l'inscription nominative « un aveu d'impuissance à faire reconnaître cette créature mythologique assez rare par les seuls moyens figurés » (F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit., p. 77).

[699] Fiche E 220. Sur l'iconographie du *colombarium* de la Villa Doria Pamphilj, voir E. SANTER, « La pitture parietali del colombario di Villa Pamphili », *RM*, 8, 1893, p. 105-144 ; H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 12 et suiv. ; G. BENDINELLI, *Le pitture del colombario di Villa Pamphili,* Rome, Istituto poligrafico dello stato, 1941 ; R. LING, « The Paintings of the Columbarium of Villa Doria Pamphilj in Rome », dans *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting, op. cit*., p. 127-135 ; *id.*, « Le colombarium de la villa Doria Pamphili à Rome », dans *Au royaume des ombres : la peinture funéraire antique (IVe siècle av. J.-C.-IVe siècle apr. J.-C.), op. cit.*, p. 45-47 ; F. CATALLI, « Nuove scoperte archeologiche a Villa Doria Pamphilj », dans *Documenti per servire allo studio delle collezioni Doria Pamphilj*, B. PALMA VENETUCCI et B. CACCIOTTI (éd.), Rome, Arachne, 2002, p. 26-28 ; *idem,* « La necropoli di Villa Doria Pamphilj sulla Via Aurelia Antica », *Archeologia sotterranea*, n°7, 2012, p. 29-34.

[700] R. Ling a étudié les inscriptions et en a déduit que l'emplacement a été acheté par quatre couples d'esclaves affranchis et que le *colombarium* abritait des défunts sans lien de parenté (*Id.*, « The paintings of the columbarium of Villa Doria Pamphilj in Rome », art. cit., p. 135). Voir également R. FRÖLICH, « Il grande colombario di Villa Doria Pamphilj », dans *Ut rosa amoena : pitture e iscrizioni del Grande Colombario di Villa Doria Pamphilj*, C. CARUSO (éd.), Milan, Electa, 2008, p. 22-51.

animaux – principalement des oiseaux – et trente-neuf des paysages idylliques[701]. Des ibis, des coqs et des perroquets sont combinés avec plusieurs objets tels que des guirlandes, des masques, des fontaines, des vases et des paniers de fruits. Dans un compartiment, un paon de profil regarde en direction d'une corbeille remplie de grenades ou de figues[702]. Sur une autre paroi, son semblable baisse la tête vers un rameau de laurier fleuri. La corbeille évoque d'une part, le récipient utilisé pour recueillir les cendres du défunt[703]. D'autre part, l'objet rappelle les cistes des cultes à mystères. La corbeille en osier, les grenades et le paon sont liés par une connotation



Figure 17. Détail d'une paroi du colombarium de la Villa Doria Pamphilj à Rome (I^er^ siècle av. J.-C.)

dionysiaque également perceptible dans les masques de tragédie, les canthares, les cratères et les satyres figurés dans d'autres compartiments du *colombarium*. Situé au plus près du *loculus*, le paon protège le défunt dans sa dernière demeure et accompagne son âme vers les cieux. Cette proximité entre le motif et la niche funéraire perdure et se retrouve notamment dans le décor peint de la tombe C découverte dans la nécropole de la Via Portuense à Rome[704]. Le couple de

[701] Les panneaux peints ont été prélevés au XIX^e^ siècle et éparpillés, mais des copies à l'aquarelle réalisées par C. Ruspi (1798-1863) pour Louis I^er^ de Bavière au milieu du XIX^e^ siècle permettent d'en avoir un aperçu. Le reste des fresques a été sauvé en 1920 et transporté au Musée des thermes de Dioclétien à Rome. Voir R. J. KING, « Dancers in the colombarium of the Villa Doria Pamphili », dans *I temi figurativi nella pittura parietale antica*, D. SCAGLIARINI CORLÀITA (éd.), Imola, University Press of Bologna, 1997, p. 77-80.

[702] Actuellement au Musée des Thermes de Dioclétien à Rome.

[703] Plusieurs exemplaires de « paniers pétrifiés » ont été découverts à Aquilée et à Rome, puisque dans la haute société, les urnes en marbre reproduisaient parfois le décor de la corbeille en osier traditionnelle. *Cf.* P. LIVERANI et G. SPINOLA, *Vatican, op. cit.*, p. 35, fig. 13 p. 36, fig. V p. 217, p. 222. Sur ces objets, voir M. BUORA, « Urne e pseudourne a cista aquileiesi », *Aquileia Nostra*, 53, 1982, p. 189-216 ; F. SINN, *Stadtrömische Marmorurnen* Mayence, Philipp Von Zabern, 1987, p. 62-73, 175, n. 341-344 ; F. BURANELLI, P. LIVERANI et G. SPINOLA, « I nuovi scavi della necropoli della via Trionfale in Vaticano », *Rendiconti della Pontificia accademia romana di archeologia*, LXXVIII, 2005-2006, p. 451-472, p. 471-472 ; G. SPINOLA, « Vivere (e morire) al tempo di Augusto », *Archeo*, n°262, 2006, p. 36-49, p. 42.

[704] Fiche G 221. L'ensemble du *cubiculum* est actuellement conservé au Musée des Thermes de Dioclétien à Rome. Voir en part. B. M. FELLETTI, « Le pitture di una tomba della via Portuense », *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, n°2, 1953, p. 40-74 ; S. AURIGEMMA, « Colombari romani della Via Portuense »,



Figure 18. Paroi nord de la tombe C de la nécropole de la Via Portuense, Rome (vers 170).

paons figuré sur la paroi nord du tombeau semble correspondre à la première phase d'aménagement de la chambre funéraire au milieu du II^e^ siècle. Cette dernière a été conçue pour abriter les urnes des fils des propriétaires du tombeau figurés sur la paroi orientale, face à l'entrée[705]. Les portraits d'adolescents sous forme d'*imagines clipeatae* se trouvent dans les frontons de deux niches latérales flanquant une niche centrale destinée probablement à contenir une statue cultuelle. Selon B. Maria Felletti, les deux frères venaient d'être initiés à un culte à mystère, certainement le culte dionysiaque[706]. En effet, la thématique d'ensemble du décor suggère qu'il s'agissait du culte dionysiaque. La pomme de pin figurée au centre du fronton de la niche centrale relie les deux *imagines* et répond aux vases cultuels peints entre les frontons des trois niches principales de la paroi orientale. Le fait qu'un cratère se trouve parmi ces vases est un élément qui doit retenir notre attention, puisque l'objet est un fil directeur entre les parois du tombeau. Un cratère assez similaire est peint sur la paroi sud entièrement couverte de fresques. Dans la partie supérieure du mur, deux chèvres s'élancent l'une vers l'autre pour s'affronter. De part et d'autre des animaux en lutte sont disposés à gauche, un bouclier posé en appui sur une colonnette et à droite, une cuiller à long manche (*simpulum*) près d'un cratère. La pigne, le cratère à libations, les chèvres et les grenades sur la paroi du fond forment un ensemble d'éléments dionysiaques auxquels appartiennent les paons affrontés à un vase sur la paroi nord. Sur la voûte de la chambre funéraire, trente médaillons abritaient notamment les Dioscures, un *eros* ailé conducteur de bige, un griffon, une panthère, deux satyres ainsi que des personnifications des vents et des saisons. La panthère, les satyres et les saisons confirment la

Bollettino d'Arte, 38, 1953, p. 158-167 ; S. DE MARIA, « Le tombeau de la Via Portuense à Rome », dans *Au royaume des ombres : la peinture funéraire antique (IV^e^ siècle av. J.-C.-IV^e^ siècle apr. J.-C.), op. cit.*, p. 126-130.

[705] S. DE MARIA, « Le tombeau de la Via Portuense à Rome », art. cit., p. 126. Les propriétaires du tombeau seraient quant à eux figurés dans le coin inférieur droit de cette même paroi selon B. M. Felletti dans *id.*, « Le pitture di una tomba della via Portuense », art. cit., p. 46, 52. Voir également D. BORBONUS, *Columbarium tombs and collective identity in Augustean Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 205 et suiv.

[706] B. M. FELLETTI, « Le pitture di una tomba della via Portuense », art. cit., p. 61.

lecture dionysiaque de l'ensemble du décor. Les saisons évoquent le cycle de la nature de même que les grenades de Perséphone et la mue annuelle du paon.

Ainsi, un double niveau de lecture peut être envisagé pour chaque élément du décor. Les Dioscures cavaliers renvoient aux Gémeaux et le conducteur de bige à la Lune, ce qui apporte une dimension cosmique à la voûte du tombeau[707]. En se basant sur le décor contemporain de la tombe n°57 dite « de Septimia Tychè » dans la nécropole de l'Isola Sacra d'Ostie, on peut d'ailleurs supposer que des médaillons abritaient les signes du Zodiaque[708]. À l'égal du paon, le griffon était considéré comme un véhicule de l'esprit et comme un être lié à l'immortalité et à la renaissance. Ce procédé de glissement sémantique est aussi à l'œuvre dans la représentation de scènes de vie quotidienne évoquant une certaine *felicitas* dans l'au-delà. Au niveau inférieur de la paroi sud, des adolescents jouent sous une guirlande pendante près d'un couple sur la paroi du fond. Au-dessus de l'entrée, sur la paroi occidentale, un couple sur une rive attend l'arrivée d'une barque conduite par une tierce figure, probablement le passeur Charon sur le Styx. Le *pinax* répond à une scène de banquet qui peut autant évoquer les repas funéraires qu'apporter l'espoir de retrouver une certaine abondance dans l'au-delà, calquée sur les plaisirs terrestres. Les oiseaux et les fleurs participent à une vision positive de l'au-delà et à l'espoir d'une survie de l'âme après la mort à partir d'éléments visuels familiers.

Le couple de paons affrontés à un vase sur la paroi nord s'intègre dans un répertoire visuel dionysiaque tout en incarnant une figure de médiation entre terre et ciel, voire entre l'humain et le divin. Situés au-dessus des niches funéraires, les paons protègent et accompagnent les âmes vers les cieux de la même manière que dans le *colombarium* de la villa Doria Pamphilj. Les fresques réalisées vers 170 correspondent à la première phase du tombeau, à savoir l'aménagement d'un petit *colombarium* familial adapté pour accueillir des inhumations[709]. Les cavités creusées en bas des parois et les sarcophages posés à même le sol

[707] Comme le démontre R. Turcan, le bige appartient au répertoire visuel de l'apothéose héliaque et impériale. Le bige de la Lune est donc lié à la cyclicité et au renouveau astral (*id.*, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse,* Paris, De Boccard, 1966, p. 468-469).

[708] Sur la voûte de la tombe d'Ostie, *Aiôn* tient le cercle des signes du Zodiaque. Voir G. CALZA, *La necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra*, Rome, Libreria dello Stato, 1940, p. 140 ; M.-H. QUET, « L'*aureus* au zodiaque d'Hadrien... », art. cit., p. 123 ; A. BARBET, « La peinture funéraire romaine en Occident. Premier inventaire », dans *Espacios y usos funerarios en el Occidente Romano,* D. VAQUERIZO GIL (éd.), actes de colloque (Cordoue, 2001), Cordoue, Université de Cordoue, 2002, p. 57-80, p. 60-61, tableau III, fig. 2.

[709] En étudiant les épitaphes, B. M. Felletti explique que le tombeau a d'abord accueilli les urnes funéraires des fils des propriétaires morts prématurément, puis celles des parents et enfin de plusieurs esclaves affranchis par la *gens*. Le fait que certaines niches soient restées inoccupées prouve que les premières inhumations ont été intégrées dans les parties inférieures des parois peu après la construction du tombeau, peut-être vers 170 (*id.*, « Le pitture di una tomba della via Portuense », art. cit., p. 42, 55 et suiv.). Sur les tombeaux familiaux, voir V. HOPE, « A Roof Over the Dead: Communal Tombs and Family Structure », *Journal of Roman Archaeology*, Suppl. 22, 1997, p.

reflètent un état de transition architecturale correspondant au moment où l'usage de l'inhumation commence à se généraliser dans la société romaine[710]. La place occupée par les paons indique qu'une certaine importance leur était accordée dans l'iconographie funéraire à Rome dans la seconde moitié du IIe siècle. Néanmoins, il faut souligner que l'animal est lié ici à plusieurs *loculi,* tandis que dans les nécropoles vaticanes, puis dans les catacombes, le paon ou le couple de paons est rattaché à un seul *arcosolium*. La transition pogressive du *loculus* vers l'*arcosolium* est synonyme d'une augmentation de la surface de décor et d'un rapprochement entre le signe et le défunt. Une certaine individualisation du paon peut être envisagée dans les tombeaux I et U des nécropoles vaticanes à la fin du IIe siècle, ce qui semble marquer une étape vers l'iconographie catacombale romaine du IIIe siècle.

B. Luttes, tensions et *renovatio* sur le sarcophage de Saint-Laurent-hors-les-murs à Rome (IIIe siècle)

Le sarcophage placé aujourd'hui dans le vestibule de la basilique Saint-Laurent-Hors-Les-Murs à Rome est l'un des rares témoins d'une série de sarcophages dionysiaques produits dans la première moitié du IIIe siècle[711]. Le décor déployé sur les quatre faces présente une scène de vendanges idéalisée. Des *putti* ailés tentent de cueillir de lourdes grappes de raisin sur de hauts ceps de vigne défendus par des aigles et des paons. Les vendangeurs recueillent les fruits dans des récipients en osier en forme de corbeille ou de cratère et les transportent grâce à différents animaux domestiqués. Des lionnes, des panthères, des chèvres et de grands rapaces

69-88 ; J. M. C. TOYNBEE, *Death and Burial in the Roman World*, Ithaca/New-York, Cornell University Press, 1971, p. 88-92.

[710] J. SCHEID, « Religion, institutions et société de la Rome antique », *Annuaire du Collège de France 2011-2012. Résumé des cours et travaux*, n°112, 2013, p. 449-464, mis en ligne le 22 novembre 2013, consulté le 27 mai 2016. URL : http://annuaire-cdf.revues.org/893 p. 452. Voir également F. TAGLIETTI, « La diffusion de l'inhumation à Rome : la documentation archéologique », dans *Incinérations et inhumations dans l'Occident romain aux trois premiers siècles de notre ère*, actes du IVe Congrès Archéologique de Gaule méridionale (Toulouse-Montréjeau, 1987), Toulouse, APAMP, 1992, p. 163-179 ; J. M. C. TOYNBEE, *Death and Burial in the Roman World*, *op. cit.*, p. 24-28 ; *La mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain*, F. HINARD (éd.), actes de colloque (Caen, 1985), Caen, Centre de publication de l'université de Caen, 1987 ; V. HOPE, *Roman Death: Dying and the Dead in Ancient Rome*, New-York, Continuum, 2009.

[711] Fiche Q 208. Le sarcophage a été remployé en 1048 par le pape Damase II. Voir notamment G. BOTTARI, *Roma sotterranea. Sculture e pitture sagre. Estratte dai cimiterii di Roma,* Rome, Stamperia Vaticana, 1737-1754, vol III, 19 ; R. GARRUCCI, *Storia della arte cristiana..., op. cit.*, V, Pl. 306 ; F. MATZ et F. V. DUHN, *Antike Bildwerke in Rom*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1881-1882, vol. II, n°2770, p. 213-214 ; L. V. SYBEL, *Christliche Antike : Einführung in die altchristliche Kunst*, Marburg, N. G. Elwert, 1906-1909, vol. II, p. 195, fig. 46 ; H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 75 ; G. RODENWALDT, « Der Klinensarkophag von San Lorenzo », *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, XLV, 1930, p. 116-189, p. 120 et suiv. ; F. MATZ, *Die dionysischen Sarkophage*, Berlin, Gebr. Mann, 1968-1969, 4 vol.



Figure 19. Vue de la face frontale du sarcophage attique de Saint-Laurent-Hors-Les-Murs à Rome (III^e siècle).

véhiculent les *putti* pendant que des lièvres, des coqs et de petits oiseaux picorent les grains de raisins tombés de corbeilles trop remplies. Plusieurs pistes de réflexions se dégagent de cet ensemble iconographique complexe caractérisé par l'*horror vacui* ou par « une trame serrée de motifs dionysiaques, ornithologiques et végétaux entrelacés comme sur un tapis persan », selon les termes de R. Turcan[712]. Le chercheur ne fournit pas une analyse détaillée du document, mais le rattache aux sarcophages à couvercle-lit et aux productions attiques[713]. Dans cette scène de vendanges à dimension eschatologique, une lutte semble menée par des *putti* ailés. En tentant de cueillir le raisin, ils affrontent une nature hostile représentée par des oiseaux perchés sur de hauts et tortueux ceps de vigne. Les animaux domestiqués servent à transporter les corbeilles de raisin ou sont chevauchés par des *putti* qui les dirigent à l'aide de rênes[714]. Sur les longs côtés du sarcophage, un coq tente d'attraper un lézard et un serpent, tandis que sur l'un des petits côtés, un canidé dévore un oiseau. Les oiseaux picorant les grappes de raisin seraient quant à eux une métaphore de l'âme assoiffée d'immortalité selon la vision platonicienne et orphique de l'âme-oiseau[715]. Cette dernière serait également évoquée par les *putti* ailés selon F. Cumont[716]. Les âmes figurées sous la forme de *putti* ailés cherchent donc à goûter aux fruits de l'immortalité défendus par les aigles et les paons, deux oiseaux liés au processus de renaissance

[712] R. TURCAN, *Les sarcophages romains…, op. cit*., p. 255.
[713] *Loc. cit. ;* G. RODENWALDT, « Der Klinensarkophag von San Lorenzo », art. cit., p. 179 et suiv.
[714] Sur la face arrière, un *putto* menace une chèvre avec un gourdin pour la faire avancer pendant qu'un autre tire l'animal par les cornes.
[715] R. TURCAN, « L'âme-oiseau et l'eschatologie orphique », *Revue de l'histoire des religions*, 155-1, 1959, p. 33-40. Voir aussi P. BOYANCÉ, *Études sur le Songe de Scipion*, Paris, De Boccard, 1936.
[716] F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains, op. cit*., p. 347.

et à la longévité. La scène de vendanges (*vindemia*) fait ensuite probablement référence au démembrement (*diasparagmos*) de Dionysos par un jeu d'analogies dans les exégèses stoïciennes entre les vendangeurs et les Titans[717]. Démembré, bouilli, puis mangé par ces derniers, Dionysos revient à la vie grâce à Rhéa qui réunit ses membres et reconstitua l'unité de son corps[718]. Le remembrement du fils de Sémélé trouve un écho dans le rassemblement du sang de la vigne dans le cratère qui ressemble sur le sarcophage à un panier en osier[719]. En suivant le même cheminement de pensée, la cuve du sarcophage fait d'ailleurs une référence à la *lènos*, c'est-à-dire à la cuve servant à la foulée du raisin. La sépulture serait un récipient presque éternel du corps et de l'âme du défunt[720]. Les vendanges dissocient le raisin du cep, alors que la foulée est envisagée comme un sacrifice annonciateur de résurrection. Protégé dans une enveloppe qui garantit temporairement l'unité du corps, l'âme immortelle peut triompher du temps et de la mort à l'image de Dionysos et rejoindre un au-delà bienheureux.

Par conséquent, le paon s'inscrit dans un ensemble de réflexions menées autour du réceptacle, de l'enveloppe et du véhicule de l'esprit. Les vendanges paraissent se situer dans l'au-delà, mais sur un seuil entre le matériel et l'immatériel, le visible et l'invisible. La *vindemia* « rappelle » le démembrement mythique du fils de Sémélé, la foulée son sacrifice et le cratère évoque sa résurrection. À l'égale de la nature, Dionysos est un dieu renaissant « dompteur de la mort »[721]. Le cycle des saisons est également évoqué à travers le coq qui, au-delà d'être une offrande funéraire traditionnelle, serait un animal lié à Perséphone[722]. Les luttes entre les *putti* et les animaux peuvent faire référence au combat de l'âme prisonnière du corps, récipient périssable de l'esprit. Après l'épreuve de la mort, l'âme immortelle se détache de l'enveloppe charnelle et peut rejoindre les cieux par l'intermédiaire du paon et de l'aigle psychopompes.

---

[717] *Loc. cit.*, d'après DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque Historique. Fragments*, tome II, B. ECK (éd.), Paris, Belles Lettres, 2003, II, 62, 6. Voir P. KRAFFT, *Die handschriftliche Überlieferung von Cornutus Theologia Graeca*, Heidelberg, C. Winter, 1975, p. 30 ; M. DARAKI, « Aspects du sacrifice dionysiaque », *Revue de l'histoire des religions*, 197-2, 1980, p. 131-157, p. 134 et suiv.

[718] DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque Historique, livre III,* B. BOMMELAER (trad. et éd.), Paris, Belles Lettres, 1989, III, 62, 6.

[719] R. TURCAN, *Les sarcophages romains…, op. cit*., p. 561. Le cratère pourrait également rappeler la coupe contenant le *kykéôn*, un breuvage de réconfort et d'immortalité pour les héros utilisé dans les rituels dionysiaques. Sur le sujet, voir A. DELATTE, *Le cycéon, breuvage rituel d'Eleusis*, Paris, Belles Lettres, 1955.

[720] Nous reviendrons sur ce thème dans l'analyse du sarcophage de Constance (milieu IV^e^ siècle). Sur les *lènoi* funéraires, voir R. TURCAN, « Dionysos Dimorphos : une illustration de la théologie de Bacchus dans l'art funéraire », *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 70-1, 1958, p. 243-294 ; *idem*, *Les sarcophages romains…, op. cit*., p. 62-63, p. 532-533 ; M. BONNAUD, *La poésie bachique d'Abû-Nuwâs : signifiance et symbolisme initiatique*, Bordeaux, PUB, 2008, p. 139.

[721] Selon l'expression de R. TURCAN dans *Les sarcophages romains…, op. cit*., p. 532.

[722] Voir M. P. NILSSON, *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age,* Lund, C. W. K. Gleerup, 1957, p. 119 et suiv. ; J. DUMONT, « Les combats de coqs furent-ils un sport ? », *Pallas*, 34, 1988, p. 34 et suiv. ; *Le sacrifice antique. Vestiges, procédures et stratégies,* V. MEHL et P. BRULÉ (dir.), Rennes, PUR, 2008, n. 47.

Par conséquent, une tension entre terrestre et céleste, entre humain, animal et divin ainsi qu'entre vie et mort est perceptible dans ce décor[723].

C. Le mausolée de Constance à Rome (milieu IVe siècle). Visions du temps et de l'éternité

Le décor dionysiaque déployé sur le sarcophage de Constance († 354) témoigne d'un contexte culturel et religieux singulier dans la Rome du milieu du IVe siècle. Selon D. Stanley, le tombeau en porphyre a d'abord été placé au centre d'une basilique martyriale dédiée à sainte Agnès (290-303)[724]. Construite durant le premier tiers du IVe siècle le long de la Via Nomentana, l'édifice était un cimetière couvert, comme l'ont prouvé les fouilles archéologiques[725]. La *Passion latine* (*BHL* 156) rapporte que Constance a été miraculeusement guérie d'ulcères en se rendant sur la tombe d'Agnès, ce qui l'aurait décidée à faire construire un complexe architectural en l'honneur de la martyre romaine et à fonder une communauté[726]. Le sarcophage a ensuite été déplacé à la fin du IVe siècle vers un mausolée circulaire construit sur les fondations du martyrium d'Agnès et de sa supposée sœur, Emerentiana[727].

La superposition des deux structures témoigne d'une volonté d'appropriation du rayonnement des reliques d'Agnès et accentue le processus d'identification. Les liens étroits tissés entre Constance et Agnès vont au-delà du rapprochement « physique », ce qui s'illustre notamment par l'emplacement du sarcophage dans le mausolée. Le tombeau [n°2][728] était disposé entre la colonnade de l'espace central et le déambulatoire, sous un puits de lumière [n°1] dont les faces étaient décorées de scènes bibliques [Figure 20]. Ces dernières ont disparu,

[723] Ce type de décor orne également un sarcophage attique contemporain découvert dans la nécropole de Salone en Croatie actuelle. L'objet se trouve aujourd'hui au Musée archéologique de Split. *Cf.* Fiche H-291. Voir en part. E. MARIN, « Les nécropoles de Salone », *Actes du XIe Congrès International d'Archéologie Chrétienne*, (Lyon/Vienne/Grenoble…, 1986), Rome, EFR, coll. EFR, n°123-1, 1989, p. 1227-1239 ; N. CAMBI, « New Attic Sarcofagi from Dalmatia », dans *Grabeskunst der römischen Kaiserzeit*, G. KOCH (éd.), Mayence, Philipp Von Zabern, 1993, p. 77-85, Pl. 29-33.

[724] D. J. STANLEY, « Santa Costanza: History, Archeology, Function, Patronage and Dating », *Arte Medievale*, 2004, p. 119-140, p. 120. Une nouvelle basilique dédiée à la martyre romaine, Sainte-Agnès-hors-les-murs, a été construite trois siècles plus tard sous le pontificat d'Honorius Ier (625-640). *Infra*, chap. IX, I. D.

[725] R. KRAUTHEIMER, *Rome, portrait d'une ville (312-1308), op. cit.*, p. 60 et suiv. Voir également *id.*, « The Ecclesiastical Building Policy of Constantine », dans *Costantino il Grande dall'Antichità all'Umanismo,* G. BONAMENTE et F. FASCO (éd.), actes du 2e colloque « Cristianesimo nel mondo antico » (Macerata, 1990), 1993, p. 509-550, p. 525 ; D. J. STANLEY, « Santa Costanza…», art. cit., p. 120 ; M. J. JOHNSON, *The Roman Imperial Mausoleum in Late Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 139-156.

[726] PL 17, 735-742 ; « *Passio Sanctae Constantiae* », *Acta Sanctorum*, janvier, II, p. 353 et suiv., cité dans C. LANÉRY, « La légende de sainte Agnès… », art. cit., p. 12.

[727] Le sarcophage a probablement abrité également les restes de la sœur de Constance, Hélène († 360) comme l'indique Ammien Marcellin (*id., Rerum Gestarum Libri*, XIV, 11.6). Voir E. JASTRZEBOWSKA, « Owners of Imperial Mausoleums at Rome in the Fourth Century », *AAAHP*, 23, 2010, p.151-169.

[728] Les numéros placés entre crochets feront désormais référence au plan au sol sur la fig. 13.

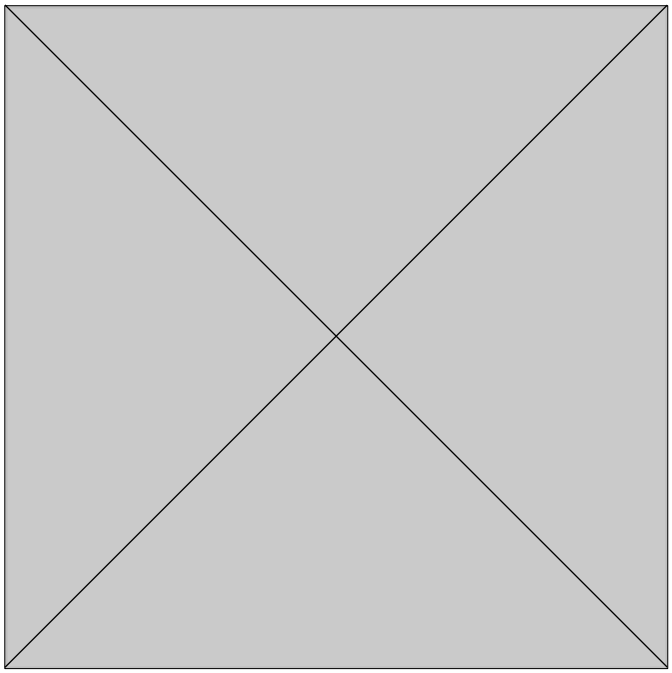


Figure 20. Plan au sol du mausolée de Constance, Rome, milieu IV^e siècle.

mais il est possible de les restituer en se basant sur les notes de P. Ugonio (v. 1550-1614)[729]. Sur la face sud, le Christ était figuré au milieu des apôtres encadrés de deux figures féminines vêtues de tuniques claires[730]. D. Stanley voit en elles Agnès et Emerentiana ainsi placées en position d'intercession pour garantir le salut de Constance[731]. Sur le mur ouest de la tourelle, l'*Agnus Dei* devait être présenté dans l'enceinte de la Jérusalem céleste sur un promontoire entre six récipients[732]. Les murs nord et est étaient occupés, semble-t-il, par des scènes représentant le miracle des Noces de Cana et la Multiplication des pains, c'est-à-dire deux épisodes préfigurant l'eucharistie[733].

Les martyres romaines et les scènes figurées sur le puits de lumière entraient en résonance avec l'iconographie dionysiaque du sarcophage de Constance marqué par le thème du sacrifice, du renouveau et du triomphe sur la mort.

[729] P. Ugonio a visité le mausolée en 1594 et en 1608. Le riche recueil de ses notes, intitulé *Theatrum Urbis Romae,* est divisé en deux manuscrits : la première partie (f. 1-692) est conservée à la Bibliothèque Apostolique Vaticane (Cod. Barb. Vat. Lat. 1994) et la seconde (f. 693-1400) à la bibliothèque municipale de Ferrare (Biblioteca Ariostea, Cod. I, 161, 18, f. 1103-1110). Sur les mosaïques disparues du puits de lumière du mausolée de Constance, voir E. MÜNTZ, « Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie. V. Sainte Constance de Rome », *Revue archéologique*, 35, 1878, p. 353-367. Sur Pompeo Ugonio à Rome, voir P. JACKS, *The Antiquarian and the Myth of Antiquity: The Origins of Rome in Renaissance Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 ; M. LAUREYS, « The Pagan and Christian Legacy of Rome in Pompeo Ugonio's Oration De Lingua Latina », *Neulateinisches Jahrbuch – Journal of Neo-Latin Language and Literature*, 2, 2000, p. 125-154 ; A. ANDREOLI, « Pompeo Ugonio, Richard Krautheimer e le chiese di Roma », *Ecclesiae Urbis*, 59-1, 2002, p. 41-56.

[730] « *In facie supra sepulcrum videntur quidam sedentes qua fere specie sunt ad S. Pudentianam in abside majore et sine dubio hic erat Salvator, quantum opinare possum* […] *et duae in angulis oblongae mulieres alba veste stantes* », note VIII de Pompeo Ugonio, cité par E. MÜNTZ, « Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie… », art. cit., p. 362. Les deux figures féminines ont été interprétées comme l'*Ecclesia ex gentinus* et l'*Ecclesia ex circumcisione* en se basant sur les mosaïques absidales de l'église Sainte-Pudentienne (401-417). *Cf*. J. POESCHKE, *Mosaïques italiennes du IV^e au XVI^e siècle*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009, p. 52-69. H. Stern, quant à lui, préfère ne pas se prononcer (*id*., « Les mosaïques de l'église de Sainte-Constance à Rome », *DOP*, n°12, 1958, p. 159-218, p. 207).

[731] D. J. STANLEY, « Santa Costanza…», art. cit., p. 122-126.

[732] Voir E. MÜNTZ, « Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie… », art. cit., p. 367 ; J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert*, Fribourg, Herdersche Verlagshandlung, 1916, vol. I, chap. 4, « Das Mausoleum der Konstantina », p. 272-321, fig. 95.

[733] *Loc. cit*. ; Jn 2, 1-11 ; Mt 14, 14-21 et Mt 15, 32-38.



Figure 21. Vue de la face frontale du sarcophage de Constance (milieu IV^e siècle).

Les scènes de vendanges et de foulée du raisin sculptées sur les quatre faces du sarcophage témoignent d'une certaine « digestion »[734] d'une tradition visuelle au milieu du IV^e siècle. Sur les longs côtés, quatre *putti* ailés inscrits dans trois grands rinceaux coupent et recueillent le raisin dans de petits tonneaux au cerclage gemmé[735]. Un rapace les accompagne dans le rinceau gauche tandis qu'un oiseau picore du raisin sur la bordure du rinceau central. Les extrémités des rinceaux sont singularisées et donnent naissance à de petits rinceaux d'acanthe à gauche, à une base de colonne cannelée, à un chapiteau corinthisant et à un cratère à droite. Le bandeau supérieur de la scène de vendanges est rythmé de petits rinceaux d'acanthe terminés par des fleurs, des feuilles tréflées et des grenades. Le bandeau inférieur est orné des mêmes motifs ainsi que d'un *putto* portant un feston, d'un agneau et d'un couple de paons adossés aux extrémités. Sur les petits côtés, trois *putti* foulent le raisin en se tenant par l'épaule. Le jus de raisin s'écoule dans trois récipients en relation avec trois fouleurs. Deux hauts ceps de vigne aux troncs torsadés portent des pampres vrillés qui forment un cadre de rinceaux autour de la scène. Les vendanges et la foulée du raisin semblent être des instantanés

[734] Le concept a été proposé par Nicole Belayche dans la préface de l'ouvrage de Francesco Massa intitulé *Tra la vigna e la croce : Dioniso nei discorsi letterari e figurativi cristiani, II-IV secolo*, Thèse de doctorat en Sciences religieuses, Fondazione Collegio San Carlo, Modène, Italie, 2011 ; Stuttgart, Steiner, 2014, p. 1-14, p. 2.
[735] Fiche J 206-1. Le sarcophage se trouve actuellement aux Musées du Vatican. Voir A. GRABAR, *Le premier art chrétien*, Paris, Gallimard, 1966, p. 168.


Figure 22. Vue d'un côté du sarcophage de Constance.

inspirés d'activités terrestres, mais situés hors ou au-delà du déroulement du temps. Les mouvements suspendus des *putti* et des animaux, de même que les rinceaux en cours de transformation, paraissent figés dans le porphyre. Les formes hybrides qui naissent des rinceaux, les tonneaux gemmés et les *putti* participent à la mise en image d'un univers ordonné et harmonieux composé à partir d'éléments issus du vocabulaire dionysiaque. La matière vivante des rinceaux donne naissance à des éléments architecturaux, aux grenades d'immortalité et à un cratère dans un monde où tout semble être lié et fonctionner par analogies. Dans cette perspective, les réflexions menées autour du récipient du raisin, du vin et de l'âme trouvent tout leur sens dans ce sarcophage en porphyre destiné à un membre éminent de la famille impériale. Les paons adossés renforcent ainsi le thème prédominant de la *renovatio* et répondent à l'agneau sacrifiel, à la foulée annonciatrice de résurrection et aux guirlandes du triomphe sur le temps et la mort. À l'image du paon qui « renaît » au printemps, la vigne reprend vie chaque année et reflète la résurrection de Dionysos.

Les paons sculptés sur le sarcophage créent un lien entre l'humain et le divin et contribuent ainsi à l'élévation spirituelle de la défunte. Seul l'environnement du sarcophage et l'identité de la défunte peuvent ici permettre d'envisager une lecture chrétienne d'un décor très marqué par un répertoire visuel classique. La même ambiguïté est à l'œuvre dans certains compartiments de la voûte du déambulatoire du mausolée, dans un décor également réalisé au milieu du IV^e^ siècle. Les onze segments trapézoïdaux de la voûte donnent à voir sept trames de motifs géométriques, deux scènes dionysiaques et deux compositions caractérisées par des objets dispersés[736] [n°3-13, figure 20]. Dix segments sont disposés en miroir, tandis que le compartiment au-dessus de l'entrée paraît isolé [n°3]. Un réseau de croix grecques, d'octogones

[736] Malgré les restaurations, les mosaïques de la voûte du déambulatoire paraissent assez fidèles à l'état du IV^e^ siècle. Voir F. BISCONTI, « Le absidiole del mausoleo di S. Costanza a Roma. Storia dei restauri e nuove riflessioni iconografiche », dans *La mosaïque gréco-romaine*, vol. IX-1, H. MORLIER (éd.), Rome, EFR, Coll. EFR, n°352, 2005, p. 67-78.

et d'hexagones abritant des fleurs et des palmettes répond au puits de lumière sur la paroi occidentale du mausolée [n°1]. Vu depuis l'entrée, le sarcophage était placé sur un axe est-ouest dont la perspective se terminait par une cavité rectangulaire surmontée d'une conque originellement ornée d'un chrisme doré sur une voûte constellée [n°14][737]. Au-delà d'une référence possible à la mythique apparition du chrisme dans le ciel avant la bataille du Pont Milvius (312), le signe doit être interprété comme une théophanie. La manifestation du Christ sur un ciel étoilé devait résonner avec les quatre scènes du puits de lumière et en renforcer la lecture eschatologique. C'est dans cette optique qu'il faut envisager les scènes de *Traditio Legis* [n°15] et de *Traditio Clavium* [n°16] ajoutées vers 360 dans les deux grandes niches latérales du mausolée[738]. La transmission de la Loi et la transmission des clés à Pierre sont placées sous deux compartiments du déambulatoire marquées par une iconographie dionysiaque qui répond au décor du sarcophage [n°6 et 11]. Chaque composition est centrée sur un portrait androgyne[739] entouré de rinceaux de vignes et d'acanthes peuplés de *putti* vendangeurs et d'oiseaux multicolores[740]. Dans les angles de chaque segment, le raisin vendangé est transporté dans des charrettes tirées par des bœufs, puis foulé par des satyres dansants dans une *lènos* couverte d'un toit[741].

Dans ce contexte, le « contact » entre l'iconographie dionysiaque et l'imagerie chrétienne passe d'abord par la recherche d'une proximité avec sainte Agnès, une martyre romaine du IV^e^ siècle à laquelle s'identifie Constance. De la même manière que les *putti* vendangeurs, le raisin et les guirlandes, le paon participe à signifier la mort, l'immortalité et la *renovatio* en relayant un répertoire visuel dionysiaque. Par un système d'analogies, un

[737] Les mosaïstes du pape Grégoire XVI (1831-1846) et l'archéologue M. Armellini (1852-1896) en témoignent (M. ARMELLINI, *Il cimitero di S. Agnese*, Rome, Tipografia poliglotta, 1880, p. 354) Voir également J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken…*, *op. cit.*, fig. 89, p. 292 ; G. BOVINI, « Rapporti fra l'iconografia romana e quella ravennate », dans *Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter*, Baden-Baden, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1953, vol. II, p. 75-85, p. 76 ; R. KRAUTHEIMER, *Rome, portrait d'une ville (312-1308)*, p. 60-62. Sur la croix inscrite sur fond constellé, voir *infra*, Chap. VII, I. A.

[738] « *Salvator in sublimi spherae insidet superque sinistrum genu volumen tenet laeva manu* […] *Christi in medio, S. Pauli ad dexteram, ad laevam vero Sancti Petri…* », n. VII, XII, f. 1104-1105 de Pompeo Ugonio cité par E. MÜNTZ, « Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie… », art. cit., p. 361.

[739] Nous ne nous prononcerons pas sur l'identité de ces figures. Les portraits pourraient faire référence autant aux sœurs Constance et Hélène qu'à Constance et son second époux (Constantius Gallus), ou bien encore à Bacchus et Ariane selon W. JOBST dans « Die Büsten in Weingarten Mosaiken von Santa Costanza », *Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 83, 1976, p. 431-437.

[740] « *X^us^ arcus habet vindemiam similem superiori V°, sed est aliquanto integrior. Simile vas utrinque cum puellulis pedepulsantibus, qui virgas tenent retortas : decidit vinum in vasa sua* […] *ab alia parte currus onustus videtur subsistere nec boves progredi posse…* », Pompeo Ugonio (f. 1106), cité dans J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken…*, *op. cit.*, p. 290.

[741] Notons que l'effet de géométrie est accentué par l'alternance des scènes dans les quatre angles. Le jus de raisin foulé par les trois satyres est d'ailleurs recueilli dans trois récipients selon un schéma qui rappelle les petits côtés du sarcophage de Constance.

glissement est opéré progressivement entre le vin et le sang, entre le cratère/canthare et le calice et entre Dionysos et le Christ. Un transfert s'opère également par le rapprochement physique et spirituel entre, d'un côté, les martyres Agnès († 303) et Emerentiana qui ont « gagné » leur salut, et de l'autre, Constance († 354) et sa sœur Hélène († 360) dont les sépultures sont placées sur un lieu sacré. Par leur martyre, Agnès et Emerentiana se sont rapprochées du Christ auprès duquel elles doivent probablement intercéder en faveur de deux filles de Constantin. Le décor du sarcophage et de certains segments de la voûte du mausolée révèle un « entre-deux » concernant le devenir de l'âme après la mort au milieu du IV^e^ siècle dans un contexte funéraire impérial. Les paons adossés sur le sarcophage créent probablement une barrière protectrice pour l'âme de Constance espérant rejoindre sa « demeure céleste » et goûter aux fruits de l'immortalité dans un au-delà baigné de *felicitas*.

La cohabitation entre certains éléments caractéristiques du répertoire dionysiaque et des scènes chrétiennes dans le mausolée de Constance révèle une autre facette du décor de l'édifice. En effet, si l'on observe les compartiments de la voûte situés autour des scènes des vendanges, huit fonctionnent en miroir, tandis que le neuxième semble isolé au-dessus de l'entrée comme dit précédemment [n°3, figure 20]. Ce dernier est encadré de trames de motifs géométriques caractérisés par des losanges disposés en croix [n°4 et 13] et par une série de médaillons noués qui abritent des danseurs, divers animaux, des étoiles et des fleurs [n°5 et 12]. Après les scènes de vendanges [n°6 et 11], deux séries de médaillons abritent des figures féminines en pied, des portraits en buste et des fleurs géométrisées [n°7 et 10]. Les compartiments en mosaïques de part et d'autre du sarcophage contrastent quant à eux avec le reste du décor du déambulatoire puisqu'ils contiennent des objets paraissant dispersés[742] [n°8 et 9]. Parmi ceux-ci se distinguent des paons, des grappes de raisin,

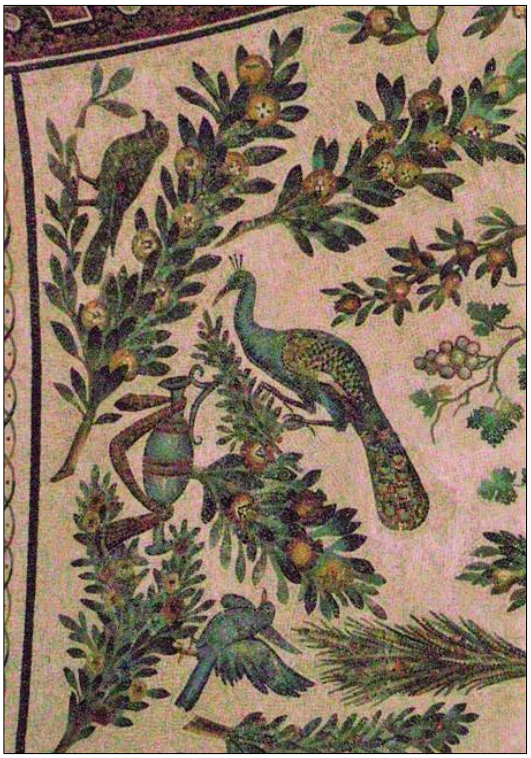


Figure 23. Détail de la voûte du déambulatoire du mausolée de Constance (v. 360).

[742] « *VII^us^ arcus habet varios ramos arborum sparsos elegantissima specie circumquaque, quibus sui sunt fructus adnexi : sunt enim pira, ficus, fabae […] variae intervolitant volucres : sunt et vasa interpicta, ut paterae, bocali, bacili*…. », Pompeo Ugonio, d'après J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken…*, *op. cit.*, p. 289.

des festons et grenades, c'est-à-dire des signes également figurés sur le sarcophage[743]. La lecture eschatologique de ces motifs est confirmée par la présence de pignes, de palmiers-dattiers et de divers récipients cultuels.

En ce qui concerne la distribution de ces motifs, S. Sande a évoqué une référence au thème de l'*asarotos*, c'est-à-dire au « sol non balayé » du mosaïste hellénistique Sosos de Pergame (III^e^-II^e^ siècle av. J.-C.)[744]. Le parallèle est éclairant et nous conduit d'une part vers les mosaïques de pavement et d'autre part, vers l'univers du banquet. Selon G. Bovini, le décor de la voûte en berceau du déambulatoire a certainement été réalisé par un atelier spécialisé dans les mosaïques de pavement[745]. Les trames de motifs géométriques rappellent les sols de certaines villas romaines dans le nord de l'Afrique au III^e^ siècle. L'intégration du paon dans des scènes dionysiaques a également été développée sur les pavements tunisiens à la fin du III^e^ siècle, comme en témoigne la « Maison des Laberii » d'Oudna[746]. Autour d'un *emblema* occupé par Bacchus offrant la vigne à Icarios, vingt-huit *putti* vendangent autour d'oiseaux multicolores parmi lesquels se trouvent des paons, des perroquets et des perdrix. Les rinceaux de vigne jaillissent de cratères disposés dans les angles d'une composition. Celle-ci est encadrée d'un feston végétal ponctué de quatre visages qui évoquent les saisons.

La projection au plafond de motifs habituellement réservés au décor du sol témoigne de mécanismes de pensée similaires à ceux développés dans les pavements cosmologiques. Le sol et la voûte constituent des seuils et des interfaces entre terre et ciel, voire entre la vie et la mort. Les objets dispersés sur la voûte du mausolée relèvent selon nous de ce système de pensée en agissant par contraste avec les autres compartiments. Ces derniers, par la structuration de leurs décors, suggèrent un ordre et une harmonie dans l'au-delà. Par conséquent, la combinaison de différents éléments porteurs de sens dans un ensemble qui évoque l'*asarotos* renforce le discours visuel général du mausolée. Figuré sur le sarcophage ainsi que de part et d'autre de

[743] Fiche J 206-2.

[744] S. SANDE, « Imperial Mausolea and Everyman's Grave? The Fourth-century Funerary Basilicas in the Roman Suburbia », *AAAHP*, 23, 2010, p. 171-194, p. 184-185. J. WILPERT avait également établi ce parallèle (J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken…, op. cit*., p. 289).

[745] G. BOVINI, « Origine e tecnica del mosaico parietale paleocristiano », *Felix Ravenna*, 14-3, 1954, p. 5-21. À ce sujet, voir également G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo*, Rome, Fratelli Palombi, 1966, vol. I « Secoli IV-X », p. 225 ; A. GRABAR, *Le premier art chrétien, op. cit.*, p. 187 ; W. TRONZO, *The Via Latina Catacomb: Imitation and Discontinuity in Fourth Century Roman Painting*, Pennsylvania University Park, Pennsylvania State University Press, 1986 ; *La Pittura medievale a Roma (312-1431). Atlante – Percorsi visivi*, vol. *Suburbio, Vaticano, Rione Monti*, M. ANDALORO (éd.), Milan, Jaca Book, p. 55.

[746] Fiche H 288. Le pavement se trouve actuellement au Musée du Bardo de Tunis (Inv. A. 103-104). À ce sujet, voir en particulier K. M. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, Clarendon Press, 1978, p. 61, 182-183, 266 ; L. FOUCHER, « Dionysos dans les mosaïques d'Afrique », *Les Dossiers de l'Archéologie*, 31, 1978, p. 43-44 ; M. BLANCHARD-LÉMÉE *et al*., *Sols de l'Afrique romaine : mosaïques de Tunisie*, Paris, Imprimerie Nationale, 1995, p. 115, fig. 73 -74.

celui-ci, le paon confirme son statut d'intermédiaire entre la vie et la mort. À travers le thème du « sol non balayé » émerge l'univers du banquet qui évoque à la fois l'abondance des banquets funéraires et les repas dans l'au-delà[747]. Ces derniers devaient être fréquents autour des catacombes d'Agnès et être pratiqués autant à l'extérieur qu'à l'intérieur du complexe architectural dédié à Agnès et Constance[748]. La dévotion autour de la *memoria* de la martyre romaine et les banquets funéraires en l'honneur de Constance et d'Agnès perpétuaient leurs souvenirs dans des édifices dédiés, par définition, aux commémorations.

Le plan de la basilique martyriale, le déambulatoire du mausolée et les relations entretenues entre le paon et la renaissance dirigent, eux, notre regard vers l'univers et la signification du cirque romain. En effet, d'après les réflexions de G. Dagron à propos de l'hippodrome de Constantinople, un rapport étroit se profile entre les courses de chevaux et le cycle des saisons[749]. « La compétition ludique correspondait ainsi à un rituel polyvalent qui, au rythme des passages et des franchissements, ne cherchait pas seulement à décrire les cycles naturels, mais à accompagner la nature dans son perpétuel renouvellement et à favoriser sa renaissance »[750]. La course, telle « un moteur pour régénérer les morts ou prolonger la vie des vivants », paraît correspondre au complexe architectural édifié le long de la Via Nomentana[751]. Au-delà d'une référence à des lieux de martyre à Rome, la basilique cirquiforme est un lieu de rituel où se déroule notamment le sacrement eucharistique qui commémore le sacrifice du Christ et annonce sa résurrection[752]. Le rituel des courses et la liturgie eucharistique exprimeraient différemment des idées de rénovation et de résurrection, de franchissement et de salut, de perpétuité et d'éternité[753]. Le déambulatoire du mausolée de Constance suit probablement ce schéma de pensée en associant le cercle à l'idée de mouvement perpétuel et

[747] H. BRANDENBURG, *La basilica di S. Agnese e il Mausoleo di Costantina Augusta (S. Costanza)*, Milan, Jaca Book, 2006, p. 16. Signalons qu'à la même époque (milieu IV^e siècle), deux paons sont affrontés à une scène de banquet surmontée de l'inscription énigmatique MISCE ME IRENE sur la lunette d'un *arcosolium* dans les catacombes de Saints-Pierre-et-Marcellin à Rome (Fiche J 271-3).

[748] Sur les banquets funéraires autour des sépultures des martyrs, voir en particulier R. KRAUTHEIMER, *Rome. Portrait d'une ville (312-1308), op. cit.*, p. 58 ; P.-A. FÉVRIER, « A propos du repas funéraire : culte et sociabilité. '*In Christo Deo, pax et concordia sit convivio nostro*' », *Publications de l'EFR*, vol. 225-1, 1996, p. 21-37 et dans le même recueil, *id.*, « Le culte des morts dans les communautés chrétiennes durant le III^e siècle », p. 39-129.

[749] G. DAGRON, *L'hippodrome de Constantinople. Jeux, peuple et politique*, Paris, Gallimard, 2011, p. 57.

[750] *Loc. cit.* La répétition est d'ailleurs également une figure du discours rhétorique. À ce sujet, voir en particulier P. FONTANIER, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, « Les figures d'élocution par réduction », p. 329-332.

[751] G. DAGRON, *L'hippodrome de Constantinople, op. cit.*, p. 57.

[752] *Ibid.*, p. 271.

[753] *Loc. cit.* G. Dagron remarque cependant qu'il faut aller au-delà d'une parenté architecturale entre l'abside et la partie semi-ciculaire de l'hippodrome (*sphendonè*), puisque la première est liée au salut et au triomphe sur la mort tandis que la seconde est un franchissement dangereux symbole de la vie interrompue. L'église et l'hippodrome présentent donc des similitudes formelles, mais des oppositions de sens.

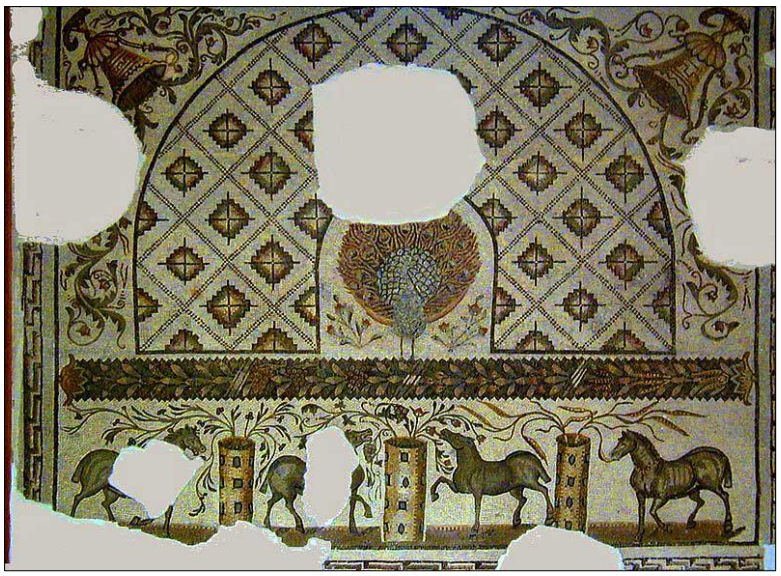


Figure 24. Mosaïques de pavement d'un *triclinium*, Carthage, début V^e siècle.

au cycle des saisons. Les quatre niches situées aux points cardinaux et l'alternance régulière entre les niches rectangulaires et semi-ciculaires accentuent cette idée de répétition synonyme d'éternité. Les rapports étroits entre le paon, Dionysos et l'hippodrome sont d'ailleurs attestés un siècle plus tard sur des mosaïques de pavement d'un *triclinium* à Carthage[754]. Au registre supérieur, encadré de fleurs, un paon fait la roue au centre d'un espace semi circulaire orné de motifs issus des pavements romains nord-africains. L'ensemble du niveau repose sur une couronne mise à plat ou sur un feston rythmé de divers éléments végétaux. Dans les angles supérieurs, des rinceaux fleuris jaillissent de deux cratères tandis qu'au registre inférieur, quatre chevaux sont séparés par les bornes des factions de l'hippodrome[755]. De ces trois cylindres jaillissent des fleurs, des grappes de raisin et des épis de blé dans le même ordre que le feston-couronne. Les chevaux, les éléments « de saisons », le cratère et le paon composent un ensemble visuel cohérent articulé autour de la notion de *renovatio* à Carthage au début du V^e siècle.

L'ancien décor en mosaïques de la coupole du mausolée mettait également en évidence un certain mouvement par la disposition des scènes autour d'un faux *oculus* bordé de motifs ovoïdes[756]. Ce dernier marquait la partie centrale d'une composition radiale dont les douze

[754] Fiche K-60. Voir A. BEN ABED, « L'Afrique du V^e siècle à l'époque vandale : nouvelles données de l'archéologie », dans *Carthage, l'histoire, sa trace et son écho*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Petit Palais, 1995), Paris, Musées de Paris, 1995, p. 308-314 ; A. BEN ABED et N. DUVAL, « La capitale du royaume vandale et les villes de Tunisie à l'époque vandale », dans *Sedes Regiae, ann. 400-800*, G. RIPOLL et M. GURT (éd.), Barcelone, Real Academia de Bones Letres, 2000, p. 163-218.

[755] À ce sujet, voir G. DAGRON, *L'hippodrome de Constantinople*, *op. cit.*, p. 14, 110-119.

[756] S. Piazza se base notamment sur un dessin d'un artiste anonyme de la fin du XVI^e siècle conservé dans un manuscrit à Berlin (Bibliothèque d'Art, 4151, f. 73r) pour étayer l'hypothèse d'un *oculus* obstrué, basé sur le modèle du Panthéon, au centre de la coupole du mausolée de Constance (*id.*, « La memoria dell'oculus romano nelle cupole di Santa Costanza, della Rotonda di San Giorgio e del Battistero degli Ortodossi », dans *L'officina dello sguardo, Scritti in onore di Maria Andaloro*, vol. 2*, I luoghi dell'arte. Immagine, memoria, materia*, G. BORDI *et al.* (dir.), Rome, Gagemi, 2014, p. 243-249 ; *id.*, *Au zénith de la coupole. L'oculus romain dans l'art chrétien du Moyen-Âge : architecture et contextes figuratifs*, mémoire inédit d'HDR en Histoire de l'Art médiéval sous la garantie de M. Daniel Russo, université de Bourgogne, 2015, p. 186-190). Sur la coupole du mausolée de Constance, voir *id.*, « Il *fluvius argenteus*, scene dell'Antico e del Nuovo Testamento nella cupola », dans *La*

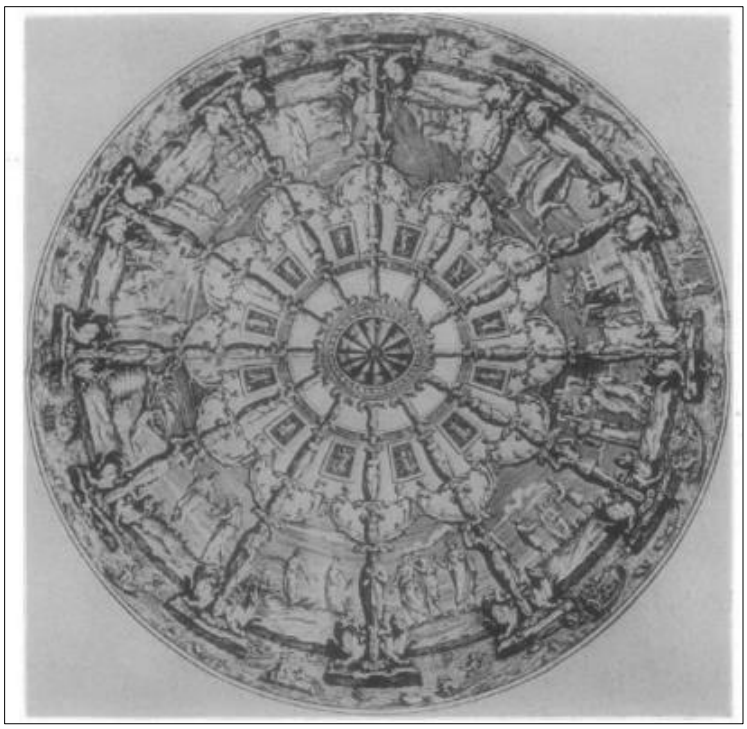


Figure 25. Gravure des mosaïques de la coupole du mausolée de Constance (G. P. Bellori, 1791).

segments répondaient aux compartiments de la voûte du déambulatoire. Le décor de la coupole devait être partiellement détruit en 1620, mais il est possible de le restituer, en partie, grâce à des gravures et aquarelles réalisées entre le XVI^e^ et le XVIII^e^ siècle[757]. Les douze segments étaient séparés par des caryatides ou des atlantes reposant sur des feuilles d'acanthe flanquées de félins sur des îlots. Dans un « *fluvius argenteus* » selon les termes de P. Ugonio, des *putti* pêchaient avec des tridents et des filets dans une eau peuplée de divers poissons et d'oiseaux aquatiques[758]. Au-dessus de cette scène marginale se trouvait un second anneau rythmé par douze scènes vétérotestamentaires comprenant notamment Tobie et le poisson (Tb 6, 2-5), Rahab et les émissaires de Josué (Js 2, 1), Suzanne et les vieillards devant le Juge (Dn 13) et le sacrifice de Caïn et Abel (Gn 4, 3-5)[759]. Dans le troisième anneau, c'est-à-dire au plus près de l'*oculus*, des épisodes évangéliques liés à l'eucharistie couronnaient une percée sur les cieux qui faisait écho à la voûte constellée derrière le sarcophage[760]. Ainsi, le fleuve forme un seuil à traverser entre

Pittura medievale a Roma (312-1431), vol. I. *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini (312-468),* M. ANDALORO et S. ROMANO (éd.), Milan, Jaca Book, 2006, en part. p. 72-77.

[757] Nous nous baserons principalement sur deux aquarelles de F. de Holanda (1517-1585) réalisées entre 1538 et 1540 (*Codex Escurialensis* 28-I-20, f. 4v, f. 27v) et sur une gravure (pl. I) extraite des *Vetera Monimenta* (1699) de G. Ciampini (1633-1698). Une vue d'ensemble de la coupole a par ailleurs été proposée à la fin du XVIII^e^ siècle dans J. P. BELLORIUS et M. A. CAUSSEUS, *Picturae antiquae cryptarum Romanarum et sepulcri Nasonum,* 3^e^ éd., Rome, 1791, appendice, Pl. II ; rééd. 1819, Suppl., Pl. II, p. 85-86. Sur les restaurations réalisées à la demande du Cardinal Veralli (1560-1624) en 1620, voir M. B. GUERRIERI BORSOI, « I restauri promossi dal cardinale Fabrizio Veralli in Sant'Agnese e Santa Costanza e la capella in S. Agostino », *Bollettino d'arte*, 91, 2006, p. 77-98, p. 81-82 ; G. VAGENHEIM, « Portraits et travaux d'érudits au XIX^e^ siècle : la correspondance inédite de Giovanni Battista De Rossi (1822-1894) et Eugène Müntz (1845-1902) sur les mosaïques d'Italie », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres,* n°153-1, 2009, p. 515-532, p. 524.

[758] E. MÜNTZ, « Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie… », art. cit., p. 365.

[759] D'après le dessin de F. de Holanda. Voir H. STERN, « Les mosaïques de l'église de Sainte-Constance à Rome », art. cit., p. 169-185 ; J. BECKWITH, *Early Christian and Byzantine Art*, Baltimore, Penguin Books, 1970, p. 12.

[760] S. PIAZZA, *Au zénith de la coupole, op. cit.*, chap. III. 5, « La croix et le ciel étoilé », p. 207-218, en part. p. 211. Voir également D. LONGHI, *La Crux 'coronata' : significato e diffusione del tema iconografico della croce cosmica in corona tra IV e VIII secolo*, Ravenne, Edizione del Girasole, 2010.

le monde des vivants et des morts, en même temps qu'un socle aux scènes chrétiennes qui gravitent autour d'une ouverture sur le cosmos[761]. Tel un chemin vers le salut, le décor du mausolée marque les étapes d'un parcours initiatique qui mène vers l'envol de l'âme progressivement séparé du carcan charnel[762]. Le paon reflète donc les trois grandes dynamiques du décor du mausolée. Les deux couples de paons distribués autour du sarcophage suivent les effets de symétrie des segments du déambulatoire disposés en miroir tout en relayant un mouvement ascendant de la terre vers le ciel. Il participe enfin à une certaine rotation autour de l'*oculus* puisqu'à l'image des vendanges dionysiaques, le paon « incarne » le cycle perpétuel des saisons et une nature éternelle[763]. L'idée d'harmonie traduite par la répartition des éléments dans l'espace cristallise un ordre tout en introduisant un mouvement synonyme de renaissance[764]. Le mausolée, tel un écrin autour de la sépulture de Constance, devait alors situer la fille de l'empereur dans la sphère du triomphe et de l'éternité, au-delà du déroulement du temps terrestre au sein d'un espace où règne l'ordre divin.

La figuration du paon dans le mausolée de Constance conçu, construit et décoré entre 337 et 361, témoigne plus largement d'une appropriation de l'iconographie dionysiaque au sein d'un édifice officiellement chrétien[765]. Par le choix d'intégrer des théophanies chrétiennes dans les trois conques absidales et en disposant des scènes bibliques à dimension eschatologique autour du puits de lumière et de l'*oculus* sur la coupole, les manifestions de Dieu entrent en écho avec la notion de *renovatio* véhiculée par le reste du décor. Malgré les fresques du XVII^e^ siècle sur la coupole, l'empreinte dionysiaque, est telle que jusqu'au début du XIX^e^ siècle, le mausolée est désigné comme un « temple de Bacchus[766]». Cette vision moderne d'un mausolée

[761] J. Wilpert suit une lecture chrétienne du fleuve alors qu'H. Stern est plus prudent (J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken…, op. cit*., p. 302 et suiv. ; H. STERN, « Les mosaïques de l'église de Sainte-Constance à Rome », *op. cit.*, p. 190).

[762] F. BISCONTI, « Monumenta picta' : L'arte dei Costantinidi tra pittura e mosaico », dans *Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, A. DONATI et G. GENTILI (éd.), Cinisello Balsamo, Silvana, 2005, p. 175-187.

[763] Les sarcophages aux saisons de la seconde moitié du III^e^ siècle relèvent également de ce thème. À ce sujet, voir G. M. A. HANFMANN, *The Season sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Harvard, Harvard University Press, 1951 ; B. E. BORG, *Crisis and Ambition: Tombs and Burial Customs in Third-Century CE Rome*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 200.

[764] B. E. Borg explique que, sur certains sarcophages aux saisons, ces dernières se substituent aux images dionysiaques déclinantes et évoquent la beauté du cosmos comme un système harmonieux, ordonné qui renouvelle perpétuellement la prospérité et la fécondité (*id*., *Crisis and Ambition…, op. cit.,* p. 200).

[765] Sur les phases architecturales de l'édifice, voir en particulier F. SAVIO, « Constantina figlia dell'imperatore Costantino Magno e la basilica di S. Agnese a Roma », *Atti dell'Accademia delle Scienze di Turin*, XLII, 1906-1907, p. 659-669 ; p. 732-741 ; S. STETTLER, « Zur Rekonstruktion von S. Costanza », *Römische Mitteilungen*, LVIII, 1943 ; J. J. RASCH et A. ARBEITER, *Das Mausoleum der Constantina in Rom*, Mayence, Philipp Von Zabern, 2007.

[766] La valeur chrétienne de l'édifice ne laisse aucun doute au début du XX^e^ siècle. En 1904, S. Jubaru parle d'un décor « païen » réalisé pour des chrétiens, alors que K. Lehmann affirme en 1955 : « Sta. Costanza was built by

paléochrétien, devenu un baptistère au début du VI^e siècle, puis une église au milieu du XIII^e siècle, est révélatrice. Comme le souligne F. Massa, on ne peut parler de succession entre paganisme et christianisme, mais d'une véritable tension « entre la vigne et la croix »[767]. La persistance de motifs dionysiaques dans les écrits et l'iconographie chrétienne suscite de nombreuses interrogations. Malgré leurs points communs, Dionysos et le Christ s'opposent sur plusieurs aspects[768]. De la même manière que le paon, Dionysos incarne un intermédiaire entre l'humain et le divin et une figure du triomphe sur le temps et la mort qui, *a priori*, ne peut entrer qu'en concurrence avec le Christ. Nous rejoignons les réflexions de F. Massa à propos des *Bacchantes* d'Euripide (405 av. J.-C.) présentées comme une matrice des motifs dionysiaques manipulés dans la littérature et l'iconographie chrétienne jusqu'au IV^e siècle[769]. Le paon, les vendanges dionysiaques et les *putti* pêcheurs sur la coupole sont alors réinterprétés pour correspondre à un discours visuel émaillé de références chrétiennes.

III. Le paon et le thème ambigu du « Bon Pasteur » à Rome et Aquilée (III^e-IV^e siècle)

A. Le paon, le pasteur et le défunt au sein de l'arcosolium. Une proximité signifiante

Il est difficile de constituer un ensemble exhaustif des figurations du paon et du pasteur dans l'art dit « paléochrétien » en raison de l'abondance des témoignages conservés[770]. Dans notre corpus, une série de documents révèlent un lien étroit entre ces deux figures dans des contextes funéraires entre le III^e et le IV^e siècle. En effet, le paon et le pasteur ou « Bon Pasteur » entrent en écho sur vingt-trois documents principalement situés dans l'espace urbain de Rome et dans une moindre mesure à Thessalonique, Cyrène et Aquilée. Dans les catacombes

pagans for pagan purposes » (S. F. JUBARU, « La decorazione bacchica del mausoleo di Santa Costanza », *Arte*, VII, 1904, p. 457-468 ; K. LEHMANN, « Sta Costanza », *The Art Bulletin*, 37, 3-4, 1955, p. 193-196, p. 194).

[767] F. MASSA, *Tra la vigna e la croce…*, *op. cit.*, p. 13-14.

[768] *Loc. cit.*

[769] *Ibid*., p. 13, 69. À ce sujet, voir également J. Z. SMITH, *Relating Religion. Essays in the Study of Religion*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

[770] Notre documentation sur l'iconographie du pasteur ou « Bon pasteur » entre le III^e et le IV^e siècle repose principalement sur le corpus de Josef Wilpert (1857-1944) dans *Le pitture delle catacombe romane* (1903), ainsi que sur les travaux d'Aurélien Caillaud, en particulier son mémoire intitulé *La figure du « Bon Pasteur » dans l'art funéraire de Rome et la pensée chrétienne des III^e et IV^e siècles*, mémoire de Master 2 Recherche dirigé par M. Frédéric Hurlet, université de Nantes, 2008, 2 vol. J.-M. Spieser répertorie plus de neuf-cents représentations du pasteur dans l'Antiquité (*id., Images du Christ. Des catacombes aux lendemains de l'iconoclasme*, Genève, Droz, 2015, « Le Bon Pasteur », p. 48-73).

romaines, dix-neuf fresques mettent en évidence une certaine proximité entre le défunt ou les défunts, le pasteur et le paon au sein du *cubiculum*. Dans cet ensemble documentaire, l'oiseau isolé est figuré de face avec la queue déployée en roue alors qu'en couple, ils sont affrontés autour d'un objet ou d'un orant. S'ils sont figurés en série, quatre paons perchés sur un piédestal ou sur une sphère couronnent le pasteur sur les voûtes de cinq *cubicula* dans les catacombes romaines entre le III^e^ et le IV^e^ siècle.

Le pasteur ou « Bon pasteur » est une figure qui a également migré du paganisme vers le christianisme et dont l'étude a été couverte par une abondante bibliographie[771]. Tout comme le paon, le pasteur, criophore ou non, peut être répété sur les parois du *cubiculum* et se place parfois au plus près du paon et du défunt. Dans un ensemble de fresques d'un *arcosolium* du *Coemeterium Majus* à la fin du III^e^ siècle, la lunette est occupée par une orante flanquée de deux bergers[772]. Sur l'intrados, un paon fait la roue, encadré de Daniel dans la fosse aux lions (Dn 6, 17-28) et de Jonas au repos, deux théophanies qui préfigurent le triomphe du Christ sur la mort[773]. L'orante, telle « une âme en communication avec Dieu »[774], est escortée par deux bergers dans un cadre naturel idyllique. Selon F. Tristan, le Bon Pasteur serait hérité de l'Hermès criophore décrit notamment par Pausanias (v. 110-v. 180)[775]. Qu'il « incarne » l'âme des gens morts de la peste ou la solution du fléau, l'agneau renforcerait la fonction psychopompe d'Hermès, pasteur et guide des âmes vers l'au-delà[776]. Le berger criophore à

[771] J.-M. Spieser a fait le point sur l'historiographie du « Bon Pasteur » (*id., Images du Christ, op. cit.* p. 49-50). Voir également W. N. SCHUMACHER, *Hirt und « Guter Hirt ». Studien zum Hirtenbild in der römischen Kunst vom zweiten bis zum Anfang des vierten Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Mosaiken in der südhalle von Aquileja*, Rome/Fribourg/Vienne, Herder, 1977 ; F. BISCONTI, « Un fenomeno di continuità iconografica : Orfeo citaredo, Davide salmista, Cristo pastore, Adamo e gli animali », *Augustinianum*, 28, 1988, p. 429-436 ; F. TRISTAN, *Les premières images chrétiennes. Du symbole à l'icône (II^e^-VI^e^ siècle)*, Paris, Fayard, 1996, p. 123-141 ; M. DULAEY, *« Des forêts de symboles ». L'initiation chrétienne et la Bible (I^er^-VI^e^ siècles)*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, « Le berger divin », p. 61-83 ; A. CAILLAUD, « Pastori criofori e pastore-filosofo nell'ipogeo degli Aureli », dans *L'Ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni. Restauri, tutela, valorizzazione e aggiornamenti interpretativi*, F. BISCONTI (dir.), Vatican, Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 2011, p. 213-222.

[772] Fiche H 269. Voir J. WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane*, Rome, Lefebvre & C^ie^, 1903, Pl. 117, cité dans A. CAILLAUD, *La figure du « Bon Pasteur » dans l'art funéraire de Rome…, op. cit.,* vol. « Peintures », fiche Mai 4, p. 40. Voir également A. GRABAR, *Le premier art chrétien, op. cit.,* p. 107, fig. 104 ; P. PRIGENT, *L'art des premiers chrétiens. L'héritage culturel et la foi nouvelle*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995, p. 115, Pl. III ; F. TRISTAN, *Les premières images chrétiennes*, *op. cit*., p. 137.

[773] Sur ces sujets, voir en particulier E. CASSIN, « Daniel dans la fosse aux lions », *Revue de l'histoire des religions,* n°139-2, 1951, p. 129-161 ; F. TRISTAN, *Les premières images chrétiennes*, *op. cit.*, « Jonas et la résurrection », p. 183-194 ; M. DULAEY, *« Des forêts de symboles »…*, *op. cit.*, « Le signe de Jonas », p. 87-111 ; « Daniel dans la fosse aux lions », p. 158-167.

[774] F. TRISTAN, *Les premières images chrétiennes*, *op. cit*., p. 143. Sur la figure de l'orant, voir en particulier A. GRABAR, *Le premier art chrétien, op. cit.,* p. 114-121.

[775] F. TRISTAN, *Les premières images chrétiennes*, *op. cit*., p. 135-136 d'après PAUSANIAS, *Pausaniae Graeciae descriptio, 3. Libri IX-X*, F. SPIRO (éd.), Stuttgart, Teubner, 1964, IX, XXII-1.

[776] F. TRISTAN, *Les premières images chrétiennes*, *op. cit.*, p. 135.

droite peut faire référence à la fois à Hermès et au Christ psychopompe[777], deux figures liées au passage vers le monde des morts. L'orante, les bergers et le paon forment une escorte pour l'âme du défunt qui, à l'image de Daniel et Jonas, espère triompher de la mort et trouver le repos éternel.

Le témoignage étudié met en évidence des scènes chrétiennes à la fin du III^e^ siècle, mais on ne peut pour autant en conclure que le paon et le pasteur soient christianisés à partir de cette époque. Sur un sarcophage daté du début du IV^e^ siècle, un orant se tient devant un voile (*parapetasma*) soutenu par des Victoires ailées[778]. Sous ces dernières, deux paons affrontés picorent des fruits dans des corbeilles près de deux pasteurs criophores disposés aux extrémités de la face principale de la cuve du sarcophage. Les paons et les Victoires encadrent l'âme du défunt et suggèrent le thème du triomphe sur la mort, mais rien n'indique que les pasteurs fassent référence au Christ. La scène du banquet dans la lunette d'un *arcosolium* des catacombes de Saints-Pierre-et-Marcellin est également ambigüe, mais pas du point de vue des croyances religieuses du ou des défunts[779]. Sur ces fresques du milieu du IV^e^ siècle, un pasteur occupe la partie centrale de l'intrados encadré à gauche, d'une femme qui sert à boire, et à droite, d'un orant autour duquel se trouvent des oiseaux, des masques et des fleurs. Au centre de la

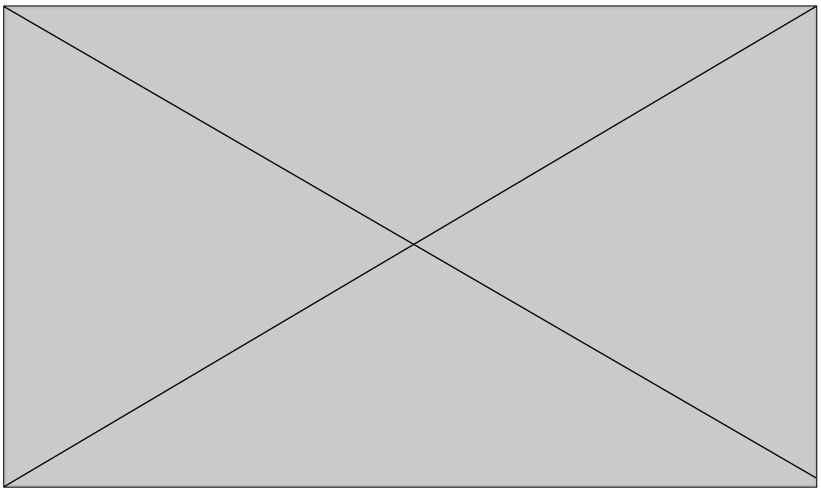


Figure 26. Détail du cubiculum 1H dit « du banquet d'Irène », catacombes des Saints-Pierre-et-Marcellin (milieu IV^e^ siècle).

[777] *Ibid.*, p. 137. Dans Jn 14, 6, Jésus est le chemin, la vérité et la vie. Chez Irénée de Lyon (*Contre les hérésies*, 4, 33, 1), le berger est un psychopompe.

[778] Fiche J 282. L'objet est actuellement conservé au Musée des Thermes de Dioclétien (Inv. 79985). J. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, Vatican, PIAC, 1929, Pl. 59-4 ; F. W. DEICHMANN, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, vol. I, *Rom und Ostia*, Wiesbaden, Steiner, 1967, n°769.

[779] Fiche J 271-3. La dénomination vient de la célèbre inscription MISCE ME IRENE dans le coin supérieur gauche de la scène de banquet. J. G. Deckers date ces fresques du milieu du IV^e^ siècle, entre 340 et 360. (*Id.*, *Die Katakombes S. Marcellino e Pietro : Repertorium der Malereien*, Vatican, PIAC, 1987, n°56). À ce sujet, voir également L. DE BRUYNE, « La peinture cémétériale constantinienne », actes du VII^e^ Congrès International d'Archéologie Chrétienne (Trèves, 1965), Vatican, PIAC, 1969, n°31, p. 185, fig. 142 ; A. FERRUA, « Una nuova regione della catacomba dei SS. Marcellino e Pietro », *RAC*, 46, 1970, p. 7-83, en part. p. 24 et suiv., fig. 15 ; A. NESTORI, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Vatican, PIAC, 1975, n°76, p. 61 ; E. JASTRZEBOWSKA, « Les scènes de banquet dans les peintures et les sculptures chrétiennes des III^e^ et IV^e^ siècles », *Recherches augustiniennes*, 14, 1979, p. 3-90, n°11, fig. 5 ; F. GHEDINI, « Raffigurazioni conviviali nei monumenti funerari romani », *RAC*, n°14, 1990, p. 35-62.

lunette de l'arcosolium, une scène de banquet est encadrée de deux paons affrontés devant des festons. La sépulture paraît donc dominée par une série de médiateurs entre la vie et la mort. Le banquet familial et/ou funéraire offre une vision positive et apaisante de l'au-delà auquel accédera certainement l'âme du défunt grâce aux paons psychopompes. Au centre de l'intrados et dans l'axe de la sépulture, le pasteur et ses agneaux participent à créer une image idyllique de l'au-delà[780].

Derrière la question des rapports entretenus entre le paon et le pasteur dans l'iconographie funéraire à Rome entre le III^e^ et le IV^e^ siècle se profile le problème de la figuration de Dieu[781]. Selon A. Grabar, l'orant serait une « allégorie » de l'âme du fidèle et de la *pietas*. Le pasteur aurait quant à lui d'abord incarné l'*humanitas,* puis une allégorie du Christ qui sauve l'âme du croyant[782]. Le pasteur et le paon pourraient être des « images-signes » pour un spectateur initié[783]. A. Grabar précise que la fréquence de celles-ci dans un contexte peut en guider l'interprétation[784]. Un regard « entraîné » pourrait alors déchiffrer le sens général du signe grâce à une certaine familiarité visuelle[785]. De fait, l'ambigüité volontaire de certaines images-signes permettrait de faciliter les analogies et ainsi, à travers un repas quelconque, d'évoquer à la fois la Multiplication des pains, la Cène et le banquet paradisiaque. La notion d'allégorie, au sens d'illustration d'une idée abstraite par un sujet concret, mise en évidence par A. Grabar, est également éclairante pour le paon et le pasteur adoptés par les chrétiens. Le transit des esprits vers l'au-delà est signifié par le pasteur, guide des âmes, et le paon à la fois psychopompe et victorieux du temps et de la mort. Dans le contexte des catacombes romaines, ces deux images-signes devaient être intelligibles pour un spectateur averti. Le paon et le pasteur christianisés n'étant pas différents d'un point de vue formel de leurs ancêtres païens, les épitaphes et les scènes figurées autour de ceux-ci apportent des indices sur l'éventuelle conversion du défunt.

---

[780] M. Dulaey ne distingue pas le pasteur, « Bon Pasteur », du pasteur-Orphée, et réunit ces figures sous l'appellation de « berger divin » pour désigner le pasteur christianisé (*ead*., « Des forêts de symboles » …, *op. cit.*, p. 61-83).

[781] Voir F. BISCONTI, « Un fenomeno di continuità iconografica : Orfeo citaredo, Davide salmista, Cristo pastore, Adamo e gli animali », *Augustinianum*, 28, 1988, p. 429-436.

[782] A. GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, Flammarion, 1979, p. 12, 15. Voir également F. BISCONTI, s. v. « Allegoria », dans *Temi di iconografia paleocristiana*, F. BISCONTI (éd.), Cité du Vatican, PIAC, 2000, p. 103-104.

[783] A. GRABAR, *Les voies de la création…, op. cit.,* p. 12-13.

[784] *Loc. cit. A contrario,* une « image-signe » dans un autre contexte peut devenir inintelligible parce que la fréquence de son utilisation participe à son interprétation. Le chercheur prend l'exemple d'un poisson servant de support à un panier rempli d'anneaux blancs qui peut évoquer la communion pour un chrétien familiarisé avec ce type de signe dans un certain contexte.

[785] *Ibid*., p. 13.

En ce qui concerne le support iconographique, l'espace de l'*arcosolium* est le plus proche du défunt et matérialise un seuil entre deux mondes. Dans les fresques du *Coemeterium Majus,* le paon avec la queue déployée en roue surplombe la sépulture sur l'intrados de l'*arcosolium* d'un défunt certainement converti au christianisme. Les interventions divines en faveur de Jonas et Daniel vont dans le même sens que la prière de recommandation de l'âme (*commendatio animae*) du fidèle qui s'en remet à Dieu[786]. Le paon encadré de théophanies à dimension eschatologique peut également être interprété comme une « preuve » de résurrection et un gage d'immortalité. Le pape Clément de Rome († v. 99) n'y fait pas allusion dans son *Epître aux Corinthiens* (95-98), mais la « renaissance » annuelle du paon entre dans le même schéma de pensée que la résurrection du mythique phénix[787]. L'alternance du jour et de la nuit, la renaissance quotidienne du soleil, la croissance des semences et le mythique phénix permettent à l'auteur d'étayer une démonstration visant à prouver que la résurrection existe dans la nature. Par ailleurs, la légende de l'incorruptibilité de la chair du paon dans l'Antiquité renforce l'aspect extraordinaire de l'oiseau. Dans un célèbre passage de *La Cité de Dieu,* saint Augustin (354-430) se sert de cette légende pour justifier l'existence de Dieu[788]. Lors d'un repas à Carthage, l'auteur a observé qu'un morceau de chair de paon bouillie qu'il avait prélevé n'avait pas subi la putréfaction contrairement aux autres viandes et serait donc une exception à l'ordre de la nature[789]. Augustin témoigne que cette viande cuite est impassible face aux dégradations du temps et cette exception ne pourrait être issue que de Dieu[790]. En tant qu'un

[786] *Ibid.*, p. 14. Voir également A. GRABAR, *Le premier art chrétien, op. cit.*, p. 103 ; L. GOUGAUD, « Étude sur les *Ordines commendationis animae* », *Ephemerides Liturgicae*, 49, 1935, p. 3-27 ; K. STÜBER, *Commendatio animae : sterben im Mittelalter*, Bern, H. Lang, 1976.

[787] CLÉMENT DE ROME, *Epître aux Corinthiens*, A. JAUBERT (éd., introd. et trad.), Paris, Cerf, 1971, I, 25 *; Les Pères Apostoliques*, B. DE DOMINIQUE, Paris, Cerf, 2001, p. 89-90. Voir R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 190, 194-195 ; F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 250-251 ; L. GOSSEREZ, « Le phénix coloré… », art. cit., p. 105-106.

[788] « Qui donc, sinon Dieu, le Créateur de toutes choses, a donné à la chair morte du paon de ne pas se corrompre ? ». AUGUSTIN, *La Cité de Dieu, Livres XVIII à XXII*, L. MOREAU (trad.) et J.-C. ESLIN (éd.), Paris, Seuil, 1994, XXI, 4. Ce thème de l'incorruptibilité charnelle du paon a été repris par ISIDORE DE SÉVILLE précisant qu'il est donc difficile à cuisiner : « *cuius caro tam dura est, ut putredinem vix sentiat, nec facile coquatur* », *Etymologies,* XII, VII, 48, PL 82, 466B. Au milieu du XVIII[e] siècle, l'abbé Leboeuf réalisa la même expérience et en conclut que la chair du paon était incorruptible en raison de son tempérament solitaire et mélancolique (M. LEBOEUF « De l'incorruptibilité des corps dans la terre », dans *Variété historiques, physiques et littéraires ou Recherche d'un savant*, Nyon, Paris, 1752, t. 2, p. 394).

[789] H. C. D. DE WIT, *Histoire du développement de la biologie*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 1992, p. 124.

[790] Tertullien va dans le même sens en démontrant que l'alternance du jour et de la nuit et le cycle des saisons sont des « preuves » de la puissance divine et par extension, de la résurrection charnelle (TERTULLIEN, *De Resurrectione carnis liber*, E. EVANS (introd, trad. et éd.) Londres, SPCK, 1960, XII).

des *mirabilia* de la nature, le paon suscite la *curiositas* étant donné que les causes du phénomène sont cachées pour le commun des mortels[791].

B. La gravitation des paons autour du pasteur sur la voûte

Dans les catacombes romaines, le paon gravite autour du pasteur sur sept voûtes de *cubiculum* entre le début du III^e^ siècle et le début du IV^e^ siècle[792]. La mise en parallèle des témoignages permet de mettre en évidence un schéma récurrent. L'alternance de compartiments semi-circulaires et trapézoïdaux autour du médaillon central occupé par le pasteur ou « Bon Pasteur » semble être un canevas assez fréquent au vu des témoignages répertoriés[793]. Vus de profil, les paons prennent place dans les segments semi-circulaires et vus de face, ils sont perchés sur un piédestal végétalisé ou sur une sphère dans des compartiments trapézoïdaux. Sur la voûte du *cubiculum* dit « du Bon Pasteur » dans les catacombes de Domitille de la première moitié du III^e^ siècle, quatre paons perchés sur des piédestaux et des cailles de profil[794] gravitent autour du pasteur[795]. Dans les écoinçons de la voûte, quatre colombes en vol pourraient signifier les âmes-oiseaux en transit vers l'au-delà, prêtes à rejoindre la figure pastorale dans un cadre idyllique. La composition hiérarchisée

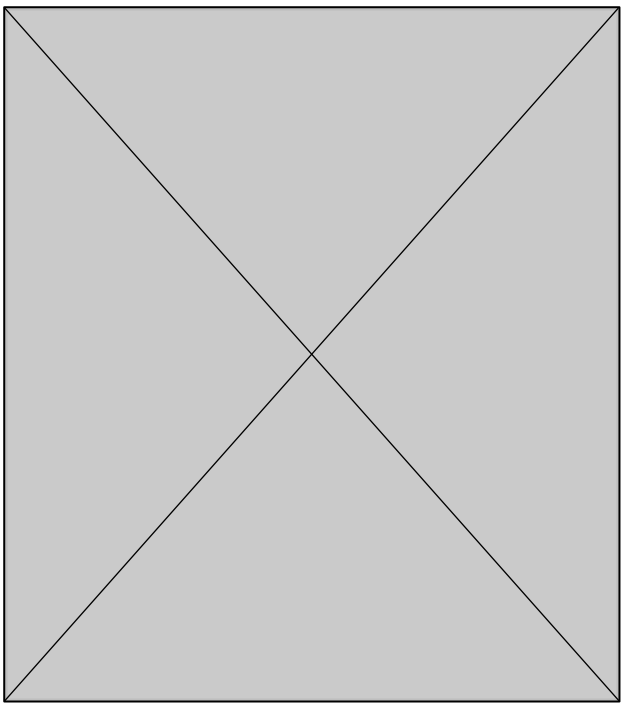


Figure 27. Voûte du *cubiculum* du « Bon Pasteur », catacombes de Domitille, Rome (début III^e^ siècle).

[791] J.-C. SCHMITT, *Les revenants, les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1994, chap. IV, « Les morts merveilleux », p. 99-100.
[792] Il s'agit de témoignages découverts dans les catacombes de Domitille (H 229, début III^e^ siècle), de Prétextat (H 273-1, début III^e^ siècle), dans l'hypogée des Aurelii (H 261-1, milieu III^e^ siècle), dans les catacombes de Calliste (H 230-3 et 4, *cubiculum* des Sacrements A2 et A3, milieu III^e^ siècle), de Priscille (H 120-2, fin III^e^ siècle) et des Saints-Pierre-et-Marcellin (J 271-1, cubiculum n°23, début IV^e^ siècle).
[793] Sur le schéma des voûtes peintes dans les catacombes, voir en particulier A. GRABAR, *Le premier art chrétien, op. cit.*, p. 82, 89, 95.
[794] Les cailles vues de profil près d'arbustes fleuris sur un sol matérialisé par une ligne rappellent d'ailleurs le couple de paons et le phénix de la taverne d'Euxinus à Pompéi.
[795] Fiche H 229. Voir J. WILPERT, *Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien*, Fribourg, Herder, 1890, p. 58 ; *id.*, *Le pitture delle catacombe romane, op. cit.*, p. 433, Pl. 9, 12 ; H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 57 ; U. M. FASOLA, *La catacomba di Domitilla e la basilica dei martiri Nereo ed Achilleo*, Vatican, PIAC, 1980, p. 13.

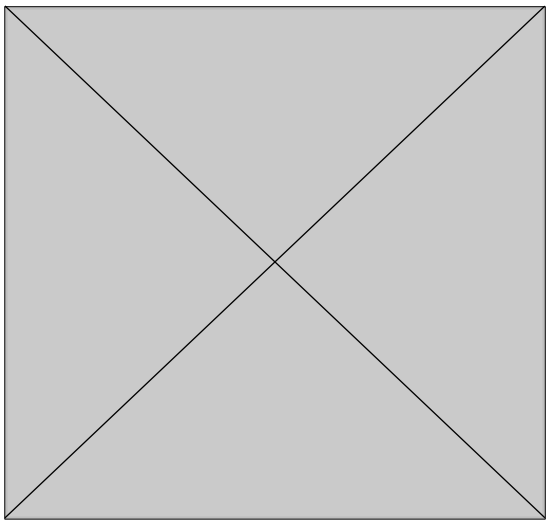


Figure 28. Détail de la voûte du cubiculum « du Bon Pasteur ».

semble alors mettre en évidence des étapes vers l'au-delà. Les oiseaux participent à l'élévation spirituelle et les guirlandes indiquent que l'âme immortelle peut connaître le triomphe. Les huit compartiments situés au plus près du pasteur abritent des oiseaux liés au cycle des saisons et au renouveau de la nature[796]. La migration des cailles et la mue annuelle du paon évoquent le printemps, et par extension, la renaissance et l'éternité. L'impression de mouvement autour d'un axe peut également rappeler les voûtes et les pavements cosmologiques de l'Antiquité[797]. Le quadrige héliaque est remplacé par un pasteur qui semble incarner l'immuabilité dans un espace situé au-delà du cours du temps vécu par les hommes. Ainsi, le pasteur, les paons, les cailles et les colombes participent à une tension entre terrestre et céleste, puisque le mouvement est synonyme de *renovatio* et l'éternité de *stabilitas.*

Dans les catacombes de Priscille, le décor de la voûte du cubiculum n°8 dit « de la *velatio* ou *velata* », de la fin du III^e^ siècle, fonctionne selon un schéma assez semblable au document précédent[798]. Dans les quatre lunettes, un paon et une caille de profil sont présentés sur un sol couvert d'arbustes fleuris et alternent autour d'un médaillon central qui abrite un pasteur criophore flanqué d'agneaux. Quatre colombes portent des rameaux dans les écoinçons de la voûte qui réunit quatre lunettes d'*arcosolium*. La lunette qui a donné son nom au *cubiculum* donne à voir une orante encadrée de deux groupes de figures semblant représenter

[796] L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Le Bestiaire du Christ,* Paris, Albin Michel, 2006*,* chap. 66, « La caille et le râle des genêts », p. 501 et suiv. La caille est d'ailleurs déjà liée à la résurrection dans la mythologie grecque puisqu'Hercule tué par Typhon a été ressuscité par Iolaos grâce au parfum d'une caille rôtie. Voir A. CADOTTE, *La romanisation des dieux. L'interpretatio romana en Afrique du nord sous le Haut Empire*, Leiden, Brill, 2007, p. 261.

[797] Sur l'un des deux plafonds en stuc de la Villa Hadriana à Tivoli (II^e^ siècle), le quadrige du Soleil au centre était porté par quatre atlantes et couronné des signes du zodiaque. À ce sujet, voir P. C. FINNEY, *The Invisible God. The Earliest Christians on Art*, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 162-174 ; K. LEHMANN, « The Dome of Heaven », *The Art Bulletin*, vol. 27-1, 1945, p. 1-27, p. 6 ; et plus récemment *Villa Adriana. Architettura Celeste. I Segreti dei Solstizi*, M. FRANCESCHINI, G. VENEZIANO (dir.), Rome, L'Erma di Bretschneider, 2011.

[798] Fiche H 120-2. F. Bisconti date ces fresques entre 270 et 280. À ce sujet, voir J. WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane, op. cit.*, Pl. 66-1, 79-81 ; A. GRABAR, *Le premier art chrétien, op. cit.*, p. 115, fig. 115-116 ; A. NESTORI, *Repertorio topografico delle Pitture delle Catacombe romane*, Vatican, PIAC, 1993, n°7, p. 23 ; V. F. NICOLAI, F. BISCONTI et D. MAZZOLENI, *Les catacombes chrétiennes de Rome*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 97, fig. 107 ; F. BISCONTI, *Il restauro dell'ipogeo di Via Dino Compagni. Nuove idee per la lettura del programma decorativo del cubiculo « A »*, Cité du Vatican, PIAC, 2003, p. 66, fig. 65 ; F. BISCONTI, R. GIULIANI et B. MAZZEI, *La catacomba di Priscilla. Il complesso, i restauri, il museo*, Pérouse, Todi, 2013.

deux étapes importantes de sa vie[799]. Les trois autres lunettes sont occupées par Jonas rejeté du monstre marin, les trois Hébreux dans la fournaise (Dn 3, 19-23) et le sacrifice d'Isaac (Gn 22, 1-18). Le salut individuel est alors mis en parallèle avec des manifestations du divin dans l'Ancien Testament, alors que la voûte conserve une organisation centrée sur un pasteur autour duquel gravitent deux couples d'oiseaux qui « incarnent » la renaissance.

Comme l'explique J.-M. Spieser, les scènes chrétiennes figurées autour du Bon Pasteur n'indiquent pas nécessairement que ce dernier représente le Christ malgré sa position centrale[800]. Le chercheur pense à une transformation dynamique dans la réception et l'utilisation d'une image dont « l'interprétation traditionnelle était suffisamment souple et compatible avec le christianisme pour que les chrétiens puissent y ajouter des significations neuves »[801]. Les chrétiens auraient donc apporté une nouvelle signification à ces « images-signes », pour reprendre l'expression d'A. Grabar, sans les transformer entre le III^e^ et le IV^e^ siècle. Le paon et le pasteur seraient assez flexibles pour s'adapter aux conceptions eschatologiques du commanditaire et de l'observateur. Les signes « prennent sens à travers celui qui les regarde »[802]. Pour un observateur averti et converti, le paon pouvait signifier la promesse de la résurrection charnelle et incarner un *medium* pour rejoindre le Christ au centre de la voûte, autrement dit à l'emplacement de l'*oculus*. Sur la voûte du *cubiculum* n°23 dans les catacombes des Saints-Pierre-et-Marcellin, des fresques datées entre 320 et 340 mettent en évidence une combinaison remarquable d'éléments[803] [Figure 29]. Dans l'anneau périphérique autour du pasteur, quatre paons perchés sur des sphères alternent avec trois épisodes liés à la mort et à la résurrection de Jonas[804], ainsi qu'avec une présentation de Daniel dans la fosse aux lions. Jonas

[799] À gauche, il pourrait s'agir d'une référence au mariage (*nuptialis velatio*) de la défunte et à droite, à sa maternité. Voir P.-A. FÉVRIER, « Les peintures de la catacombe de Priscille. Deux scènes relatives à la vie intellectuelle », *Mélanges d'archéologie et d'histoire,* n°71-1, 1959, p. 301-319 ; C. DAGENS, « A propos du *cubiculum* de la '*velatio*' », *RAC*, 47, 1971, p. 119-129 ; F. BISCONTI, « Scavi e restauri nella regione della 'velata' in Priscilla », *RAC*, 77, 2001, p. 49-95. Plus récemment, voir A. CAILLAUD, « La figure du commanditaire dans l'art funéraire des catacombes de Rome (III^e^-VI^e^ siècle) », dans *La culture des commanditaires. L'oeuvre et l'empreinte*, S. BRODBECK et A.-O. POILPRÉ (éd.), actes de la journée d'études, (Paris, 2013), Paris, HICSA, 2015 [en ligne] http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Commanditaires_2015/04_Caillaud.pdf mis en ligne en juin 2015, p. 66-121, p. 81-82.

[800] J.-M. SPIESER, *Images du Christ, op. cit.,* p. 54, 57. Selon le chercheur, la répétition de la figure pastorale et sa position parfois « subordonnée », c'est-à-dire son insertion dans l'anneau périphérique de la voûte, « interdisent de penser à une valeur christologique ».

[801] *Ibid.*, p. 57, 59.

[802] *Ibid.*, p. 60.

[803] Fiche J 271-1. Voir R. GARRUCCI, *Storia della arte cristiana..., op. cit.,* II, Pl. 41-1 ; J. WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane, op. cit.,* p. 131, Pl. 71-1 ; G. DECKERS, *Die Katakombes S. Marcellino e Pietro : Repertorium der Malereien, op. cit.,* Pl. 20-c.

[804] Jonas est avalé, rejeté par le monstre marin et se repose sous le ricin. Le « signe de Jonas » est évoqué par Mathieu (Mt 12, 38-40).

préfigure la descente du Christ chez les morts durant trois jours ainsi que sa résurrection, et Daniel incarne « le paradigme du salut accordé par Dieu à ses fidèles serviteurs »[805]. La dominante chrétienne de la composition indique que le pasteur et les paons évoquent le transit des âmes vers l'au-delà et la résurrection. Par conséquent, la lecture eschatologique du décor de la voûte est enrichie par un agencement de signes qui entrent en résonance pour renforcer la portée du pasteur criophore qui rassemble ses brebis et triomphe du temps et de la mort.

Le schéma du paon perché sur une sphère semble apparaître dans les catacombes romaines au début du IV^e^ siècle au vu des documents répertoriés[806]. Cependant, la formule visuelle pourrait être plus ancienne et avoir été reprise en contexte funéraire au IV^e^ siècle, notamment dans les catacombes de Saint-Hermès, de Priscille et des saints-Pierre-et-Marcellin.

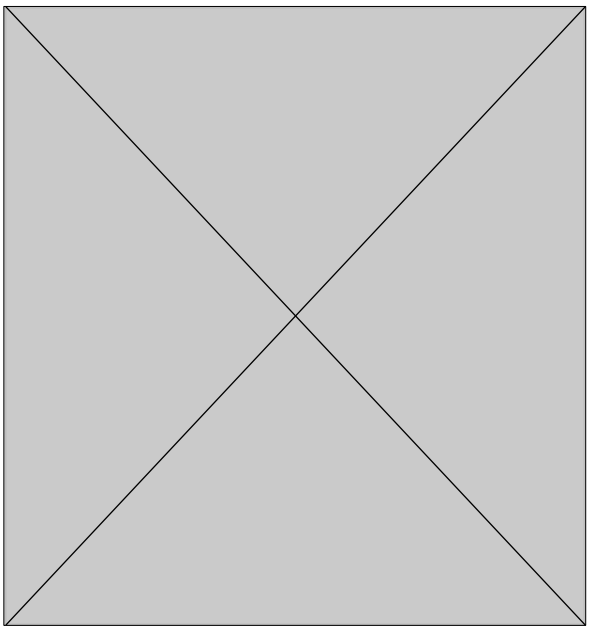


Figure 29. Voûte du cubiculum n°23, catacombes des Saints-Pierre-et-Marcellin, Rome, 320-340.

En effet, dans la numismatique impériale, l'aigle perché sur une sphère apparaît sur certains revers monétaires commémoratifs de la divinisation de l'empereur Auguste (27 av. J.-C.-14 apr. J.-C[807].). Le divin Auguste est explicitement associé à Jupiter dont le pouvoir s'étend à l'ordre du monde, puisque le trône du souverain des dieux n'est autre que la sphère céleste[808]. P. Arnaud restreint l'interprétation du signe, mais il est possible que l'aigle fasse également référence au psychopompe de la cérémonie de l'apothéose impériale si l'on suit les réflexions de F. Cumont[809]. Le fait qu'*Aeternitas* porte parfois une sphère sur des

[805] A. GRABAR, *Le premier art chrétien, op. cit.*, p. 103. Il pense que des images juives ont probablement précédé les représentations chrétiennes et il prend d'ailleurs l'exemple de Noé et de Daniel présentés avec les bras levés en prière.

[806] Quatre paons sont également perchés sur une sphère autour du pasteur sur la voûte d'un cubiculum des catacombes de saint Hermès (début IV^e^ siècle, fiche J 266). Sur la lunette de l'*arcosolium* dit « des tonneliers », un paon sur une sphère se tient entre deux corbeilles de pétales de roses ou de raisin sous une voûte occupée par le Bon Pasteur et des scènes du cycle de Jonas et Noé sortant de l'arche (fin IV^e^ siècle, fiche 120-6).

[807] Voir en particulier une série d'as émis à Rome sous le règne de Tibère (14-37) entre 34-37, ainsi que les monnaies émises sous le règne de Titus (79-81) entre 80 et 81.

[808] P. ARNAUD, « L'image du globe dans le monde romain : science, iconographie, symbolique », *MEFRA*, 96-1, 1984, p. 53-116, en part. p. 106-107.

[809] *Loc. cit.* À ce sujet, voir également F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains, op. cit.*, p. 97, 240, 337.

revers monétaires commémorant l'apothéose d'impératrices va dans le même sens et dirige notre regard vers le phénix[810].

Au début du II^e^ siècle, ce dernier est perché sur une sphère tenue par l'empereur Hadrien ou *Aiôn* couronné d'une ellipse où figurent les douze signes du zodiaque[811]. Le phénix exposé sur une sphère-trône signifie la *renovatio* et annonce le début d'un nouveau cycle permis par un empereur associé à l'éternité, au mouvement des astres et à la domination de l'ordre cosmique. L'espoir d'un retour de l'âge d'or, comme l'indique l'inscription en exergue, passe par une combinaison de trois éléments suggérant que l'empereur domine le temps, l'espace et triomphe de la mort à l'image du phénix[812]. La sphère sur laquelle trône le phénix sous le règne d'Hadrien, pourrait ainsi avoir été adaptée pour accueillir un paon dans des contextes funéraires à Rome au début du IV^e^ siècle. L'aigle de Jupiter qui transporte l'âme de l'empereur vers les cieux, le paon psychopompe de l'impératrice et le phénix perché sur une sphère ont alors certainement contribué à la création de la formule du paon trônant sur une sphère dans les catacombes. La sphère est donc un objet transversal et une image-signe qui, comme le paon, le phénix et le pasteur, s'est trouvée réappropriée par les chrétiens pour véhiculer de nouveaux discours[813].

C. Le « Bon Pasteur à l'habit singulier » d'Aquilée (milieu IV^e^ siècle)

Les mosaïques de pavement de l'oratoire dit « du Bon Pasteur à l'habit singulier » à Aquilée reflètent toute l'ambiguïté de l'iconographie aquiléenne au milieu du IV^e^ siècle[814]. Dans le médaillon central cerné d'entrelacs, le pasteur nimbé et vêtu d'une tunique particulière

[810] *Ibid.*, p. 107. *Aeternitas*, elle-même constellée, porte une sphère constellée sur une pièce commémorant la divinisation de Faustine l'Ancienne († 141), épouse d'Antonin le Pieux.
[811] Fiche G 3. Voir M.-H. QUET, « L'*aureus* au zodiaque d'Hadrien… », art. cit., p. 133-136 ; F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit., p. 84-87.
[812] Si l'on poursuit les réflexions menées par Françoise Lecocq.
[813] Un autre témoignage va dans le même sens. Entre des Victoires et des quadriges, deux aigles psychopompes perchés sur des sphères ont été peints autour d'un portrait du défunt sur les parois d'un *arcosolium* des catacombes de Thrason à Rome au début du IV^e^ siècle. De la même manière que le paon, l'aigle est ici associé au triomphe et à la course du temps. *Cf.* J. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Fribourg, Herdersche Verlagshandlung, 1903, t. I, p. 523 et suiv., t. II, Pl. 145-3, 146-1 ; F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains, op. cit.*, p. 464-466, fig. 99 ; H.-I. MARROU, « Palma et Laurus », *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, t. 58, 1941, p. 109-131, p. 129.
[814] Fiche J 103. Voir L. BERTACCHI, « Il mosaico aquileiese del Buon Pastore 'dall'abito singolare' », *Antichità Altoadriatiche*, XII, « Aquileia e l'Oriente mediterraneo », 1977, p. 429-444 ; A. HOLDEN, « The cultivation of upper-class *otium*: Two Aquileian 'oratory' pavements reconsidered », *Studies in iconography*, 23, 2002, p. 29-54 ; K. BOWES, « Christian images in the home », *Antiquité Tardive*, 19, « Christianisation et images », 2011, p. 171-190, en part. p. 172-173 ; F. BISCONTI et M. BRACONI, « Il riuso delle immagini in età tardoantica : l'esempio del Buon Pastore dall'abito singolare », *Antichità Altoadriatiche*, 74, 2012, p. 229-242.

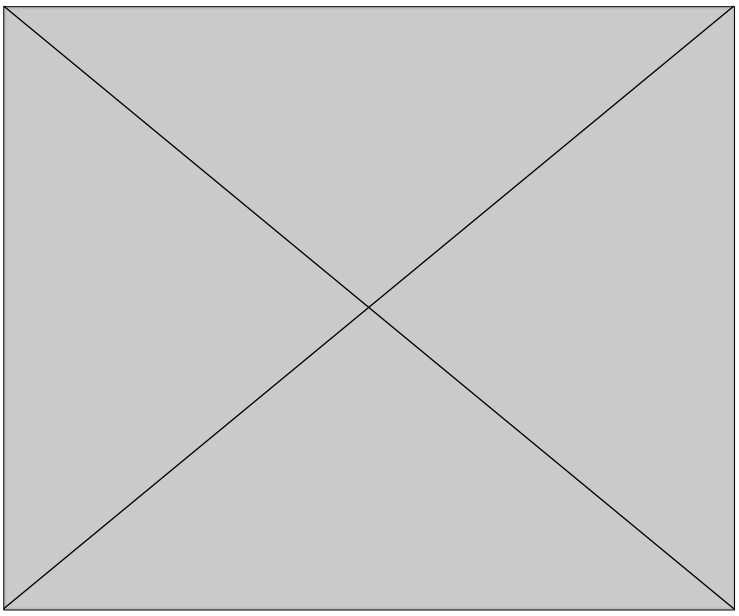


Figure 30. Mosaïques de pavement de « l'oratorio del Buon Pastore dall'abito singolare » à Aquilée, v. 360.

lève la main droite et tient un *pedum* de l'autre main. Il est encadré d'une chèvre, d'un agneau, d'un oiseau et d'un seau à lait. Dans l'anneau périphérique, des paons, des faisans et des oiseaux se mêlent à des rinceaux de vigne. Les quatre saisons couronnées de végétaux se tiennent dans les angles du carré encadré d'une chaîne de motifs. F. Bisconti et M. Braconi interprètent le pasteur comme un « autoportrait » d'un membre de l'élite sociale aquiléenne du IV^e^ siècle[815]. Il s'agirait d'un « point de contact » (« *punto di contatto*[816]») entre la réalité d'un statut social et un certain idéal d'une vie vécue à l'extérieur de la cité dans un cadre presque idyllique. Le *dominus* de la villa, probablement proche de la sphère impériale, cherche à s'inscrire dans une tradition iconographique tout en cherchant à affirmer son individualité. La figure pastorale à mi-chemin entre le propriétaire, le berger et le Christ-Bon Pasteur est transversale et assez ambigüe pour susciter plusieurs niveaux de lecture en fonction du spectateur. La question de la fonction de l'espace qui accueille ces mosaïques a notamment été discutée par P.-A. Février, mais les éléments qui gravitent autour du pasteur semblent peu retenir l'attention des spécialistes[817]. Les rinceaux de vigne peuplés de faisans et de paons peuvent autant faire référence

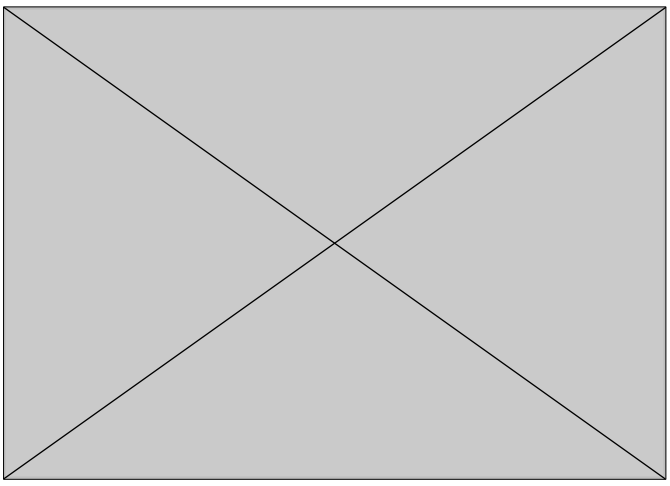


Figure 31. Détail du pavement de « l'oratorio del Buon Pastore dall'abito singolare ».

[815] *Ibid.*, p. 232-233. Les ornements cousus sur sa tunique contrastent avec les vêtements traditionnels du pasteur.
[816] *Loc. cit.*
[817] P.-A. Février s'interroge sur la fonction des oratoires à Aquilée au IV^e^ siècle en se basant sur les fouilles archéologiques réalisées au cours du XX^e^ siècle, mais étudie peu l'iconographie (*id.*, « Remarques sur le paysage d'une ville à la fin de l'Antiquité : l'exemple d'Aquilée », *Antichità altoadriatiche*, 19, 1981, p. 163-212, en part. p. 205).

au renouveau dionysiaque qu'à l'eucharistie. Les quatre saisons personnifiées et couronnées dans les angles de la composition pourraient être une clé de lecture et indiquer le champ dominant de l'ensemble. Le cycle des saisons dynamise l'anneau périphérique occupé par des représentants d'une nature renaissante qui gravite autour du pasteur situé dans un espace liminaire entre la terre et le ciel, voire entre la vie et la mort.

La répartition des éléments autour d'un médaillon central occupé par le pasteur ou Bon Pasteur peut en effet rappeler les décors déployés sur les voûtes de plusieurs *cubicula* dans les catacombes romaines. Sur la voûte du *cubiculum* de la « crypte d'Orphée » dans les catacombes des Saints-Pierre-et-Marcellin (IV^e^ siècle), le pasteur est cerné d'un anneau occupé par des scènes du cycle de Jonas alternées avec des orantes[818]. Dans les écoinçons de la voûte, les quatre Saisons couronnées répondent aux scènes vétérotestamentaires, aux orantes et au pasteur dans un ensemble qui met en parallèle l'espoir de salut du défunt, le thème de la résurrection et l'éternité de la nature. Le thème du cycle des saisons et du renouveau de la nature ne paraît donc pas incompatible avec la figure de Jonas et pourrait même renforcer la portée des autres signes. À Aquilée, le pasteur est couronné d'éléments qui rythment le déroulement de l'année et témoignent que la mort n'est qu'une étape vers le renouveau, la renaissance et la résurrection. Le décor de l'oratoire aquiléen au IV^e^ siècle participe alors d'une médiation entre l'humain et le divin par la projection au sol d'un dispositif peint à la même époque à Rome dans des contextes funéraires.

Ainsi, trois axes émergent de l'étude de la (re)présentation du paon sur un seuil entre la vie et la mort dans la baie de Naples et à Rome entre le I^er^ siècle av. J.-C. et le IV^e^ siècle. Le fait qu'il soit considéré comme un psychopompe depuis le II^e^ siècle av. J.-C. l'associe à un mouvement ascendant, à l'ascension de l'âme libérée du carcan de l'enveloppe charnelle après la mort. En transportant l'âme vers les cieux, l'oiseau établit une médiation entre le monde des vivants et celui des morts. Il forme un trait d'union entre la terre et le ciel, de la même manière qu'Hermès et le pasteur christique, tous deux guides des âmes. La figure du paon se rapproche de celle d'Hermès, à Naples et à Rome entre le I^er^ et le II^e^ siècle, et entre à la même époque, dans la sphère du pouvoir impérial. Entre la fin du I^er^ et le milieu du III^e^ siècle, des liens étroits sont tissés entre l'impératrice divinisée et l'oiseau de Junon, jugé digne de transporter cette âme

[818] Voir J. WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane, op. cit.*, Pl. 100 ; G. DECKERS, *Die Katakombe S. Marcellino e Pietro…, op. cit.,* fig. 64 ; V. F. NICOLAI, F. BISCONTI et D. MAZZOLENI, *Les catacombes chrétiennes de Rome, op. cit.,* p. 103.

prestigieuse vers sa demeure céleste. L'appropriation de la figure du paon psychopompe par un représentant du pouvoir était lisible en filigrane dans la fresque de la villa de Poppée (v. 45 av. J.-C.), mais a été officialisée dans la numismatique impériale romaine. Dans les deux cas, le paon participe activement au processus de création d'une image de l'apothéose, largement diffusée sur des pièces de monnaie circulant dans l'ensemble de l'empire romain. L'attribut d'Héra/Junon devient alors un instrument de la mise en scène du pouvoir impérial en contribuant à la commémoration de la divinisation de plusieurs impératrices liées, par là-même, à la souveraine des cieux. Dans le mausolée impérial de Constance, l'oiseau est intégré dans le discours visuel exposé sur le sarcophage et sur la voûte d'un édifice inscrit dans un complexe cultuel et funéraire articulé, basé sur la commémoration de la martyre Agnès.

L'oiseau permet de franchir le seuil entre l'ici-bas et l'au-delà tout en le protégeant, ce qui est particulièrement sensible dans le décor peint de l'*oecus* 15 de la villa de Poppée puis sur le sarcophage de Constance. Il accompagne l'élévation de l'âme, libérée du carcan charnel, tout en formant une clôture, comme l'indiquent les paons affrontés ou adossés à la fois médiateurs et gardiens du seuil. Cette idée a également été développée dans des contextes funéraires, en particulier dans les catacombes romaines entre le III^{e} et le IV^{e} siècle. L'analyse de certaines fresques funéraires centrées sur une figure pastorale permet de mettre en évidence un deuxième mouvement lié à l'image du paon. En effet, le paon fait partie des éléments qui introduisent une dynamique dans l'anneau périphérique couronnant le médaillon central, tel un axe autour duquel gravitent les motifs. De même que la caille, le paon évoque le cycle des saisons et le rythme d'une nature perpétuelle et sans cesse renouvelée. La répétition du motif accentue l'idée de mouvement au sein d'une structure radiale, qui traduit l'ordre cosmique et évoque l'harmonie par l'intermédiaire d'une organisation rigoureuse du décor. L'oiseau incarne l'espoir de connaître la *felicitas* dans l'au-delà et peut-être une théophanie pour un défunt converti au christianisme à l'égal de Noé, Jonas et Daniel qui auraient connu des manifestations du divin.

La question des circonstances de la « conversion » du paon est d'ailleurs délicate puisqu'on ne peut se baser que sur les figures qui accompagnent le ou les paon(s). D'un point de vue formel, le paon chrétien n'est pas différent de son parent païen, c'est pourquoi il est nécessaire de s'attacher à son environnement pour tenter de comprendre le champ dominant du décor. Dans l'univers visuel des catacombes romaines entre le III^{e} et le IV^{e} siècle, la migration du paon vers un répertoire chrétien en cours d'élaboration a dû s'effectuer progressivement et s'adapter aux exigences des demandeurs du décor. Pour cette raison, le paon peut être envisagé

comme une « image-signe » selon le terme d'A. Grabar, c'est-à-dire comme un motifs prenant sens à travers le regard de l'observateur[819]. Ce dernier, en fonction de sa familiarité avec le signe et de ses croyances, devait être capable de déchiffrer des décors qui se rapprochent de parcours spirituels et initiatiques. Le paon évoque le triomphe sur la mort, le renouveau et l'*aeternitas,* parce qu'associé au cycle de la nature, puis à l'incorruptibilité charnelle chez saint Augustin, qui l'interpréta comme une « preuve » de l'existence de Dieu.

Dans la littérature antique, le paon et le phénix sont mis en concurrence, alors que dans l'iconographie, ils semblent plus complémentaires. Sur l'enseigne de la taverne d'Euxinus à Pompéi (I^er^ siècle), les paons affrontés semblent garder le seuil, tandis que le phénix annonce la *felicitas* de l'âme. La première figuration du phénix est donc également la plus ancienne association connue entre le paon et le phénix dans l'iconographie antique. Des liens entre les deux oiseaux ont également tissés, semble-t-il, par l'intermédiaire d'objets transversaux, en particulier grâce à la sphère. La formule visuelle du paon perché sur une sphère-trône dans les catacombes romaines au IV^e^ siècle pourrait alors dérivée de schémas présentés sur des revers monétaires commémorant l'apothéose d'empereurs et d'impératrices. Les liens étroits tissés entre le couple impérial, les souverains des dieux et leurs attributs ont pu orienter le choix de l'oiseau et de son présentoir. Le paon perché sur une sphère sur des fresques funéraires au IV^e^ siècle s'intègre dans un ensemble de motifs de commémoration et renforce sa fonction d'intermédiaire entre le monde terrestre et le monde céleste. La sphère de l'éternité dans l'iconographie impériale a donc probablement été réinterprétée pour proposer une nouvelle traduction visuelle du triomphe sur le temps et la mort.

Dans le prochain chapitre, nous allons poursuivre nos réflexions sur la christianisation du paon puis envisager la conversion du phénix dans des contextes funéraires à Rome et à Thessalonique jusqu'à l'introduction de ces oiseaux de triomphe dans l'espace ecclésial.

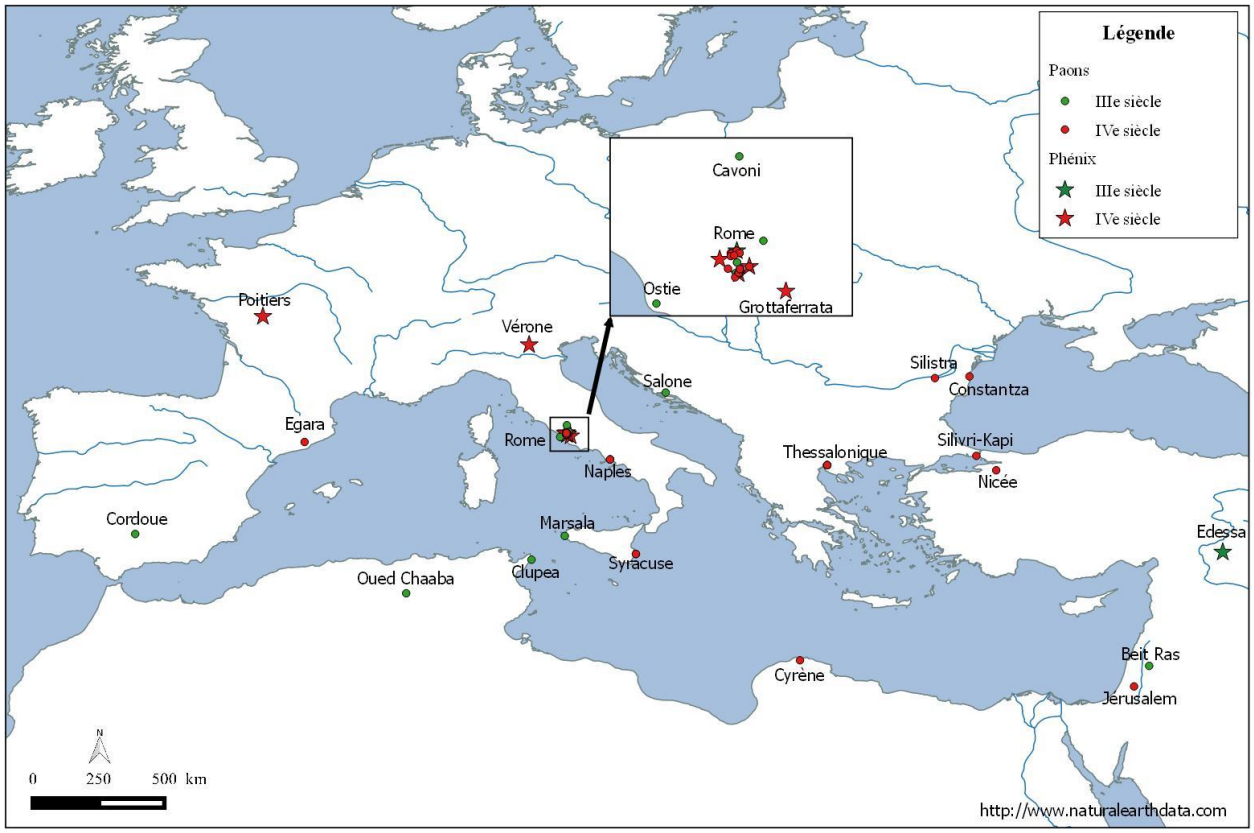
[819] Derrière le terme « d'observateur », nous regroupons le commanditaire du décor et les proches du défunts venus entretenir sa mémoire dans les catacombes. À ce sujet, voir en particulier E. REBILLARD, *Religion et sépulture. L'Église, les vivants et les morts dans l'Antiquité tardive*, Paris, éditions de l'EHESS, 2003, p. 161-198, en part. p. 163-166.

Chapitre V. L'introduction progressive des oiseaux du triomphe dans l'iconographie chrétienne (III^e^-IV^e^ siècle)

Dans le précédent chapitre, il était question de réfléchir sur la fonction médiatrice du paon considéré comme un psychopompe au moins depuis le II^e^ siècle av. J.-C. La notion de seuil étroitement liée à l'oiseau va désormais être envisagée en nous focalisant sur Rome et Aquilée, au cours d'une période charnière comprise entre le III^e^ et le IV^e^ siècle. Dans un premier temps, une mise en série de l'ensemble des témoignages datés entre le III^e^ et le IV^e^ siècle sera proposée. Ce resserrement chronologique et spatial va nous permettre de revenir sur les premières associations du paon avec des figures chrétiennes dans les catacombes romaines, puis d'examiner l'une des plus anciennes mises en image du phénix dans un contexte funéraire chrétien. Le fait que ce dernier soit présenté dans un foyer ardent sur l'une des fresques de la *Cappella Greca*, dans les catacombes de Priscille, est un point sur lequel il faudra insister. Dans un deuxième temps, nous réfléchirons notamment sur la question des flammes associées au thème de la régénération et de la purification. La figuration de l'oiseau mythique renaissant de ses cendres sera donnée à réfléchir, étant donné que l'incinération ne correspond pas au traitement du corps dans le rituel funéraire chrétien. D'ailleurs, les circonstances de l'introduction du feu dans le mythe du phénix devront également être définies, puisque l'oiseau n'a pas toujours ressuscité dans un nid enflammé. Dans un troisième temps, nous envisagerons la question des échos visuels entre l'iconographie funéraire romaine et les premiers décors ecclésiaux, à Rome et à Aquilée, entre le milieu et la fin du IV^e^ siècle. Le terme écho est entendu au sens d'une mise en résonance de certains éléments du répertoire visuel funéraire romain avec les premiers décors ecclésiaux encore empreints des codes de l'art catacombal. La scène dite de *Traditio Legis* et les liens étroits tissés entre le paon et le sacrement du baptême dans l'ensemble peint du cubiculum A2 vont être reconsidérés, afin de formuler des hypothèses sur une possible mise en image des deux oiseaux du triomphe au sein de la basilique Saint-Pierre, dès la fin du IV^e^ siècle. Nous terminerons par l'étude du pavement du chœur de la basilique alla Beligna d'Aquilée, l'un des plus anciens témoignages conservés d'une figuration du paon dans l'espace ecclésial à la fin du IV^e^ siècle. À la même époque, le phénix est mis en image dans un brasier ardent sur le pavement de la seconde basilique d'Aquilée, une cité renaissante.

I. Mise en série des témoignages figurés en contextes funéraire et cultuel chrétiens entre le III^e et le IV^e siècle

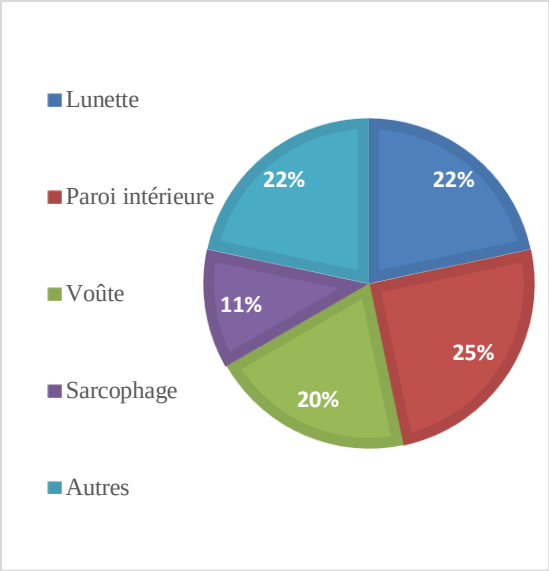
Entre le III^e et le IV^e siècle, 71 témoignages figurés ont été recensés en contexte funéraire. Au sein de cet ensemble, 60 paons sont associés à 19 cités localisées notamment sur la péninsule italique. Sur 43 documents liés à des cités italiques, 35 sont situés à Rome, ce qui



Carte 10. Répartition des cités associées au paon et/ou au phénix en contexte funéraire (III^e-IV^e siècle).

met en évidence une certaine prédominance de cet espace pour le paon. Dans de moindres proportions, Thessalonique se distingue de l'ensemble avec 5 tombes individuelles datées du IV^e siècle. Ces dernières sont contemporaines de 3 témoignages découverts dans les catacombes napolitaines et de 2 documents relatifs aux catacombes de la Vigna Cassia à Syracuse. En ce qui concerne le phénix, sur les 11 témoignages répertoriés, 7 sont associés à Rome et sa proche périphérie urbaine, ce qui rejoint nos précédentes observations sur l'iconographie du paon.

L'analyse des supports utilisés ne met pas en relief une surface particulière, mais apporte deux pistes de réflexions. L'espace semi-circulaire de la lunette d'un *arcosolium* ou d'une tombe individuelle se situe au plus près de la sépulture. Cette proximité entre le signe et le défunt est également perceptible dans l'enveloppe sculptée du sarcophage. L'arc d'*arcosolium*



Graphique 19. Répartition des paons figurés en contexte funéraire en fonction du support (III^e-IV^e siècle.

dans la catégorie « Autres », la paroi intérieure et la voûte du *cubiculum* ou de la tombe encadrent la ou les sépultures. L'ensemble de ces supports marquent des seuils entre le terrestre et le céleste, voire une interface entre le monde des vivants et des morts. Le phénix a quant à lui notamment été peint sur les parois de *cubicula* romains à partir du début du III^e siècle et sculpté sur la cuve de sarcophages à la fin du IV^e siècle[820].

Les circonstances de la christianisation du paon et du phénix en contexte funéraire sont délicates à établir, puisque reposant sur des interprétations à partir d'indices disséminés dans un décor. L'observation des composantes iconographiques apporte une série d'informations, mais ne peut suffire à déterminer si le défunt était converti au christianisme durant la période charnière des III^e et IV^e siècles[821]. Des scènes mythologiques et des personnifications des Saisons cohabitaient d'ailleurs avec des figures bibliques dans plusieurs *cubicula* familiaux, notamment dans les catacombes romaines. L'ambiguïté du pasteur et de la figure de l'orant ajoute une difficulté supplémentaire à notre approche, si l'on cherche à définir les croyances du ou des défunts. Par ailleurs, l'association ponctuelle du paon avec des signes chrétiens ne signifie pas à prouver que le sujet migre définitivement vers le christianisme à partir du III^e siècle. Dans notre corpus, l'oiseau côtoie des référents chrétiens dans 31 témoignages et des signes « païens » sur 19 documents entre le III^e et le IV^e siècle. Dans les 10 derniers cas, le manque d'informations sur l'environnement du paon ne permet pas d'apporter de réponse. Nos réflexions porteront principalement sur les fresques du *cubiculum* A2 dans les catacombes de Calliste à Rome. Le décor exécuté probablement au milieu du III^e siècle fait en effet partie des plus anciens témoignages de la figure du paon dans une chambre funéraire à dominante chrétienne. En ce qui concerne le phénix, notre regard va se diriger vers les catacombes de Priscille, plus précisément vers un *cubiculum* cruciforme dénommé la « *Cappella Greca* ». Au

[820] Le phénix a plus précisément été mis en image sur quatre sarcophages, deux parois intérieures de *cubicula*, une lunette et un arc d'*arcosolium*, sur le fond d'une coupe, sur une urne funéraire et sur le pavement d'une tombe. *Cf.* R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, Pl. XIII-XVII, XXII, XXIV-XXVII, XXIX.
[821] Nous renvoyons pour cela notamment aux réflexions d'E. Rebillard, en particulier à *id.*, *Religion et sépulture …., op. cit.,* p. 45.

début du III^e siècle, l'*avis unica* est figuré au sein d'une série de fresques représentant des théophanies vétéro- et néotestamentaires. Le fait que l'oiseau soit présenté au centre d'un foyer doit également retenir notre attention, puisque le schéma est assez rare par rapport aux représentations du phénix perché sur une sphère ou sur la branche d'un palmier. Le choix de mettre en image la combustion du phénix ne va également pas de soi, *a priori*, du point de vue des rites funéraires et de l'eschatologie chrétienne.

L'intégration du phénix dans le schéma de la *Traditio Legis* dans l'imagerie funéraire au milieu du IV^e siècle à Rome apporte plusieurs pistes de réflexions. Un effet de résonance visuelle entre une iconographie funéraire christianisée et l'un des premiers décors ecclésiaux à Rome a pu favoriser une éventuelle introduction du phénix dans le décor de l'ancienne basilique Saint-Pierre. Nous présenterons des hypothèses sur la possible présence de la figure du phénix et du paon dès les années 360 dans ce lieu de culte majeur pour le christianisme, avant de porter notre attention sur deux fragments de mosaïques de pavement découverts à Aquilée. La figuration d'un paon au milieu de rinceaux de vigne dans la basilique alla Beligna et du phénix au centre d'un foyer dans la seconde basilique d'Aquilée ouvre plusieurs horizons. Il est difficile de déterminer avec précision l'emplacement de la figure du phénix dans l'espace ecclésial, mais il démontre que l'oiseau a été mis en image à Aquilée à la fin du IV^e siècle. Notre propos va être centré sur la cité de Rome afin de nous interroger d'une part, sur l'association du paon et du phénix avec des référents chrétiens dans les catacombes. D'autre part, il s'agira de réfléchir sur des phénomènes d'échos visuels entre une iconographie funéraire et une iconographie cultuelle à Rome, puis à Aquilée durant la seconde moitié du IV^e siècle.

II. Le triomphe sur le temps et sur la mort dans la sphère funéraire romaine (IIIe-IVe siècle)

A. Le phénix et les flammes régénératrices

A. 1. L'introduction du feu dans le mythe du phénix

Dans sa notice consacrée au *benu*-phénix, Hérodote tire ses informations d'une mystérieuse représentaton de l'oiseau ainsi que des récits des prêtres héliopolitains[822]. Ces derniers rapportent que l'oiseau astre sacré ne réapparaît qu'à la fin de chaque cycle de cinq cents ans. L'auteur centre son récit sur l'apparence supposée de l'animal et sur le transport des

[822] HÉRODOTE, *Histoires*, II, 73, 1.

restes paternels à Héliopolis. Dans les deux cas, l'historien s'éloigne des témoignages textuels et iconographiques sur le *benu,* bien que ses ajouts aillent dans le même sens que la légende de l'oiseau égyptien. Il exprime la souveraineté et la dimension solaire d'un oiseau lié à la cyclicité, à la régénération et à l'éternité dans la cosmogonie héliopolitaine[823]. L'échassier au plumage gris-bleu est remplacé par un rapace dont les couleurs traduisent l'incandescence et expriment la renaissance du soleil. Dans l'esprit de l'auteur, le transport du corps de son père vers le sanctuaire d'Hélios représente un exemple de piété filiale[824]. Parti d'Arabie, le jeune phénix se servirait d'un œuf de myrrhe pour véhiculer le corps de son prédécesseur vers Héliopolis, la cité dans laquelle était conservée la pierre primordiale du *benu* selon la légende[825]. Dans le *Livre des Morts* (145), Horus prend également soin de son défunt père Osiris dont l'âme (*ba*) se manifesterait à travers le *benu,* l'oiseau-astre intermédiaire entre le monde des vivants et celui des morts[826]. Le culte funéraire rendu au père dans l'Égypte ancienne permet de légitimer le pouvoir du fils qui hérite d'une fonction. Comme le souligne F. Labrique, chez Hérodote, la piété filiale est un devoir que le jeune phénix accomplit pour son père sur le modèle d'Horus[827]. La consécration des restes de son géniteur semble nécessaire à l'aboutissement du processus d'auto-régénération et à la justification de son pouvoir transmis par son prédécesseur et *alter ego*. Le motif de l'œuf dans le texte hérodotéen n'est pas directement associé au mythe du *benu,* mais pourrait d'abord faire référence à l'œuf primordial du dieu solaire Atoum dans la cosmogonie égyptienne[828]. Il évoquerait ensuite la reconstitution du corps d'Osiris ou de Sokaris durant les cultes à mystères du mois de *khoiak* (octobre/novembre)[829]. Grâce au motif de l'œuf, Hérodote suggère la naissance et la renaissance du phénix dont les restes doivent être consacrés dans le sanctuaire du Soleil.

La précieuse dépouille de l'ancien phénix est conservée dans un écrin aromatique avant d'être consacrée. Le matériau de l'œuf est, selon nous, le second point déterminant de la version

[823] *Supra,* chap. III, I. B.
[824] M. WALLA, *Der Vogel Phönix in der antiken Literatur..., op. cit,* p. 81-82 ; L. GOSSEREZ, « Le phénix, le temps et l'éternité », art. cit., p. 21-45, p. 29.
[825] F. LABRIQUE, « Le regard d'Hérodote sur le phénix (II, 73) », dans *Hérodote et l'Égypte : regards croisés sur le Livre II de l'Enquête d'Hérodote*, actes de la journée d'étude (Lyon, MOM, 2010), Lyon, CMO, 2013, p. 119-143, en part. p. 130-132.
[826] *Ibid.,* p. 123, 130, d'après P. KOEMOTH, *Osiris et les arbres : contribution à l'étude des arbres sacrés de l'Egypte ancienne*, Liège, C.I.P.L, 1994, p. 220-221.
[827] F. LABRIQUE, « Le regard d'Hérodote sur le phénix (II, 73) », art. cit., p. 131.
[828] *Loc. cit.*
[829] *Ibid.*, p. 132. À l'intérieur d'un récipient d'argent découvert dans la chapelle orientale de Dendara, un œuf constitué de différents aromates amalgamés, notamment de la myrrhe, semblait représenter le corps sokarien unifié. Sur les cultes à mystères liés à Osiris, voir C. LEITZ, « Die Erweiterung der Mythen um eine kalendarische Dimension », *Ars Semeiotica,* 20, 1-2, 1997, p. 39-51, p. 44-45 ; E. CHASSINAT, *Le mystère d'Osiris au mois de khoiak,* Le Caire, IFAO, 1968, fasc. II, p. 171-174, col. 116-121.

hérodotéenne du mythe. L'auteur indique que l'oiseau part d'Arabie, une contrée productrice de myrrhe[830]. De la même manière que le paon, le phénix est un être extraordinaire qui traverse le temps, triomphe de la mort et vit dans des territoires lointains qui stimulent l'imaginaire[831]. Au-delà de la référence au parfum des aromates orientaux, Hérodote fait allusion aux rites funéraires égyptiens malgré le fait que l'embaumement décrit soit extérieur, c'est-à-dire inversé par rapport au réel[832]. La myrrhe destinée à un usage funéraire dans le texte rappelle le rituel de la momification ; en revanche, le phénix thanatopracteur s'en éloigne lorsqu'il façonne un œuf pour envelopper le corps de son prédécesseur. En tant qu'être divin, il ne semble pas obéir aux mêmes règles que les hommes, bien que contraint de prendre soin des restes de son géniteur pour assurer son existence[833]. Le sarcophage aromatique protège la dépouille de l'ancien phénix et lui assure une certaine éternité, alors que son successeur est probablement issu d'une décomposition corporelle[834]. L'aromate oriental doit remplir une fonction pratique et masquer les odeurs de putréfaction avant l'ensevelissement du corps à Héliopolis.

Chez Ovide (43 av. J.-C.-18 apr. J.-C.), lorsque le vieux phénix sent sa fin approcher, il se construit un nid aromatique au sommet d'un arbre au feuillage persistant, « sur les rameaux d'une yeuse ou sur la cime oscillante d'un palmier »[835]. La myrrhe fait partie des quatre aromates qui composent la dernière demeure du phénix terminant sa longue existence au milieu des parfums. L'auteur passe sous silence la phase de régénération, mais précise que le jeune phénix renaît du corps de son père, probablement par l'intermédiaire d'un vermisseau. Lorsqu'il devient assez fort, le jeune phénix transporte pieusement à Héliopolis le nid d'aromates contenant les restes de son prédécesseur. La myrrhe hérodotéenne demeure, mais le contenant se transforme en un objet qui suit la même logique que l'œuf de myrrhe. Le nid, à la fois tombeau, berceau et véhicule du phénix, participe à la renaissance de l'oiseau victorieux du

[830] Associé à l'Arabie et à l'Inde, le phénix a été lié étroitement aux productions de ces contrées, en particulier aux parfums (*Cf.* F. LECOCQ, « L'œuf du phénix… », art. cit.). À ce sujet, voir également D. MEEKS, « Coptos et les chemins de Pount », *Topoi*, suppl. 3, 2002, p. 267-335 ; A. LE GUÉRER, « Le parfum et la chair », *Terrain*, n° 47, 2006, p. 69-88 ; F. LABRIQUE, « Le regard d'Hérodote sur le phénix (II, 73) », art. cit., p. 132-133.

[831] *Supra*, chap. III, I. C. Les couleurs éclatantes du plumage du *benu*-phénix d'HÉRODOTE pourraient d'ailleurs avoir été influencées par les rayons du soleil, puisqu'en Égypte, en Arabie et en Inde, la faune et les minéraux seraient caractérisés par des teintes radieuses.

[832] J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 68 ; F. LECOCQ, « L'œuf du phénix…», art. cit., p. 108, 112.

[833] F. Labrique remarque que, dans le *Calendrier des jours fastes et néfastes*, le *benu* vient d'Orient tout comme les oiseaux migrateurs, ce qui correspond d'ailleurs à l'orientation du périple du phénix qui voyage de l'Arabie – un « Pays des dieux » (*Pount*) car producteur d'aromates – vers l'Égypte (*ead.*, « Le regard d'Hérodote sur le phénix (II, 73) », art. cit., p. 132).

[834] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 186-198.

[835] OVIDE, *Métamorphoses*, XV, 391-407.

temps et de la mort. La décomposition charnelle apparaît ainsi en filigrane dans cette première version latine du mythe.

Au milieu du I^er^ siècle de notre ère, le géographe romain Pomponius Mela propose, quant à lui, une variante originale de l'histoire dans sa *Chorographie*[836]. Après cinq cents ans d'existence ininterrompue, l'*avis unica* rassemble sur le sol différentes herbes aromatiques et constitue un monticule éloigné de la forme du nid, mais se rapprochant de celle du bûcher[837]. Du phénix naît le nouvel oiseau, qui, une fois adulte, s'envole vers le sanctuaire du Soleil et dépose les restes − enrobés de myrrhe − de son prédécesseur sur les bûchers enflammés d'un autel. Dans ce texte, une distinction est effectuée entre le monceau d'aromates, dans lequel le vieux phénix se décompose en Arabie, et le contenant de myrrhe enflammé sur un autel égyptien[838]. L'incinération s'apparente dans le texte à un rituel de consécration lié à un acte de piété filiale accompli après le vol du phénix débutant un nouveau cycle. Néanmoins, la crémation est un rite étranger à la culture égyptienne, qui cherche à maintenir l'unité du corps par la pratique de l'embaumement[839]. Dès lors, l'introduction du feu crémateur dans la tradition littéraire du phénix révèle un phénomène de romanisation de l'oiseau sacré à Rome à la fin du I^er^ siècle de notre ère[840].

Par le biais du récipient aromatique, un transfert est réalisé entre le phénix et l'empereur. Le glissement est d'autant plus sensible avec le bûcher aromatique pouvant servir à la crémation de l'empereur, ainsi qu'avec le rôle de l'aigle comme véhicule de l'âme impériale[841]. La myrrhe et l'encens étaient considérés comme des aromates liturgiques dès le I^er^ siècle av. J.-C. et il en était de même du cinname caractéristique des bûchers funéraires de luxe. Cet ingrédient, qui est une variété de cannelle, permet de mettre en évidence une autre facette de la romanisation du mythe du *benu*-phénix. La cannelle entre d'abord dans la composition du nid du phénix dans un passage de l'*Histoire Naturelle* de Pline[842]. Dans le texte, l'oiseau ne semble pas renaître de

[836] POMPONIUS MELA, *Chorographie*, A. SILBERMAN (trad. et éd.), Paris, Belles Lettres, 1988, III, 8, 83-84.
[837] « *Super exaggeratam variis odoribus struem sibi ipsa incubat soluiturque* », POMPONIUS MELA, *Chorographie*, *op. cit.*, III, 8, 83-84. La forme certainement pyramidale du monticule peut évoquer le thème du bûcher (F. LECOCQ, « L'œuf du phénix…», art. cit., p. 117).
[838] Chez Tacite (*Annales*, VI, 28, 7), l'œuf de myrrhe est également incinéré sur un autel à Héliopolis, mais il n'indique pas les matériaux du nid dans lequel le vieux phénix se décompose.
[839] F. LECOCQ, « L'œuf du phénix…», art. cit., p. 117.
[840] Chez Stace (*Silves*, II, 4, 33-37), le bûcher aromatique du phénix est explicitement mentionné durant l'éloge funèbre du perroquet d'Atédius Melior, mais Martial (*Épigramme*s, 5, 7, 1-2) est le premier auteur latin à mettre en évidence l'incinération du nid aromatique (?) du phénix.
[841] F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit., p. 91-92. Des vertus de la cendre de phénix ont même été envisagées puisque les précieux restes pourraient ressusciter un mort selon Lucain (*Pharsale*, VI, 680) mais Pline reste plus prudent sur ce supposé remède (*Hist. Nat*., XXIX, 29).
[842] PLINE, *Hist. Nat.*, X, 4, d'après le récit du sénateur Manilius.

ses cendres, mais la mention de la cannelle (*cassia*) et de l'encens (*tus*) pour le nid aromatique pourrait évoquer le parfum des liturgies romaines[843]. À l'égal de la myrrhe qui évoque l'Arabie et l'Egypte chez Hérodote, la cannelle est un aromate qui fait sens dans l'esprit de Pline et résonne pour son auditoire. Le naturaliste romain a d'ailleurs assimilé le phénix à l'oiseau-cannelle dont le nid serait constitué de branches de cinnamme chez Hérodote (484-420 av. J.-C.) et Aristote (384-322 av. J.-C.)[844]. Leurs supposés régimes alimentaires différencient les deux oiseaux mythiques. Toutefois, Pline les rapproche par l'intermédiaire d'un aromate rare et exotique qui suggère le thème des funérailles[845]. Les analogies entre une contrée lointaine, un aromate précieux et un oiseau extraordinaire alimentent un certain fantasme autour d'un objet inaccessible « enflammant » l'imaginaire. La comparaison des caractéristiques physiques du paon et du phénix suit d'ailleurs cette logique dans la littérature latine jusqu'à faire provenir le phénix d'Inde[846]. L'Inde étant perçue comme « le pays de l'Aurore » et comme une contrée productrice de cannelle, il paraît logique de lier l'oiseau solaire à un territoire proche, dans la pensée romaine, de l'Éthiopie[847] et de l'Égypte[848]. De même que l'Égypte, l'Inde est associée à des rituels funéraires dans la littérature latine[849], plus précisément à l'incinération volontaire des brahmanes[850]. Dans *La mort de Pérégrinus*, Lucien de Samosate (120-180) établit un lien entre l'ascète hindou Calanos († 325 av. J.-C.), le phénix et le philosophe cynique Pérégrinus (95-165 apr. J.-C.) qui s'immola près d'Olympie[851]. Le principe de l'auto-incinération permet

[843] Sur l'usage et la signification des aromates dans l'Antiquité, voir en particulier P. FAURE, *Parfums et aromates de l'Antiquité*, Paris, Fayard, 1987, en part. le chapitre, « Cannelle, costus, citronnelle et benjoin », p. 190-194.
[844] ARISTOTE, *Histoire des animaux*, IX, 13, 616a ; HÉRODOTE, *Histoires*, III, 111 ; PLINE, *Histoire Naturelle*, X, 97. Sur le « cinnamolgue » de Pline, voir J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 71-76 ; R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 166-168 ; F. LECOCQ, « *Kinnamômon ornéon* ou phénix ?... », art. cit. ; *ead.*, « Parfums et aromates dans le mythe du phénix », art. cit., p. 183.
[845] Sur la nourriture supposée du phénix, voir en particulier R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 335-356.
[846] Le phénix est indien notamment chez PLINE (*Histoire Naturelle*, XII, 85), AELIUS ARISTIDE (*Orationes*, XLV, 107), LUCIEN (*De morte Peregrini*, 25 ; *Le Navire*, 44) et HÉLIODORE (*Aethiopica*, 6, 3, 3). Sur le sujet, voir J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 175-176 ; R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 147-149, p. 305-307.
[847] « Pendant sa vie, il (le phénix) est Éthiopien car c'est là qu'il se nourrit, mais en mourant, il devient Égyptien parce que c'est là qu'il est enseveli », ACHILLE TATIUS, *Le Roman de Leucippé et Clitophon*, *op. cit.*, III, 25, 1-7.
[848] Sur le fantasme des contrées lointaines, voir notamment J. ANDRE et J. FILLIOZAT, *L'Inde vue de Rome. Textes latins de l'Antiquité relatifs à l'Inde*, Paris, Belles Lettres, 1986 ; A. LALLEMAND, « Le parfum comme signe fabuleux des pays mythiques », dans *Peuples et pays mythiques*, F. JOUAN et B. DEFORGE (éd.), Paris, Belles Lettres, 1988, p. 73-90 ; P. SCHNEIDER, *L'Ethiopie et l'Inde. Interférences et confusions aux extrémités du monde antique* (VIII^e^ siècle av. J.-C.-VI^e^ siècle apr. J.-C.), Rome, EFR, coll. EFR, n°335, 2004.
[849] Chez OVIDE (*Amours*, 2, 6, 49-58), le phénix est convoqué à l'enterrement du perroquet, l'oiseau indien par excellence, alors que chez Stace (*Silves*, 2, 4, 33-37), il monte sur le bûcher funéraire et aromatique du perroquet. (*Cf.* F. LECOCQ, « L'œuf du phénix…», art. cit., p. 118).
[850] *Ibid.*, p. 118-119.
[851] LUCIEN DE SAMOSATE, LXVIII « Sur la mort de Pérégrinus », 25-27. À ce sujet, voir F. LECOCQ, « Le roman indien du phénix, ou les variations romanesques du mythe du phénix », dans *Présence du roman grec et latin*, R.

à l'auteur de réunir des individus éloignés de quatre siècles et de mettre en évidence le mythe du phénix, un oiseau qui traverse le temps et triomphe de la mort.

Ainsi, à l'image du phénix et de son œuf de myrrhe, les auteurs grecs, hellénistiques et latins ont façonné une légende à partir de témoignages oraux, épigraphiques et iconographiques sur le *benu* héliopolitain. Les histoires autour de l'oiseau-astre égyptien ont formé le socle du mythe du phénix qui, malgré les « infléchissements »[852], reste associé à la course du soleil, au rythme du temps et à l'éternité. Les récits rapportés, voire enchâssés dans d'autres textes contribuèrent à composer la légende d'un oiseau seul représentant de son espèce qui réapparaît tous les cinq siècles selon Hérodote. Le phénix est un rapace au plumage rouge et or dont la piété filiale est soulignée chez la plupart des auteurs depuis le V^e^ siècle av. J.-C. bien qu'il appartienne à la sphère du divin et entre dans la catégorie des *mirabilia* ou des *fabulae*. De même que son plumage, le nid de l'oiseau éternel devait être extraordinaire et révéler la préciosité de son contenu. L'œuf de myrrhe hérodotéen a laissé place au nid aromatique, un objet porteur de sens dans l'esprit de Pline et de son auditoire, puisque le phénix meurt et renaît au milieu de parfums funéraires et exotiques. La description du processus de régénération de l'*avis unica* porte d'ailleurs également l'empreinte de l'actualisation du mythe à la fin du I^er^ siècle de notre ère. Le thème de l'incinération du nid témoigne en effet de la romanisation de la légende du *benu*-phénix qui s'inscrit par ailleurs dans le même schéma de pensée que la notice hérodotéenne. L'incinération du nid aromatique du phénix renforce la dimension rituelle de sa mort et de sa renaissance. La créature accomplit une procession pour rejoindre le sanctuaire du Soleil et consacrer le corps de son prédécesseur et, par là même, sa propre chair.

La troisième relecture du mythe apparaît en confrontant les témoignages littéraires et iconographiques relatifs à la christianisation du phénix. Dans la sphère chrétienne, le premier auteur à faire référence au mythe du phénix est le pape Clément de Rome († 99) dans l'*Epître aux Corinthiens* (I, 25) rédigée à la fin du I^er^ siècle de notre ère[853]. Dans ce texte, l'auteur s'exprime sur la résurrection du Christ et fonde sa démonstration sur des « preuves » du processus de renaissance dans la nature. La succession perpétuelle des saisons et l'alternance du jour et de la nuit lui permettent de nourrir une réflexion autour du rythme du temps et de l'harmonie de la Création. De la même manière que les graines semées se décomposent en terre

POIGNAULT (éd.) avec la collaboration de S. DUBEL, actes de colloque (Clermont-Ferrand, 2006), Clermont-Ferrand, Centre de Recherches A. Piganiol – Présence de l'Antiquité, coll. « Caesarodunum », XL-XLI bis, 2011, p. 405-429, en part. p. 413-414. À ce sujet, voir également C.-M. EDSMAN, *Ignis divinus : le feu comme moyen de rajeunissement et d'immortalité : contes, légendes, mythes et rites,* Lund, C. W. K. Gleerup, 1949, p. 199.

[852] L'expression est empruntée à Françoise Lecocq.

[853] CLÉMENT DE ROME, *Épître aux Corinthiens, op. cit.*, I, 25.

et se raniment grâce à l'action divine, le phénix d'Arabie manifesterait « la grandeur de ce qu'il (le créateur de l'univers) avait annoncé »[854]. Selon l'auteur, tous les cinq cents ans, l'*avis unica* meurt et se décompose dans un nid aromatique – berceau du futur phénix – selon une version proche du récit d'Ovide rédigé moins d'un siècle plus tôt[855]. Le mythe païen de l'oiseau éternel n'est pas contesté, mais apporte au contraire un argument décisif à un texte visant à prouver que la résurrection charnelle est accessible au fidèle[856].

Au début du III^e^ siècle, Tertullien (v. 155-v. 220) joue quant à lui sur l'homonymie et la polysémie d'un terme pour tenter de démontrer que la mort de l'homme n'est pas une fin[857]. L'auteur cite le verset 13 du Psaume 91 et traduit le terme grec *φοίνιξ* par oiseau-phénix et non par arbre-phénix (*palma* en latin)[858]. L'*exemplum* du phénix lui permet d'illustrer le phénomène de *renovatio* dans un univers qui témoignerait en permanence de la puissance divine[859]. La cyclicité de la nature, le mythe du phénix oriental et sa supposée mention dans les Écritures prouveraient que la résurrection charnelle existe pour le Juste qui « fleurira/s'épanouira comme le *phoenix* »[860]. La renaissance du défunt est perçue comme un maintien de l'unité de l'individu non altérée par la dégradation corporelle résultant de la mort[861]. « La substance du corps […] rappelée même des flammes »[862] renforce l'analogie entre le phénix, le Christ et le fidèle au sein d'un discours fondé sur une tension entre similarité et altérité. L'oiseau éternel à la fois héritier et successeur de lui-même célèbre ses funérailles « en une fin qui est renaissance » (*natali fine*) dans un nid à la fois berceau et tombeau[863]. Au milieu du III^e^ siècle, le théologien

[854] *Loc. cit.* F. Lecocq remarque que Clément ne cite pas *Job*, 29, 18 dans son passage sur le phénix et préfère se référer à la légende païenne, alors que, dans le chapitre suivant (26,3), il s'appuie sur un autre passage de livre de Job (*Jb*, 19, 25) pour parler de la résurrection (F. LECOCQ, « Y a-t-il un phénix dans la Bible ?... », art. cit., p. 61).
[855] OVIDE, *Métamorphoses*, XV, 391-407. Clément ne précise pas où le phénix construit son nid, mais indique qu'il le dépose tous les cinq cents ans sur l'autel du sanctuaire du soleil. Le nombre d'années de chaque cycle serait connu grâce aux prêtres héliopolitains qui répertoriaient, selon lui, chaque apparition du phénix dans des registres.
[856] Dans le *Physiologus* grec rédigé à partir du début du II^e^ siècle, le phénix ressuscite après trois jours selon le modèle christique (*cf.* J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. XXXIII, 145).
[857] TERTULLIEN, *La résurrection des morts*, A. JAUBERT (trad. et éd.), Paris, Migne, 2014, XIII, 2-3. Rappelons que, dans le chapitre précédent (chap. 12), l'auteur suit la même logique que Clément et se réfère à l'alternance du jour et de la nuit, ainsi qu'à la cyclicité des saisons pour convaincre son auditoire. La résurrection charnelle est envisageable pour le fidèle puisque la nature offre le spectacle d'une renaissance perpétuelle : « tout revient à son premier état après avoir disparu […] dans le livre de la nature ».
[858] R. CHELCEA, « La Bible latine et les principes de l'exégèse dans l'œuvre de Tertullien », *Caietele Institutului Catholic*, 7, 2005, p. 25-37.
[859] TERTULLIEN, *La résurrection des morts, op. cit*., XIII, 2. Selon L. Gosserez, « les Pères de l'Eglise cherchent dans le monde une sémiotique instituée par le Créateur pour l'enseignement de l'homme » (L. GOSSEREZ, « Le phénix, exemple de résurrection dans l'apologétique », dans *Le phénix et son Autre. Poétique d'un mythe des origines au XVI^e^ siècle*, *ead.* (dir.), Rennes, PUR, Collection « Interférences », 2013, p. 83-90, en part. p. 87).
[860] Ps 91, 13 cité dans TERTULLIEN, *La résurrection des morts, op. cit*., XIII, 2-3.
[861] L. GOSSEREZ, « Le phénix, exemple de résurrection dans l'apologétique », art. cit., p. 88.
[862] TERTULLIEN, *La résurrection des morts, op. cit*., XIII, 2-3.
[863] *Loc. cit.*

alexandrin Origène (v. 185-v. 253) s'oppose à un philosophe païen dans un traité polémique intitulé *Contra Celsum*[864]. Origène renverse le propos de son adversaire faisant du phénix patrophore un exemple de piété filiale – dans la lignée du récit d'Hérodote – et l'interprète comme un témoignage de la *Providentia*[865]. Selon lui, l'*avis unica* reflète la diversité de l'univers et n'a pas été créé pour faire l'objet d'admiration, mais pour que l'on loue le pouvoir de son Créateur. Origène et Clément de Rome sont deux auteurs représentatifs de la communauté judéo-chrétienne d'Alexandrie, un environnement intellectuel ayant joué un rôle déterminant dans la conversion du phénix littéraire[866].

A. 2. L'avis unica dans la Cappella greca (III^e siècle)

Au niveau iconographique, l'un des premiers témoignages d'un phénix associé à des figures chrétiennes se situe dans les catacombes de Priscille à Rome, à l'intérieur d'un *cubiculum* cruciforme désigné la *Cappella Greca*[867]. La datation délicate des fresques oscille entre le II^e siècle[868] et le IV^e siècle[869]. La majorité des spécialistes envisagent une réalisation durant la première moitié du III^e siècle[870]. Le décor met en évidence des figures sur fond blanc dans la première partie de la chapelle, c'est-à-dire jusqu'à la figuration de l'Épiphanie, et des

[864] Sur le sujet, voir en particulier E. V. GALLAGHER, *Divine Man or Magician? Celsus and Origen on Jesus*, Chico, Scholars Press, 1982 ; M. FÉDOU, *Christianisme et religions païennes dans le* Contre Celse *d'Origène*, Paris, Beauchesne, 1988.

[865] ORIGÈNE, *Contre Celse, Tome II (Livres III-IV)*, M. BORRET (trad. et éd.), Paris, Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 136, 1968, IV, 98.

[866] F. LECOCQ, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », art. cit., p. 249-250.

[867] Fiche H 120-1. Sur la question des restaurations effectuées sur les fresques de la *Cappella Greca*, voir en particulier E. RAUSCH, « Indagine sul deterioramento di un ambiente sotterraneo: la Cappella Greca delle catacombe di Priscilla in Roma. Analisi e proposte di intervento », *RAC*, 59, n°1-2, 1983, p. 7-27.

[868] Dans son article, L. de Bruyne fait le point sur les différentes datations proposées (*id.*, « La *cappella greca* di Priscilla », *RAC*, 46, 1970, p. 291-330, en part. p. 292-295). J. Wilpert a daté les fresques du début du II^e siècle (J. WILPERT, *Fractio panis : die älteste Darstellung des eucharistischen Opfers in der "Cappella greca"*, Fribourg, Herder, 1895, p. 32). Au sujet des datations, voir également A. PROFUMO, « Un battistero cristiano dell'anno 140 circa », *Studi romani*, I, 1913, p. 131-143 (v. 140) ; P. STYGER, *Die römischen Katakomben*, Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft, 1933, p. 139 (v. 150) ; L. DE BRUYNE, « La *cappella greca* di Priscilla », art. cit., p. 329 (v. 180).

[869] F. WIRTH, *Römische Wandmalerei von Untergang Pompejis bis zum Ende des dritten Jahrhunderts*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, p. 214 ; F. TOLOTTI, *Il cimitero di Priscilla : studio di topografia e architettura*, Vatican, PIAC, 1970, p. 258-275.

[870] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, Pl. XII, p. 442 suit les datations proposées notamment par M. DVORAK, « Die Entstehung der christlichen Kunst », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XVI, Bd. II, 1923, p. 2-13, en part. p. 1 et suiv. À ce sujet, voir également F. WIRTH, « Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis Hadrian », *Römische Mitteilungen*, 44, 1929, p. 91-166, p. 111 et suiv. ; M. BORDA, *La Pittura romana*, Milan, Società editrice Libraria, 1958, p. 123. F. Tolotti a repris ces datations dans *id.*, « Le cimetière de Priscille. Synthèse d'une recherche », *Revue d'Histoire ecclésiastique*, n°73, 1978, p. 291-314, en part. p. 306-307.

scènes sur fond rouge dans le second espace[871] terminé par la *fractio panis* selon J. Wilpert (1857-1944)[872]. La plupart des fresques sur les parois sont encore visibles et ont été numérisées[873]. Les décors des voûtes sont fragmentaires, mais peuvent être en partie restitués.

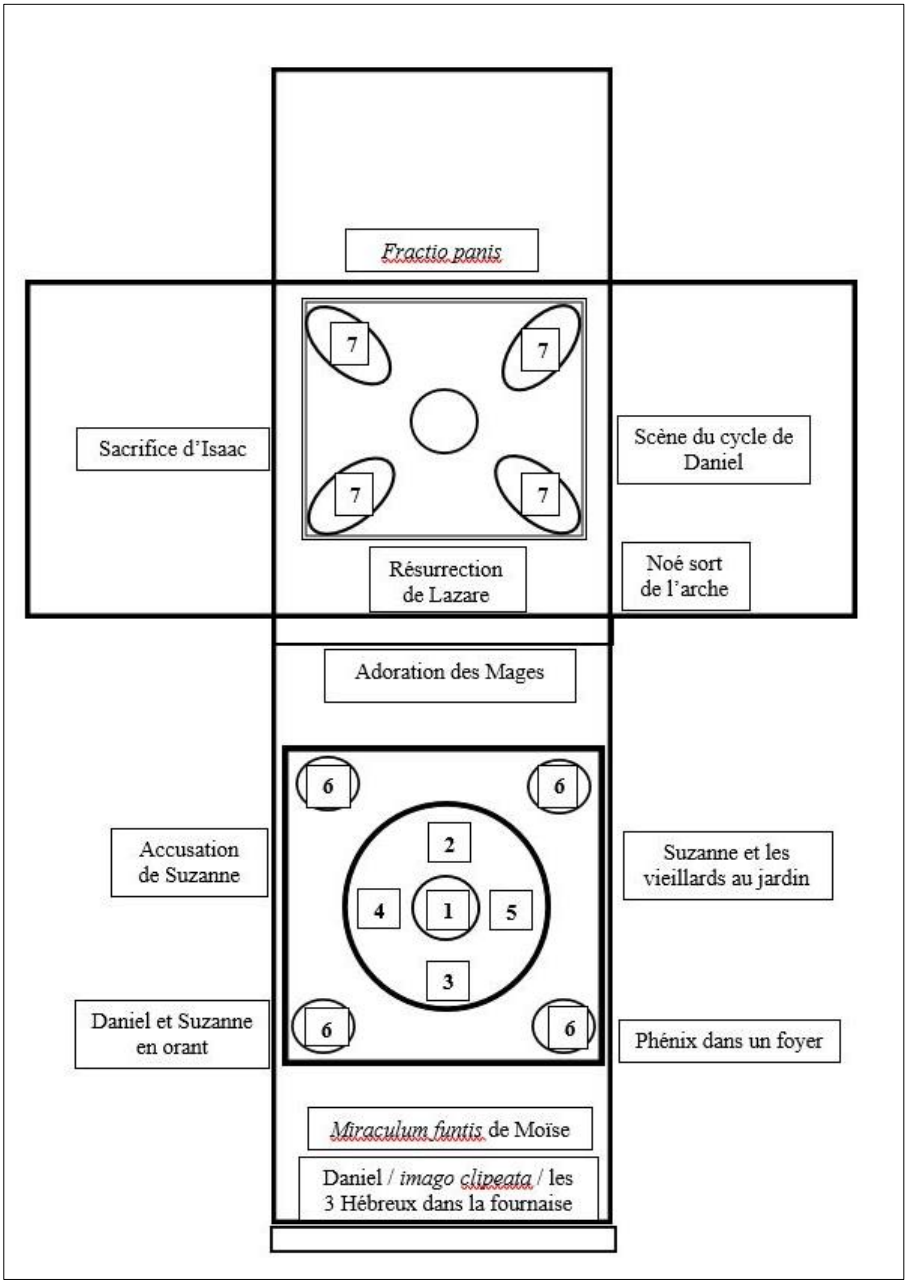


Figure 32. Schéma de répartition des épisodes bibliques de la *Cappella Greca*, catacombes de Priscille, Rome, début III[e] siècle.

[871] M. S. Hunt emploie les termes *nave* et *sanctuary* pour désigner les deux parties de la *Capella Greca* (M.-S. Q. HUNT, *The Iconology of the Cappella Greca in the Cemetery of Priscilla,* Thesis of Master of Art, sous la direction de Darrell D. DAVISSON, University of Arizona, 1974). Par prudence, nous préférons ne pas utiliser ces appellations dans le cas de cet ensemble cultuel situé en contexte funéraire à Rome au début du III[e] siècle.
[872] J. WILPERT, *Fractio panis…, op. cit*., p. 5.
[873] La *fractio panis*, la résurrection de Lazare, le sacrifice d'Isaac et Daniel dans la fosse aux lions ont été découvertes en 1894 (J. WILPERT, *Fractio panis*…, *op. cit.,* p. 1-7). Les catacombes de Priscille à Rome ont progressivement été numérisées sur le site Google Maps, la *Cappella Greca* en septembre 2013.

Sur la paroi intérieure de l'arc d'entrée, Moïse frappe de sa baguette le rocher du Mont Horeb et fait jaillir de l'eau pour le peuple d'Israël[874]. Sur l'une des retombées de l'arc, sous le *miraculum fontis*, un jeune homme vêtu d'un *pallium* désigne quelque chose ou quelqu'un. Il s'agit du prophète Daniel[875], puisque, sur le côté opposé, les trois Hébreux sont figurés dans la Fournaise[876]. L'auteur de la péricope vétérotestamentaire est figuré en train de désigner une *imago clipeata* au sommet de l'arc. Selon D. Cascianelli, cette dernière serait l'idole de Nabuchodonosor, la statue devant laquelle les trois Hébreux ont refusé de se prosterner dans le Livre de Daniel[877]. Les fresques des parois latérales, restaurées en 1952, sont centrées sur la vie de Suzanne dont l'histoire est rapportée dans le chapitre 13 du Livre de Daniel[878]. Sur la paroi orientale, Suzanne est encadrée par les vieillards auxquels elle refuse de céder, tandis que sur le mur opposé, est présentée la condamnation de la pieuse Suzanne[879]. Les deux épisodes côtoient d'une part une figuration de Daniel et Suzanne en position d'orant sur la paroi occidentale et d'autre part le phénix dans un foyer ardent sur le mur oriental[880]. Ce dernier répond aux trois Hébreux dans la Fournaise qui semblent en liaison avec le divin à l'égal de Suzanne et Daniel en orant. Le décor de la voûte est presque entièrement perdu. Toutefois, nous pouvons en comprendre les



Figure 33. Détail du phénix sur la paroi orientale de la *Cappella Greca* (début III^e siècle).

[874] Ex 17, 5-6. Voir F. TRISTAN, *Les premières images chrétiennes…*, *op. cit.*, p. 96, 252-253.
[875] L'identification du prophète Daniel a d'abord été proposée par J. Wilpert en 1903, puis a fait l'objet d'un consensus jusqu'à la publication de l'étude de D. Calcagnini en 1988 (J. WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane*, *op. cit.*, p. 329 ; D. CALCAGNINI, « Nota iconografica: la stella e il vaticinio del V. T. nell'iconografia funeraria del III-IV sec.», *RAC*, 64, 1988, p. 65-87, p. 86).
[876] Dn 3, 19-23. À ce sujet, voir F. TRISTAN, *Les premières images chrétiennes*, *op. cit.*, p. 274-276.
[877] Dn 3, 1-12. À ce sujet, voir notamment D. CASCIANELLI, « Le pitture della parete d'ingresso della Cappella Greca di Priscilla. Ipotesi e nuove riflessioni (Il libro di Daniele affrescato sulle pareti della Cappella Greca di Priscilla) », *RAC*, 86, 2010, p. 265-296.
[878] Dn 13, 1-75.
[879] Dn 13, 16-24 ; 37-61. Le geste de la pose des mains sur la tête de Suzanne pour la faire condamner a parfois été interprété comme une *coronatio*.
[880] La fresque a été découverte en 1951. Voir notamment A. FERRUA, « Lavori nelle catacombe », *RAC*, 30, 1954, p. 155-165, p. 157-158 ; *id.*, « Tre note d'iconografia paleocristiana », *Miscellanea Giulio Belvederi*, 1954, p. 273-285, en part. p. 274-275.

grandes lignes grâce à des dessins réalisés entre la fin du XVIII[e] et le début du XX[e] siècle[881]. Selon P. Testini, le centre de la voûte était occupé par une *imago clipeata* du Bon Pasteur [n°1 sur le schéma][882] autour duquel gravitaient quatre épisodes bibliques. Daniel dans la fosse aux lions (Dn 6, 17-28) [n°3], la guérison du paralytique[883] [n°5] et deux autres scènes[884] [n°2 et 4] étaient encadrées de quatre médaillons abritant des personnifications des Saisons[885] [n°6]. L'arc septentrional marque un seuil et une étape, puisque la traduction visuelle de l'épisode de l'offrande des Mages (Mt 2, 1-12) évoque le dogme de l'Incarnation. Sur le revers de l'arc, la résurrection de Lazare (Jn 11, 43-44) répond à une scène de banquet (*stibadium*) interprétée comme la *fractio panis,* telle une synthèse de plusieurs épisodes préfigurant l'eucharistie[886]. Sur la paroi occidentale, Abraham s'apprête à sacrifier son fils Isaac (Gn 22, 11-13). Sur le mur opposé, Noé sort de l'arche (Gn 8, 11) près d'un épisode de l'histoire de Daniel, probablement le repas apporté par Habaquq dans la fosse aux lions (Dn 14, 31-38). Le décor de la voûte a été presque entièrement détruit par une inondation, mais il subsiste quatre orants sur des piédestaux [n°7 sur le schéma] dans les angles de la composition, ainsi que des rinceaux de vigne[887].

En ce qui concerne la signification des fresques, le thème de la théophanie lie l'ensemble des figures et offre un espoir de salut au fidèle. Les trois Hébreux sauvés de la Fournaise, Daniel

[881] Les dessins réalisés entre 1783 et 1786 par J.-B. L. G. Seroux d'Agincourt (1730-1814) pour son recueil intitulé *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV[e] siècle jusqu'à son renouvellement au XVI[e] siècle* (1823) apportent de précieuses informations. La figure 12 de la planche IX (Ms. Vat. Lat. 9849, f. 10r) offre, par exemple, une vue synthétique des fresques de la *Cappella Greca* dans leur état de la fin du XVIII[e] siècle. *Cf.* A. RECIO VENGAZONES, « La cappella greca vista y diseñada entre los años 1783 y 1786 por Seroux D'Agincourt », *RAC*, 56, 1980, p. 49-94, en part. p. 70.

[882] P. TESTINI, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma,* Bologne, Cappelli editore, 1966, p. 289. J. Wilpert pensait, quant à lui, à une représentation du baptême de Jésus, en s'appuyant sur l'interprétation baptismale des épisodes du Déluge, du *miraculum fontis* et de la guérison du paralytique dans la chapelle (*id.*, *Fractio panis…, op. cit*., p. 23-24, 60).

[883] La guérison miraculeuse du paralytique (Mt 9, 2-6 ; Mc 2, 3-10 ; Lc 5, 18-24) a été figurée dès la seconde moitié du II[e] siècle dans les catacombes de Calliste.

[884] Selon J. Wilpert, ces deux compartiments pouvaient être occupés par deux scènes du cycle de Jonas, probablement le rejet du monstre marin et le repos sous le ricin (*id*., *Fractio panis*…, *op. cit*., p. 6).

[885] Un seul médaillon est actuellement visible. *Cf. DACL*, XV, col. 574-576 ; M.-S. Q. HUNT, *The Iconology of the Cappella Greca…, op .cit.,* n. 45, p. 26.

[886] Selon J. Wilpert, la scène de banquet réunissant sept figures dans la *Cappella Greca* serait la première représentation connue de la *Fractio panis.* Il s'agirait d'une référence à plusieurs épisodes néotestamentaires, notamment le repas des sept disciples au bord du lac de Tibériade (Jn 21, 12-13), le miracle du changement de l'eu en vin durant les noces de Cana (Jn 2, 1-11) et la multiplication des pains (Mt 14, 14-21 ; Jn 6, 9-13) (*id*., *Fractio panis…, op. cit.,* p. 5). Sur l'iconographie et la signification du banquet funéraire, voir M.-S. Q. HUNT, *The Iconology of the Cappella…, op. cit.,* p. 73-80 ; F. TRISTAN, *Les premières images chrétiennes…, op. cit.,* p. 233-234 ; D. E. SMITH, *From Symposium to Eucharist: The Banquet in the Early Christian World,* Minneapolis, Fortress Press, 2003 ; R. M. JENSEN, « Dining with the Dead: from the Mensa to the Altar in Christian Late Antiquity », dans *Commemorating the Dead. Text and Artefacts in context. Studies of Roman, Jewish and Christian Burials*, L. BRINK et D. GREEN (éd.), Berlin, De Gruyter, 2008, p. 107-143.

[887] L. de Bruyne a pensé à une série de philosophes (*id.*, « La *cappella greca* di Priscilla », art. cit., p. 302-303, p. 313-314, fig. 4). Voir également *id.*, « L'initiation chrétienne et ses reflets dans l'art paléochrétien », *Revue des Sciences Religieuses*, 36, 1962, p. 31-33.

de la fosse aux lions et Suzanne de la lapidation fournissent des « preuves » d'une possible intervention divine lors d'une démonstration de foi. Par la prière de la *Commendatio animae*, le fidèle s'en remet à Dieu et espère la libération de son âme, à l'égal des précédents bibliques figurés sur les parois et la voûte de la *cappella*[888]. La répartition des scènes ne paraît pas obéir à une narration ni être régie par un sens de lecture particulier. Les figures et les épisodes dialoguent au sein d'un univers visuel ordonné, unifié et cohérent. De fait, le *miraculum fontis* de Moïse et Noé sortant de l'arche après le Déluge évoquent le sacrement du baptême nécessaire au salut. La scène de banquet interprétée comme la *fractio panis* peut être lue comme une référence à la cérémonie de l'eucharistie et comme un rappel des banquets funéraires certainement organisés dans le *cubiculum*[889]. Les sept figures qui partagent le pain et mangent du poisson pourraient également présenter une image d'un au-delà bienheureux, voire du *refrigerium interim*[890] pour un observateur chrétien. La scène de repas évoquerait alors « la félicité provisoire des âmes qui attendent […] le retour du Christ dans le sein d'Abraham »[891], selon les termes de C. Mohrmann. Le *refrigerium interim* serait une étape, une phase d'attente et de repos quasi paradisiaque entre la mort et le jugement définitif pour des défunts bénéficiant d'un traitement privilégié[892].

Le phénix disposé au centre d'un foyer ardent évoque quant à lui la résurrection charnelle et fait écho à Lazare ainsi qu'aux trois Hébreux sauvés de la Fournaise. L'oiseau éternel n'est pas directement mentionné dans les Écritures, mais sa présence dans la *Cappella Greca* révèle qu'il devait être considéré comme une manifestation de la puissance divine. Le phénix répond au cycle des Saisons figurées sur la voûte dans une combinaison rappelant la démonstration de Clément de Rome sur les « preuves » du processus de renaissance dans la nature[893]. L'incinération du phénix présenté sous les traits d'un échassier à la tête radiée indique

[888] A. GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne, op. cit.*, p. 14 ; F. TRISTAN, *Les premières images chrétiennes, op. cit*., p. 280.
[889] M.-S. Q. HUNT, *The Iconology of the Cappella Greca…, op. cit.,* p. 80, d'après J. M. C. TOYNBEE, *Death and Burial in the Roman World*, Londres, Thames & Hudson, 1971, p. 240.
[890] « *Pro anima eius orat et refrigerium interim postulat ei et in prima resurrectione consortium et offert annuis diebus dormitionis eius* », TERTULLIEN, *De monogamia*, P. MATTEI (éd. et trad.), Paris, Cerf, 1988, X.
[891] *Cf.* B. BOTTE et C. MOHRMANN, *L'ordinaire de la messe. Texte critique, traduction et études*, Paris, Cerf, 1953, p. 127, cité dans J. LE GOFF, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1991, « Un lieu de rafraîchissement : le 'refrigerium' », p. 71. Sur la question du *refrigerium interim* chrétien, voir également A. STUIBER, *Refrigerium interim. Die Vorstellungen vom Zwischenzustand und die frühchristliche Grabeskunst*, Bonn, P. Hanstein, 1957 ; L. DE BRUYNE, « Refrigerium interim », *RAC*, 34, 1958, p. 87-118.
[892] J. LE GOFF, *La naissance du Purgatoire, op. cit*., p. 71.
[893] CLÉMENT DE ROME, *Épître aux Corinthiens, op. cit.*, I, 25. Sur la christianisation du phénix, voir en part. F. BISCONTI, « Aspetti e significati del simbolo della fenice nella letteratura e nell'arte del Cristianesimo primitivo », *Vetera Christianorum*, 16, 1979, p. 21-40, en part. p. 34-35 ; *id.*, « La fenice nell'arte aquilese del IV

que la formule iconographique a été romanisée, puis christianisée. Par conséquent, l'association phénix/foyer devait être plus pertinente que la combinaison phénix/nid ou phénix/palmier dans ce contexte à la fois cultuel et funéraire au début du III^e siècle. Les flammes de la consécration dans la version littéraire du mythe du *benu*-phénix s'apparentent à une purification, tel un baptême par le feu pour mieux renaître[894]. Le rapport entre l'eau baptismale et le feu régénérateur pourrait être mis en parallèle avec un verset du livre de l'*Ecclésiastique* ou *Siracide*[895] (Si 3, 30) selon une dialectique exprimée dans la Patristique au moins jusqu'à la fin du IV^e siècle[896].

La combustion de l'oiseau fait écho au texte de Tertullien qui perçoit le phénix comme un témoignage d'une puissance divine. Selon l'auteur, cette dernière serait capable de rappeler la substance du corps, même des flammes, selon un processus proche de la palingénésie stoïcienne[897]. Dans le *De anima*, l'auteur explique que l'incinération ne peut être pratiquée pour un chrétien parce qu'elle représente « une cruauté au nom même du corps » qui « ne mérite en aucune façon d'être puni comme un criminel »[898]. L'inhumation serait préférable non pour « épargner ce qui subsiste de l'âme », mais pour préserver une enveloppe charnelle digne de respect[899]. Cependant, selon E. Rebillard, les chrétiens ne justifiaient pas leur pratique de l'inhumation par leur croyance en la résurrection charnelle[900]. Cette dernière ne dépendrait pas du degré d'intégrité du corps ou du rite funéraire appliqué. Ainsi, le phénix installé dans un brasier sur l'une des parois de la *Cappella Greca* n'entre pas en conflit avec l'usage chrétien de

secolo », dans *Aquileia nel IV secolo*, Settimana di Studi Aquileiesi (Aquileia, Casa Bertoli, 1981), Udine, Centro di Antichità Altoadriatiche, coll. « Arti grafiche friulane », n°22, 1982, vol. II, p. 529-547, en part. p. 535-537.

[894] C.-M. EDSMAN, *Le baptême de feu*, Leipzig, A. Lorentz, 1940 ; J. LE GOFF, *La naissance du Purgatoire, op. cit.*, p. 21 ; R. ZIADÉ, *Maccabées : de l'histoire juive au culte chrétien. Les homélies de Grégoire de Naziance et de Jean Chrysostome*, Leiden, Brill, 2007, p. 225-226. À ce sujet, voir également A. RAUWEL, « Le feu dans la liturgie du Moyen Âge latin », dans *Les hommes et le feu de l'Antiquité à nos jours*, Besançon, PUFC, 2007, p. 71-74.

[895] « *Sicut aqua extinguit ignem, ita elemosina extinguit peccatum* ». Le verset est notamment repris par l'évêque Cyprien de Carthage (v. 200-258) dans le *De opere et eleemosynis*, PL 4, 601-622b, 603b. Sur les rapports entre l'eau et le feu dans la pensée chrétienne, voir également N. PERREAUX, « L'écriture du monde (II). L'écriture comme facteur de régionalisation et de spiritualisation du *mundus* : études lexicales et sémantiques », *BUCEMA*, 20.1, *Varia*, 2016, mis en ligne le 11 juillet 2016, consulté le 15 août 2016. URL : http://cem.revues.org/14452 ; DOI : 10.4000/cem.14452 n. 4-5, p. 2 ; E. MAGNANI, « Du don aux églises au don pour le salut de l'âme en Occident (IV^e-XI^e siècle) : le paradigme eucharistique », dans *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen-Âge)*, N. BERIOU, B. CASEAU et D. RIGAUX (éd.), actes de séminaire (Paris, Institut Catholique, 1997-2004), Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2009, p. 1021-1042, en part. p. 1023-1024.

[896] R. ZIADÉ, *Maccabées : de l'histoire juive au culte chrétien., op. cit.,* p. 225.

[897] TERTULLIEN, *La résurrection des morts, op. cit.,* XIII, 2-3.

[898] *Id.*, *De anima*, J. H. WASZINK (éd. et trad.), Amsterdam, J . M. Meulenhoff, 1947, 51, 4 cité dans E. REBILLARD, *Religion et sépulture…, op. cit*., p. 97, 100-101.

[899] *Loc. cit*. Dans son *Contra Celsum* (5, 24), Origène va dans le même sens et précise que, par égard pour l'âme qui l'a abritée, le corps doit être respecté et placé dans une sépulture.

[900] E. REBILLARD, *Religion et sépulture, op. cit.,* p. 101.

l'inhumation. Les flammes paraissent contribuer à la préservation, voire à la consécration du corps de l'*avis unica* tout en évoquant la purification du baptême nécessaire au salut. L'écrin de flammes autour du phénix suggère sa mort et annonce sa résurrection à l'image du baptisé qui renaît grâce au liquide purificateur et commence à se rapprocher de Dieu[901]. Le foyer du phénix peut également faire référence au martyre auquel échappent les trois Hébreux sur la paroi intérieure de l'arc d'entrée de la chapelle. La mort de l'individu ne semble pas être perçue comme une fin, mais davantage comme une étape avant une possible résurrection charnelle le moment venu.

Le phénix incarne ainsi un espoir de salut pour le fidèle à l'égal de Jonas, de Lazare et du Christ victorieux de la mort. L'association du phénix et des aromates suit d'ailleurs cette logique. En effet, les aromates liturgiques ont pu contribuer au glissement du bûcher funéraire au foyer régénérateur et de l'empereur vers le serviteur de Dieu. Dans les catacombes de Priscille, l'incinération du phénix prend un autre sens, mais continue de représenter une liaison entre l'humain et le divin à l'image de l'orant. L'encens du sacrifice romain participe à la composition du nid aromatique du phénix qui meurt et renaît au milieu des parfums. La myrrhe et l'encens du nid dans la version de Clément pourraient par ailleurs répondre aux offrandes des Mages figurés sur l'arc séparateur de la chapelle. L'encens pour le dieu et la myrrhe pour l'homme[902] s'inscriraient alors dans le même schéma de pensée que la figure du phénix, médiateur entre l'humain et le divin[903]. La dominante de l'iconographie du *cubiculum* indique que les défunts devaient être convertis au christianisme et qu'ils firent appel à des artisans habitués à la représentation d'épisodes mythologiques[904]. Le répertoire visuel de la *Cappella Greca* dans les catacombes de Priscille offre un aperçu d'un art de transition dans lequel le

[901] Dans le chapitre sur le *locus felix* du phénix, J. Hubaux et M. Leroy précisent qu'Ézéchiel le Tragique pensait probablement au miracle de la fontaine d'Horeb lorsqu'il décrit les douze sources jaillissant d'un rocher dans l'Oasis d'Élim (J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 59).

[902] Mt 1, 1-12 ; Ps 72, 15 ; Is 60, 6. Sur le sujet, voir en particulier F. SCORZA BERCELLONA, « *Oro e incenso e mirra* (Mt 2, 11). Le interpretazione cristologica dei tre doni e la fede dei magi », *Annali di Storia dell'Esegesi*, 2, 1985, p. 137-142 ; *id.*, « *Oro e incenso e mirra* (Mt 2, 11). Le interpretazioni morali », *Annali di Storia dell'Esegesi*, 3, 1986, p. 227-245, et plus récemment M. BEAUD, *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du X^e^ au XII^e^ siècle. Le thème des Rois mages et sa diffusion*, thèse de doctorat en Histoire de l'Art médiéval sous la direction de Daniel RUSSO, université de Bourgogne, soutenue le 10 décembre 2012, 2 vols, vol. I, p. 83.

[903] J.-P. Albert souligne la fonction médiatrice des aromates et mène une réflexion autour des rapports entre les parfums et le chrême baptismal, ce qui va dans le sens de nos hypothèses (*id.*, *Odeurs de sainteté. La mythologie chrétienne des aromates*, Paris, éditions de l'EHESS, 1990, en part. p. 141, 183, 208-213).

[904] Selon B. Borg, les dimensions de la chapelle indiquent que cette dernière devait être partagée entre plusieurs *familiae*, voire entre des individus sans liens familiaux (B. BORG, *Crisis and ambition tombs and burial customs in third century ad Rome*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 104, 116-117, 255-257).

phénix a été intégré pour apporter un espoir de salut au fidèle à l'image des théophanies dans les Écritures.

A. 3. La purification par le feu chez Lactance (IVe siècle)

Dans le poème de Lactance (v. 250-325) intitulé *De ave phoenice*[905], le phénix est décrit comme un être extraordinaire vivant dans « le bois sacré du soleil » (*solis nemus*)[906]. Le texte énumère les évènements rythmant la vie du phénix et les étapes qui marquent sa mort et sa régénération. Après avoir décrit le *locus felix* (v. 1) d'un phénix « prêtre » et serviteur de Phébus[907], l'auteur présente les phases de la régénération de l'oiseau. Après mille ans d'existence, il se rend dans une forêt en Phénicie et compose un nid aromatique au sommet d'un haut palmier sacré[908]. À l'aube d'une nouvelle série d'aurores[909], il s'immerge et s'asperge d'eau douze fois, puis s'installe dans son nid, chante[910] et bat trois fois des ailes pour saluer le Soleil. Il se recouvre ensuite de parfums « qui embaumeront sa mort », avant que son corps ne s'échauffe et fasse jaillir une flamme qui embrase le nid également atteint à cet instant par les rayons brûlants du Soleil. De ses cendres humides émergent un germe, puis une larve blanchâtre ou un vermisseau qui prend progressivement la forme d'un œuf à partir duquel renaît le phénix, « comme on voit se changer l'agreste chrysalide […] en un beau papillon »[911]. Le jeune oiseau se nourrit d'aliments célestes, puis s'envole « vers son propre pays »[912] pour transporter à Héliopolis un globe aromatique contenant les restes de son prédécesseur, selon une version proche du récit hérodotéen. L'œuf est alors déposé sur un autel du sanctuaire par un jeune

[905] Parmi l'abondante bibliographie sur le sujet, voir en particulier J. FONTAINE, « Lactance et la mue de l'oiseau phénix », dans *id.*, *Naissance de la poésie dans l'Occident chrétien. Esquisse d'une histoire de la poésie latine chrétienne du IIIe au Ve siècle*, Paris, Études Augustiniennes, 1981, p. 53-66 ; F. LECOCQ, « *L'oiseau Phénix* de Lactance : *uariatio* et postérité (de Claudien au poème anglo-saxon *The Phoenix*) », dans *La uariatio : l'aventure d'un principe d'écriture de l'Antiquité au XXIe siècle*, H. VIAL (éd.), actes de colloque (Clermont-Ferrand, 2010), Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 185-204.

[906] *Carmen De ave phoenice*, v. 13. Nous nous basons sur la traduction proposée par J. Hubaux et M. Leroy dans *ead.*, *Le mythe du phénix…, op. cit.,* p. XVI-XX. Pour d'autres traductions et éditions, voir LACTANCE, *Lactantii De ave Phoenice*, M. C. FITZPATRICK (introd. et trad.), thesis, University of Pennsylvania, Philadelphie, 1933 ; E. RAPISARDA, *Il carme « De ave Phoenice » di Lattanzio*, Catane, Centro di Studi sull'Antico cristianesimo, 3e éd., 1959.

[907] « *Paret et obsequitur Phoebo memoranda satelles* », v. 33.

[908] « Nul animal méchant ne se glisse en ses branches, ni les serpents luisants, ni les oiseaux rapaces », v. 51-52.

[909] Selon J. Hubaux et M. Leroy, le pluriel *novos ortus* (v. 77) indiquerait le début d'une série nouvelle d'aurores (J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 23).

[910] J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 28-29, d'après M. LEROY, « Le chant du Phénix », *L'Antiquité classique*, I, 1932, p. 213-231.

[911] V. 105-106.

[912] V. 116.

phénix à la beauté extraordinaire, tel un joyau[913] aux couleurs éclatantes admiré par la foule et le lecteur. Sa démarche gracieuse l'assimile à un souverain selon un schéma de pensée qui rappelle le texte d'Ézéchiel[914]. Les prêtres gravent enfin sa *forma*[915] sur du marbre consacré et enregistrent le jour de son apparition (v. 154) avant qu'il ne regagne sa demeure escorté d'un chœur d'oiseaux (v. 157)[916]. La dernière partie de l'élégie est une louange à l'oiseau qui « est son propre fils, héritier, son père […] à la fois nourricier et nourri […] conquérant par la mort une vie éternelle »[917].

Ainsi, Lactance propose au IV^e^ siècle une version synthétique du mythe du phénix empreinte de multiples références littéraires, mythologiques et bibliques[918]. L'oiseau accomplit un rituel immuable à la fin de chaque cycle de mille ans afin de continuer à servir son maître Phébus, l'astre contribuant à sa renaissance[919]. En effet, un rapport étroit lie le phénix au Soleil également associé à la notion de cycle, au rythme du temps, au processus de renouveau et à l'immortalité[920]. Le nimbe radié qui ceint la tête de l'animal fait partie des signes solaires du phénix, tout comme ses couleurs flamboyantes[921], son lieu de vie en Orient[922] et son rapport à Héliopolis. À l'aube d'une nouvelle ère, l'ancien phénix se couche dans un nid embrasé par la chaleur dégagée par son propre corps ainsi que par les rayons de l'astre. L'incinération semble permettre au phénix de se régénérer ; toutefois l'auteur ajoute d'autres détails qui forment une

[913] Lactance compare les couleurs du phénix à des pierres précieuses, notamment son bec « d'un blanc étincelant aux reflets d'émeraude […] à la fois ivoire et diamant » (v. 135-136), ses yeux « brillants comme deux améthystes » (v. 137), etc.
[914] *Exode*, frag. 17, v. 268-269.
[915] « *Protinus exculpunt sacrato in marmore formam* », v. 153.
[916] J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, chap. II, « *Alituum stipata choro* » (vers 157), p. 42-53. Le cortège des oiseaux autour du phénix souverain apparaît notamment chez Ézéchiel le Tragique (*Exode*, frag. 17, v. 254-269), Ovide (*Amours*, II, 6, 49-58) et Tacite (*Annales*, VI, 28) dans l'éloge funèbre – mais parodique – du perroquet de Corinne, mais pas chez Hérodote.
[917] V. 167-170.
[918] J. Hubaux et M. Leroy parlent d'un *compendium* des différentes versions du mythe du phénix (*Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 56). À ce sujet, voir également A. GOULON, « Les citations des poètes latins dans l'œuvre de Lactance », dans *Lactance et son temps. Recherches actuelles*, J. FONTAINE et M. PERRIN (éd.), actes du IV^e^ colloque d'études historiques et patristiques (Chantilly, 1976), Paris, Beauchesne, 1978, p. 107-156.
[919] J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 23.
[920] Les relations entre le phénix et le soleil rappellent un passage de l'*Apocalypse de Baruch* (115-120) dans lequel l'oiseau est décrit comme un être nécessaire aux hommes. Ses ailes se déploient chaque jour pour protéger l'humanité des brûlures du soleil. Voir *supra*, Chap. III, III. A.
[921] V. 125-132.
[922] Lactance ne nomme pas l'arbre dans lequel habite le phénix, mais J. Hubaux et M. Leroy (p. 60-61) déduisent qu'il s'agit d'un palmier parmi une multitude de ses semblables dans un *solis nemus* ressemblant à une oasis. Les arbres autour d'une fontaine rappellent en effet la description de l'Oasis d'Élim (Ex 15, 27) ainsi que le texte d'Ézéchiel (*Exode*, frag. 17, v. 254-269).

combinaison d'éléments mise en évidence par L. Gosserez[923]. L'oiseau s'asperge et s'immole par le feu, mais l'action du soleil est nécessaire à l'embrasement total du nid d'aromates liturgiques.

Les douze immersions dans une onde sacrée rappellent quant à elles les inondations du *fons vitae* dans le bosquet sacré du Soleil au début du poème[924]. A. Goulon considère le phénix comme un être qui « célèbre une liturgie de l'aurore par un bain rituel et des libations, où l'on peut – si l'on veut – voir un baptême »[925], avant sa purification par le feu. « La concrétion minérale, la germination végétale, le cocon de l'insecte et l'œuf de l'oiseau (entrent) en harmonie avec les rythmes cosmiques et les révolutions du soleil » selon L. Gosserez[926]. Le pieux phénix accomplit dès lors des processions qui le mènent en Phénicie et en Égypte, célèbre un rituel quotidien en marquant les heures par son chant et se sert d'aromates liturgiques pour renaître par une « espèce de consubstantialité » avec ses parfums selon les termes de M. Detienne[927]. En ce qui concerne le contexte d'écriture du poème, les datations varient en fonction des chercheurs. Lactance a en effet pu le rédiger à Nicomédie ou en Gaule entre 303 et 304[928], ou bien entre 326 et 330 après l'exécution de Crispus et Fausta (326)[929]. Comme le soulignent F. Lecocq[930] et L. Gosserez[931], le phénix de Lactance s'adapte à son auditoire et présente une image presque universelle de la résurrection et de l'immortalité sans prise de parti d'un point de vue religieux. Un siècle plus tard, Claudien (370-408) réécrit le poème de Lactance et fait notamment ressembler le phénix à un coq[932]. L'oiseau s'éloigne de l'échassier

[923] L. Gosserez précise qu'en combinant plusieurs processus dans la régénération du phénix, les quatre éléments (eau, terre, feu, air) sont réunis (*ead.*, « Le phénix de Lactance : naissance de l'élégie triomphale chrétienne », dans *Le phénix et son Autre…, op. cit.,* p. 119-146, en part. p. 131-132).
[924] V. 25-29.
[925] A. GOULON, « L'oiseau Phénix de Lactance et ses attaches à l'œuvre apologétique », dans *Phénix : mythe (s) et signe (s), op. cit*., p. 85-103, p. 102.
[926] L. GOSSEREZ, « Le phénix de Lactance…», art. cit., p. 132.
[927] Selon M. Detienne, l'aigle n'a besoin que d'une friction d'onguent à la myrrhe pour se régénérer, alors que le phénix doit se consumer dans un nid de plusieurs aromates précieux et « être carbonisé » pour renaître (M. DETIENNE, *Les Jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1972, p. 62).
[928] *Nouvelle Histoire de la littérature latine*, R. HERZOG et P. L. SCHMIDT (éd.), t. V. *Restauration et renouveau. La littérature latine de 284 à 374*, R. HERZOG (éd.), Turnhout, Brepols, 1993, p. 429, 454.
[929] L. Gosserez développe une interprétation politique d'un poème dans lequel Lactance cherche à redéfinir la sacralité du prince selon une optique chrétienne *a priori* incompatible avec la croyance dans le statut divin de l'empereur, ici de Constantin (312-337) (*ead.*, « Le phénix de Lactance… », art. cit., p. 121-122, 131).
[930] *Ibid.*, p. 257. J. Bryce parle d'une allégorie « ambivalent and multidirectional » (*id.*, « Lactantius' *De Ave Phoenice* and the religious policy of Constantine the Great », *Studia Patristica*, 19, 1989, p. 13-19, p. 15).
[931] L. GOSSEREZ, « Le phénix de Lactance… », art. cit., p. 120, d'après J. FONTAINE, « Lactance et la mue de l'oiseau phénix », art. cit., p. 53-66.
[932] Sur le poème de Claudien, voir en particulier J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit*., p. XXI-XXVI ; R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, en part. p. 332-336 ; M. L. RICCI, « Il mito della Fenice in Claudiano. Tra propaganda politica e scienza », *Quaderni dell'A.I.C.C di Foggia*, 1, 1981, p. 63-71 ; P. G. CHRISTIANSEN et J. L. SEBESTA, « Claudian's Phoenix. Themes of imperium », *L'Antiquité classique*, 54,

égyptien et du rapace hérodotéen, mais se rapprocherait du roi Parthe ce qui renforcerait son statut de souverain[933]. Selon F. Lecocq, le poème ne peut être réduit à un exercice de rhétorique, puisque le choix du sujet en fait un texte épique à visée politique, une *retractatio* à différents niveaux de lecture[934]. Claudien propose alors un texte épuré de références bibliques de son prédécesseur et insiste sur la dimension solaire du phénix comme l'explique L. Gosserez[935].

Du récit hérodotéen à la version proposée par Claudien, le mythe du phénix est adapté, relu, enrichi jusqu'au début du V^e^ siècle. La confrontation des textes met en évidence des constantes et des variables, une *traditio* et une *variatio*[936] autour d'un oiseau associé au triomphe sur le temps et sur la mort. L'introduction du thème de l'incinération et du nid aromatique dans la littérature latine créée une nouvelle facette d'un récit légendaire dont la trame persiste au fil des siècles. Son rapport étroit au soleil, les aromates liturgiques du tombeau/berceau, sa piété filiale et les processions à Héliopolis s'apparentent à un rituel autour de la vie, de la mort et de la renaissance du phénix. Par ailleurs, la valeur des aromates constituant la première et dernière demeure de l'*avis unica* cristallise une vision fantasmée de l'Orient et révèle toute la préciosité de leur contenu. À la fin du I^er^ siècle de notre ère, le phénix est interprété par Clément de Rome comme une « preuve » du processus de renaissance dans la nature apportant par là-même un espoir de résurrection au fidèle[937]. Dans la *Cappella graeca*, l'animal est toujours associé au cycle de la nature et au rythme du temps tout en devenant progressivement un modèle pour le fidèle. Un lien commence alors à être tissé entre le phénix, le Christ, le martyr et le fidèle par un système d'analogies rapprochant le brasier d'un *fons vitae*.

1985, p. 204-224 ; *Claudii Claudiani Phoenix (Carm. Min. 27),* M. L. RICCI (éd.), Bari, Edipuglia, 1981, rééd. 2001.

933 F. LECOCQ, « Le phénix dans l'œuvre de Claudien : la fin d'un mythe. Pour une lecture politique du phénix. Quelques arguments », dans *Mythe, histoire et science chez Claudien,* F. GARAMBOIS-VASQUEZ (dir.), actes de la journée d'étude (Saint-Étienne, 2008), Saint-Étienne, PUSE, coll. « Antiquité. Mémoires du Centre Jean Palerne », XXXVI, 2011, p. 113-148, p. 122-123.

934 *Ibid.*, p. 129, 137, d'après P. G. CHRISTIANSEN et J. L. SEBESTA, « Claudian's Phoenix. Themes of imperium », art. cit., p. 205.

935 L. GOSSEREZ, « Un contrepoint païen : le phénix de Claudien », dans *Le phénix et son Autre, op. cit*., p. 147-152, en part. p. 147.

936 Sur la notion de *variatio*, voir notamment G. BOSY, *Quelques réflexions sur l'esthétique médiévale de la* variatio. *Les variantes d*'alba *et de* somni *dans la poésie romane*, thèse de doctorat en Études romanes sous la direction de Wolf-Dieter Lange et Michel Zink, université Paris IV – université de Bonn, 2010 ; *La « variatio » : l'aventure d'un principe d'écriture de l'Antiquité au XXI^e^ siècle,* H. VIAL (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014 ;

937 CLÉMENT DE ROME, *Épître aux Corinthiens, op. cit*., I, 25.

B. L'intégration du paon dans des décors à dominante chrétienne à Rome et Thessalonique (III^e-IV^e siècle)

B. 1. Un espoir de salut dans le cubiculum A2 (milieu III^e siècle)

Le complexe funéraire de Calliste situé le long de la Via Appia est une des plus anciennes catacombes de Rome. L'organisation des galeries souterraines, la possibilité d'agrandissement des *cubicula* et une utilisation plus rationnelle de l'espace les distingueraient des hypogées contemporains[938]. Les catacombes de Calliste ont été fondées à la fin du II^e siècle sur ordre du pape Zéphyrin (198-217) et auraient été confiées à la charge du diacre et futur pape Calliste (217-222). E. Rebillard a démontré qu'en 199, Zéphyrin confia à Calliste la responsabilité de l'aménagement d'une partie de son tombeau – désigné par « *koimeterion* » [939] – et non d'un cimetière, comme le pensait G. B. De Rossi (1822-1894)[940]. La thèse d'une gestion des catacombes par l'Église dès le milieu du III^e siècle semble plus difficile à justifier qu'il n'y paraît dans l'historiographie[941]. Par conséquent, le contrôle et la validation de décors par une autorité ecclésiastique à cette époque sont sujet à débat et ne peuvent être considérés comme acquis[942]. Le noyau primitif du complexe funéraire nommé « area I » a été daté grâce à un *terminus ante quem* : l'aménagement de la « crypte des papes (L2) »[943], vers 235. Les *cubicula* L1, L2 et A1, A2 et A3 forment un groupe de sépultures caractérisées par des niches funéraires creusées dans les parois et fermées par un parapet de marbre (*mensa*) ainsi que par de nombreux décors peints[944]. Les *cubicula* A1 à A3 dénommés « Chapelles des Sacrements »[945] par J. Wilpert (1857-1944) ont donc certainement été creusés,

[938] V. FIOCCHI NICOLAI, F. BISCONTI et D. MAZZOLENI, *Les catacombes chrétiennes de Rome…*, *op. cit.*, p. 16-17.
[939] A. BRENT, *Hippolytus and the Roman Church in the Third Century. Communities in Tension before the Emergence of a Monarch Bishop*, Leiden, Brill, 1995, p. 436-440. Voir également E. REBILLARD, « L'Église de Rome et le développement des catacombes. À propos de l'origine des cimetières chrétiens », *MEFRA*, 109-2, 1997, p. 741-763, p. 744.
[940] G.-B. DE ROSSI, « Esame archeologico e critico della storia di S. Callisto narrata nel libro nono dei Filosofumene », *Bollettino di Archeologia Cristiana*, 4, 1866, p. 1-14, p. 17-33, p. 77-99. Sur le terme *coemeterium*, voir E. REBILLARD, « *KOIMHTHPION* et *COEMETERIUM* : tombe, tombe sainte, nécropole », *MEFRA*, 105-2, 1993, p. 975-1001 ; *id.*, « *Religion et sépulture…, op. cit.*, p. 12-16.
[941] *Ibid.*, p. 6.
[942] *Contra* R. M. JENSEN, *Face to face: Portraits of the Divine in Early Christianity*, Minneapolis, Fortress Press, 2005, p. 1-5.
[943] P. STYGER, « L'origine del cimitero di S. Callisto sull'Appia », *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 4, 1925-1926, p. 91-153 ; P. TESTINI, *Le catacombe e gli antichi cimiteri in Roma*, Bologne, Cappelli, 1966, p. 128-135 ; E. REBILLARD, « L'Église de Rome et le développement des catacombes…», art. cit., p. 748.
[944] Cet ensemble de cinq chambres funéraires du premier tiers du III^e siècle semble privilégié par rapport aux autres sépultures.
[945] Les « Chapelles des Sacrements » de J. WILPERT sont aujourd'hui parfois désignées *cubiculum* 21 (A2), *cubiculum* 22 (A3), *cubiculum* 25 (A6), *cubiculum* 24 (A5), *cubiculum* 23 (A4). (J. WILPERT, *Die Malereien der*

aménagés et décorés durant la première moitié du III^e siècle, au moment de la mise en fonction de la « Crypte des papes »[946]. Le décor peint du *cubiculum* A2, réalisé au milieu du III^e siècle, est composé de plusieurs éléments qui forment un univers visuel cohérent[947]. Le décor de la

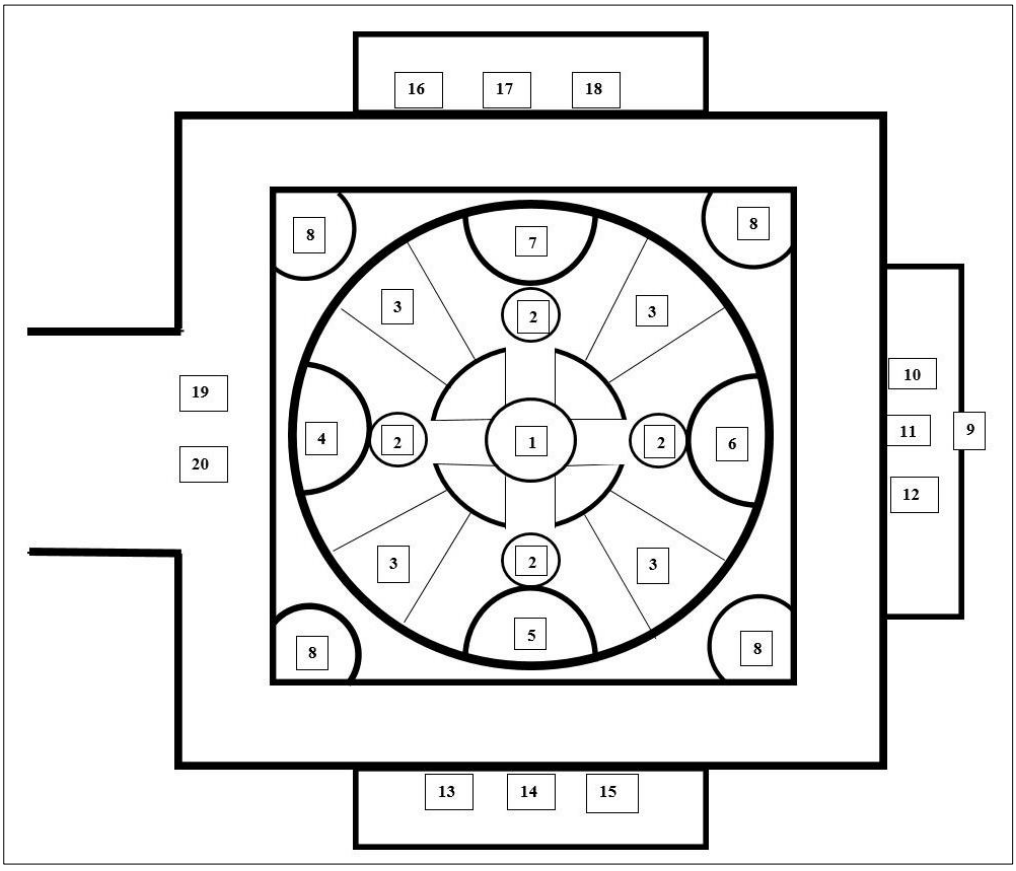


Figure 34. Schéma de répartition des éléments figurés dans le *cubiculum* A2 des catacombes de Calliste à Rome (milieu III^e siècle).

voûte est composé selon un schéma cruciforme centré sur une figure pastorale [n°1, voir schéma, figure 34]. Autour de cette dernière gravitent différents éléments tels que des visages[948] [n°2] et des paons en roue perchés sur des piédestaux [n°3] dans des compartiments

Sacramentskapellen in der Katakombe der hl. Callistus, Fribourg, Herdersche Verlagshandlung, 1897). Voir également F. BISCONTI, « I cubiculi dei Sacramenti nelle catacombe di San Callisto », *Forma Urbis*, 1, fasc. 10, 1996, p. 18-23.

946 P. STYGER, « L'origine del cimitero di S. Callisto sull'Appia », art. cit., p. 119-153.

947 Fiche H 230-3. R. GARRUCCI, *Storia della arte cristiana ..., op. cit.*, vol. II, p. 10-11, Pl. IV-2 ; J. WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane, op. cit.*, Pl. 27-2, 38-39 ; H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst…, op. cit.*, p. 57 ; E. JOSI, *Il cimitero di Callisto*, Vatican, PIAC, 1933 ; A. NESTORI, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Vatican, PIAC, 1993, p. 106, n°21 ; V. FIOCCHI NICOLAI, F. BISCONTI et D. MAZZOLENI, *Les catacombes chrétiennes de Rome, op. cit.*, p. 111-116 ; F. BISCONTI, *Il restauro dell' ipogeo di Via Dino Compagni..., op. cit.*, p. 60-90 ; M. BRACONI, « Le cappelle dei Sacramenti e Joseph Wilpert. I programmi decorativi dei cubicoli dell'Area I al vaglio della critica del passato », *RAC*, 85, 2009, p. 77-106.

948 L'état actuel des fresques rend ces éléments difficiles à identifier. Les visages ont été interprétés comme des têtes ornementales, des masques de théâtre ou les personnifications des saisons selon les chercheurs. Les deux dernières possibilités nous semblent les plus vraisemblables.

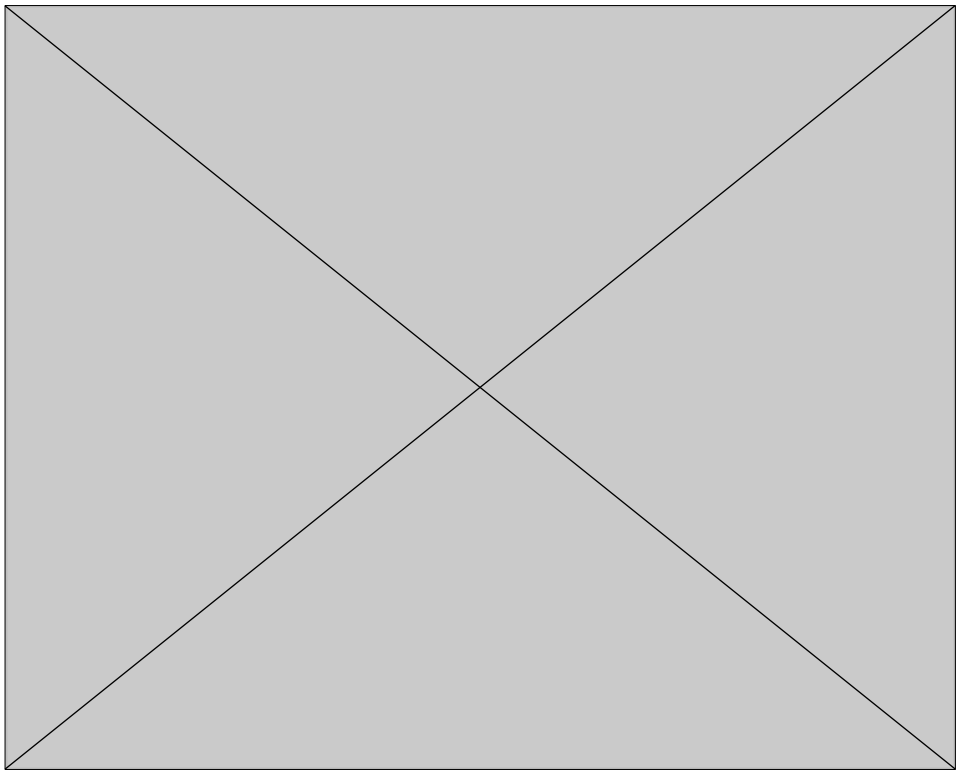


Figure 35. Voûte du *cubiculum* A2, catacombes de Calliste, Rome, III^e^ siècle, état actuel.

trapézoïdaux [Figure 35]. Les quatre champs semi-circulaires entre les paons sont occupés par trois scènes du cycle de Jonas[949] [n°4, 5, 7], ainsi que par une évocation de l'eucharistie [n°6]. Deux pains et un poisson sont disposés sur un trépied encadré de sept corbeilles/paniers en osier contenant également des pains. Dans l'axe des paons, des oiseaux en vol [n°8] ornent les écoinçons d'une voûte caractérisée par une structure apparente et par des motifs en écho. Sur les parois de la chambre funéraire, des épisodes vétéro- et néotestamentaires sont figurés [n°9-20]. Au fond du tombeau, sous un navire pris dans la tempête [n°9], un homme en pallium [n°10], le baptême de Jésus[950] [n°11] et la guérison du paralytique[951] [n°12] sont figurés. Sur la paroi sud, la résurrection de Lazare côtoie une colombe et un dauphin [n°13-15]. Sur le mur opposé, Moïse fait jaillir de l'eau du rocher et créée une rivière de laquelle un pêcheur tire un poisson [n° 16-17]. À la droite du pêcheur, sept figures sont réunies autour d'une table [n°18].

[949] Jonas jeté du navire par les marins (n°5), le rejet du monstre marin (n°4) et le repos sous le ricin (n°7) sont figurés dans les lunettes.

[950] F. Tristan interprète cette scène – datée selon lui de la fin du II^e^ siècle – comme une évocation du baptême de Jésus en raison de la présence d'une colombe. L'absence de cette dernière dans la même scène figurée dans le *cubiculum* A3 l'oriente vers une représentation du baptême d'un fidèle (*id.*, *Les premières images chrétiennes, op. cit.*, p. 218).

[951] La guérison du paralytique est presqu'entièrement effacée aujourd'hui, mais l'aquarelliste de J. Wilpert, C. Tabanelli l'a dessinée à la fin du XIX^e^ siècle (J. WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane, op. cit*., Pl. 27-2).

Au-dessus de l'entrée, un philosophe tenant un *rotulus* [n°19] et une fleur schématisée [n°20] répondent aux figures peintes sur la paroi du fond de la chambre funéraire.

Ainsi, le décor de la voûte et des parois forme un ensemble articulé autour des sacrements du baptême, de l'eucharistie et du dogme de la résurrection[952]. Sur la voûte, les quatre paons en roue perchés sur des piédestaux [n°3] encadrent le pasteur criophore [n°1] couronné de lauriers et établissent une médiation entre terrestre et céleste. L'alternance entre les paons, les scènes du cycle de Jonas [n°4, 5, 7] et l'évocation de l'eucharistie [n°6] met en exergue le thème du triomphe sur la mort. Jonas rejeté du monstre marin après trois jours et trois nuits préfigure la descente du Christ chez les morts et sa résurrection annoncée par Jésus lui-même[953]. Les motifs du dernier compartiment semi-circulaire peuvent quant à eux faire référence à la Multiplication des pains et des deux poissons[954], à la bénédiction des sept pains[955], au repas d'Emmaüs[956] ainsi qu'à la Cène[957]. L'évocation du sacrement eucharistique répond donc au repas des sept disciples au bord du lac de Tibériade[958] [n°18] située à la fin d'une chaîne de trois scènes complémentaires.

La fontaine miraculeuse de Moïse sur le mont Horeb[959] [n° 16], le pêcheur [n°17] et le repas des disciples tissent un lien étroit entre le baptême et l'eucharistie à travers des analogies entre l'eau, le poisson et le pain consacrés[960] [Figure 36]. Dans le même ordre d'idées, les figures autour du navire dans une tempête [n°9] sous les éléments consacrés pourraient incarner le rôle de l'Église médiatrice entre l'humain et le divin. Selon F. Tristan, le bateau évoquerait l'*Ecclesia*, l'orant le fidèle protégé par Dieu et le personnage tombé à l'eau le pécheur faisant écho à Jonas[961]. Sous le navire, le baptême de Jésus [n°11] dans les eaux du Jourdain met également en évidence une théophanie annonciatrice de la Passion[962] ainsi qu'un modèle pour le fidèle. L'épisode de la guérison du paralytique [n°12] peut être interprété comme un exemple de pénitence, puisque la maladie du corps évoquerait les maux de l'âme et le grabat porté par

[952] Dans le *cubiculum* A3, voisin et contemporain du *cubiculum* A2, les analogies entre le baptême et l'eucharistie sont accentuées sur les parois de la chambre funéraire alors que sur la voûte, le décor est centré sur le pasteur et sur des paons qui font la roue, perchés sur des piédestaux, des génies, des vases et des oiseaux en périphérie (*Cf.* Fiche H 203-4).
[953] Mt 16, 21 ; 17, 9, 23 ; 20, 19 et 26, 32.
[954] Lc 9, 10, Mc 6, 41 ; Jn 6, 11.
[955] Mt 15, 36 ; Mc 8, 6.
[956] Lc 24, 30.
[957] Lc 22, 14-20 ; Mt 26, 26-29 ; Mc, 14, 22-25.
[958] Jn 21, 12-13.
[959] Ex 17, 5-6.
[960] F. TRISTAN, *Les premières images chrétiennes, op. cit.,* p. 96-97. Sur le thème de l'eucharistie funéraire, voir en particulier E. REBILLARD, *Religion et sépulture, op. cit.,* p. 155-158.
[961] *Ibid.,* p. 218-219.
[962] Mt 3, 13-17 ; Mc 1, 9-11.

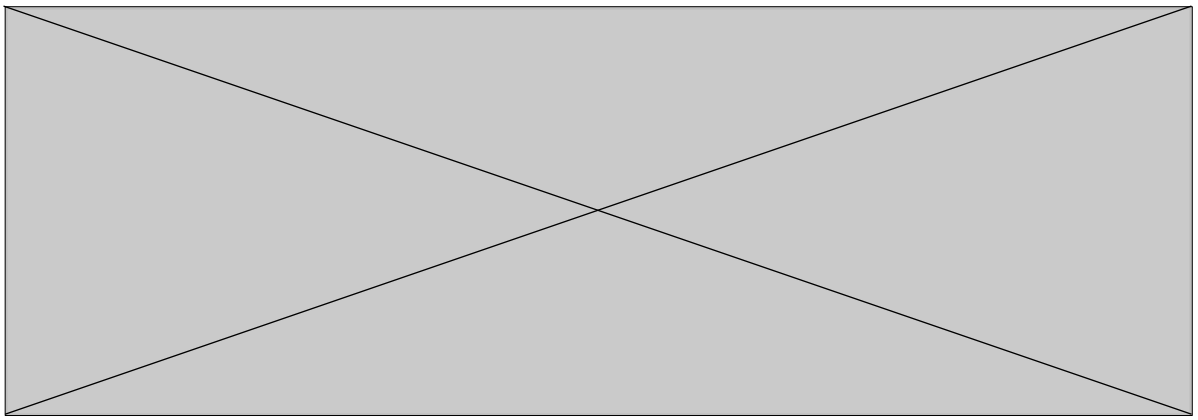


Figure 36. Détail de la paroi nord, dessin aquarellé de la voûte du cubiculum A2 (C. Tabanelli, 1898).

le malade, la faute humaine[963]. Le nouvel homme racheté renvoie au baptisé et à Lazare ressuscité [n°13] qui lui-même répond à Jonas, au Christ et, par extension, au fidèle dont le baptême et la communion le rapprochent de Dieu[964].

Dès lors, le décor de la voûte du *cubiculum* A2 dans les catacombes de Calliste témoigne d'une structuration plus complexe que le *cubiculum* contemporain dit « du Bon Pasteur » dans le complexe funéraire de Domitille[965]. La trame cruciforme est développée et permet de signifier l'ordre cosmique grâce à une géométrie rigoureuse[966]. Les éléments gravitent toujours autour d'un axe incarné par le pasteur représentant une certaine stabilité et un intermédiaire entre le monde des vivants et celui des morts, à l'égal du paon psychopompe. L'impression de rotation est apportée par les motifs périphériques disposés autour d'un *clipeus* central et d'une figure qui semble rassembler, organiser et canaliser des dynamiques. Le cycle des saisons représenté par les quatre visages et les paons suggèrent le mouvement de la nature et le rythme du temps, tandis que les références aux Écritures mettent en lumière une *renovatio* passant par une démonstration de foi. Tout comme le paon et le phénix, Jonas, Lazare et le paralytique se placent en position de médiateur entre l'humain et le divin et « incarnent » des preuves de résurrection charnelle.

De la même manière que le pasteur et la scène de banquet, le paon et le phénix semblent être des « images-signes »[967] pour un observateur initié. Ces oiseaux liés au triomphe sur la

963 F. TRISTAN, *Les premières images chrétiennes, op. cit.*, p. 333-334.
964 Dans le *cubiculum* dit « de la *Velatio* » dans les catacombes de Priscille, légèrement postérieur (fin III^e siècle), les paons sont alternés avec des cailles autour du pasteur sur une voûte réunissant quatre lunettes d'*arcosolium* décorées d'une orante, de Jonas, des Trois Hébreux dans la fournaise et du sacrifice d'Isaac (*cf.* fiche H 120-2).
965 Fiche H 229.
966 Sur la compartimentation de l'espace de la voûte dans les catacombes romaines, voir *Temi di iconografia paleocristiana*, F. BISCONTI (éd.), Vatican, PIAC, 2000, p. 13-86.
967 A. GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, *op. cit.*, p. 12, 15. Sur la question de la naissance d'un art chrétien en contexte funéraire, voir en particulier F. BISCONTI, « Genesi e primi sviluppi dell'arte cristiana : i luoghi, i modi, i temi », dans *Dalla terra alle genti : la diffusione del Cristianesimo nei primi secoli,*

mort et à l'éternité ont été christianisés progressivement en étant combinés avec des figures associées au renouveau. Les documents étudiés témoignent d'une insertion du paon et du phénix dans le vocabulaire visuel chrétien en contexte funéraire à Rome durant la première moitié du III^e siècle. Leur présence renforce le discours eschatologique du décor jusqu'à considérer ces oiseaux immortels comme des théophanies, des manifestations du pouvoir de Dieu et donc comme des espoirs de salut pour le croyant.

B. 2. Le véhicule de l'esprit : la tombe 52 dans la nécropole de Thessalonique (milieu IV^e siècle)

Les fresques de la tombe n°52[968] découvertes à Thessalonique en 1993 offrent un précieux témoignage du rayonnement de l'iconographie funéraire romaine dans la capitale du diocèse de Macédoine au milieu du IV^e siècle[969]. L'état fragmentaire de l'ensemble peint ne permet pas d'en obtenir une vision détaillée, mais les photographies, les dessins et les relevés réalisés durant la campagne de fouilles apportent de nombreuses informations[970]. Les parois sont divisées en seize compartiments abritant des épisodes bibliques, trois couples de paons et un paon isolé près d'un canard sur le mur occidental. Sous les deux oiseaux présentés dans une végétation luxuriante, Ève désigne le serpent enroulé de l'arbre de la connaissance du Bien et du Mal (Gn 3, 13), près duquel se trouve Adam vêtu d'un pagne[971]. Le pendant du Péché Originel se trouve sur la paroi orientale, également divisée en deux registres. Dans la partie supérieure en lunette, deux paons sont affrontés à un vase dont la forme évoque à la fois

A. DONATI (dir.), catalogue d'exposition (Rimini, 1996), Milan, Electa, 1996, p. 71-93 ; *id.*, « Primi passi di un arte cristiana. I processi di definizione e l'evoluzione dei significati », *Antiquité Tardive*, n°19, 2011, p. 35-46 ; *id.*, *Le pitture delle catacombe romane. Restauri e interpretazioni*, Todi, Tau, 2011.

[968] Fiche J 263. La tombe, également dénommée « tombe 2UK », a été découverte au n°7 de la rue Dimosthenous à Thessalonique et se trouve actuellement au Musée de la culture byzantine de la ville (Inv. Tomb II). Sur le sujet, voir M. P. PERDRIZET, « Le cimetière chrétien de Thessalonique », *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 19, 1899, p. 541-548 ; C. AVEZOU et C. PICARD, « La nécropole de Thessalonique », *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 32, 1912, p. 337-361 ; I. NIKOLAJEVIĆ, « Nécropoles et tombes chrétiennes en Illyricum oriental », dans *Rapports présentés au X^e Congrès International d'Archéologie chrétienne* (Thessalonique, 1980), Thessalonique, Société d'études macédoniennes, 1980, p. 349-367 ; E. MARKI, « Early Christian Representations and Themes Imitating Secular Painting in a Grave Complex in the West Cemetery, Thessaloniki », *ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ,* 19, 1996-1997, p. 125-150 (article en grec avec un sommaire en anglais) ; P. BONNEKOH, « Nouvelles propositions pour l'iconographie de deux tombes de Thessalonique (IV^e-V^e siècle) et remarques complémentaires sur certaines peintures de l'agora et de Saint-Démétrius (VI^e-VII^e siècle) », *Antiquité Tardive*, n°19, 2011, p. 267-281.

[969] Les fresques ont certainement été réalisées entre le milieu et le second tiers du IV^e siècle, entre 360 et 370 (E. MARKI, « Early Christian Representations…», art. cit., p. 150).

[970] *Ibid.*, fig. 1-27. 8 figures sont reproduites dans P. BONNEKOH, « Nouvelles propositions…», art. cit., fig. 1-8.

[971] P. Bonnekoh remarque que les deux figures couvrent différemment leurs parties intimes (*id.*, « Nouvelles propositions…», art. cit., p. 271, fig. 7).

l'amphore, le cratère à volutes et le canthare[972]. Les oiseaux sont individualisés et intégrés dans un environnement idyllique ponctué d'arbustes, de fruits et de fleurs. Au registre inférieur, un pasteur criophore est flanqué de deux agneaux et de deux arbres avec des fruits. Sur la paroi latérale nord, le Christ vêtu d'un *chiton* et d'un *himation* guérit ou bénit un jeune homme en lui posant la main sur la tête devant une exèdre destinée à mettre en évidence les deux figures et à apporter de la profondeur à la scène. Sur le panneau suivant, E. Marki pense à une représentation du couple de défunts, alors que P. Bonnekoh envisage une mise en image de la souffrance de Job assis sur un tas de fumier près de son épouse Sitis[973]. Les deux derniers panneaux présentent la source miraculeuse de Moïse (Ex 17, 5-6) et la résurrection de Lazare (Jn 11, 43-44)[974]. Sur la paroi opposée, une probable figuration de la guérison du paralytique[975] (Mt 9, 2-6), Daniel dans la fosse aux lions[976] (Dn 6, 17-28) et deux épisodes de la vie de Moïse sont exposés. Dans un même panneau, Moïse dénoue sa sandale près du Buisson ardent (Ex 3, 1-6) et reçoit les Tables de la Loi (Ex 20, 1-17)[977]. Le dernier compartiment est endommagé, mais il est possible qu'il s'agisse d'une présentation de la Multiplication des pains (Mt 14, 14-21 ; Jn 6, 9-13) ou des Noces de Cana[978] (Jn 2, 1-11). La voûte est divisée en quatre segments triangulaires séparés par des festons végétaux qui jaillissent de récipients placés dans les angles de la composition [Figures 37 – 38]. Deux compartiments abritent un couple de paons de profil et superposés,



Figure 37. Voûte et de la lunette orientale de la tombe 52 de Thessalonique, milieu IV^e siècle, état actuel.

[972] E. Marki pense à une hydrie bleue (*id*., « Early Christian Representations…», art. cit., p. 150).
[973] *Loc. cit*., fig. 20-21 ; P. BONNEKOH, « Nouvelles propositions…», art. cit., p. 268-269, fig. 3.
[974] E. MARKI, « Early Christian Representations… », art. cit., p. 138-141, fig. 22-25.
[975] P. Bonnekoh s'appuie notamment sur la *virga thaumaturga* tenue par le Christ et sur les fragments d'un grand objet à droite qui pourrait être le grabat porté par le paralytique (*id*., « Nouvelles propositions… », art. cit., p. 269, fig. 4).
[976] E. MARKI, « Early Christian Representations… », art. cit., p. 134-136, fig. 14-15.
[977] *Ibid*., p. 132-134, fig. 12-13.
[978] E. Marki pense quant à lui à une scène de purification centrée sur le Christ (*id*., « Early Christian Representations… », fig. 10-11, p. 132-134, 150).

tandis que les deux autres segments accueillent deux paons de face, affrontés et avec la queue déployée en roue. Les quatre oiseaux distribués autour d'un médaillon central – probablement occupé par un chrisme[979] – sont placés dans un environnement ponctué de fleurs, d'oiseaux et de grenades.

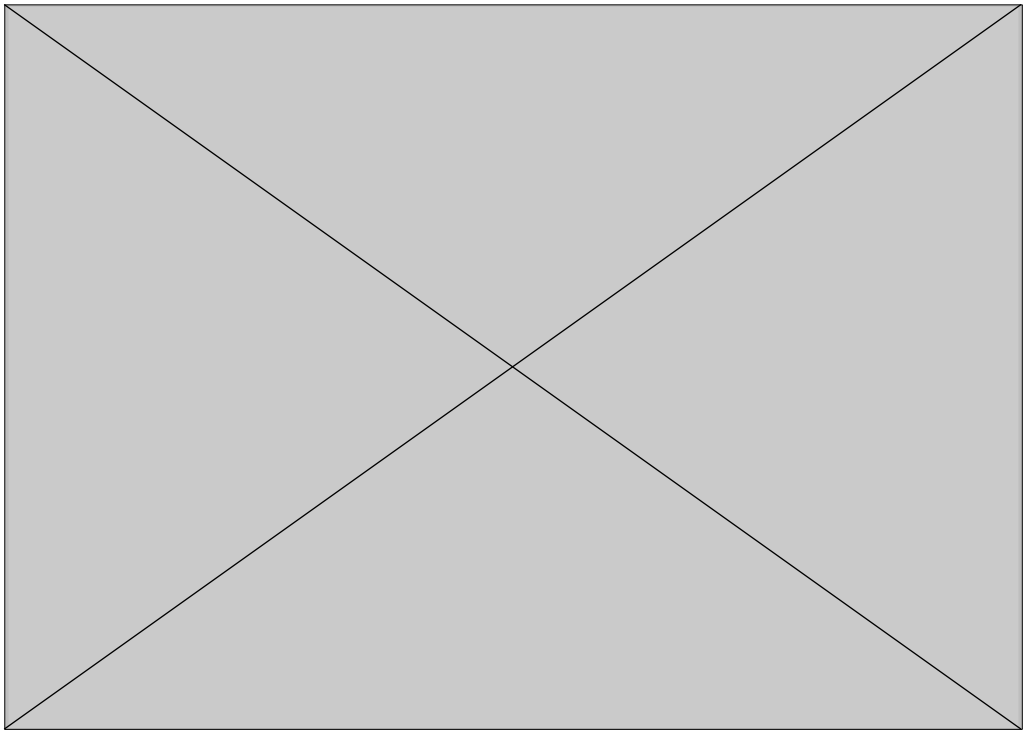


Figure 38. Dessin de la voûte de la tombe 52, nécropole de Thessalonique, IV^e^ siècle (E. Marki, 1997).

Dans cet ensemble peint, le thème de la théophanie unit les scènes vétéro- et néotestamentaires et tisse un lien entre les figures et le défunt. Un rapport étroit entre terrestre et céleste est ainsi instauré grâce à plusieurs éléments en dialogue au sein de la chambre funéraire. La souffrance charnelle est d'abord suggérée dans les épreuves subies par Job et Daniel, dont la piété et le dévouement sont mis à l'épreuve avant leurs délivrances. La manifestation de foi serait synonyme de relation privilégiée avec le divin et constituerait une première étape sur le chemin du salut. La guérison miraculeuse du paralytique et le triomphe sur la mort de Lazare et du paon évoquent quant à eux l'immortalité et la résurrection. Dans ce discours visuel, la mort est assimilée à une épreuve, voire à un passage menant vers la renaissance à la fin des temps si le défunt a accompli certains sacrements essentiels. Le *fons vitae* de Moïse sur le mont Horeb évoque en effet la purification du baptême par lequel l'individu renaît et entre dans une communauté fraternelle. Le vase autour duquel sont affrontés

[979] Toutefois, le chrisme n'apparaît pas sur le dessin d'E. Marki sur lequel P. Bonnekoh se base (P. BONNEKOH, « Nouvelles propositions… », art. cit., fig. 8, p. 271).

les paons et la figuration hypothétique de l'épisode des Noces de Cana feraient référence à la communion et à la cérémonie de l'eucharistie. L'omniprésence du paon sur les fresques et sa position révèlent qu'il représente un élément essentiel d'un ensemble peint basé sur des *exempla* du pouvoir de la foi. Les paons répartis sur les lunettes des parois orientale et occidentale, ainsi que sur la voûte de la tombe, forment un écrin protecteur autour du défunt et un pont entre terrestre et céleste. Situé sur un espace liminaire, l'oiseau psychopompe garantirait le transport de l'âme vers l'au-delà tout en apportant un espoir de salut relayé par les figures bibliques encadrant le défunt. Ce dernier devait appartenir à un rang supérieur d'une société locale romanisée dans laquelle les communautés chrétiennes devaient exercer une certaine influence au milieu du IV^e^ siècle. Dès lors, les fresques de la tombe 52 de Thessalonique témoignent d'une connaissance de la portée eschatologique du paon et du rayonnement de l'iconographie funéraire contemporaine développée dans les catacombes romaines[980].

B. 3. L'incarnation du triomphe sur la mort dans le cubiculum « d'Hercule et Alceste » (fin IV^e^ siècle)

L'insertion du paon et du phénix dans plusieurs décors funéraires chrétiens à Rome entre le III^e^ siècle et le IV^e^ siècle ne marque pas pour autant une rupture dans l'évolution de l'iconographie du paon. Dans les catacombes de la Via Latina, le motif est utilisé jusqu'à la fin du IV^e^ siècle pour des défunts convertis ou non au christianisme, si l'on s'en tient aux épisodes présentés et aux épitaphes. Le complexe de la Via Latina ou Via Dino Compagni est un hypogée dit « de droit privé[981]», à savoir un complexe funéraire familial situé à l'écart des cimetières communautaires, creusé, aménagé par des *fossores* au cours du IV^e^ siècle. Le *cubiculum* N dit d'Hercule et Alceste est l'un des témoignages les plus révélateurs de la richesse et de la complexité de l'imagerie funéraire à cette époque. Le *cubiculum* réunit deux *arcosolia* doubles dont les lunettes, les parois et les voûtes ont été peintes entre le milieu et le troisième quart du IV^e^ siècle [Schéma, figure 39] [982]. Sur la face horizontale de l'*arcosolium* gauche, deux paons

[980] Selon E. Marki, le paon est un sujet familier dans l'iconographie funéraire à Thessalonique au milieu du IV^e^ siècle, puisqu'il apparaît dans huit tombes (tombes n°20, 29, 32, 37, 47, 48, 51, 82), souvent en couple, affrontés autour d'un objet tel qu'un vase (n°20 et 32), une couronne (n°48) ou une croix (n°82). (*id., E Nekrópole tes Thessaloníkes stous ysteroromaïkoús kai palaiochristianikoús chrónous (mésa tou 3ou éos mésa tou 8ou ai. m.Ch.*, Athènes, T.A.Π.A., 2006, fig. 96-98, 106-108, 110 et 153, p. 157-158, 163, 192).

[981] Le terme a d'abord été employé par A. Ferrua (1901-2003) pour les catacombes de la Via Latina découvertes en 1956 (*id., Le pitture della nuova catacomba di via Latina*, Vatican, PIAC, 1960, p. 89-91). Sur le sujet, voir en particulier V. FIOCCHI NICOLAI, F. BISCONTI et D. MAZZOLENI, *Les catacombes chrétiennes de Rome, op. cit.*, p. 47 ; E. REBILLARD, *Religion et sépulture, op. cit.*, p. 46-47.

[982] Fiche J 223-1. Parmi l'abondante bibliographie sur les catacombes de la Via Latina, voir en particulier A. FERRUA, *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina, op. cit.*, p. 76-80 ; L. KÖTZSCHE-BREITENBRUCH, *Die*

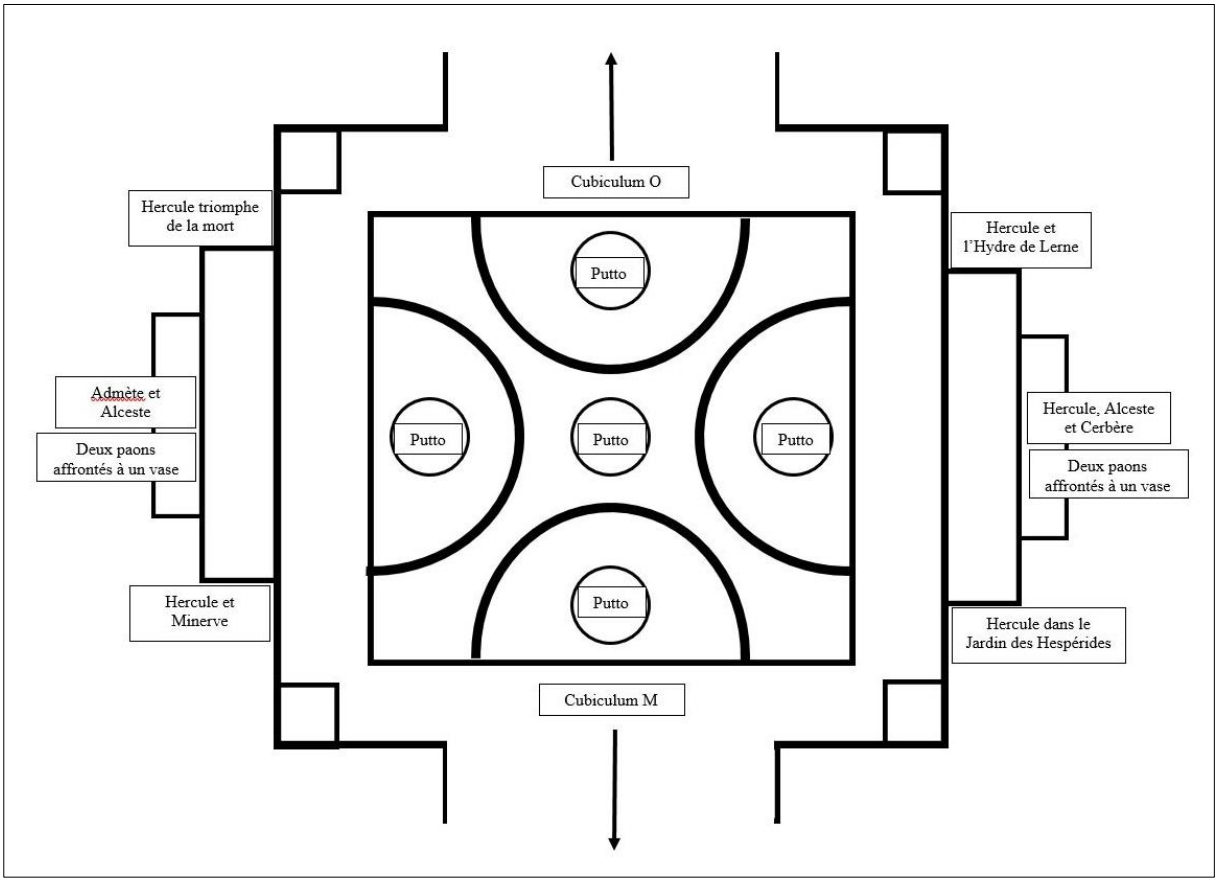


Figure 39. Schéma de répartition des éléments figurés dans le *cubiculum* N dit « d'Hercule et Alceste », Catacombes de la Via Latina, fin IV^e^ siècle.

sont affrontés à un vase rempli de pétales de roses, de raisins ou de grenades[983]. Sur les faces latérales, Hercule et Minerve se tiennent par l'épaule d'un côté et de l'autre, le demi-dieu triomphe de la mort[984]. La lunette est occupée par six figures, parmi lesquelles se trouve Alceste, réunis avec Admète à l'agonie sur son lit. Alceste est également figurée sur la lunette de l'*arcosolium* droit près de son père, d'Hercule et de Cerbère[985]. La scène se déroule dans un cadre palatial, probablement dans le palais de Pélias qui est assis devant un rideau noué. Sur la face horizontale de l'*arcosolium*, deux paons sont affrontés à un vase débordant de fruits rouges

neue Katakombe an der Via Latina in Rom Untersuchungen zur Ikonographie der alttestamentlichen Wandmalereien, Münster, Aschendorff, 1976 ; W. TRONZO, *The Via Latina Catacomb…, op. cit.,* ; F. P. BARGEBUHR, *The Paintings of the "New" Catacomb of the Via Latina and the Struggle of Christianity against Paganism*, Heidelberg, Winter, 1991, p. 20.

[983] L'état de conservation actuel ne permet pas de définir précisément l'objet central, mais nous pouvons le restituer grâce à son pendant sur l'*arcosolium* opposé.

[984] Selon l'interprétation proposée par B. Berg (*ead.*, « Alcestis and Hercules in the Catacomb of Via Latina », *Vigiliae Christianae*, 48-3, 1994, p. 219-234, 224).

[985] L. NAGY, « Myth and Salvation in the Fourth Century: Representations of Hercules in Christian Contexts », dans *Pagans and Christians in Late Antique Rome. Conflict, Competition and Coexistence in the Fourth Century*, M. R. SALZMAN, M. SAGHY et R. LIZZI TESTA (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 377-398, p. 377-380 ; J. ELSNER, *Imperial Rome and Christian Triumph*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 272-275.

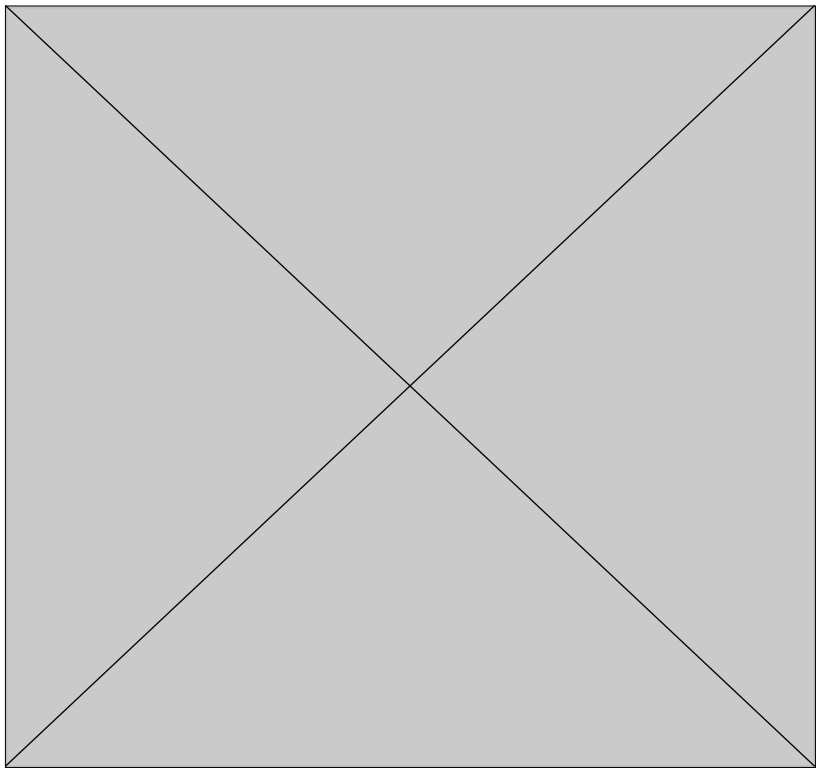


Figure 40. A*rcosolium* droit du cubiculum N, catacombes de la Via Latina, IV^e^ siècle, état actuel.

et sont encadrés de deux travaux d'Hercule[986]. La voûte est occupée par cinq médaillons abritant des *putti* moissonneurs séparés par des rinceaux de blé. Dans cet ensemble peint, les deux couples de paons affrontés à un vase rempli de fruits se situent au plus près du défunt inhumé. La mise en scène d'Hercule à travers des épisodes marquants de sa vie renforce la portée d'un décor basé sur le thème du triomphe sur la mort. Selon B. Berg, le choix des épisodes – notamment celui des proches réunis autour d'Admète – émanerait de la veuve[987]. Cette dernière s'identifie à Alceste qui a préféré se sacrifier et s'empoisonner pour sauver son mari[988]. Hercule ramenant Alceste des Enfers représente un espoir relayé par les paons et les Victoires porteuses de couronnes dans les écoinçons de l'arc. Le geste d'Hercule et Minerve évoquerait quant à lui la *dextrarum iunctio* et la loyauté conjugale par une référence à l'union des mains durant la cérémonie du mariage[989]. En ce qui concerne les croyances du couple propriétaire du *cubiculum*, plusieurs hypothèses ont été formulées, puisque la représentation d'épisodes mythologiques n'exclut pas la conversion au christianisme de certains membres de la famille[990].

[986] Il s'agit plus précisément de l'épisode de l'Hydre de Lerne et du Jardin des Hespérides.
[987] Selon B. Berg, deux places prévues dans l'*arcosolium* vont dans ce sens (*ead.*, « Alcestis and Hercules… », art. cit., p. 222).
[988] APOLLODORE, *Bibliothèque*, I, 9, 15.
[989] B. BERG, « Alcestis and Hercules… », art. cit., p. 222-223. A. Ferrua voit dans Minerve une personnification de la vertu (*id.*, *The Unknown Catacomb: a Unique Discovery of Early Christian Art*, New Lanark, Geddes & Grosset, 1991, p. 137, fig. 125).
[990] L. Nagy dresse le bilan des différentes interprétations et en conclut qu'il est difficile de se prononcer dans un tel contexte funéraire au IV^e^ siècle (*id.*, « Myth and Salvation…», art. cit., p. 379-380). Selon B. Berg, le commanditaire pourrait être polythéiste et l'exécutant chrétien, mais il est difficile de définir précisément la limite entre les deux (*ead.*, « Alcestis and Hercules… », art. cit., p. 220).

Ainsi, les témoignages épigraphiques et iconographiques fournissent une première série d'indices qu'il faudrait croiser avec des données littéraires ou onomastiques pour chaque *cubiculum,* voire pour chaque *arcosolium*. La présence de scènes vétéro- ou néotestamentaires nous éclaire sur une certaine familiarité du défunt ou demandeur avec les communautés chrétiennes, sans fournir une preuve de sa conversion. À l'inverse, on ne peut exclure qu'un chrétien « cultivé » décide de faire apparaître des épisodes mythologiques à dimension eschatologique si ces derniers ne contredisent pas sa vision de l'au-delà. Le statut du complexe funéraire n'est pas plus éclairant. En effet, la distinction entre hypogées « de droit privé » et « catacombes communautaires » probablement sous contrôle ecclésiastique tend aujourd'hui à s'estomper dans l'historiographie[991]. Les catacombes chrétiennes de la Via Latina ont abrité des sépultures païennes jusqu'à la fin du IV^e^ siècle, puisque les espaces funéraires étaient partagés. Les figures « cohabitaient » ainsi au sein d'un même univers visuel[992].

Nous allons désormais prolonger nos réflexions sur christianisation du paon et du phénix en observant les liens tissés entre l'iconographie funéraire romaine et les premiers décors ecclésiaux à Rome et à Aquilée durant la première moitié du IV^e^ siècle. Il sera alors question de s'interroger sur les circonstances, les moyens et les enjeux de l'introduction des oiseaux du triomphe dans l'église du IV^e^ siècle. Plusieurs hypothèses seront d'abord formulées quant au décor absidal de la basilique Saint-Pierre à Rome avant de nous concentrer sur la célèbre fontaine dite « de la Pigne » au IV^e^ siècle. Nous croiserons différentes sources d'informations afin de constituer un faisceau d'indices nous permettant d'étayer notre propos. Celui-ci est basé sur une possible mise en image du paon et du phénix dans la basilique vaticane dès la fin du IV^e^ siècle par l'intermédiaire d'échos visuels avec le répertoire funéraire romain.

[991] E. REBILLARD, *Religion et sépulture…*, *op. cit.*, p. 47.
[992] *Loc. cit.*

III. Résonances de l'iconographie funéraire dans les décors ecclésiaux au IVe siècle

A. Réflexions sur le phénix dans la scène dite de « *Traditio Legis* » (IVe-Ve siècle)

A. 1. Définition de la « Traditio Legis » et bilan historiographique

L'appellation « *Traditio Legis* » fut appliquée dans la seconde moitié du XIXe siècle à un schéma iconographique né à Rome au milieu du IVe siècle. Le comte H.-J. Grimoüard De Saint Laurent (1814-1885) fut à l'initiative des recherches sur le sujet dès 1857[993]. À partir d'une quinzaine de documents, le chercheur chercha à définir les circonstances de l'apparition et du développement d'une scène basée, selon lui, sur un « Christ triomphant »[994]. Dans ce schéma, le Christ transmet de la main gauche un *volumen* déplié à Pierre, situé à droite. L'apôtre reçoit l'objet dans ses mains voilées, tandis que Paul semble désigner le Christ dont le bras droit est levé. Il interpréta cet ensemble comme une image de la transmission de la Loi à Pierre, tout en reconnaissant que cette interprétation ne suffit pas à épuiser un sujet aussi complexe. La formule *Traditio Legis* n'est pas encore employée par H.-J. Grimoüard De Saint Laurent qui préféra l'appellation « don de la loi »[995]. Comme l'explique R. Couzin, *Traditio Legis* est une dénomination trompeuse, puisque l'emploi du latin apporte une autorité à une formule qui n'existait pas au IVe siècle[996]. En 1903, A. Baumstark (1872-1948) utilisa l'expression *Traditio Legis* pour désigner le schéma étudié par son prédécesseur[997]. En 1959, W. N. Schumacher (1913-2004) a choisi la voie du *Dominus Legem Dat*. En se basant sur une inscription parfois inscrite sur le *volumen* tenu par le Christ, le chercheur a cherché à se libérer du carcan

[993] H.-J. GRIMOÜARD DE SAINT LAURENT, « Le Christ triomphant et le don de Dieu. Étude sur une série de nombreux monuments des premiers siècles », *Revue de l'art chrétien*, vol. I, 1857, p. 289-299, p. 396-405, 500-510 ; vol. II, 1858, p. 117-123, 256-265 cité par J.-M. SPIESER, *Images du Christ…, op. cit.,* p. 246-247.
[994] H.-J. GRIMOÜARD DE SAINT LAURENT, « Le Christ triomphant… », art. cit., p. 290.
[995] Contrairement à ce qu'indiquent M. Bøgh Rasmussen et L. Hodne, l'expression *Traditio Legis* n'est pas due à H.-J. Grimoüard De Saint Laurent. W. N. Schumacher explique que l'historien du XIXe siècle est seulement à l'origine de l'interprétation de la scène (W. N. SCHUMACHER, « *Dominus Legem Dat* », *RQ*, 54, 1959, p. 1-39, p. 2, n. 4 ; M. BØGH RASMUSSEN, « *Traditio Legis* Bedeutung und Kontext », dans *Late Antiquity: Art in Context*, J. FLEISCHER, J. LUND et M. NIELSEN (éd.), Copenhague, Museum Tusculanum Press, 2001, p. 21-52, en part. p. 45, n. 1 ; L. HODNE, « The "Double Apostolate" as an Image of the Church. A Study of Early Medieval Apse Mosaic in Rome », *AAAHP*, 20, 2006, p. 143-162, en part. p. 148).
[996] R. COUZIN, *The Traditio Legis: Anatomy of an Image*, Oxford, Archaeopress, 2015, p. 2.
[997] La formule *Datio Legis* aurait d'ailleurs été plus adaptée selon A. Baumstark (*id.*, « Eine syriasche 'Traditio Legis' und ihre Parallelen », *Oriens Christianus*, 3, 1903, p. 173-200).

historiographique[998]. La même année, C. Davis Weyer a rédigé une thèse sur le schéma de la *Traditio Legis* et son développement dans la peinture monumentale romaine au IV^e^ siècle[999]. En 1961, M. Sotomayor a consacré un article aux origines de ce schéma qui fit l'objet de nombreuses études jusqu'en 1976[1000].

La seconde vague de réflexions sur le sujet a débuté en 1999 avec l'article de M. Bøgh Rasmussen intitulé « *Traditio Legis* ? » publié dans les *Cahiers archéologiques*[1001]. Le chercheur a proposé de discuter l'appellation en s'appuyant sur un ensemble de documents, en particulier sur le coffret dit de Thessalonique et les mosaïques de l'absidiole sud du mausolée de Constance[1002]. En 2005, B. Snelders a prolongé les réflexions de M. Bøgh Rasmussen par une analyse systématique des éléments situés autour des trois figures principales[1003]. Selon B. Snelders, son prédécesseur n'a pas porté assez d'attention aux sarcophages sculptés, alors qu'ils sont essentiels pour comprendre la signification de cette scène[1004]. En effet, M. Bøgh Rasmussen a construit son interprétation sur le coffret de Thessalonique, une *Traditio Legis* minimaliste et exceptionnelle puisqu'aucun élément ne gravite autour des trois figures du noyau visuel. La présence de ces éléments périphériques ne résulterait pas de préoccupations théologiques particulières, mais d'une personnalisation de sarcophages produits en série. À la fois souple et symétrique, la structure de la *Traditio Legis* était adaptée à la répartition des décors sur les sarcophages romains au IV^e^ siècle. Parmi les travaux les plus récents sur le sujet figure l'ouvrage de R. Couzin publié en 2015[1005]. Les quatre premiers chapitres sont consacrés

[998] Afin de ne pas employer l'appellation *Traditio Legis* trop connotée, W. N. Schumacher décline la formule *Dominus legem dat* en « *Dominus-legem-dat-Szene* », « *Dominus-legem-dat-Motiv* » et « *Dominus-legem-dat-Bild* ». Néanmoins, l'inscription latine est assez rare et a également été employée dans d'autres scènes que la *Traditio Legis*.

[999] C. DAVIS WEYER, *Das Traditio-Legis-Bild und seine Nachfolge Studien zur römischen Monumentalmalerei im vierten Jahrhundert*, Dissertation, Köln, 1959 ; *Münchener Jahrbuch für bindende Kunst*, XII, 1961, p. 7-45.

[1000] M. SOTOMAYOR, « Über die Herkunft der *Traditio Legis* », *RQ*, 56, 1961, p. 215-230. Parmi les travaux sur le thème de la *Traditio Legis*, voir notamment Y.-M.-J. CONGAR, « Le thème du 'Don de la Loi' dans l'art paléochrétien », *Nouvelle Revue Théologique*, 94, 1962, p. 915-933 ; F. NIKOLACH, « Zur Deutung der 'Dominus Legem Dat' Szenz », *RQ*, 64, 1969, p. 35-73 ; P. FRANKE, « *Traditio Legis* und Petrusprimat », *Vigilae Christianae*, 26, 1972, p. 263-271 ; P. TESTINI, « La lapide di Anagni con la *Traditio Legis*. Nota sull'origine del tema », *Archeologia Classica*, 25-26, 1972-1973, p. 718-740 ; K. BERGER, « Der traditiongeschichtliche Ursprung der *Traditio Legis* », *Vigiliae Christianae*, 27, 1973, p. 104-122 ; Y. CHRISTE, « Apocalypse et *Traditio Legis* », *RQ*, 71, 1976, p. 42-55.

[1001] M. BØGH RASMUSSEN, « *Traditio Legis ?* », *CA*, 47, 1999, p. 5-37.

[1002] Les sarcophages sculptés sont datés entre le milieu du IV^e^ siècle et la première moitié du V^e^ siècle, le coffret dit de Thessalonique de la fin du IV^e^ siècle, et le décor de l'absidiole sud du mausolée de Constance, du milieu du IV^e^ siècle (v. 360).

[1003] B. SNELDERS, « The *Traditio Legis* on Early Christian Sarcophagi », *Antiquité Tardive*, 13, 2005, p. 321-333.

[1004] *Ibid.*, p. 322, table 1, p. 325.

[1005] R. COUZIN, *The Traditio Legis*, *op. cit*. L'étude est une version développée et mise à jour des deux derniers chapitres de la thèse du chercheur portant sur les sarcophages chrétiens romains. *Id.*, *Death in a New Key: The Christian Turn of Roman Sarcophagi*, Thesis of philosophy, J. CASKEY (dir.), université de Toronto, 2013, chap. 6, « The Invention of the *Traditio Legis* », p. 294-323 ; chap. 7, « Meaning and Reception », p. 324-417.

à la naissance de l'appellation, à une brève présentation du corpus documentaire et à la justification du cadre chronologique[1006]. Selon lui, le support, les dimensions de l'objet et son environnement conditionnaient la manière de voir une image qui, aujourd'hui, se présente souvent sous une forme fragmentaire et hors de son contexte. Dans la seconde partie de l'ouvrage, la composition de la *Traditio Legis* est analysée en suivant un sens de lecture centrifuge. Les côtés gauche et droit du Christ sont étudiés avant une analyse minutieuse des figures et objets situés dans l'environnement du Christ, de Pierre et de Paul. Le cadre architectural, les figures périphériques et les scènes bibliques figurées de part et d'autre de la *Traditio Legis* sont mises en parallèles à partir d'une série de documents[1007]. Le dernier chapitre porte sur la dimension eschatologique d'une composition faisant appel à plusieurs épisodes néotestamentaires[1008].

Ainsi, *Traditio Legis* est une appellation moderne regroupant un ensemble de productions liées par un schéma commun entre le milieu du IV^e^ et le début du V^e^ siècle. Le Christ transmet de la main gauche un *volumen* à Pierre qui le reçoit, par respect, dans ses mains voilées par un pan de sa tunique. À la droite du Christ et sous son bras droit levé, Paul assiste à la scène et semble désigner le Christ, souvent surélevé par un monticule. La combinaison de ces trois figures forme un noyau visuel autour duquel plusieurs figures et objets sont répartis. Le Christ rassemble le couple apostolique, parfois encadré d'agneaux et de palmiers. Sur la branche de l'un de ces palmiers, le phénix peut être perché au-dessus de Paul. La formule latine *Traditio Legis* nous renseigne sur le sujet principal de la scène, mais mérite d'être discutée comme l'ont démontré de nombreux chercheurs. La transmission d'un *volumen* à Pierre est effective, mais le terme *lex/legis* peut faire référence à plusieurs Lois comme l'explique M. Bøgh Rasmussen[1009]. Par ailleurs, les différents supports sur lesquels le schéma a été appliqué présentent des points communs mais ne peuvent, pour autant, être placés sur un pied d'égalité.

A. 2. Les témoignages figurés en contexte funéraire

Dans le corpus documentaire de B. Snelders, les sarcophages représentent un ensemble de vingt-neuf sculptures. Ces dernières sont issues d'ateliers principalement romains et datées

[1006] Part I, « An Introduction to the Image », chap. 1, « The Invention of the *Traditio Legis* », p. 2-4 ; chap. 2, « The Corpus of Monuments », p. 5-12 ; chap. 3, « Dating », p. 13-15 ; chap. 4, « Visibility », p. 16-18.
[1007] Part. II, « Meaning and Reception », chap. 5, « The Three Men », p. 21-23 ; chap. 6, « The Lord's Right Side », p. 24-32 ; chap. 7, « The Lord's Left Side, p. 33-45 ; chap. 8, « Framing and Context », p. 46-54.
[1008] Chap. 9, « Synthesis », p. 55-68. T. Klauser désigne ces compositions par le terme « *Ideenbilder* » (*id.*, *Frühchristliche Sarkophage in Bild und Wort*, Olten, U. Graf, 1966, p. 19-21).
[1009] M. BØGH RASMUSSEN, « *Traditio Legis ?* », art. cit., « Welche Lex ? », p. 11-13.

entre le dernier tiers du IV^e^ siècle et les premières décennies du V^e^ siècle[1010]. La mise en parallèle de ces témoignages permet au chercheur de révéler une constante parmi les éléments situés dans la périphérie des trois figures. Le monticule sur lequel se tient le Christ apparaît sur la majorité des documents, ce qui en fait un composant essentiel du schéma de la *Traditio Legis*. Le tertre peut évoquer le Mont Sion et les quatre filets d'eau, les bras du fleuve du jardin d'Éden et le fleuve d'eau vive jaillissant du trône de l'*Agnus Dei* au centre de la Jérusalem céleste[1011]. Dès lors, le monticule du Christ fait référence au trône de l'Agneau et apporte une dimension apocalyptique à la scène. Le Fleuve de Vie tisse des liens entre la Genèse et l'Apocalypse et présente implicitement le Christ comme un nouvel Adam, comme « l'*alpha* et l'*omega*, le premier et le dernier, le commencement et la fin »[1012]. Dans ce schéma de pensée, le Christ est comparé à l'Arbre de Vie[1013] placé sur un monticule dont les fleuves font allusion au Jourdain et, par extension, au sacrement du baptême. Selon Hippolyte de Rome (170-235), le Christ « est le fleuve annoncé dans le monde entier par les quatre Évangiles »[1014] assimilant, par là même, les bras du Fleuve de Vie aux enseignements de Dieu. Par conséquent, la transmission du *volumen* à Pierre s'apparente à la proclamation de l'Évangile à toutes les créatures, puisque, selon un verset de Marc, « celui qui croira et sera baptisé sera sauvé »[1015]. L'administration du baptême est présentée comme la première étape vers le salut et les apôtres comme des intermédiaires entre le terrestre. Dès lors, la présence de Pierre renforce la position de l'*Ecclesia* médiatrice entre l'humain et le divin[1016]. Les relations entretenues entre les eaux, le baptême, le Christ et le fidèle s'expriment d'autant plus lorsque l'*Agnus Dei* est figuré sur le monticule. Dans le corpus de B. Snelders, l'Agneau apocalyptique apparaît sur sept sarcophages, une dalle funéraire, ainsi que sur le fond d'une coupe en verre datée de la fin du IV^e^ siècle. Sur cette dernière, l'animal est rejoint par deux cortèges de trois agneaux sortant de Bethléem et

[1010] B. SNELDERS, « The *Traditio Legis*… », art. cit., table 1, p. 325. Le chercheur base principalement ses réflexions sur les ensembles documentaires réunis dans les trois volumes du *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, 1967-2003.
[1011] Ap 14, 1 ; Gn 2, 10-14 ; Ap 22, 1. Sur les fleuves du paradis, voir P.-A. FÉVRIER, « Les quatre fleuves du paradis », *RAC*, 32, 1956, p. 179-199 ; *Temi di iconografia paleocristiana*, F. BISCONTI (éd.), *op. cit.*, « Quattro fiumi », p. 266-267 ; R. HVALVIK, « Christ proclaiming his Law to the Apostles: The *Traditio Legis* in Early Christian Art and literature », dans *The New Testament and Early Christian Literature in Greco-Roman Context: Studies in honor of David. E. Aune*, J. FOTOPOULOS (éd.), Leiden, Brill, 2006, p. 429-430.
[1012] Ap 22, 13.
[1013] Gn 2, 9 ; Ap 22, 2.
[1014] HIPPOLYTE DE ROME, *Commentaire sur Daniel*, M. LEFÈVRE (trad.), Paris, Cerf, 1947, I, 17, p. 105.
[1015] Mc 16, 15-16.
[1016] Dans les *Évangile*s, Pierre est présenté comme le « rocher » sur lequel le Christ bâtira son Église. C'est à lui qu'il confie les clés du Royaume des cieux (Mt 16, 18-19).



Figure 41. *Traditio Legis*, fond de coupe en verre, Musées du Vatican (Inv. 60771), fin IV^e siècle-début V^e siècle.

Jérusalem [Figure 41][1017]. L'*Agnus Dei* est également encadré de l'inscription IORDANES placée sous un fleuve tumultueux. Les eaux jaillissent d'un second monticule dans la partie supérieure de la composition. Origène, pour qui Jourdain signifie « qui descend », assimile par là-même le fleuve du baptême au « Verbe de Dieu fait chair et qui a habité parmi nous »[1018]. Les eaux vives du Jourdain s'écoulent et inondent l'Éden retrouvé à l'image du flot du Verbe divin diffusé aux hommes. Dans le schéma de la *Traditio Legis*, Pierre et Paul sont réunis autour du Christ et incarnent la *concordia apostolorum*, un concept fondamental dans la conception de l'*Ecclesia* romaine au milieu du IV^e siècle[1019]. Pierre reçoit le *volumen* de la Loi dans ses mains voilées, tandis que Paul désigne le Christ par un geste proche de l'*acclamatio* impériale[1020]. Paul témoignerait alors de l'apparition du Christ ressuscité, si l'on rapproche ce schéma d'un passage de la *Première Épître aux Corinthiens* et du phénix perché sur l'une des branches du palmier-

[1017] Fiche J 137. Sur le sujet, voir R. GARRUCCI, *Storia della arte cristiana ..., op. cit.*, vol. III, Pl. CLXXX, 1.6 ; *DACL*, I, col. 888, fig. 202 ; C. R. MOREY, *The Gold-Glass Collection of the Vatican Library with Additional Catalogues of Other Gold-Glass Collections*, G. FERRARI (éd.), Vatican, BAV, 1959, p. 19, n°78, Pl. XIII ; R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, Pl. XXIX-1, p. 55, 183, 250, 326 ; F. BISCONTI, « Vetri dorati e arte monumentale », *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 74, 2001-2002, p. 177-193 ; R. COUZIN, *The Traditio Legis…, op. cit.,* p. 8, fig. 48, p. 115.

[1018] ORIGÈNE, *Saint Jean, t. II, Livres VI-X*, C. BLANC (éd.), Paris, Cerf, 1970, VI, 220, p. 297. Sur l'étymologie du terme Jourdain comme « fleuve qui descend », voir également JÉRÔME, *De Nominibus Hebraicis*, PL 23, 781 ; *id., Jonas*, 4, 5 ; AMBROISE, *De Abraham*, II, 6, 43, PL 14, 471a ; *Id., De interpellatione Job et David*, II, 4, 14, PL 14, 816d ; *Id., Enarrationes in Psalmos*, 37, 10, PL 14, 1013d, cités dans J.-M. SPIESER, *Images du Christ, op. cit.*, p. 275.

[1019] La doctrine de la primauté de Pierre se serait développée plus tard, probablement entre la fin du IV^e et le milieu du V^e siècle selon J. Huskinson (*id., Concordia Apostolorum: Christian Propaganda at Rome in the Fourth and Fifth Centuries: A Study in Early Christian Iconography and Iconology*, Oxford, British Archaeological Reports, coll. « British Archaeological Reports, International Series », n°148, 1982, p. 108-128). Voir également M. BØGH RASMUSSEN, « *Traditio Legis* ? », art. cit., p. 14-15 ; F. BISCONTI, « Variazioni sul terna della *Traditio legis*. Vecchie e nuove acquisizioni », *Vetera Christianorum*, 40, 2003, p. 257-271 ; L. HODNE, « The "Double Apostolate" as an Image of the Church… », art. cit., p. 143, 156.

[1020] R. COUZIN, *The Traditio Legis…, op. cit.*, p. 25.

dattier, au dessus de l'apôtre[1021]. Dans cette optique, Paul désigne le Christ victorieux de la mort qui, lui-même, indique le phénix, le troisième sommet d'un triangle mettant en perspective l'idée de résurrection[1022].

Dans le corpus de B. Snelders, l'oiseau apparaît sur onze objets, c'est-à-dire dans un quart des témoignages de *Traditio Legis*, entre le dernier tiers du IV^e^ siècle et le début du V^e^ siècle[1023]. Le phénix n'est pas essentiel à la scène, mais il en renforce la dimension eschatologique au même titre que l'agneau apocalyptique et les palmiers-dattiers. En Mésopotamie et en Égypte, le palmier était associé à la fertilité, au renouveau de la végétation et à l'eau, jusqu'à devenir un élément constitutif des jardins funéraires dans plusieurs peintures du Nouvel Empire (1500-1000 av. J.-C.)[1024]. Si l'on suit ce schéma de pensée, le phénix trône sur le palmier immortel à l'égal du Christ sur le monticule[1025]. Dans les textes d'Ovide et de Lactance, le phénix se couche dans un nid aromatique au sommet d'un palmier avant d'entamer son processus de régénération[1026]. Dans la *Traditio Legis*, il se tient majestueusement au sommet d'un palmier puisqu'il s'agit du nouveau phénix, l'oiseau qui vient de triompher de la mort à l'égal du Christ apparu aux apôtres. Le palmier est à la fois le tombeau et le berceau du phénix dont l'apparition relaye la portée de la théophanie au centre de la composition et annonce la Seconde Parousie[1027]. De la même manière que Jonas, Daniel et Lazare, le phénix incarne un espoir de salut supplémentaire pour le fidèle qui s'en remet à Dieu.

Sur une fresque de la fin du IV^e^ siècle peinte dans les catacombes *Ad decimum* de Grottaferrata (Latium), la *Traditio Legis* est encadrée de plusieurs éléments renforçant la dimension eschatologique de la scène[1028] [Figure 42]. Le phénix est perché sur une branche de

[1021] 1 Cor 15, 5-8. W. N. SCHUMACHER, « *Dominus Legem Dat* », art. cit., p. 17-18, 39 ; K. BERGER, « Der traditiongeschichtliche Ursprung der *Traditio Legis* », art. cit., p. 112-113.

[1022] Plusieurs interprétations ont été proposées quant à la signification du geste du Christ si le phénix est absent. Certains chercheurs l'interprètent comme un geste de bénédiction et d'autres comme un geste d'éloquence en référence à l'*adlocutio* impériale. À ce sujet, voir en particulier F. BISCONTI, « Variazioni sul terna della Traditio legis… », art. cit., p. 267 ; R. COUZIN, *The Traditio Legis…, op. cit.,* p. 26.

[1023] Le phénix apparaît plus précisément sur six sarcophages romains, une dalle funéraire, une mosaïque, une fresque et sur le fond de deux coupes en verre (B. SNELDERS, « The *Traditio Legis* on Early Christian Sarcophagi », art. cit., table 1, p. 325).

[1024] F. MICHEL-DANSAC et A. CAUBET, « L'iconographie et le symbolisme du palmier dattier dans l'Antiquité (Proche-Orient, Égypte, Méditerranée orientale) », *Revue d'ethnoécologie*, 4, 2013, [en ligne] mis en ligne le 07 janvier 2014, consulté le 16 mars 2016. URL : http://ethnoecologie.revues.org/1275, p. 2, 5.

[1025] Cette idée transparaît également dans le schéma de l'*Adoratio crucis* présenté sur plusieurs sarcophages chrétiens au IV^e^ siècle (*Cf*. Fiche J 179 et J 117). Dans cette scène, le phénix trône sur une croix en forme de *tau* autour de laquelle des figures acclament le Christ victorieux de la mort.

[1026] OVIDE, *Métamorphoses*, XV, 391-407 ; LACTANCE, *De ave Phoenice*, v. 51-52.

[1027] Mt 24, 30 ; Ap 1, 7.

[1028] Fiche J 145. L'*arcosolium* « di Biator » dans les catacombes *Ad Decimum* de Grottaferrata a été découvert durant les fouilles réalisées sous la direction du Père Sisto Scaglia entre 1905 et 1912. A. Recio Veganzones date les fresques entre la fin du IV^e^ et le début du V^e^ siècle (A. RECIO VEGANZONES, « Las pinturas de la catacumba

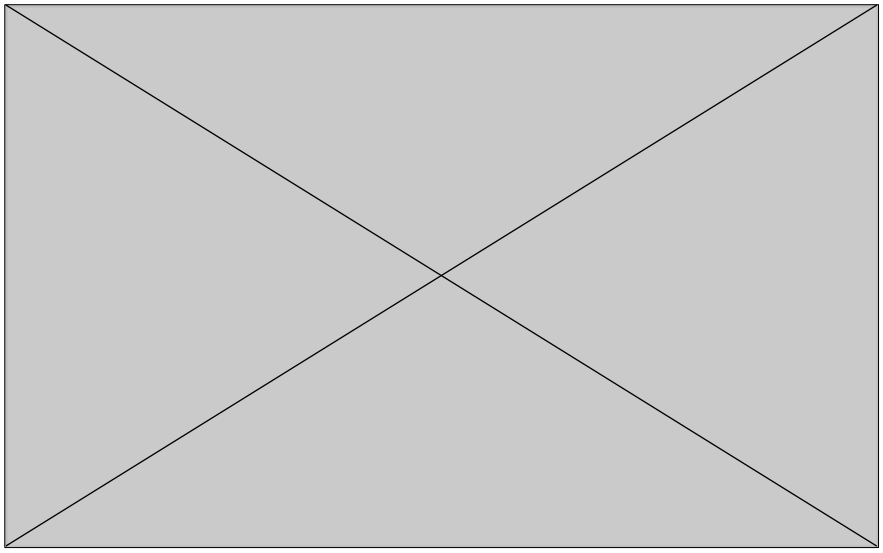


Figure 42. *Traditio Legis*, arcosolium « di Biator », Grottaferrata, fin IV^e siècle.

l'un des deux palmiers derrière les apôtres. Au centre, le Christ, nimbé et encadré des lettres *alpha* et *omega*, est couronné par la main de Dieu. Dans la partie inférieure de la composition, les quatre agneaux autour de *l'Agnus Dei* répondent à cinq oiseaux disposés entre des palmiers au-dessus d'une paire de vases en forme de canthare[1029]. À gauche, deux saints accompagnent le défunt en position d'orant[1030]. Selon J. Wilpert, il est possible que la résurrection de Lazare ait été représentée sur le côté droit, plaçant le phénix en position d'intermédiaire entre le défunt et Lazare[1031]. L'espace semi-circulaire abritant la *Traditio Legis* peut également faire référence à la forme de la conque absidale[1032]. Ceci irait dans le sens des réflexions de B. Mazzei qui a envisagé un phénomène de « reflux » d'une iconographie cultuelle dans l'art funéraire romain durant la seconde moitié du IV^e siècle[1033]. La fresque de Grottaferrata témoignerait donc indirectement de la présence d'une scène de *Traditio Legis* à Rome, probablement sur l'abside de la basilique Saint-Pierre vers 360[1034].

"*ad Decimum*" de Grottaferrata », *RAC*, LIX, 1983, p. 363-409, en part., p. 387-405). À ce sujet, voir notamment J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken…*, *op. cit.*, vol. I, p. 269-271, Pl. 132 ; S. PENNESI, « La *Traditio Legis* nell'arcosolio di Biator della catacomba *Ad Decimum* della Via Latina », dans *La Pittura medievale a Roma (312-1431). Atlante – Percorsi visivi*, vol. *Suburbio, Vaticano, Rione Monti*, M. ANDALORO (éd.), *op. cit.*, p. 191-193 ; *La catacomba Ad Decimum della Via Latina*, P. DALMIGLIO (éd.), Vatican, Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 2013.

[1029] Nos observations sont basées sur une aquarelle extraite du répertoire de J. WILPERT, ainsi que sur la description de S. Pennesi, puisque la peinture est actuellement en partie effacée.

[1030] Le défunt est identifié par une inscription qui a donné son nom à l'arcosolium : BIATOR QUI / BIXIT ANN(OS) / XVII MIN(SES) X / [BE] NEMERENTI / IN PACAE, *ICUR*, 6, n. s., n°15738.

[1031] J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken…*, *op. cit.*, p. 269.

[1032] A. RECIO VEGANZONES, « Las pinturas de la catacumba "Ad Decimum"…», art. cit., p. 393.

[1033] Selon B. Mazzei, les tonalités apocalyptiques de la *Traditio Legis* de Grottaferrata seraient caractéristiques d'un contexte cultuel. Cependant, l'image « refluée » dans les catacombes serait simplifiée par rapport à son modèle (B. MAZZEI, « Punti di contatto fra l'arte funeraria romana e le più antiche decorazioni degli edifici di culto », *Ecclesiae Urbis*, III, 2002, p. 1893-1909, p. 1906).

[1034] S. PENNESI, « La *Traditio Legis* nell'arcosolio di Biator…», art. cit., p. 193.

A. 3. Le décor absidal de la basilique Saint-Pierre à la fin du IVe siècle

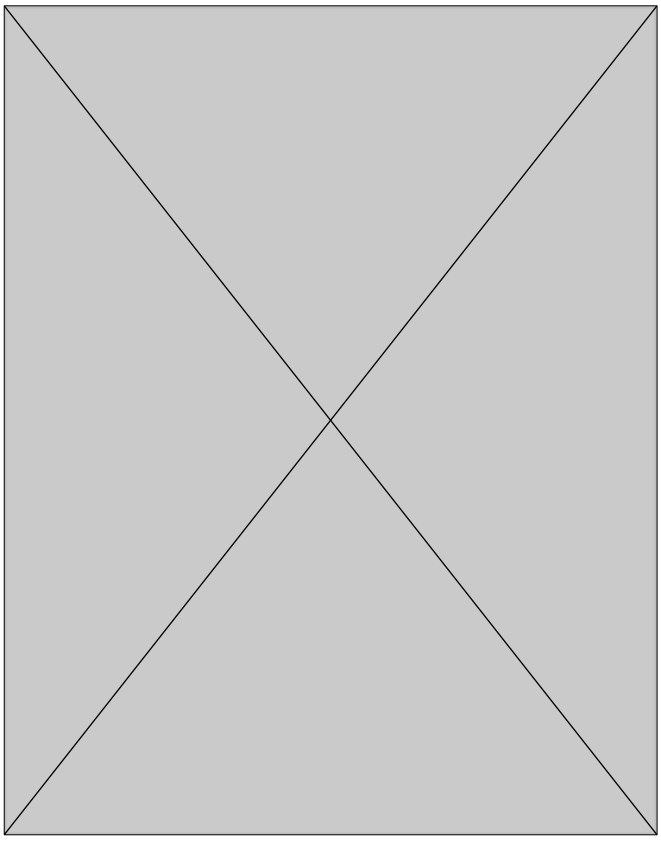


Figure 43. Restitution du chœur de l'ancienne basilique Saint-Pierre à la fin du IVe siècle (P.A. Riedl, 1959).

Le chœur de l'actuelle basilique Saint-Pierre ne conserve aucun élément de son état du IVe siècle. Néanmoins, il est possible d'en définir les principaux composants en réunissant un faisceau d'indices et en croisant plusieurs ressources documentaires. En 1959, T. Buddensieg (1928-2013) a proposé une reconstitution du sanctuaire de la basilique pétrinienne à la fin du IVe siècle[1035]. Cette dernière est d'abord basée sur les indications fournies par le *Liber Pontificalis*. Sous le pontificat de Sylvestre Ier (314-336), Constantin (312-337) a offert une *memoria* pour abriter les reliques de Pierre. L'écrin en marbre était probablement surmonté d'un baldaquin appartenant à une pergola. Cette dernière devait être composée de six colonnes torsadées et ornées de rinceaux de vigne[1036]. Durant la première moitié du IVe siècle, la conque absidale était recouverte de feuilles d'or[1037]. À la même époque, la partie inférieure de l'abside était cernée par une inscription dédicatoire dont l'interprétation est controversée[1038]. La scène

[1035] Le dessin réalisé par P. A. Riedl (1959) est souvent reproduit dans les publications portant sur l'ancienne basilique Saint-Pierre, en particulier dans T. BUDDENSIEG, « Le coffret en ivoire de Pola. Saint-Pierre et le Latran », *CA*, 10, 1959, p. 157-195, fig. 13, p. 167.

[1036] « *Et ornavit supra columnis purphyreticis et alias columnas vitineas quas de Grecias perduxit* », *LP* I, 176 cité dans *CBCR*, V, p. 171. Sur les colonnes en porphyre de la pergola pétrinienne, voir J. B. WARD-PERKINS, « The Shrine of St. Peter and its Twelve Spiral Columns », *The Journal of Roman Studies*, 42, 1952, p. 21-33 ; A. C. CARPICECI et R. KRAUTHEIMER, « Nuovi dati sull'antica basilica di San Pietro in Vaticano », *Bollettino d'Arte*, 93-95, 1995-1996, p. 1-70, p. 1-84, ici, 2e partie, p. 58-59.

[1037] « *Cameram basilicae ex trimma auri* », *LP* I, 176. Le terme « *camera* » est ambigu, mais il semble qu'il fasse référence ici à la conque absidale. Voir M. GUARDUCCI, « *Camerae fulgentes* », *Letterature comparate. Problemi di metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologne, Pàtron, 1981, p. 799-817 ; A. C. CARPICECI et R. KRAUTHEIMER, « Nuovi dati sull'antica basilica di San Pietro in Vaticano », art. cit., 1ère partie, p. 2-3.

[1038] IUSTITIAE SEDIS FIDEI DOMUS AULA PUDORIS / HAEC EST QUAM CERNIS PIETAS QUAM POSSIDET OMNIS / QUAE PATRIS ET FILII VIRTUTIBUS INCLITA GAUDET / AUCTOREMQUE SUUM GENITORIS LAUDIBUS AEQUAT, *ICUR*, 2, n. s., n°4094 ; *ILCV*, I, n°1753. Selon R. Krautheimer, l'inscription a été ajoutée en 324 (*CBCR*, V, p. 172 ; R. KRAUTHEIMER, « A note on the Inscription in the Apse of Old St Peters », *DOP*, 41, 1987, p. 317-320).

de *Traditio Legis* au-dessus d'une frise d'agneaux aurait remplacé le fond doré de l'abside entre le milieu et le troisième quart du IV^e^ siècle. L'ensemble de ces éléments devait être visible au début du V^e^ siècle, durant la réalisation d'un coffret en ivoire découvert sous l'autel de l'église Saint-Hermagoras de Samagher à Pola en Istrie[1039]. La figuration d'une *Traditio Legis* sur le couvercle et la pergola à six colonnes torsadées autour d'une *memoria* en marbre sur la face arrière semblent reproduire le dispositif liturgique de l'ancienne basilique Saint-Pierre[1040]. La figuration d'une scène de *Traditio Legis* dans le mausolée de Constance vers 360 et le développement du sujet en contexte funéraire à Rome dans la seconde moitié du IV^e^ siècle vont dans le même sens. Si cette scène était figurée à la fin du IV^e^ siècle sur la conque absidale de Saint-Pierre, le Christ devait être présenté sur un monticule à partir duquel s'écoulaient quatre filets d'eau arrosant l'Eden retrouvé. Pierre recevait le *volumen* déplié dans ses mains voilées et portait probablement une croix sur l'épaule gauche pour rappeler son martyre et faire référence à la Passion[1041]. En ce qui concerne les palmiers derrière les apôtres, ces derniers figurent sur la conque absidale du mausolée de Constance et sur la majorité des scènes de *Traditio Legis* connues[1042]. M. Dulaey explique que la *Traditio Legis* pourrait dériver du Christ enseignant et ainsi avoir été conçue pour un contexte ecclésial. Le « modèle » pétrinien se serait ensuite diffusé dans l'iconographie funéraire à Rome et dans l'espace urbain des catacombes romaines[1043]. Toutefois, comme l'a souligné J.-M. Spieser, bien que particulièrement adaptée à la basilique vaticane, la scène a pu tout autant être conçue dans la sphère funéraire[1044]. Nous suivons ses réflexions sur la quête vaine du « modèle » dans l'historiographie et préférons

[1039] L'objet est actuellement conservé au Musée archéologique de Venise et a été numérisé. http://vcg.isti.cnr.it/capsella/. Parmi l'abondante bibliographie sur le sujet, voir notamment A. ANGIOLINI, *La capsella eburnea di Pola*, Bologne, Pàtron, 1970 ; P. KÜNZEL, « Das Petrusreliquiar von Samagher », *RQ*, 71, 1976, p. 22-41 ; M. GUARDUCCI, *La capsella eburnea di Samagher. Un cimelio di arte paleocristiana nella storia del tardo impero,* Trieste, Società Istriana di Archeologia, 1978 ; D. LONGHI, « Il lato sinistro della capsella di Samagher e la memoria costantiniana di S. Lorenzo », *Felix Ravenna*, 141-144, 1991, p. 95-128 ; *id*., *La capsella eburnea di Samagher : iconografia e committenza*, Ravenne, Girasole, 2006.

[1040] Selon T. Buddensieg, le coffret a été réalisé à Rome vers 440 (*id.*, « Le coffret en ivoire de Pola… », art. cit., p. 192). D. Longhi précise la date et les circonstances de la production puisque, selon lui, il s'agit d'un objet commémoratif d'un pèlerinage à Rome, probablement réalisé par Galla Placidia (392-450) à l'occasion du couronnement de son fils Valentinien III en 425 (*id*., *La capsella eburnea…, op. cit.,* p. 109-137).

[1041] W. N. SCHUMACHER, « *Dominus Legem Dat* », art. cit., p. 166 ; C. DAVIS WEYER, « Das Traditio-Legis-Bild… », art. cit., p. 29.

[1042] Si l'on se réfère au tableau synthétique de B. Snelders, le palmier-dattier est présent sur 24 documents, soit un peu plus de la moitié des témoignages répertoriés. Leur nombre varie selon les cas entre 1 et 5. Dans la moitié des documents, une paire de palmiers encadre les trois figures (*id.*, « The *Traditio Legis* on Early Christian Sarcophagi », art. cit., table 1, p. 325).

[1043] M. DULAEY, « Le phénix dans l'iconographie des premiers siècles chrétiens », art. cit., p. 104-105. M. Dulaey ne rejette pas la possibilité qu'un phénix ait été représenté dans la *Traditio Legis* du mausolée de Constance puisque les restaurations des mosaïques ont modifié de nombreux détails (*Ibid*., p. 109).

[1044] J.-M. SPIESER, « Autour de la *Traditio Legis* », Thessalonique, 2004, p. 6-47, p. 14.

envisager les témoignages de *Traditio Legis* en termes d'échos entre la sphère funéraire et cultuelle.

Les recherches portant sur le décor de l'arc absidal et de l'arc triomphal de la basilique Saint-Pierre au IV^e^ siècle apportent des pistes de réflexions sur l'éventuelle présence du phénix à cette époque. En 1503, le cardinal D. Giacobacci (1443-1527) décrivit les mosaïques de l'arc triomphal et affirma que l'empereur Constantin était figuré près du Christ et de Pierre[1045]. Selon P. Liverani, l'empereur portait la maquette de la basilique offerte à Pierre, au Christ et aux fidèles. Cependant, les plus anciens témoignages conservés d'un porteur de maquette en contexte ecclésial datent du VI^e^ siècle et rien n'indique dans le texte du XVI^e^ siècle qu'une telle figure se trouvait à Saint-Pierre. La formule *litteris aureis* fait référence à l'inscription dédicatoire rappelant d'une part, la victoire de Constantin contre Licinius en 324 et faisant écho, d'autre part, à la présentation du Christ au centre de l'arc triomphal, probablement sur une sphère constellée[1046]. Si l'on suit les hypothèses de P. Liverani, au milieu du IV^e^ siècle, l'empereur présenté en dédicant se trouvait à la droite du Christ, dans l'axe de Paul et peut-être du phénix. Dans cette optique, la basilique vaticane serait à l'origine d'une combinaison d'éléments développée deux siècles plus tard sur la conque absidale de l'église Saints-Cosme-et-Damien[1047].

Dans une restitution présentée dans *La pittura medievale a Roma*, un phénix est placé au sommet d'un arbre derrière la figure du pape Innocent III (1198-1216), à l'origine du nouveau décor absidal à la fin du XII^e^ siècle[1048]. L'oiseau inscrit dans un médaillon fait partie

---

[1045] « *In ecclesia sancti Petri in frontispitio maioris arcus ante altare maius costantinus imperator in musaico depictus, literis aureis ostendes salvatori et beato Petro apostolo ecclesiam ipsam a se aedificatam videlicet ecclesiam sancti Petri* », D. GIACOBACCI, *De concilio tractatus*, Rome, Convento di Sant' Andrea della Valle, 1537, f. 783 repris dans A. L. FROTHINGHAM, « Une mosaïque constantinienne inconnue a Saint-Pierre de Rome », *Revue Archeologique*, 3-1, 1883, p. 68-72, 70 ; J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken…*, *op. cit.*, vol. I, p. 360 ; P. LIVERANI, « Saint Peter's, Leo the Great and the Leprosy of Constantine », *Papers of the British School at Rome*, 76, 2008, p. 155-172, p. 155-156 ; P. LIVERANI, « Costantino offre il modello della basilica sull'arco trionfale », dans *La Pittura medievale a Roma (312-1431)*, vol. I. *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini (312-468)*, M. ANDALORO et S. ROMANO (éd.), *op. cit.*, p. 90-91.

[1046] P. LIVERANI, « Saint Peter's…», art. cit., p. 158. Selon R. Krautheimer, l'inscription dédicatoire est postérieure à 324 en raison de la mention du terme VICTOR : QUOD DUCE TE MUNDUS SURREXIT IN ASTRA TRIUMPHANS HANC CONSTANTINUS VICTOR TIBI CONDIDIT AULAM, *ICUR*, 2, n. s., n°4092 ; *ILCV*, I, 1754 (*Cf.* R. KRAUTHEIMER, « The Building Inscriptions and the Dates of Construction of Old St Peter's. A Reconsideration », *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 25, 1989, p. 1-23, en part. p. 9-15).

[1047] Fiche L 136. *Infra*, chap. IX, I. A.

[1048] *La Pittura medievale a Roma (312-1431). Atlante – Percorsi visivi*, vol. *Suburbio, Vaticano, Rione Monti*, M. ANDALORO (éd.), *op. cit.*, fig. 14-15. Également F. ROMANA MORETTI, « I mosaici perduti di San Pietro in Vatican di età costantiniana », dans *La Pittura medievale a Roma, vol. I, L'orizzonte tardoantico*, M. ANDALORO (dir), Milan, Jaca Book, 2006, p. 87-91 ; R. GEM, « From Constantine to Constans. The Chronology of the Construction of Saint Peter's Basilica », dans *Old St. Peter's*, Rome, R. Mc KITTERICK *et al.* (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 35-66, 39-42.

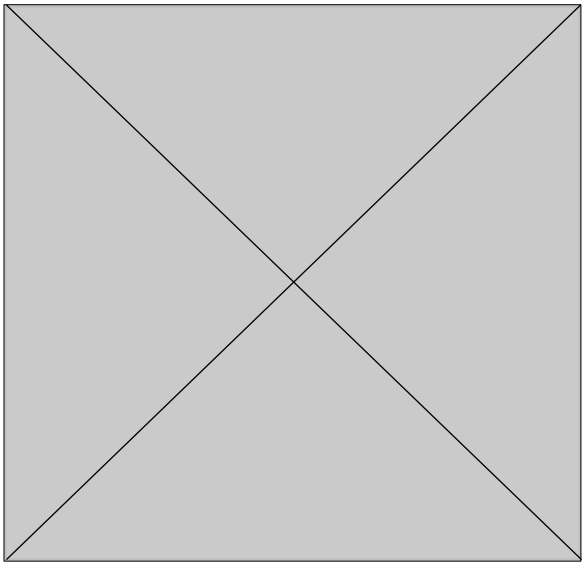


Figure 44. Médaillon de l'ancien décor absidal de Saint-Pierre, XII^e siècle.

des rares fragments conservés d'un ensemble détruit en 1592[1049]. Toutefois, il est possible d'en connaître la composition grâce aux fragments conservés, ainsi qu'à des dessins du XVI^e siècle[1050]. Sur une fresque découverte dans les Grottes vaticanes, deux phénix sont placés dans des arbres derrière le pape et la personnification de l'*Ecclesia romana,* mais le second oiseau a pu être ajouté par l'artiste par souci de symétrie[1051]. Selon R. van den Broek, l'éventuel oiseau placé derrière l'*Ecclesia romana* serait du XII^e siècle et le phénix derrière le pape, du IV^e siècle, puisque le décor médiéval était certainement basé un schéma paléochrétien[1052]. Cependant, le fait que le seul phénix conservé soit présenté en train de marcher et sur un fond bleu ne correspond pas au schéma de l'oiseau perché sur un palmier au IV^e siècle[1053]. Ce dernier n'est probablement pas un remploi, mais une création contemporaine du décor absidal réalisé à la fin du XII^e siècle d'après un référent paléochrétien. La majorité des chercheurs s'accordent sur une mise en image de la *Traditio Legis* sur la conque absidale de la basilique vaticane dans le dernier tiers du IV^e siècle[1054]. Le phénix pouvait être perché sur la branche du palmier-dattier au dessus de Paul, puisque l'oiseau fait partie des composants possibles de la *Traditio Legis* en contexte funéraire. La présence de la figure de Constantin sur l'arc triomphal irait dans le même sens, étant donné que le phénix a été associé à l'empereur dans la numismatique romaine jusqu'à la fin du IV^e siècle. La scène de *Traditio Legis* a pu ainsi

[1049] L'élément en question est actuellement conservé au Museo di Roma.

[1050] Fiche R 119. L'aquarelle de G. Grimaldi (1619) est souvent utilisée comme base pour restituer l'aspect du décor absidal à la fin du XII^e siècle (BAV, Codex Barb. Lat. 2733, f. 158v-159r).

[1051] La fresque est datée de la seconde moitié du XVII^e siècle par J. Wilpert (*id*., *Die römischen Mosaiken…, op. cit.*, vol. I, p. 361-367, fig. 114). Voir également A. MARGIOTTA, « L'antica decorazione absidale della basilica di San Pietro in alcuni frammenti al Museo di Roma », *Bollettino dei Musei comunali di Roma (Nuova Serie),* II, 1989, p. 21-35, p. 21.

[1052] R. VAN DEN BROEK*, The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, frontispice, p. 249, n. 2, p. 251, n. 1.

[1053] Si l'on s'en tient aux phénix de la *Traditio Legis*.

[1054] P. Liverani envisage la figuration de la *Traditio Legis* vers 330 (*id.*, « L'architettura costantiniana tra committenza imperiale e contributo delle elites locali », dans *Konstantin der Grosse. Geschichte – Archäologie – Rezeption*, A. DEMANDT et J. ENGEMANN (dir.), actes de colloque (Trèves, 2005), Trèves, Rheinisches Landesmuseum, 2006, p. 235-244, p. 242). R. Krautheimer pense à la fin du règne de Constance II (337-361), alors que T. Mathews considère que le décor a été ajouté durant le troisième quart du IV^e siècle (R. KRAUTHEIMER, « A Note on the Inscription in the Apse of Old St Peters », art. cit., p. 317-320 ; T. MATTHEWS, « The Piety of Constantine the Great and his Votive Offerings », *CA*, 53, 2011, p. 5-16, p. 6-7).

être le vecteur de l'introduction du phénix dans l'espace ecclésial à Rome au cours du IV^e siècle[1055].

B. La fontaine de la basilique Saint-Pierre à la fin du IV^e siècle

B. 1. L'évolution de la fontaine de la Pigne (IV^e-XVII^e siècle)

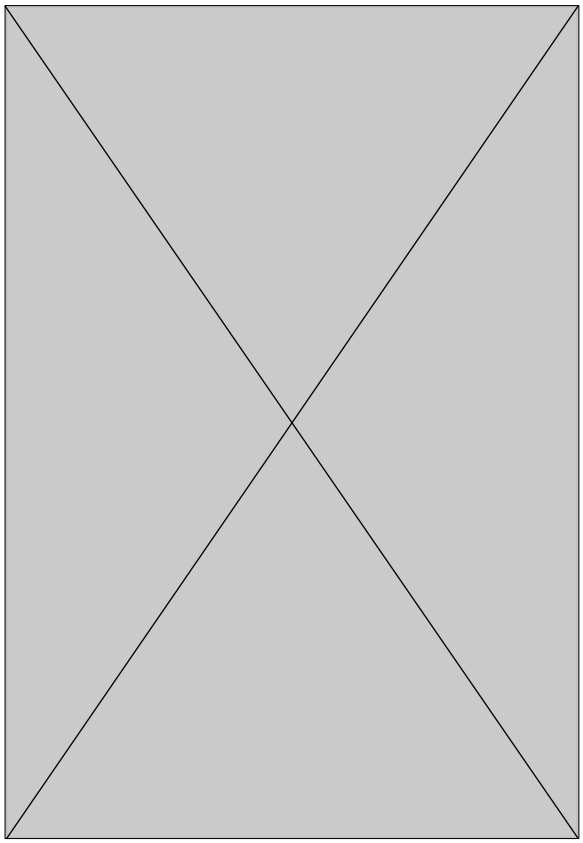


Figure 45. Restitution de la fontaine de la Pigne au VI^e siècle (R. Krautheimer, 1996).

La fontaine dite de la Pigne était placée au centre de l'atrium de l'ancienne basilique Saint-Pierre de Rome jusqu'en 1608. La pomme de pin en bronze – qui donna son nom à la fontaine – et un couple de paons sculptés font partie des vestiges d'une installation destinée aux ablutions des catéchumènes, des fidèles et des pèlerins[1056]. Selon R. Krautheimer (1897-1994), une première fontaine a été mise en place au centre du quadriportique de la basilique dès le troisième quart du IV^e siècle[1057]. À la même époque, le pape Damase I^er (366-384) fit aménager un baptistère dans le transept ou dans le proche environnement de l'église[1058]. À la fin du IV^e siècle, la fontaine de l'atrium devait être constituée d'un nombre limité d'éléments. Une vasque en porphyre était encadrée de quatre

[1055] En 2014, F. Bisconti a proposé une restitution de la conque absidale du IV^e siècle avec un phénix au-dessus de Paul, mais ne fournit pas d'arguments pour étayer son hypothèse (*id.*, « L'abside piena, l'abside vuota. Arredi e decorazioni al tempo dei Costantinidi », dans *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, G. BORDI *et al.* (éd.), Rome, Gangemi editore, 2014, p. 229-236, fig. 4, p. 234).

[1056] La pigne de bronze originale et deux copies des paons de la fontaine se trouvent actuellement dans le Cortile della Pigna aux Musées du Vatican. Voir J. GUYON, « Cours et atriums paléochrétiens. Retour sur les prototypes romains », dans *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'Église entre le IV^e et le XII^e siècle*, C. SAPIN (dir.), actes de colloque (Auxerre, 1999), Paris, CTHS, 2002, p. 13-23.

[1057] A. C. CARPICECI et R. KRAUTHEIMER, « Nuovi dati sull'antica basilica di San Pietro in Vaticano », art. cit., vol. II, n°95, 1996, p. 18-19, fig. 24.

[1058] Sur les fonts baptismaux de Damase figurait notamment un vers de Virgile (*Éneide*, XII, 427) : « *Non haec humanis opibus non arte magistra* » rapporté par G. B. De Rossi (*ICUR*, 2, n. s., n°4096). Sur le sujet, voir O. MARUCCHI, *Christian Epigraphy. An Elementary Treatise with a Collection of Ancient Christian Inscriptions mainly of Roman Origin*, J. ARMINE WILLIS (trad.), Cambridge, Cambridge University Press, 1912, p. 342 ; *CBCR*, V, p. 172-173 et plus récemment D. TROUT, *Damasus of Rome. The Epigraphic Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 86-87.

colonnes en marbre supportant un *fastigium* en bronze couronné d'un ou de plusieurs chrismes[1059]. C'est sous cette forme que la fontaine se présentait en 397 lors d'un banquet funéraire organisé par le sénateur Pammachius en l'honneur de son épouse Paulina[1060]. Le « canthare »[1061] aux « eaux jaillissantes »[1062] décrit par Paulin de Nole (353-431) se situait donc dans l'atrium de la basilique Saint-Pierre à la fin du IV^e^ siècle. Entre la fin du V^e^ et le début du VI^e^ siècle, le pape Symmaque (498-514) fait exécuter une série de décors en marbre ainsi que des agneaux, des croix et des palmes en mosaïques. Cependant, l'auteur du *Liber Pontificalis* ne précise pas si ces réalisations concernent la fontaine, une partie ou l'ensemble du quadriportique[1063]. C'est durant cette période que la fontaine reçoit quatre colonnes supplémentaires selon R. Krautheimer. Les huit colonnes – en marbre et/ou en porphyre – de l'édicule étaient reliées par des griffons affrontés sculptés sur une clôture. La vasque de porphyre fut quant à elle remplacée par une pigne en bronze du II^e^ siècle provenant du Champ de Mars ou du mausolée d'Hadrien[1064]. Devant l'une des quatre lunettes ornées de motifs disposés en écailles se tenait un couple de paons affrontés[1065] [Figure 45]. Quatre dauphins étaient placés dans les angles du dais en bronze. L'hypothèse de R. Krautheimer est fondée sur des données archéologiques, ainsi que sur une étude détaillée de plusieurs témoignages

[1059] G. B. De Rossi envisage également que la toiture en bronze ait été ornée de chrismes dès le IV^e^ siècle (*ICUR*, 2, p. 429). Selon la restitution proposée par R. Krautheimer, un seul chrisme surmontait le dais à la fin du IV^e^ siècle (A. C. CARPICECI et R. KRAUTHEIMER, « Nuovi dati sull'antica basilica di San Pietro in Vaticano », art. cit., vol. II, fig. 79, p. 63).

[1060] Parmi les éditions les plus récentes des lettres de Paulin de Nole, voir Paulin de Nole, *Briefe* 1-16 (*Epistulae*), M. SKEB (éd.), Vienne, Herder, 1998, XIII, 11-14. Sur les actions de Pammachius et Paulina dans la Rome de la fin du IV^e^ siècle, voir en particulier A. CHASTAGNOL, *Le pouvoir impérial à Rome. Figures et commémorations*, Genève, Droz, 2008, p. 182-183.

[1061] « *Quave praetento, nitens atrium, fusa vestibulo est, ubi cantharum ministra manibus et oribus nostris fluenta ructantem, fastigatus solido aere tholus ornat et inumbrat, non sine mystica specie quattuor columnis salientes aquas ambiens* », PAULIN DE NOLE, *Epistulae*, XIII, 13 ; *CSEL*, 29, p. 94-95. Sur l'utilisation du terme *cantharus*, voir en particulier A. VAN DEN HOEK et J. J. HERRMANN Jr, « Paulinus of Nola Courtyards and Canthari », *Harvard Theological Review*, vol. 93-3, 2000, p. 173-219, p. 180-184.

[1062] Selon la traduction proposée par J.-C. Picard (*id.*, « Le quadriportique de Saint-Pierre du Vatican », *MEFRA*, 86, 1974, p. 851-890, p. 856).

[1063] « *Basilicam vero beati Petri marmoribus ornavit. Ad cantharum beati Petri cum quadriporticum ex opere marmoribus ornavit et ex musivo agnos et cruces et palmas ornavit* », *LP* I, 262, n. 23, p. 266 cité dans *CBCR*, V, p. 174 ; J.-C. PICARD, « Le quadriportique de Saint-Pierre du Vatican », art. cit., p. 858.

[1064] C. HÜLSEN, « Der Cantharus von Alt-St Peter und die Antiken Pignen-Brunnen », *Roemische Abtheilung*, XIX, 1904, p. 89-92 ; M. FINCH, « The Cantharus and Pigna at Old St Peter's », *Gesta* 31, 1991, p. 16-26. Selon J. Greenlee, la pigne aurait été ajoutée au milieu du VIII^e^ siècle sous le pontificat d'Etienne II (752-757) (J. GREENLEE, *Quod vocatur paradiso : the Pigna and the Atrium of Old St Peters* (thesis), Tuscaloosa, University of Alabama, fig. 2014, p. 11).

[1065] Fiche L 205. Voir A. C. CARPICECI et R. KRAUTHEIMER, « Nuovi dati sull'antica basilica di San Pietro in Vaticano », art. cit., vol. II, fig. 80, p. 62-63 ; A. IACOBINI, « '*Hoc elementum ceteris omnibus imperat'*. L'acqua nell'universo visuale dell'alto medioevo », dans *L'acqua nei secoli altomedievali*, actes des Settimane di Spoleto (Spolète, 2007), Spolète, Presso la Sede della fondazione, 2008, p. 985-1028, p. 1012-1014.

littéraires et iconographiques modernes. T. Alfarano[1066] (1526-1596) et G. Grimaldi[1067] (1520-1623) décrivent en effet l'ensemble de ces éléments entre la fin du XVI^e^ et le début du XVII^e^ siècle. Les dessins réalisés entre la fin du XV^e^ siècle et 1608 vont dans le même sens[1068]. Il est difficile de déterminer précisément les circonstances de l'intégration des paons sculptés, mais leur datation et leur provenance sont avérées. Le couple de paons en bronze doré date du premier tiers du II^e^ siècle[1069] et provient du mausolée d'Hadrien (117-138), comme l'affirme d'ailleurs l'auteur des *Mirabilia Urbis Romae* au milieu du XII^e^ siècle[1070]. De fait, le texte mentionne l'existence d'un canthare réalisé sous le pontificat de Symmaque dans le « paradis » de la basilique Saint-Pierre[1071]. Les colonnes en porphyre reliées par des griffons sculptés sur les *plutei*, les dauphins, le dais de bronze et la pigne sont décrits dans le passage concernant la basilique et les paons de la fontaine dans le chapitre sur le mausolée d'Hadrien[1072].

B. 2. La composition d'une formule visuelle efficace

Les principales composantes de la fontaine pétrinienne entre le IV^e^ et le début du XVII^e^ siècle peuvent être restituées avec une certaine fiabilité en croisant plusieurs ressources documentaires. Si l'on suit l'hypothèse de R. Krautheimer, le canthare décrit dans les *Mirabilia Urbis Romae* (1140-1143) se présentait tel qu'il devait être au début du VI^e^ siècle, et ce malgré

[1066] « *Cuius aeneum tegmen pavonibus, ex Mole Adriani erutis, et delphinis deauratis aquam fundentibus, columnis octo porphireticis fulcitur cum cariatibus vel spondis marmoreis quae griffones* », T. ALFARANO, *De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura, ca. 1570-1582*, D. M. CERRATI (éd.), Vatican, Tipografia poliglotta vaticana, coll. « *Studi et Testi* », 26, 1914, p. 108-28, en part. p. 108.

[1067] « *In spatiis columnarum ex magnis marmoribus antiquis : in quolibet duo gryphones erant marmoro sculpti, pharetram tenentes in medio corum […] supra columnarum coronam cernebantur elegantissimi pavones aenei aureti* […] *a corona zophori rursum totum erat ex aere opertorium cum signo Christi et quatuor delphinis in angulis* », G. GRIMALDI, *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano. Codice Barberini Latino 2733,* R. NIGGL (éd.), Vatican, BAV, coll. « Codices e vaticani selecti », 32, 1972, p. 52.

[1068] Voir les dessins réalisés par l'architecte florentin S. del Pollaiuolo (1457-1508) entre 1475 et 1485 (*Il Cronaca*, UA 157v), ainsi que les gravures de F. de Holanda (1517-1585) datées entre 1539 et 1540 (Ms. Escorial, Madrid, f. 5r, 26v). Voir *CBCR*, V, p. 167-170 ; J. GREENLEE, *Quod vocatur paradiso…, op. cit.*, fig. 1.3, p. 110, fig. 1.4, 1.5, p. 111.

[1069] Fiche G 294. Les paons originaux de la fontaine de la Pigne, datés entre 125 et 139, ont été restaurés en 1704 et plus récemment entre 2008 et 2010. Ils se trouvent actuellement aux Musées du Vatican dans la salle du *Braccio Nuovo* (inv. n°5117 et 5120). À ce sujet, voir A. UNCINI, « Tornano i pavoni dorati nel cortile dei Musei Vaticani », *Beni culturali e ambiente*, I-11, 1986, p. 7-9 ; A. MELUCCO VACCARO, « I pavoni del Vaticano », *Archeo*, 22, 1986, p. 9-10.

[1070] *Mirabilia Urbis Romae. The Marvels of Rome*, F. M. NICHOLS (éd. et trad.), Londres, Ellis and Elvey, 1889, p. 73-74, 78-79 cité dans *La civiltà cattolica, anno quarantesimosesto*, serie XVI, vol. I, 1895, p. 206 ; R. VALENTINI et G. ZUCCHETTI, *Codice topografico della città di Roma*, III, 1946, Rome, Tipografia del Senato, 1940-1953. p. 46 ; R. LANCIANI, *Rovine e scavi di Roma antica*, Rome, Quasar, 1985, p. 475 ; S. BAJARD, « Topographie antique sous Paul III (1534-49). Le mausolée d'Adrien dans les fresques du château Saint-Ange », *MEFRA*, 104-2, 1992, p. 549-584, p. 557-558.

[1071] « *In paradiso Sancti Petri est cantharum* », *Mirabilia Urbis Romae*, *op. cit.*, p. 73-74.

[1072] *Ibid.*, p. 78-79.

les nombreuses restaurations de la fontaine jusqu'au milieu du XII^e siècle[1073]. À la fin du IV^e siècle, le dispositif était composé d'un minimum d'éléments, mais ils suggèrent un rapport étroit entre l'empereur et l'Église. La vasque en porphyre impérial sommée d'un chrisme peut être interprétée comme une formule visuelle destinée à représenter un pouvoir en place. La structure fait également écho au *fastigium* placé au-dessus de la *memoria* abritant les reliques de Pierre dans le chœur de la basilique à la fin du IV^e siècle. L'effet de résonance visuelle entre les deux dispositifs délimite les jalons d'un cheminement le long d'une basilique qui rapproche progressivement le fidèle de Dieu. L'atrium de la basilique constitue un seuil entre le profane et le sacré, un espace de transition entre extérieur et intérieur. Le canthare dispense un liquide purificateur au catéchumène[1074], au fidèle et au pèlerin qui renaît spirituellement avant ou après l'administration du sacrement du baptême. Un rite initiatique[1075] est ainsi associé à la fontaine-canthare qui participe à la mort spirituelle et à la *renovatio* de l'individu s'apprêtant à entrer dans l'église et l'Église[1076].

Le paon semble suivre la même dynamique que la pigne et les griffons, deux éléments du répertoire funéraire classique intégrés dans un contexte cultuel chrétien à Rome, entre le IV^e et le VI^e siècle. La pigne associée à l'immortalité et les griffons transporteurs d'esprits relayent la signification du paon lié au triomphe sur la mort, à l'éternité et à une certaine forme de cyclicité par son association avec l'écoulement incessant des eaux purifiantes. Les liens tissés entre la fontaine et le *ciborium* du sanctuaire – et par extension entre le baptême et l'eucharistie – se renforcent par la présence du paon. De fait, l'oiseau pourrait accompagner le fidèle d'un seuil à l'autre, puisqu'au terme de sa progression dans la basilique, il atteint un espace liminaire

[1073] En juillet 1167, les paons en bronze de la fontaine ont été désolidarisés de leurs socles durant la prise de Saint-Pierre par Frédéric Barberousse (1122-1190). Ils ont ensuite été replacés en 1200 durant une restauration sous le pontificat d'Innocent III. Voir P. LIVERANI et S. ANGELUCCI, « *Pavones aurei qui sunt in cantaro paradisi* : analisi storico-archeologica », *Bollettino – Monumenti, musei e gallerie pontificie*, 14, 1994, p. 22-38, d'après F. GREGOROVIUS, *Storia della città di Roma nel Medioevo Rome*, Societa Editrice Nazionale, 1940, vol. VII, p. 248-249.

[1074] Cependant, comme le souligne J.-C. Picard, aucun témoignage antique ou médiéval ne permet de prouver que les catéchumènes et les pénitents assistaient à l'office depuis l'atrium et encore que cet espace ait été conçu pour eux. Ces derniers se trouvaient certainement dans une zone particulière de la basilique mais pas dans le quadriportique qui reste un aménagement assez rare dans l'architecture paléochrétienne (J.-C. PICARD, « L'atrium dans les églises paléochrétiennes d'Occident », *Publications de l'EFR*, vol. 242-1, 1998, p. 107-155, p. 128-131, 133).

[1075] A.-F. Jaccottet va dans le même sens en mettant en parallèle l'initiation bachique avec le baptême chrétien par un processus d'identification entre l'homme et Dionysos ou entre le fidèle et Jésus qui partagent un même rite. Néanmoins, elle précise qu'on ne peut pour autant mettre sur un même plan les deux rituels d'un point de vue théologique (A.-F. JACCOTTET, « Les rituels bachiques et le baptême du Christ », dans *Fons Vitae. Baptême, baptistères et rites d'initiation (II^e-VI^e siècle)*, I. FOLETTI et S. ROMANO (dir.) Rome, Viella, 2009, p. 27-38, p. 36).

[1076] Sur la notion d'*ecclesia* au Moyen-Âge, voir D. IOGNA-PRAT, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2006, chap. 5, « L'église contenant de l'Église », p. 259-308.

et commence à se rapprocher de Dieu. La vocation funéraire de la colline vaticane et la dimension martyriale de la basilique Saint-Pierre inscrivent également l'animal dans un processus de commémorations[1077]. Dans les catacombes romaines, le paon était associé à un défunt ou à un couple de défunts et sa visibilité restait assez limitée, alors que dans ce contexte, le couple d'oiseaux devait faire partie des premiers éléments perçus par l'ensemble des fidèles et des pèlerins[1078]. Le fait que l'atrium soit désigné par le terme *paradisus* dès la fin du V^e^ siècle[1079] et que la façade de la basilique soit couverte d'une scène apocalyptique en mosaïques à la même époque apportent des éléments de réflexion supplémentaires[1080]. Dans le premier cas, l'espace clos du quadriportique est comparé au paradis selon un schéma de pensée analogue au jardin du cloître monastique au Moyen Âge[1081]. Le jaillissement des eaux de la fontaine centrale évoque plusieurs passages des Écritures, en particulier la description des fleuves de l'Éden et du Fleuve de Vie dans l'Apocalypse[1082]. Le canthare placé au centre d'un espace bien délimité était alors perçu comme un *fons vitae*, une source perpétuelle annonciatrice de l'Éden retrouvé grâce au sacrifice du Christ, nouvel Adam.

B. 3. Le paon et les eaux vives du canthare

L'édicule placé au centre du « paradis » de la basilique peut également être mis en parallèle avec la source d'eau vive (*fons vivus*) décrite dans le poème de Lactance rédigé au

[1077] J.-C. Picard remarque d'ailleurs que la majorité des quadriportiques paléochrétiens étaient à vocation funéraire (*id*., « L'atrium dans les églises paléochrétiennes d'Occident », art. cit., p. 134-135).
[1078] Au début du VI^e^ siècle, l'affluence des pèlerins était telle que le pape Symmaque décida d'installer une seconde fontaine (R. KRAUTHEIMER, *St Peter's and Medieval Rome*, Rome, Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia, coll. « Storia e Storia dell'Arte in Roma », 1985, p. 20).
[1079] Selon J.-C. Picard, l'inscription placée dans le « paradis » (« *in paradiso* », *ICUR*, 2, p. 148, n°13) de la basilique sous le pontificat de Simplicius (468-483) est le plus ancien témoignage connu (J.-C. PICARD, « Les origines du mot *Paradisus-Parvis* », *MEFRA*, 83-2, 1971, p. 159-186, p. 163). R. Krautheimer pense, quant à lui, que la formule a été inscrite dans cet espace dès le premier tiers du V^e^ siècle, entre les pontificats de Boniface I^er^ (418-422) et Célestin I^er^ (422-432), comme le rapporte G. B. De Rossi (*ICUR*, 2, n.s. n°4100). *Cf. CBCR*, vol. V, p. 173).
[1080] Fiche K 134. Le décor réalisé sous le pontificat de Léon I^er^ (440-461) a notamment pu être daté par une inscription dédicatoire mentionnant Marinianus et son épouse Anastasia *(ICUR*, 2, p. 55, n°10 ; *ICUR*, 2, n.s., n°4102). Les mosaïques représentant une adoration de l'*Agnus Dei* par les vingt-quatre vieillards étaient visibles jusqu'au début du XVII^e^ siècle. Un couple de paons adossés se trouvaient probablement en acrotères de part et d'autre de l'agneau apocalyptique si l'on se réfère à un dessin du XI^e^ siècle (*Codex Farfensis* 124, f. 122, Eton College, Windsor). Sur le sujet, voir en particulier J.-C. PICARD, « Les origines du mot Paradisus-Parvis », art. cit., p. 174-183 ; P. LIVERANI, « Saint Peter's…», art. cit., p. 161-171 ; G. BORDI, « L'A*gnus Dei*, i quattro simboli degli evangelisti e i ventiquattro seniores nel mosaico della facciata di San Pietro in Vaticano », dans *La Pittura medievale a Roma*, vol. I, *L'orizzonte tardoantico*, *op. cit.*, p. 416-418, n. 46 ; M. GIANANDREA, « La 'riscoperta' di Roma nel patronato artistico imperiale di V secolo », dans *Il potere dell'arte nel medioevo, Studi in onore di Mario D'Onofrio*, M. GIANANDREA, F. GANGEMI, C. COSTANTINI (dir.), Rome, Campisano Editore, 2014, p. 497-512.
[1081] J. LE GOFF, *Héros et merveilles du Moyen-Age*, Paris, Seuil, 2008, p. 120.
[1082] Gn 2, 11-14 ; Ap 22, 1.

début du IV^e^ siècle[1083]. Dans le texte, la fontaine d'eau courante inonde douze fois le *locus felix* du phénix, qui s'immerge autant de fois dans une onde sacrée avant son second baptême par le feu, annonciateur de sa mort et de sa résurrection[1084]. Associés tous deux aux eaux abondantes et purifiantes, le paon et le phénix prennent place dans un cadre paradisiaque bien délimité et protégé du monde extérieur[1085]. Les eaux vives de la fontaine suscitent une spiritualité développée dans un hymne du poète Prudence (348-405) qui visita la basilique vaticane durant son pèlerinage à Rome au début du V^e^ siècle[1086]. Sur la rive droite du Tibre, l'édifice aux « toits d'or » se détache sur un arrière-plan d'oliviers. La basilique est placée dans une région « murmurante d'eau vive : car la liqueur jaillie du rocher sourcilleux a fait pousser une frondaison éternelle qui produit une onction sainte[1087] ». Comme l'explique J. Fontaine, l'eau est omniprésente dans cet extrait, mais l'élément est progressivement spiritualisé en suivant la progression du pèlerin vers le sanctuaire[1088]. Entre *historia* et *allegoria*[1089], le texte met en évidence un parcours spirituel et initiatique, une élévation du sensible vers l'intelligible. Les aménagements du pape Damase sont ensuite évoqués à travers une eau s'élançant le long « de marbres précieux […] pour s'épancher enfin dans une vasque glauque […] en bruissantes cascades » dont « les ondes roulent aux profondeurs de neige »[1090]. Au V^e^ siècle, le réseau hydraulique damasien alimentait le canthare et le baptistère qui canalisaient et offraient au fidèle les eaux vives et fraîches de la colline vaticane. Dans le poème, ces dernières animent les mosaïques pourpres et dorées de la voûte du baptistère de Damase. Les reflets du décor dans les eaux bleues et vertes du bassin lient le supérieur à l'inférieur, le terrestre au céleste et participent à l'élévation du charnel vers le spirituel[1091]. Dans le dernier distique, « le pasteur en

[1083] « *Sed fons in medio est, quem vivum nomine dicunt* », LACTANCE, *Carmen De ave phoenice*, v. 25.
[1084] J. Hubaux et M. Leroy considèrent que l'inspiration du passage est certainement biblique, mais qu'il fait davantage référence à l'oasis décrite par Ézéchiel le Tragique qu'à la Genèse ou à l'Apocalypse (J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 57-58, p. 61).
[1085] *Ibid.*, p. 58. Le texte d'Ézéchiel apporterait une lumière supplémentaire au poème de Lactance. Le *nemus* du phénix de Lactance serait composé de palmiers autour de la fontaine, c'est-à-dire d'arbres qui produiraient douze rameaux par an selon Horapollon (*Hieroglyphica*, I, 3).
[1086] PRUDENCE, *Peristephanon*, XII, 39-44.
[1087] « *Murmurans fluento : namque supercilio saxi liquor ortus excitavit frondem perennem chrismatis feracem* ». Nous reprenons la traduction proposée par J. Fontaine dans *id.*, « Le pèlerinage de Prudence à Saint-Pierre et la spiritualité des eaux vives », *Mélanges Oikoumene : studi paleocristiani pubblicati in onore del Concilio ecumenico vaticano II*, Catane, Centro di Studi sull'antico cristianesimo, 1964, p. 243-266, p. 248.
[1088] *Ibid.*, p. 246.
[1089] *Loc. cit.* J. Fontaine distingue « l'hymne visite » de « l'hymne passion » dans l'œuvre de Prudence.
[1090] « *Nunc pretiosa ruit per marmora lubricatque clivum donec virenti fluctuet colymbo interior tumuli pars est ubi lapsibus sonoris stagnum nivali voluitur profundo* ».
[1091] « *Omnicolor vitreas pictura superne tinguit undas, / musci relucent et virescit aurum / cyaneusque latex umbram trahit imminentis ostri : / credas moveri fluctibus lacunar* », v. 39-43. Sur le sujet, voir également M. J. ROBERTS, *Poetry and the Cult of the Martyrs: The* Liber Peristephanon *of Prudentius*, Ann Arbor, University of

personne alimente en ce lieu, à la fraîcheur glacée de la fontaine, les brebis qu'il voit assoiffées des eaux vives du Christ »[1092]. Un glissement s'opère ainsi entre Pierre, le pape et le Christ-pasteur, entre les eaux vives du baptême et celles du *fons vitae*, entre l'effusion de l'Esprit saint sur le baptisé et l'écoulement du Fleuve de Vie à partir du trône de l'Agneau[1093]. Les eaux purifiantes étanchent la soif du fidèle et forment « en lui une source jaillissant pour la vie éternelle »[1094].

Ainsi, les témoignages archéologiques, littéraires et iconographiques constituent un précieux faisceau d'indices pour tenter de comprendre la signification de la fontaine placée au centre de la basilique Saint-Pierre dès la fin du IV^e^ siècle. Le quadriportique, désigné par le terme « paradis » depuis le V^e^ siècle, renforce la dimension eschatologique des eaux vives qui jaillissent de la fontaine et alimentent le baptistère damasien. À la lumière des textes de Paulin de Nole et de Prudence, le canthare devient le point de départ d'un cheminement spirituel pour le fidèle et le pèlerin[1095]. La basilique offre une expérience sensorielle au croyant et s'impose comme un élément de médiation entre le charnel et le spirituel[1096]. Par un système d'analogies, l'eau évoque le sang, le baptême, la Passion et l'eucharistie, et la fontaine/source de vie à la fois le baptistère et le baldaquin couronnant l'autel. Situé au sommet du canthare, le couple de paons délimite le seuil entre terrestre et céleste et crée un lien entre l'humain et le divin. Considéré comme un oiseau de triomphe sur le temps et sur la mort, l'oiseau participe à l'élévation spirituelle du fidèle et au passage du sensible vers l'intelligible. Dès lors, le paon contribue à la renaissance de l'individu invité à contempler la fontaine et à se rafraîchir dans ses eaux vives au centre du « paradis ». La dimension martyriale de la basilique pétrinienne

Michigan Press, 1993, p. 172-175 ; L. GOSSEREZ, « Les images divines de Prudence et l'art paléochrétien », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : lettres d'humanité*, n°57, 1998, p. 337-353, p. 352.

[1092] « *Pastor oves alit ipse illic gelidi rigore fontis / videt sitire quas fluenta Christi* », v. 43-44. Concernant la traduction, voir J. FONTAINE, « Le pèlerinage de Prudence…», art. cit., p. 254. Sur l'interprétation de ce passage, voir P. KÜNZLE, « Bemerkungen zum Lob auf Sankt Peter und Sankt Paul von Prudentius (*Peristeph.* XII) », *Rivista di storia della chiesa in Italia*, t. XI, 1957, p. 309-370, p. 346-349.

[1093] Ap 22, 1. Sur la dimension eschatologique de l'eau vive, voir en particulier J. DANIÉLOU, « Le symbolisme de l'eau vive », *Revue des sciences religieuses*, vol. 32-4, 1958, p. 335-346 ; *id.*, *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris, Seuil, 1961, réed. 1963, chap. « L'eau vive et le poisson », p. 49-63, et, plus récemment, F. JACQUIN, *Histoire du Cercle Saint Jean-Baptiste : l'enseignement du Père Daniélou*, Paris, Beauchesne, 1987, « La parole de Dieu agit dans les sacrements », p. 196-198.

[1094] Jn 4, 14.

[1095] PAULIN DE NOLE, *Epistulae*, XIII, 11-14 ; PRUDENCE, *Peristephanon*, XII, 39-44.

[1096] Nous renvoyons pour cela notamment à l'article de G. Herbert de la Portbarré-Viard sur le rôle du regard dans la contemplation et la méditation chez Paulin de Nole et Prudence, ainsi qu'à ses réflexions autour de l'image et du texte comme « nourriture spirituelle » (*ead.*, « Paulin de Nole et Prudence : deux conceptions du rapport entre textes et représentations figurées au début du V^e^ siècle », *Pallas* [En ligne], 93 | 2013, mis en ligne le 01 novembre 2013, consulté le 17 septembre 2016. URL : http://pallas.revues.org/1449 ; DOI : 10.4000/pallas.1449)

implantée sur une zone funéraire explique le choix des composants d'une fontaine destinée à purifier le fidèle cherchant à se rapprocher de Dieu.

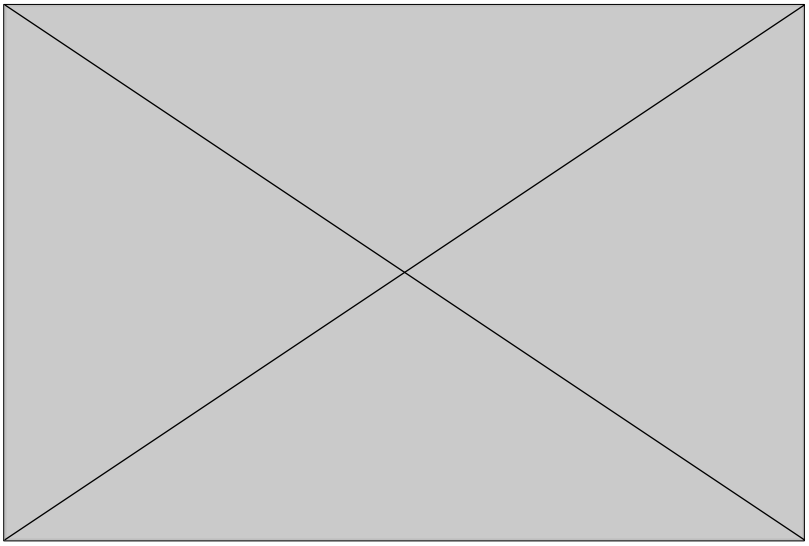


Figure 47. Vue d'ensemble du sarcophage de la nécropole de Silivri-Kapi, fin IV^e siècle.

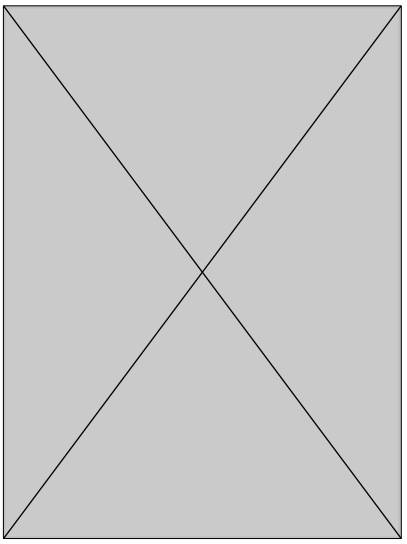


Figure 46. Détail du sarcophage de Silivri-Kapi, fin IV^e siècle.

Par ailleurs, il est possible que les principales caractéristiques de la fontaine aient été greffées sur la base dès le dernier tiers du IV^e siècle, c'est-à-dire au moment de l'exécution de la *Traditio Legis* dans le chœur de la basilique. En effet, les motifs disposés en écailles dans les lunettes du dais en bronze appartiennent à un répertoire visuel développé dans les catacombes romaines à la même époque[1097]. Ces complexes funéraires abritaient également la tombe des saints Pierre et Marcellin et la sépulture de Ianuarius monumentalisées sous le pontificat de Damase I^er (366-384). Les épigrammes étaient gravées sur une plaque de marbre placée autour de la lunette de l'édicule, probablement ornée de motifs en écailles au-dessus d'un parapet ajouré[1098]. Le couple de paons affrontés sur l'architrave en bronze de la fontaine pourrait d'abord être mis en parallèle avec les figures réalisées dans le mausolée de Constance au milieu du IV^e siècle[1099]. L'utilisation du porphyre, la figuration du paon et la formule de la *Traditio Legis* devaient entrer en résonance et tisser des liens entre deux édifices inscrits dans la sphère

[1097] Des motifs en écailles contenant une fleur rouge sont peints sur l'intrados de l'arc séparant l'espace central de l'*arcosolium* du fond dans le *cubiculum* N des catacombes de la Via Latina (milieu IV^e siècle). Ces motifs se retrouvent également sur des clôtures peintes en contexte funéraire.

[1098] Si l'on se base sur les restitutions proposées pour ces tombes monumentalisées situées dans les catacombes romaines. Voir V. FIOCCHI NICOLAI, F. BISCONTI et D. MAZZOLENI, *Les catacombes chrétiennes de Rome, op. cit.*, p. 49-51 ; J. GUYON, « Damase et l'illustration des martyrs. Les accents de la dévotion et l'enjeu d'une pastorale » dans *Martyrium in Multidisciplinary Perspective*, M. LAMBERIGTS (éd.), Leuven, Leuven University Press, 1995 ; U. REUTTER, *Damasus, Bischof von Rom (366-384) : Leben und Werk*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2009, p. 114-115 ; E. THUNØ, *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome. Time, Network and Repetition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 175-177, fig. 96-97, d'après les dessins de J. Huemoeller.

[1099] *Supra*, chap. IV, II. C.

impériale constantinienne. Dès lors, la fontaine de la pigne révèle un resserrement des liens entre le paon, le baptême et l'eucharistie selon un schéma de pensée déjà à l'œuvre dans le *cubiculum* A2 au milieu du III^e^ siècle[1100]. Le décor d'un sarcophage en marbre de la fin du IV^e^ siècle peut apporter un élément de réflexion supplémentaire sur l'éventuelle présence de paons sculptés sur la fontaine pétrinienne vers 360 [Figures 46-47][1101]. Ces oiseaux sont affrontés au sommet d'un édicule abritant une croix que laissent entrevoir des rideaux noués. Le couple de défunts en position d'orant et leur enfant sont, quant à eux, placés sous des toits à doubles pentes encadrés de feuilles d'acanthe. J. G. Deckers a mis en parallèle cette combinaison de motifs avec le dispositif liturgique du chœur de la basilique Saint-Pierre représenté sur le reliquaire de Samagher[1102]. Selon nous, l'édicule central flanqué de paons ferait également référence à la fontaine de l'atrium de l'édifice. La face sculptée du sarcophage de la nécropole de Silivri-Kapi dans la périphérie de Constantinople citerait donc un schéma faisant autorité et/ou cristalliserait le souvenir d'un pèlerinage à Rome[1103].

C. L'introduction du paon et du phénix dans l'espace ecclésial à Aquilée à la fin du IV^e^ siècle

C. 1. Réflexions sur le pavement du chœur de la basilique alla Beligna

Deux fragments provenant de la basilique alla Beligna d'Aquilée témoignent de l'existence d'un décor en mosaïques réparti sur le pavement de l'abside de l'édifice à la fin du IV^e^ siècle[1104]. La courbure des deux panneaux indique qu'ils étaient disposés dans la périphérie de l'hémicycle, probablement pour matérialiser les limites d'un déambulatoire autour d'un autel, d'un sarcophage ou d'un reliquaire[1105]. Si l'on suit cette hypothèse, le dispositif permettait

[1100] *Supra*, Chap. IV, II. B.
[1101] Fiche J 302. L'objet découvert en 1988 dans la nécropole constantinopolitaine de Silivri-Kapi a été daté du dernier quart du IV^e^ siècle ou du début du V^e^ siècle. Nous retenons ici la première datation. Sur ce témoignage, voir en particulier J. G. DECKERS, « Ein Säulen-Sarkophag aus Konstantinopel », dans *Sarkophagstudien* 2, G. KOCH (éd.), actes du symposium « Frühchristliche Sarkophage » (Marburg, 1999), Mayence, P. Von Zabern, 2002, p. 57-72 ; *id.*, « Das Hypogäum beim Silivri-Kapi in Istanbul », *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 36, 1993, p. 140-163, en part. p. 147-151, fig. 6c-d ; 7a-b.
[1102] *Ibid.*, p. 150.
[1103] Dans la même chambre funéraire familiale (*cubiculum* n°37), le Christ est présenté à deux reprises entouré des apôtres près d'une représentation du sacrifice d'Isaac, de la remise des Tables de la Loi à Moïse et de plusieurs chrismes. D'un point de vue iconographique, il semble que ces scènes fassent référence à l'iconographie romaine de la fin du IV^e^ siècle. I. Foletti date ces décors de la première moitié du V^e^ siècle (I. FOLETTI, « Of Holes and a Holy Man: New Discoveries in the Silivri-Kapi Mausoleum in Istanbul », *Kunstchronik*, 2013, p. 178-182).
[1104] Fiche J 100. Les deux panneaux de mosaïques se trouvent actuellement au Musée archéologique d'Aquilée.
[1105] Sur l'histoire de l'édifice, voir notamment G. BRUSIN, *La basilica del Fondo Tullio alla Beligna di Aquileia*, Aquilée, Associazione Nazionale per Aquileia, 1948 ; G. BRUSIN et P. ZOVATTO, *Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado*, Udine, Deputazione di storia patria per il Friuli, 1957, p. 284-286 ; S. TAVANO, « Due nuovi

aux pélerins et aux fidèles de vénérer des reliques sans interrompre le déroulement de la liturgie eucharistique[1106]. La basilique érigée sur une nécropole pourrait en effet résulter de la monumentalisation d'un modeste martyrium dédié à deux saints locaux[1107]. Sur chaque panneau, des rinceaux de vigne jaillissent de quatre feuilles d'acanthe disposées dans les angles de la composition[1108]. Entre les rinceaux, différents éléments semblent apporter une dimension eucharistique répondant au rituel célébré dans le sanctuaire. En effet, les quatre vases pourraient faire référence au calice et le paon au sacrifice du Christ. Bien qu'isolé dans un angle de la composition, l'oiseau ne peut être perçu comme un argument secondaire du discours visuel[1109]. Perché sur une feuille d'acanthe, le paon matérialise un seuil entre le terrestre et le céleste et créée une médiation entre l'humain et le divin. Les rinceaux de vigne se déploient quant à eux autour de l'autel ainsi qu'entre deux *clipei* cernés de motifs ovoïdes qui rappellent notamment le faux *oculus* de la coupole du mausolée de Constance. Si ces médaillons contenaient des inscriptions dédicatoires, ils fournissaient un ancrage terrestre à un espace lié



Figure 48. Détail des mosaïques de pavement du chœur de la basilique alla Beligna, Aquilée, fin IV^e siècle.

contributi alla conoscenza dei monumenti aquileiesi », *RAC*, XL, 1964, p. 134-138 ; M. MIRABELLA ROBERTI, « Una nota sulla basilica del fondo Tullio alla Beligna di Aquileia », dans *Scritti storici in memoria di P. L. Zovatto*, Milan, Guiffie, 1972, p. 69-78.

[1106] La possibilité de l'existence d'un déambulatoire dans l'abside de la basilique alla Beligna a été notamment été proposée par G. Cantino Wataghin (G. CANTINO WATAGHIN, « Problemi e ipotesi sulla Basilica della Beligna di Aquileia », dans *Quaeritur Inventus Colitur. Miscellanea in onore di Padre Umberto Maria Fasola*, Vatican, PIAC, 1989, p. 74-90, p. 80-82). À ce sujet, voir également C. SOTINEL, *Identité civique et christianisme. Aquilée du III^e au IV^e siècle*, Rome, EFR, 2005, p. 266-267, fig. 10, p. 436.

[1107] G. Cantino Wataghin a émis l'hypothèse d'un martyrium dédié aux saints Fortunat et Hermagoras, ce qui irait dans le sens de l'épitaphe de 423 mentionnant deux saints non identifiés (G. CANTINO WATAGHIN « Problemi e ipotesi sulla Basilica della Beligna di Aquileia », art. cit., p. 72-90).

[1108] La technique utilisée permet à L. Bertacchi de dater le décor de la seconde moitié du IV^e siècle (L. BERTACCHI, « Nuovi elementi e ipotesi circa la basilica del fondo Tullio », *Aquileia nostra*, XXXII-XXXIII, 1961-1962, col. 47-80, en part. col. 65-71).

[1109] Il est possible que le pendant du paon ait été figuré sur le panneau opposé dont l'état est également fragmentaire.

au céleste, à l'immatériel et au spirituel[1110]. Par sa présence, le paon renforce la dimension eucharistique de la vigne et du cratère/calice au sein d'un ensemble articulé autour de la notion de passage. L'oiseau appartient à une série d'emprunts au répertoire dionysiaque réinterprétés dans le but de servir un nouveau discours basé sur le renouveau, la renaissance et la résurrection[1111]. La commémoration par la liturgie du Christ rédempteur serait ainsi relayée par le décor d'un pavement polarisé autour de l'autel et/ou d'un reliquaire. Par conséquent, au même titre que la vigne et le calice, la figure du paon participe au passage entre charnel et spirituel et accompagne l'élévation spirituelle du fidèle. Ce mouvement ascendant à partir de l'autel est accentué par une référence aux apôtres présentés sous la forme de douze agneaux, tels des guides pour rejoindre Dieu.

Les rinceaux de vigne organisent le champ visuel et couronnent l'autel à la manière, voire à l'égal d'une conque absidale. Cette idée rejoint les réflexions développées par B. Brenk à propos des mosaïques de pavement du sanctuaire de la basilique théodorienne d'Aquilée réalisées entre 313 et 319[1112]. Sur un panneau rectangulaire encadré de rinceaux de vigne, des *putti* pêchent dans une mer dont les poissons et les crustacés sont abondants. Au milieu de ce paysage maritime, Jonas est jeté à la mer, rejeté par le monstre marin, puis se repose sous un ricin. L'immersion du prophète est assimilée à un baptême et sa mort à un passage. Sa résurrection après trois jours préfigure le triomphe sur la mort du Christ et apporte un espoir de salut au fidèle. La polarisation du décor autour de l'autel de la basilique alla Beligna pourrait ainsi être comparée à une projection au sol d'une composition qui aurait pu être déployée sur une conque absidale. Le paon renforce la dimension eschatologique de l'iconographie et représente l'immortalité, le renouveau et la résurrection charnelle.

C. 2. Aquilée : une cité chrétienne renaissante au cours du IVe siècle

La figuration en mosaïques du phénix sur le pavement de la seconde basilique d'Aquilée est probablement contemporaine, du précédent document. L'oiseau abrité dans un médaillon a la tête couronnée d'un nimbe rayonnant. Il se tient au centre d'un foyer dont les

[1110] On ne peut que proposer des hypothèses concernant la fonction de ces médaillons. À ce sujet, voir G. BRUSIN, *La basilica del Fondo Tullio alla Beligna di Aquileia*, *op. cit.* ; J.-P. CAILLET, *L'évergétisme monumental chrétien en Italie et à ses marges*, Rome, EFR, coll. EFR, n°175, 1993, p. 142-158, en part., p. 146.

[1111] Les rinceaux de vigne jaillissant de quatre motifs situés dans les angles de la composition rappellent notamment le décor en mosaïques de la Maison des Laberii d'Oudna (Tunisie) réalisé à la fin du IIIe siècle.

[1112] B. BRENK, *The Apse, the Image and the Icon. An Historical Perspective of the Apse as a Space for Images*, Wiesbaden, Ludwig Reichert, 2010, p. 19, fig. 5. Sur la datation des mosaïques de pavement de la basilique théodorienne d'Aquilée, voir en particulier J.-P. CAILLET, *L'évergétisme monumental chrétien…*, *op. cit*., p. 140-141 ; C. SOTINEL, *Identité civique et christianisme…, op. cit.,* p. 76-89, fig. 5.



Figure 49. Détail du phénix de la basilique post-théodorienne d'Aquilée, fin IV^e siècle.

flammes se confondent avec ses pattes[1113] [Figure 49]. Il est difficile de définir l'emplacement exact de cet élément dans l'espace ecclésial puisqu'aucun indice n'est fourni par le panneau. Selon R. van den Broek, le phénix fait certainement référence aux croyances en la résurrection de la chair dans ce contexte[1114]. Le chercheur n'a pas proposé d'hypothèse concernant la localisation du signe dans l'édifice, mais il est possible que le phénix ait été placé près du chœur ou du baptistère ajouté à la fin du IV^e siècle[1115]. Les liens tissés entre le phénix et les sacrements du baptême et de l'eucharistie dans la *Cappella Greca* à Rome au début du III^e siècle pourraient fournir des éléments de réflexion sur le sujet. L'incinération du phénix purifié par les flammes peut ainsi être mise en parallèle avec l'administration du baptême et la célébration de l'eucharistie. Le phénix victorieux de la mort commémore le martyre du Christ, fait référence à sa résurrection et annonce celle de l'humanité. Si l'on considère le contexte de réalisation de ces mosaïques, le phénix pourrait être contemporain du paon figuré dans la basilique alla Beligna. En effet, il est possible que ces décors aient été produits sous l'épiscopat de Chromace (340-409) qui contribue à la renaissance de la cité chrétienne et de son église à la fin du IV^e siècle[1116]. La construction de la basilique alla Beligna sur un espace funéraire suit le mouvement d'un renouveau autour du culte des reliques, en particulier celles de martyrs locaux auxquels pourrait faire référence le sacrifice du phénix. La signification du paon et du phénix a ainsi été jugée compatible avec

[1113] Fiche J 101. L'objet est actuellement au Musée archéologique d'Aquilée. Sur le sujet, voir *DACL*, XIV-1, col. 682-691, fig. 10165 ; G. MENIS, *I mosaici cristiani di Aquileia*, Udine, Del Bianco, 1965, p. 33-35, fig. 8 ; R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 231, Pl. XXI ; F. BISCONTI, « Aspetti e significati del simbolo della fenice… », art. cit., fig. 10, p. 35-36 ; *id.*, « La fenice nell'arte aquilese del IV secolo », art. cit., p. 533-534.

[1114] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 231.

[1115] Sur l'histoire de l'édifice, voir en particulier L. BERTACCHI, « La basilica post-teodoriana di Aquileia », *Aquileia nostra*, 43, 1972, p. 61-88 ; G. BOVINI, *La basilica post-teodoriana meridionale di Aquileia*, Faenza, Stabilimento Grafico Fratelli Lega, 1972 ; L. BERTACCHI, « Architettura e mosaico », dans *Da Aquileia a Venezia. Una mediazione tra l'Europa e l'Oriente dal II. sec. a. C. al VI sec. d. C.*, Milan, Libri Scheiwiller, 1980, p. 99-336 ; C. SOTINEL, *Identité civique et christianisme…, op. cit.,* 217-220.

[1116] C. JÄGGI, « Aspekte der städtebaulichen Entwicklung Aquileias », *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 33, 1990, p. 158-196, p. 180-181. Sur la question du pouvoir de l'évêque dans la cité entre le IV^e et le V^e siècle, nous renvoyons aux réflexions de Claire Sotinel, en particulier *ead.*, « Le personnel épiscopal. Enquête sur la puissance de l'évêque dans la cité », dans *L'évêque dans la cité du IV^e au V^e siècle. Image et autorité*, E. REBILLARD et C. SOTINEL (dir.), actes de la table ronde (Rome, 1995), Rome, EFR, coll. EFR, n°248, 1998, p. 105-126.

le discours visuel developpé dans ces lieux de culte et assez claire pour « parler » à la fois aux clercs et aux fidèles.

L'analyse des étapes de l'introduction de deux oiseaux liés au triomphe dans l'espace ecclésial à la fin du IV^e^ siècle met en évidence trois grands axes de réflexion centrés sur les notions de réactualisation, de relecture et d'enrichissement. Dans la littérature latine, le processus de régénération du phénix est enrichi du nid aromatique, puis du bûcher funéraire et passe progressivement de la décomposition à l'incinération à la fin du I^er^ siècle. L'ajout du thème du bûcher aromatique resserre les liens tissés entre le phénix et l'empereur dans la numismatique à partir du II^e^ siècle. La préciosité du contenu de l'écrin est rendue par les aromates contribuant à une certaine consécration de la dépouille de l'ancien phénix. Sur la fresque de la *Cappella Greca,* le phénix est présenté dans un brasier, mais celui-ci ne peut être synonyme d'incinération contraire au traitement du corps chrétien. Les flammes du tombeau-berceau du phénix consacrent le corps de l'*avis unica* et le purifient à l'égal d'un baptême annonçant sa renaissance. Le foyer du phénix peut également faire référence au martyre auquel échappent les trois Hébreux sur la paroi intérieure de l'arc d'entrée de la chapelle, tout en faisant allusion au sacrifice du Christ au sein d'une chapelle cruciforme. L'image du phénix, qui se consume dans son foyer pour mieux renaître, a ainsi été préférée au début du III^e^ siècle, en raison de son impact. Cette recherche d'efficacité est également sensible dans les figures associées au phénix renforçant l'évocation de la résurrection. L'ensemble du discours visuel est articulé autour des sacrements du baptême et de l'eucharistie, et de leur efficacité dans le processus de purification du corps et de l'âme. Par analogies, le brasier se rapproche progressivement du *fons vitae* chrétien, et le baptême d'une mort symbolique avant la renaissance, puis la résurrection à la fin des temps. L'*avis unica* devient alors une « preuve » de la résurrection du Christ et offre un *exemplum* de la transformation finale accordée aux fidèles les plus méritants. Le phénix offre un espoir de salut pour le fidèle à l'égal de Jonas, de Daniel et de Lazare.

L'insertion du phénix dans un discours visuel chrétien au sein de la *Cappella Greca* est contemporaine du rapprochement de la figure du paon du baptême et de la communion. Dans le *cubiculum* A2 (milieu III^e^ siècle), les quatre oiseaux trônant sur des piédestaux sont toujours liés à la cyclité des saisons, à la renaissance et au transport de l'âme vers les cieux[1117]. Toutefois,

[1117] *Supra*, chap. IV, III. B, en particulier pour la voûte peinte du *cubiculum* du « Bon Pasteur », catacombes de Domitille, Rome, III^e^ siècle.

dans le cubiculum A2, l'oiseau triomphant est explicitement mis en relation d'abord avec la figure de Jonas préfigurant la résurrection du Christ et mettant en relief la dimension eschatologique du baptême nécessaire au salut. Le baptême de Jésus que le fidèle imite en entrant dans l'Église, le jaillissement miraculeux de la fontaine et la résurrection de Lazare vont dans le même sens. Le plumage renouvelé du paon le présente comme une théophanie et donc comme un espoir de salut pour le fidèle qui s'en remet à Dieu par l'intermédiaire de l'Église. Si l'âme libérée du corps après la mort est assez vertueuse, celle-ci peut être accompagnée vers le Christ synonyme de stabilité, d'éternité et de paix dans l'au-delà. Le paon médiateur entre le terrestre et le céleste participe alors au rapprochement du fidèle avec Dieu et relaye le rôle des sacrements, en particulier du baptême et de l'eucharistie.

La densité de témoignages liés à la cité de Rome et l'état fragmentaire des documents découverts à Naples, Syracuse et Thessalonique nous ont conduit à privilégier l'espace urbain de Rome. L'iconographie développée dans les catacombes romaines semble avoir rayonné dans d'autres cités. L'art funéraire romain a certainement contribué, par là-même, à l'introduction du paon et du phénix dans l'espace ecclésial comme en témoignent les mosaïques aquiléennes à la fin du IV^{e} siècle. En ce qui concerne Rome, il est difficile d'en obtenir la certitude, mais plusieurs éléments nous donnent à penser que le phénix a pu être intégré dans la scène de *Traditio Legis* reproduite sur la conque absidale de la basilique Saint-Pierre. Si l'*avis unica* était figuré dans le décor, il devait trôner au sommet d'un palmier-dattier au-dessus de Paul et, ainsi, être désigné par le Christ ressuscité. Dans ce cas de figure, les deux monticules, à partir desquels s'écoulent les ruisseaux du Fleuve de Vie, pouvaient faire écho à l'Arbre de Vie évoqué par les deux palmiers, plus particulièrement au palmier (*phoenix*) du phénix. De la même manière que Pierre, Paul et les autres apôtres, l'oiseau témoigne du triomphe sur la mort du Christ, annonce la Seconde Parousie et offre un *exemplum* de résurrection aux fidèles. La position intermédiaire du Jourdain va dans ce sens, puisque le baptême fait partie des conditions nécessaires à l'obtention du salut. Le schéma de la *Traditio Legis* a donc pu être le vecteur de l'insertion du phénix sur la conque absidale de l'ancienne basilique Saint-Pierre, et le canthare celui du paon sur la fontaine de la Pigne, durant une période comprise entre la fin du IV^{e} et le début du VI^{e} siècle. Les sculptures extraites de la clôture du mausolée d'Hadrien faisaient donc partie des premiers éléments que le fidèle voyait, avant de progresser dans l'édifice et de s'élever spirituellement pour rejoindre Dieu.

Cet effet de résonance visuelle entre l'iconographie funéraire et le répertoire iconographique des premières églises a également pu favoriser l'émergence du paon et du

phénix sur des mosaïques de pavement aquiléennes à la fin du IV^e^ siècle. Les documents sont fragmentaires, mais témoignent d'une mise en image de ces oiseaux de triomphe dans deux édifices imprégnés par un contexte de renouveau de la cité chrétienne entre la fin du IV^e^ et le début du V^e^ siècle.

Partie III :

De la renaissance à la résurrection.

L'incarnation d'un espoir de salut (Ve-VIe siècle)

Chapitre VI. La mise en scène du paon, du phénix et du fidèle couronné de lumière à Naples, Ravenne et Thessalonique au Ve siècle

Dans le chapitre précédent, nous avons observé les circonstances de l'introduction de deux oiseaux liés à l'idée de triomphe dans le répertoire visuel chrétien, dans les catacombes romaines au IIIe siècle puis dans l'espace ecclésial à Aquilée à la fin du IVe siècle. Dans le présent chapitre, nous présenterons d'abord, l'ensemble des documents datés des Ve et VIe siècles sous forme d'analyses sérielles afin de les observer sous différents angles. Leur répartition chronologique puis géographique sera envisagée avant de les considérer en fonction, notamment, des types d'édifices qui les accueillent et des supports répartis dans l'espace ecclésial. Les résultats de ces analyses nous apporteront la trame de nos réflexions développées sur deux chapitres. Dans le présent chapitre, nous examinerons trois décors en mosaïque du Ve siècle caractérisés par une mise en scène du paon et/ou du phénix étroitement lié(s) au fidèle couronné de lumière. Le terme « fidèle » (de *fidelis*) est entendu au sens de baptisé, c'est-à-dire de fidèle serviteur de Dieu témoignant de sa loyauté envers le Seigneur en recevant le sceau baptismal[1118]. Après avoir été préparé, le catéchumène meurt symboliquement en quittant son ancienne vie pour mieux renaître dans le corps chrétien et se revêtir de lumière dans le baptistère.

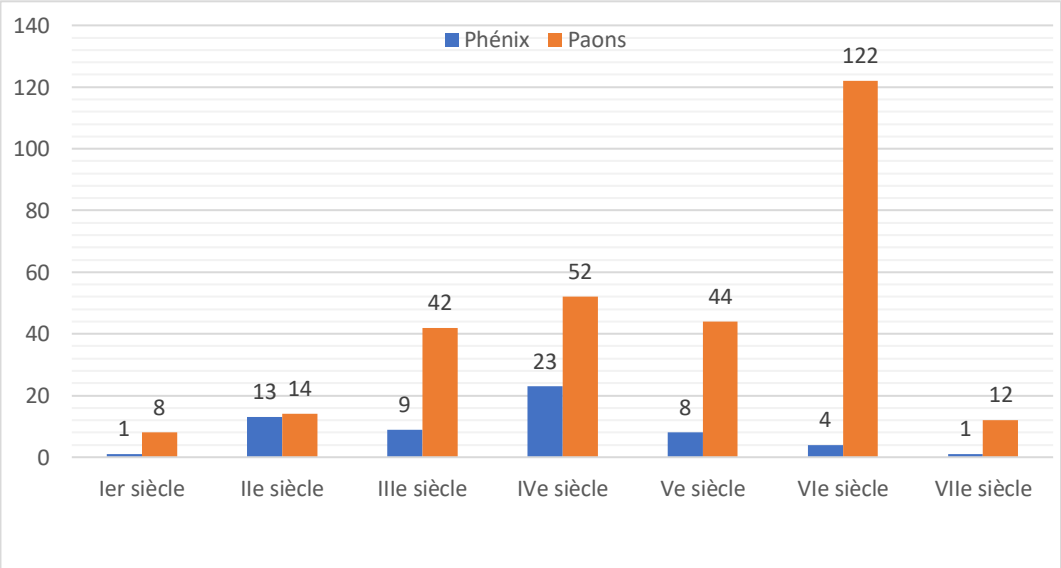
Les liens étroits tissés entre le paon, le phénix radieux et le nouveau fidèle illuminé seront d'abord examinés à travers le décor du baptistère San Giovanni in Fonte de Naples (1ère moitié du Ve siècle). Nos réflexions sur le processus de purification du corps et sur l'élévation de l'âme nous mèneront ensuite vers la cité chrétienne de Ravenne, plus précisément vers le décor du baptistère dit des Orthodoxes ou baptistère néonien. Une lecture du schéma des paons affrontés sera proposée avant d'analyser le riche décor de l'église Saint-Georges de Thessalonique. Dans ce dernier décor particulièrement empreint de la présence du paon, seule la tête du phénix est conservée au sommet de la coupole. La présence de ce dernier révèle une véritable mise en scène de la lumière dont nous allons tenter de rendre compte. À Naples, Ravenne et Thessalonique au Ve siècle, le paon et le phénix sont explicitement mis en relation

[1118] Sur la question de l'étymologie du terme latin « *fidelis* », voir notamment l'article de J. CHOLLET, « *Fidus* et *Fidelis* sont-ils synonymes ? », dans *Les problèmes de la synonymie en latin*, C. MOUSSY (dir.), actes du colloque du Centre Alfred Ernout (Paris IV, 1992), Paris, PUS, 1994, p. 123-136, en part. p. 134 et suiv.

avec le *fons vitae*. Ils relaient la dimension eschatologique du baptême auquel ils étaient déjà associés, implicitement, dans la *Cappella Greca* et dans le cubiculum A2 à Rome dès le milieu du IIIe siècle. Ils offrent ainsi des *exempla* de renaissance et de résurrection pour le fidèle qui s'engage sur la voie du salut en portant le vêtement lumineux de sa nouvelle vie, comme nous allons également l'observer dans le cas des trois principaux décors du Ve siècle étudiés dans ce chapitre.

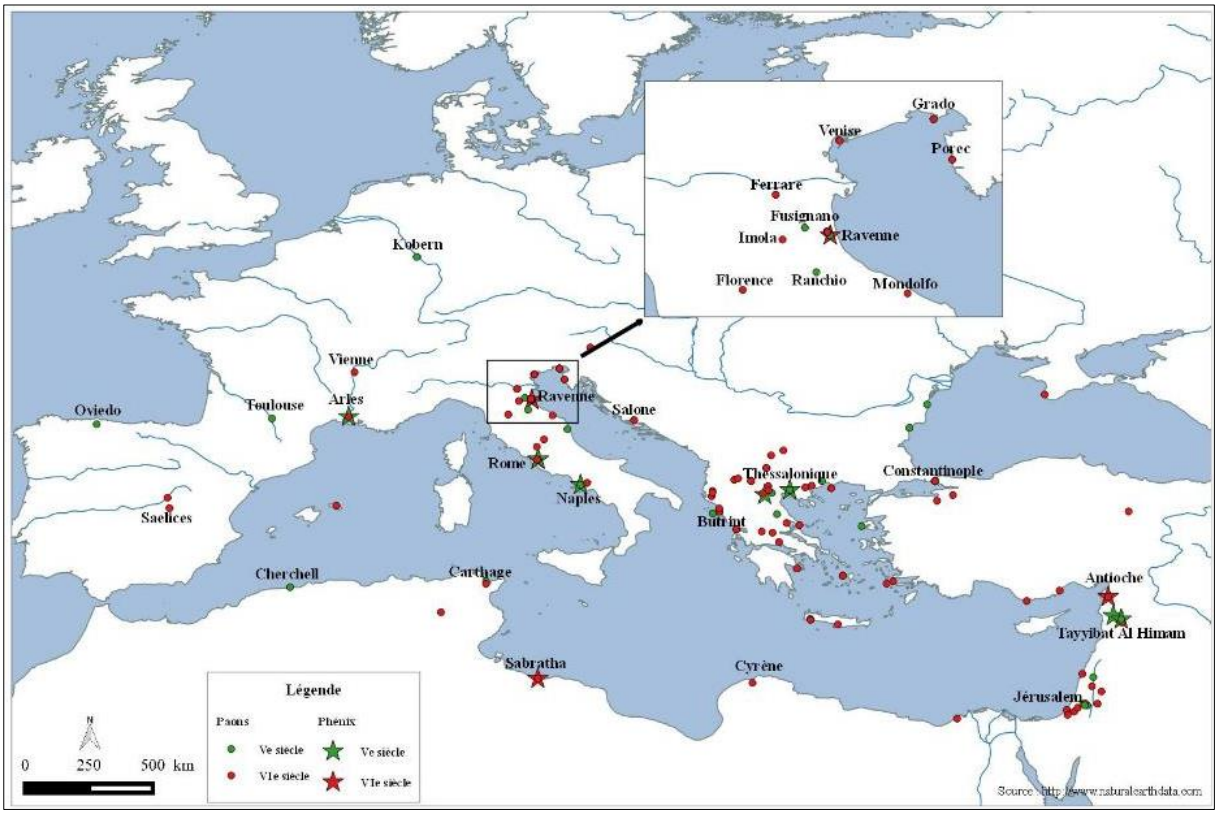
I. Modes de présentation et de représentation du paon et du phénix (Ve-VIe siècle).

Entre le Ve et le VIe siècle, 166 témoignages ont été répertoriés pour le paon, plus précisément 44 occurrences datées du Ve siècle et 122 occurrences datées du VIe siècle. En observant le profil chronologique des figurations du paon du Ier au VIIe siècle, une augmentation régulière apparaît durant les deux premiers siècles puis une très forte hausse aux IIIe et IVe siècles. Après une légère baisse au Ve siècle, le VIe siècle correspond à une forte hausse avec un nombre de documents représentant un quart du corpus réuni pour le paon. La chute du VIIe siècle met d'ailleurs d'autant plus en relief le pic du VIe siècle. Les circonstances, les enjeux et les moyens de ce qui semble être un regain d'intérêt pour le motif du paon, constitueront l'un de nos principaux axes de réflexions dans le chapitre suivant. En ce qui concerne le phénix, le Ve siècle marque le début d'une phase de diminution des figurations jusqu'au VIIe siècle. Néanmoins, les chiffres sont relatifs et ne peuvent que contraster vis-à-vis du volume de témoignages répertoriés pour le paon. L'apparition ou la réapparition de l'*avis unica* entre le



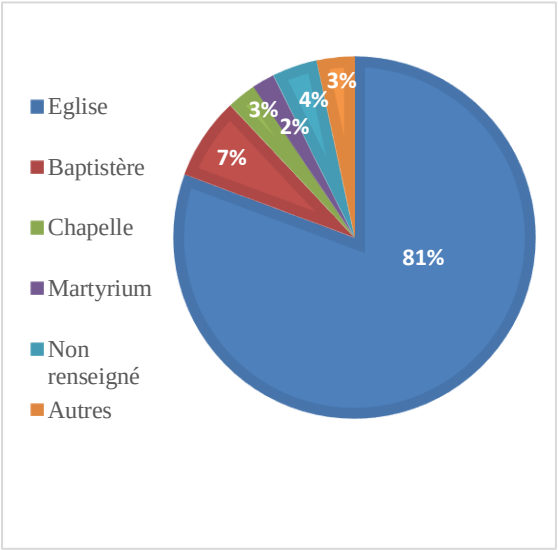
Graphique 20. Profil chronologique des figurations du paon et du phénix (Ier-VIIe siècle).

Ve et le VIe siècle fait sens à travers les 12 documents recensés. Alors que les chiffres pourraient être interprétés comme signes d'un désintérêt progressif pour le sujet, les occurrences en question témoignent plutôt, de par leurs schémas et leurs contextes et les édifices concernés, d'une certaine attention portée au phénix. L'observation de l'évolution de l'iconographie du paon et du phénix en fonction du nombre de documents recensés donne une série d'informations qu'il est nécessaire de croiser avec d'autres indicateurs. Bien que le corpus iconographique ne soit pas exhaustif, une brève analyse de la densité de témoignages par siècle offre des pistes de réflexion et nous invite à prendre du recul sur l'étude des données recueillies. La répartition géographique des témoignages apporte un éclairage supplémentaire. Durant cette période, le paon est principalement mis en image dans trois zones. Plusieurs cités se distinguent d'abord dans le nord-est de la péninsule italique correspondant aux régions actuelles de l'Émilie-Romagne avec 33 documents et dans une moindre mesure, en Vénétie et en Vénétie-Julienne [voir détail sur la carte]. Les cités concernées gravitent pour la plupart autour de Ravenne, puis autour de Rome et de Naples si l'on considère l'ensemble de la péninsule italique réunissant 53



Carte 11. Répartition des cités associées au paon et/ou au phénix entre le Ve et le VIe siècle.

documents, soit un tiers du corpus[1119]. La deuxième zone se situe sur les rives opposées de la mer Adriatique et cerne un espace allant de l'Albanie actuelle à Constantinople, une zone centrée sur la péninsule grecque. 34 documents concernent l'actuelle Grèce, 15 la Turquie, 10 la Macédoine et 9 l'Albanie, ce qui forme un groupe de 68 témoignages répartis entre Constantinople et Butrint. La troisième zone met en évidence les rives les plus orientales du Bassin méditerranéen, en particulier les pays actuels d'Israël, de Palestine, de Jordanie et de Syrie représentant un ensemble de 18 documents. En dehors de ces trois espaces, les occurrences sont plus éparpillées, mais elles ne doivent pas pour autant être considérées comme mineures. Les 12 figurations du phénix sont quant à elles associées à 10 cités réparties notamment sur les péninsules italique et grecque ainsi qu'en Syrie, c'est-à-dire dans des zones mises en évidence pour l'iconographie du paon. Ainsi, le volume de données relatives à la représentation du paon permet de faire émerger des éléments de réflexions sur l'apparition, la réapparition ou la persistance de ces deux oiseaux entre le Ve et le VIe siècle dans des contextes principalement cultuels et chrétiens. Au niveau géographique, les littoraux de la mer Adriatique, de la mer Égée et l'est du Bassin méditerranéen se dégagent. La question de la circulation de formules visuelles autour de cités polarisantes telles que Rome, Ravenne et Constantinople et la transmission de schémas d'une rive à l'autre du Bassin méditerranéen seront envisagées à travers une série d'exemples.



Graphique 21. Répartition des occurrences du paon dans des lieux de culte chrétiens (Ve-VIe siècle).

L'observation des lieux d'accueils des images du paon participe à éclaircir nos réflexions sur le processus de développement de son iconographie dans l'espace ecclésial. Parmi les 150 lieux de culte chrétiens répertoriés, l'église[1120] représente un ensemble de 121 documents, soit plus des trois quarts du corpus[1121]. Au sein de l'église, plusieurs localisations sont récurrentes. L'oiseau est figuré dans le chœur ou le *bêma* de 42 édifices, dans la nef ou le naos de 30 édifices et dans le narthex de

[1119] Entre le Ve et le VIe siècle se détachent plusieurs cités situées actuellement en Émilie-Romagne (33), dans le Frioul-Vénétie Julienne (6), dans le Latium (4), en Campanie (2), dans les Marches (2), en Ombrie (2), en Vénétie (2) et en Toscane (1).
[1120] Nous regroupons sous le terme « basiliques » les églises et les temples orthodoxes.
[1121] Sur 166 occurrences, 16 concernent divers contextes civils et funéraires.

Support	Occurrences	Soit
Ambon	6	3,6%
Clôture de chœur	18	10,8%
Chapiteau	17	10,2%
Pavement	68	41%
Sarcophage	22	13,3%
Voûte	7	4,2%
Autres	28	16,9%
Total	**166**	**100%**

Tableau 2. Répartition des occurrences du paon en fonction du support (Ve-VIe siècle).

12 églises[1122]. Le phénix est quant à lui figuré dans 6 églises et notamment sur la coupole du baptistère de Naples près d'un couple de paons. Le support fait également sens. En effet, si l'on considère la répartition des documents en fonction du support, nous constatons que certaines surfaces ont été privilégiées. En effet, 68 occurrences concernent des pavements répartis dans 46 églises. Au sein de cette série de 46 documents, 26 occurrences mettent en relief le schéma des paons affrontés à un vase, et en particulier à un vase dont jaillissent des rinceaux de vigne. Les 22 sarcophages répertoriés mettent quant à eux en évidence le schéma des paons affrontés à une croix ou à un chrisme avec 14 occurrences. Sur 7 témoignages, le vase autour duquel sont réunis les paons laisse émerger des rinceaux de vigne ou laisse échapper un liquide sur lequel il sera nécessaire de s'interroger.

Parmi les 18 clôtures de chœur, les paons sont affrontés à un vase ou à une croix sur 14 témoignages. Le schéma des paons autour d'un récipient ou d'une croix tisse des liens entre différents supports qui paraissent se répondre dans l'édifice de culte. Sur les chapiteaux, le paon est davantage figuré seul et de face avec la queue déployée en roue, ce qui concerne 10 documents[1123]. Le fait que ces oiseaux soient associés à des têtes de béliers, des aigles et des rinceaux de vigne sur ces chapiteaux confirme que le paon « dialogue » avec plusieurs éléments porteurs de sens durant cette époque. La figuration de l'animal sur quelques ambons va dans le même sens. Les 7 voûtes concernent 3 basiliques, 2 chapelles et 2 baptistères situées à Rome, Ravenne, Naples, Thessalonique, Constantinople et à El Bagawat en Égypte. Bien que ces témoignages semblent à première vue dispersés, leur mise en parallèle permettra de considérer un processus de circulation d'une formule visuelle. La distribution de quatre paons perchés sur une sphère dans les écoinçons de quatre voûtes entre le Ve et le VIe siècle nous invite à réfléchir

[1122] L'analyse des autres occurrences ne permet pas de distinguer un espace en particulier au sein de l'édifice.
[1123] Sur 17 chapiteaux, le paon est isolé sur 10 documents. Les paons sont affrontés sur 4 objets, ils se suivent sur deux documents et sont adossés sur un seul chapiteau.

sur la réappropriation et la transmission d'un schéma à partir de Rome. Durant cette période, le phénix est mis en image sur 5 pavements, 2 voûtes, 2 conques absidales, 1 arc absidal, 1 sarcophage et 1 médaillon dans des contextes principalement cultuels et chrétiens. La question du présentoir de l'oiseau sera également discutée, puisque ce dernier est figuré perché sur la branche d'un palmier-dattier ou sur un monticule sur 7 témoignages[1124]. Le fait qu'il soit présenté près d'un paon ou d'un couple de paons dans les décors en mosaïques du baptistère de Naples et de la rotonde Saint-Georges de Thessalonique est un point sur lequel nous porterons notre attention.

II. Le paon, le phénix et le fidèle revêtu de lumière dans le baptistère de Naples (Ve siècle)

A. L'empreinte du phénix radieux et la croix « imprimée » dans le firmament

Sur la coupole du baptistère San Giovanni in Fonte de Naples [Carte 11] le paon et le phénix sont associés et entrent en écho avec les nombreux éléments du décor en mosaïque réalisé au début du Ve siècle[1125] [Figure 50]. La composition répartie sur deux niveaux est divisée en vingt-six compartiments comme indiqué sur le schéma [Figure 51] réalisé d'après un dessin de J.-L. Maier datant de 1964[1126].

[1124] Parmi ces exemples figure le panneau de mosaïques découvert dans une villa de Daphné près d'Antioche sur lequel nous ne pourrons nous attarder parce qu'il est issu d'un contexte domestique. Sur ce célèbre panneau du début du VIe siècle aujourd'hui conservé au musée du Louvre, le phénix porte un nimbe radié et trône sur un monticule, hérité du *benben* de la cosmogonie héliopolitaine, placé au centre d'un « tapis » de fleurs. Celles-ci sont également figurées dans la bordure de la composition ornée de vingt-quatre paires de béliers affrontés qui apparaissent sur des ailes déployées. *Cf.* Fiche L 77.

[1125] Fiches K 106-1 et 2. Les mosaïques du baptistère de Naples ont été décrites dès le début du XXe siècle mais comme l'a souligné J.-L. Maier l'édifice n'avait pas été l'objet d'une monographie complète avant 1964. Avant cette date se distinguent notamment les études d'E. Müntz, *id.*, « Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie, VII. Les mosaïques de Naples », *Revue archéologique*, 3e série, t. 1, 1883, p. 16-30 puis G. ABATINO, « I mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte nel Duomo di Napoli », *Napoli nobilissima*, 9, 1900, p. 101-104 ; C. STORNAJOLO, « I musaici del battistero di San Giovanni in Fonte nel duomo di Napoli », dans *Actes du IIe Congrès International d'Archéologie Chrétienne*, Rome, 1902, p. 269-276 ; G. STUHLFAUTH, « Das Baptisterium San Giovanni in Fonte zu Neapel une seine Mosaiken », *Reinhold-Seeberg-Festschrift*, 2, 1929, p. 181-212 ; G. BOVINI, « I mosaici del battistero San Giovanni in Fonte a Napoli », dans *VI CARB*, 1959, vol. I, p. 5-26 ; J.-L. MAIER, *Le baptistère de Naples et ses mosaïques. Étude historique et iconographique*, Fribourg, Éditions universitaires de Fribourg (Suisse), 1964 ; L. FATICA, « Il battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli. Teologia simbolica biblico-patristica », *Ianuarius, Rivista diocesana di Napoli*, n°75, 1-2, 1994, p. 559-582 ; C. SANMORI, « I mosaici del Battistero paleocristiano di Napoli : una proposta di lettura », dans *Giocare davanti a Dio. L'universo liturgico tra storia, culto e simbolo,* P. GIUSTINIANI et C. MATARAZZO (dir.), Naples, Editoriale Comunicazioni Sociali, 2006, p. 339-358.

[1126] J.-L. MAIER, *Le baptistère de Naples, op. cit.*, Pl. II en partie repris du dessin d'É. Bertaux dans *id., L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, A. Fontemoing, 1903, p. 47.

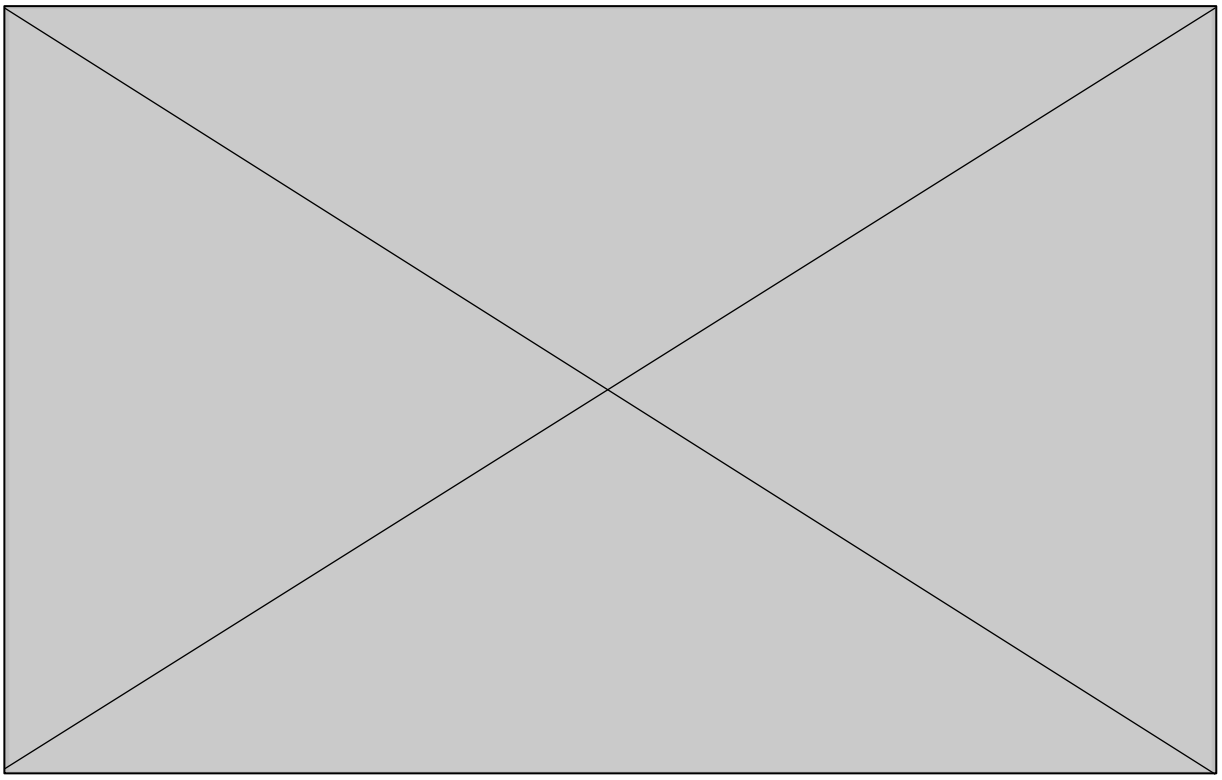


Figure 50. Vue actuelle de la coupole du baptistère San Giovanni in Fonte de Naples.

Au registre inférieur, quatre sections pentagonales abritent le Tétramorphe sous des scènes pastorales flanquées de palmier-dattiers [n°20, 22, 24, 26 sur la figure 51]. Les Évangélistes répartis dans des niches d'angle marquent les trompes d'un tambour octogonal faisant l'intermédiaire entre l'édifice de plan carré et le cercle de la coupole[1127]. Alternant avec les sections pentagonales, quatre compartiments rectangulaires situés aux points cardinaux soulignent les fenêtres actuelles de l'édifice. Les quatre baies sont flanquées d'un couple d'apôtres portant des couronnes gemmées [n°19, 21, 23, 25][1128]. Au registre supérieur, huit faces trapézoïdales [numérotées en chiffres impaires du n°3 à 17] encadrent plusieurs épisodes bibliques disposés sous un dais aux étoffes alternées bleues et vertes. Sous ces rideaux, des couples d'oiseaux affrontés à des coupes de fruits répondent au décor de huit faisceaux [numérotés en chiffres paires du n°4 à 18] qui séparent à la fois les faces de la structure octogonale et en relient les sommets à l'anneau doré autour de la croix[1129]. Chaque faisceau

[1127] A. KHATCHATRIAN, *Les baptistères paléochrétiens. Plans, notices et bibliographie*, Paris, EPHE, 1962, p. 112.
[1128] Le nombre de baies et donc le niveau de lumière du baptistère sont des questions qui restent débattues. En ce qui concerne l'interprétation des figures, nous suivons l'hypothèse la plus couramment admise depuis le début du XXe siècle, à savoir celle d'une présentation de huit apôtres, soit douze figures avec les Évangélistes. Cette hypothèse a également été retenue par J.-L. Maier qui présente les autres hypothèses et les chercheurs qui les ont étayées dans *id*., *Le baptistère de Naples, op. cit.*, p. 48-50.
[1129] Sur le schéma, les huit segments sont numérotés en chiffres impaires de 3 à 17.

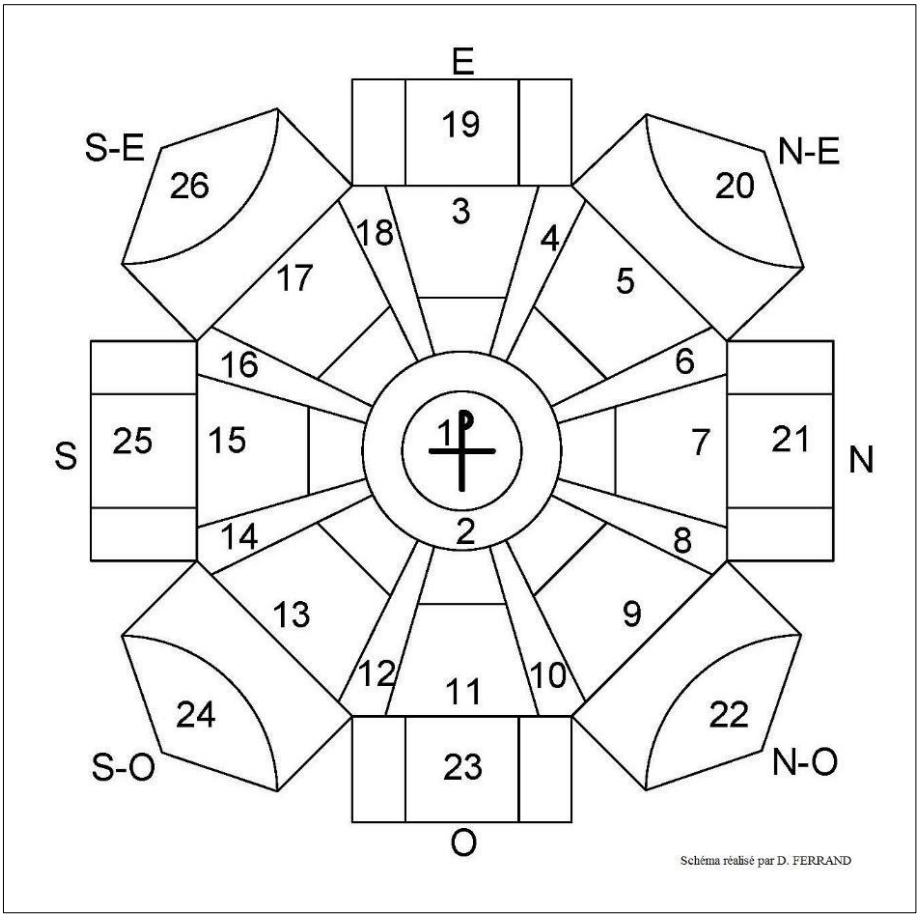


Figure 51. Schéma de répartition des éléments figurés sur la coupole de San Giovanni in Fonte de Naples.

repose en quelque sorte sur un canthare dont jaillit une guirlande enrubannée, ponctuée de fleurs, de fruits et d'oiseaux et qui dirige le regard vers le centre de la coupole. L'ensemble des sections gravitent autour d'une croix inscrite au centre d'un médaillon [n°1] cerné d'un anneau doré [n°2] abritant divers oiseaux, en particulier un couple de paons et le phénix [Figure 52].

L'anneau doré en périphérie de la croix est ponctué de quatre couples d'oiseaux affrontés à des corbeilles ou à des vases débordant de fruits dans un univers à la végétation luxuriante. Les pintades et les faisans sont réunis autour d'un canthare, tandis que les paons et les cailles picorent des fruits, notamment des grenades et du raisin contenus dans des corbeilles basses[1130]. Disposé en fonction d'un axe est-ouest, le phénix flanqué de palmiers-dattiers et de perroquets verts est perché sur un monticule sur lequel nous reviendrons[1131]. L'oiseau est présenté sous la forme d'un échassier au plumage gris-foncé et blanc et sa tête huppée est cernée

[1130] J. Wilpert a vu des gelinottes des bois mais nous penchons davantage pour des cailles. *id.*, *Die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Fribourg, Herdersche Verlagshandlung, 1916, I, p. 233, repris dans J.-L. MAIER *Le baptistère de Naples, op. cit.*, p. 28.
[1131] *Cf.* R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 180, 250, n. 2, 251, n. 1, 259, n. 2, Pl. XXIII.



Figure 52. Détail de la calotte de la coupole du baptistère de Naples.

d'un nimbe jaune-orangé [Figure 53]. Une couronne gemmée relie le phénix à une croix dorée telle le pivot autour duquel s'organise le décor en mosaïques de la coupole. En effet, dans l'axe du phénix, la main de Dieu émerge de nuées colorées et s'apprête à déposer une couronne dorée sur la « tête » d'une croix grecque au bras supérieur bouclé et cerné d'un nimbe transparent[1132]. Le monogramme christique ainsi formé est encadré des lettres *alpha* et *omega*. Il se détache sur une sphère bleue constellée de plus de soixante-dix étoiles à huit branches dorées ou blanches[1133].

Positionné selon l'axe est-ouest, le phénix dirige le regard vers le nord, dans le sens de la boucle de la croix. L'oiseau unique est perché sur un monticule selon un schéma hérité de la

[1132] Le nimbe transparent autour du bras bouclé de la croix a d'abord été relevé par D. V. Ainalov, *id.*, *Mozaiki IV i V vjekov*, Saint-Petersbourg, Balashev, 1895, p. 137 (russe) cité dans J.-L. MAIER, *Le baptistère de Naples…, op. cit.*, p. 26.

[1133] Notons que dans le baptistère du Dura Europos (milieu IIIe siècle), l'intrados de l'arc au-dessus de la vasque baptismale et le plafond de la chapelle sont ornés d'étoiles blanches sur fond bleu. La figuration du firmament dans le baptistère de Cimitile décrit dans un poème de Paulin de Nole (*Carmen* 28, 180-185) au début du Ve siècle confirme que le thème du ciel étoilé n'est pas caractéristique du baptistère napolitain. *Cf.* L. DE BRUYNE, « La décoration des baptistères paléochrétiens », dans les *Actes du Ve Congrès International d'Archéologie Chrétienne* (Aix-en-Provence, 1954), Vatican, PIAC ; Paris, Belles Lettres, 1957, p. 341-370, en part. p. 343-345, 355-357.



Figure 53. Détail du phénix de la calotte de la coupole du baptistère de Naples (vue actuelle).

cosmogonie égyptienne, repris et actualisé dans la numismatique impériale dès le II^e siècle[1134]. De fait, la figure du phénix de Naples pourrait être issu du vocabulaire visuel de monnaies romaines, en particulier de séries émises au milieu du IV^e siècle sous le règne de Constance II (337-361), successeur de Constantin[1135]. Le glissement progressif du tertre originel du *benu* vers le bûcher funéraire impérial contribua au rapprochement, voire à l'identification de l'empereur au phénix notamment durant la célébration du 1100^e anniversaire de la fondation de Rome[1136]. Associé à la formule *Felicium Temporum Reparatio*, l'oiseau éternel devait annoncer le règne du nouvel empereur chrétien et donc le retour du *saeculum aureum*. Le renouveau de la dynastie constantinienne associée à la régénération du phénix participa ainsi à la légitimation du pouvoir impérial durant la première moitié du IV^e siècle. À Naples, le rapport entre le phénix et la sphère impériale chrétienne du IV^e siècle est transposé par l'empreinte de la croix dans les cieux étoilés[1137]. En effet, la croix inscrite au centre de l'*imago clipeata* du baptistère se

[1134] Parmi les plus anciens témoignages du phénix perché sur un monticule évoquant le *benben* originel figure un *aureus* d'Hadrien émis à Rome entre 117 et 118. Dans le même contexte romano-égyptien s'inscrit le *benu*/phénix de la tunique liturgique de Saqqara contemporaine (*Cf.* Fiches G 2, G 65).

[1135] Plusieurs séries émises sous le règne de Constance II à Trèves et Siscia présentent le phénix perché sur un monticule pyramidal (*Cf.* Fiches J 33, J 34-4).

[1136] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 117, 180, 417, Pl. VIII 7-8 ; D. HOLLARD, F. LÓPEZ SÁNCHEZ, *Le chrisme et le phénix. Images monétaires et mutations idéologiques au IV^e siècle*, Bordeaux, De Boccard, 2014, p. 19.

[1137] Notons toutefois que dans la *Vita Constantini* (4, 72), Eusèbe de Césarée a tenté de rejeter l'assimilation de Constantin au phénix en comparant le Christ et l'empereur à un grain de blé qui, une fois semé, peut se multiplier. Les successeurs de Constantin devaient pérenniser la dynastie mais le glissement entre la cyclicité du phénix, la

rapproche du staurogramme, le signe céleste de Dieu reproduit sous la forme du chrisme sur les boucliers et les étendards des soldats de Constantin durant la bataille du Pont Milvius en 312[1138]. Le chrisme et le *labarum* frappés sur des revers monétaires commémorent la victoire militaire du premier empereur chrétien auquel se réfèrent les successeurs de Constantin jusqu'à la fin du IVe siècle. En outre, la théophanie napolitaine peut être mise en parallèle avec le chrisme doré inscrit dans le firmament de la voûte en cul-de-four située à l'est du mausolée de Constance († 354) et dans l'axe de l'entrée[1139]. Au-devant de la voûte en question, le sarcophage disposé selon l'axe est-ouest était associé au signe de la victoire de Constantin et hissé symboliquement dans le ciel étoilé ordonné autour du Christ radieux. Sur la coupole du mausolée de Galla Placidia de Ravenne (v. 430), les quatre Évangélistes encadrent également la croix dorée inscrite dans le cosmos selon un schéma assez proche du baptistère de Naples.

Dès lors, la reproduction de la croix cosmique dans des contextes funéraires liés à la sphère impériale romaine entre le IVe et le Ve siècle a pu orienter le choix des signes disposés autour du centre de la coupole du baptistère napolitain. L'évêque Severus (363-409) est à l'origine de la construction et de la réalisation du décor de l'édifice restauré sous l'épiscopat de Soter (465-486). Severus a pu vouloir mettre en évidence des liens privilégiés avec le pouvoir impérial défenseur du christianisme. En faisant édifier un baptistère dans le prolongement de la cathédrale du IVe siècle, il chercha à se situer dans une double continuité[1140]. À l'égal de ses

multiplication des graines et la résurrection du Christ est étonnante. D. HOLLARD, F. LÓPEZ SÁNCHEZ, *Le chrisme et le phénix*, *op. cit.*, p. 20-21.

1138 Lactance (*De mortibus persecutorum*, 44, 5) précisa que le « *caeleste signum dei* » a pris la forme d'un X renversé (?) traversé de la lettre I bouclée lorsqu'il apparut durant un songe de l'empereur. La croix imprimée dans le ciel – le staurogramme – aurait été ensuite reproduite sur les boucliers des soldats sous la forme du chrisme. Eusèbe de Césarée (*Vita Constantini* I, 28-30) rapporta quant à lui deux visions successives : l'une à midi, visible par l'ensemble des soldats et la seconde pendant la nuit. C'est durant cette seconde apparition que le Christ aurait ordonné à Constantin de faire reproduire ce signe de protection, un trophée lumineux en forme de croix que l'empereur fait réaliser le lendemain en or et en pierres précieuses. À ce sujet, voir H.-I. MARROU, « Autour du monogramme constantinien », dans *Mélanges offerts à Etienne Gilson de l'Académie Française*, Toronto/Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1959, p. 403-414, en part. p. 406-408 ; P. SKUBISZEWSKI, *La croix dans le premier art chrétien*, Paris, Geuthner, 2002, p. 12 ; G. NAUROY, « Constantin au Pont Milvius ou la naissance d'un mythe », *Académie nationale de Metz*, 2008, [en ligne] http://hdl.handle.net/2042/3454 p. 282-283, 293-294 ; B. LANÇON et T. MOREAU, *Constantin. Un Auguste chrétien*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 15 ; N. DE HAAN & O. HEKSTER, « '*In Hoc Signo Vinces*' : The Various Victories Commemorated Through the *Labarum* », dans *Monuments & Memory. Christian Cult Buildings and Constructions of the Past. Essays in Honour of Sible de Blaauw*, M. VERHOEVEN, L. BOSMAN et H. VAN ASPEREN (éd.), Turnhout, Brepols, 2016, p. 17-30.

1139 *Supra*, chap IV, II. C.

1140 La cathédrale du IVe siècle est l'actuelle basilique Santa Restituta dont l'architecture et le décor ont évolué jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Son origine constantinienne est attestée grâce au *Liber Pontificalis* (*LP* I, 186, 10-24). Le baptistère a quant à lui été construit au début du Ve siècle puis durant le troisième quart du Ve siècle. J. DESMULLIEZ, « Le dossier du groupe épiscopal de Naples. État actuel des recherches », dans *Les gouverneurs de province dans l'Antiquité Tardive, Antiquité Tardive*, n°6, 1998, p. 345-354, p. 348. Sur la place de l'évêque dans la cité entre le IVe et le Ve siècle, voir en particulier C. SOTINEL, « Le personnel épiscopal. Enquête sur la puissance de l'évêque dans la cité », art. cit., en part. p. 115-116.

prédécesseurs, l'évêque associa son nom à plusieurs édifices. Le monogramme de la coupole a également été reproduit sur les chapiteaux du baptistère ainsi que dans l'actuelle basilique San Giorgio Maggiore, comme une sorte de sceau apposé dans les lieux concernés[1141]. L'évergétisme de Severus et son engagement dans la diffusion du culte des reliques le rapprochèrent de l'évêque de Rome qui tenta de guider les fidèles sur la voie de l'orthodoxie après la crise arienne[1142].

Selon L. de Bruyne, la formule de la croix dorée inscrite sur un ciel étoilé est commune à plusieurs baptistères entre le Ve et le VIe siècle en raison d'un rapport établi entre la croix radieuse et l'illumination du fidèle par le baptême[1143]. À Naples, la croix-trophée évoque le triomphe du Christ sur la mort[1144] et annonce la Seconde Parousie tout en rappelant « le sceau divin » et nicéphore de Constantin[1145]. L'appropriation du monogramme par l'évêque de Naples au Ve siècle nous invite à réfléchir sur la croix comme une empreinte, voire comme un sceau[1146]. En effet, la croix apparaît dans les cieux et « fixe » la présence de Dieu qui surplombe le nouvel individu marqué du sceau baptismal[1147]. La vision du baptême comme une marque imprimée sur le fidèle apparaît dès le IIe siècle dans un passage du *Pasteur d'Hermas*[1148]. « Avant de porter le nom du Fils de Dieu, dit-il (le Seigneur), l'homme est mort ; et lorsqu'il reçoit le sceau, il rejette la mort et reçoit la vie. Et le sceau, c'est l'eau : ils descendent donc dans l'eau morts et ils en sortent vivants »[1149]. Marqué par l'eau de la renaissance, le fidèle pourra accéder au

[1141] *Cf.* J.-L. MAIER *Le baptistère de Naples, op. cit.*, p. 77 ; C. SANMORI, « I mosaici del Battistero paleocristiano di Napoli… », art. cit., p. 344-345 ; J. DESMULLIEZ, « Le dossier du groupe épiscopal de Naples… », art. cit., p. 351, fig. 5-6.
[1142] C. SANMORI, « I mosaici del Battistero paleocristiano di Napoli… », art. cit., p. 341-342.
[1143] L. DE BRUYNE, « La décoration des baptistères paléochrétiens », art. cit., p. 356. Le chercheur cite notamment la voûte constellée du baptistère de Dura Europos (v. 235) et s'appuie sur les lettres de Paulin de Nole (*Carmen* 28 et 32) relatives aux décors du baptistère et de la *basilica nova* de Nole (Ve siècle).
[1144] Il est d'ailleurs question dans la Bible du « cortège triomphal de la croix », Col 2, 15.
[1145] L'expression « sceau divin » est employée par P. Maraval (*id., Constantin le Grand. Empereur romain, empereur chrétien (306-337)*, Paris, Tallandier, 2011, n. 529).
[1146] Sur la croix comme sceau, voir notamment A. NOBLESSE-ROCHER, « Croix tissée, croix prêchée, croix de guerre : la croix et son exégèse dans quelques documents relatifs aux Croisades », dans *La Croix : représentations théologiques et symboliques*, J.-M. PRIEUR (éd.), actes de la journée d'étude (Strasbourg, CADP, 2002), Genève, Labor et Fides, 2004, p. 89-116, en part. p. 96-98.
[1147] Le baptême perçu comme un sceau appliqué sur le corps et l'âme du néophyte est un thème qui a été développé par plusieurs théologiens chrétiens. *Cf.* L. DE BRUYNE, « La décoration des baptistères paléochrétiens », art. cit., p. 356-357.
[1148] *Le Pasteur par Hermas*, R. JOLY (trad. et éd.), Paris, Cerf, 1968, Similitude IX, 16, 2-4.
[1149] *Loc. cit.* Sur la question du baptême comme sceau, voir en particulier K. O. SANDNES, « Seal and Baptism in Early Christianity », dans *Ablution, Initiation and Baptism: Late Antiquity, Early Judaism and Early Christianity*, D. HELLHOLM (éd.), Berlin, De Gruyter, 2011, p. 1441-1481 ; G.-H. BAUDRY, *Le péché dit originel*, Paris, Beauchesne, 2000, p. 315.

Royaume de Dieu. « Le sceau indélébile de la sainteté »[1150] auquel fait allusion Cyrille de Jérusalem (v. 315-387) est le baptême qui permet au Christ d'identifier ses fidèles et de les réunir, tel un pasteur rassemblant son troupeau[1151]. Cette métaphore du sceau baptismal appliqué comme un signe distinctif sur le néophyte a été reprise par Augustin (354-430) qui l'a d'ailleurs comparé à l'empreinte monétaire[1152]. Marqué du nom du Fils de Dieu, le fidèle appartient au Christ et s'engage sur la voie du salut[1153]. Si l'on considère la croix comme le sceau triomphal du Christ, le phénix pourrait dès lors être envisagé comme l'empreinte du Christ radieux et ressuscité siégeant dans la gloire du Père[1154].

B. L'escorte de l'*avis unica* et le couronnement du néophyte

Sur certains revers monétaires romains, le phénix et le monogramme de la croix sont situés au centre du champ visuel. Ils forment des pôles qui paraissent attirer les éléments figurés selon un système également mis en place sur la coupole du baptistère de Naples[1155]. Les liens tissés entre les deux signes sont renforcés par la position de l'oiseau éternel situé dans le prolongement du bras vertical du monogramme. Perché sur un monticule, le phénix semble accompagné d'oiseaux multicolores formant une cour autour de leur souverain. Les oiseaux en vol incarnent l'âme libérée grâce aux sacrements, tandis que les quatre couples d'oiseaux goûtent aux fruits incorruptibles et se rassasient dans le nouvel Éden. La diversité des oiseaux, des fruits et de la végétation traduit la variété des créatures réunies dans un univers paradisiaque. Placés sur un fond doré, les éléments figurés ponctuent un environnement luxuriant caractérisé par la paix, l'abondance et l'harmonie. Les paons [Figure 54] accompagnent l'élévation spirituelle du fidèle et le conduisent vers le Royaume de Dieu au centre duquel le Christ ressuscité apparaît, tel un berger entouré de ses brebis qu'il connaît et qui le reconnaissent[1156].

[1150] CYRILLE DE JÉRUSALEM, *Œuvres complètes*, A. FAIVRE (trad.), Lyon, J.-B. Pelagaud, 1844, Procatéchèse XVI, 16. Grégoire de Naziance (*Orat.* 40, 4) précise que le baptême est appelé notamment « sceau » parce qu'il protège et indique la possession.

[1151] CYRILLE DE JÉRUSALEM, *Les catéchèses baptismales et mystagogiques*, Paris, Migne, coll. « Les Pères dans la foi », 1993, *Cat.* I, 2, p. 37.

[1152] « *Si enim aliqui furtim et extraordinarie non in monetis publicis aureum uel argenteum uel aes percutiendo signarevint…* », AUGUSTIN, *Contra Epistulam Parmeniani,* 2, 13, 29, *CSEL,* 51, 80.

[1153] « De toutes les nations, faites des disciples, les baptisant au nom du Père, du Fils et du Saint Esprit » (Mt 28, 19) ; « Ils (ses serviteurs) verront son visage et son nom sera sur leurs fronts », Ap 22, 4.

[1154] Sur les rapports entre le sceau christique placé au sommet de la coupole et le signe appliqué sur le front du néophyte, voir C. SANMORI, « I mosaici del Battistero paleocristiano di Napoli… », art. cit., p. 344.

[1155] Nous pensons principalement aux revers monétaires centrés sur un phénix individuel, perché sur un monticule ou sur une sphère, cerné d'une formule telle que *Felicium Temporum Reparatio, Aiôn, Perpetuetas,… Cf.* Fiches G 2, 6, 10 ; J 33, 34-4, 41.

[1156] « Le bon berger se dessaisit de sa vie pour ses brebis […] je suis le bon berger, je connais mes brebis et mes brebis me connaissent », Jn 10, 11, 14.



Figure 54. Détail des paons de la calotte de la coupole du baptistère de Naples (vue actuelle).

En suivant ce fil de pensée, l'oiseau unique est à rapprocher de l'*Agnus Dei* perché sur le mont Sion et rejoint par douze agneaux, entrant ainsi en écho avec la vision apocalyptique du signe du Fils de Dieu[1157]. Par ailleurs, cette partie de la coupole du baptistère napolitain pourrait prolonger la description de l'oasis d'Élim dans l'*Exagogè* d'Ézéchiel (v. 150 av. J.-C.), un cadre paradisiaque traversé de sources et bordé de palmiers[1158]. L'oiseau éternel suscite l'admiration des autres oiseaux réunis pour chanter les louanges de leur souverain, tel un chœur mené par un chantre céleste[1159]. L'anneau doré autour de la théophanie inscrite sur le disque étoilé met en évidence une série d'éléments qui scandent le décor à la manière de pierres précieuses réparties sur une couronne[1160]. Le thème apparaît en filigrane à Naples au début du Ve siècle et de manière plus explicite un siècle plus tard sur la conque absidale de Saint-Apollinaire-in-Classe à Ravenne (v. 549)[1161]. Disposés sur un fond doré, les oiseaux aux couleurs éclatantes paraissent enchâssés sur la couronne martyriale entrant en écho avec le nimbe radié du phénix

[1157] Sur la procession d'agneaux autour de l'*Agnus Dei* apocalyptique, voir *supra*, chap. V, III. A.2.
[1158] *Exode* d'ÉZÉCHIEL LE TRAGIQUE, fragment 17, v. 254-269.
[1159] Sur le chant mélodieux du phénix, voir en particulier M. LEROY, « Le chant du Phénix », art. cit.
[1160] La croix couronnée de végétaux et d'oiseaux est un thème qui a d'abord été mis en évidence par C. Sanmori dans *ead.*, « I mosaici del Battistero paleocristiano di Napoli… », art. cit., p. 344.
[1161] *Infra*, chap. VII, II. C. La couronne de colombes autour de la croix entourée d'étoiles sur la conque absidale de la *nova basilica* de Cimitile (Ve siècle) décrite dans une lettre de Paulin de Nole (*Ep.* 32) peut également être citée.

et la couronne gemmée portée par la main de Dieu[1162]. L'anneau marque également les contours d'une zone de transition entre la vision apocalyptique de la croix et les faces de l'octogone dévoilées par des rideaux[1163]. De la même manière que le « *fluvius argenteus* » de la coupole du mausolée de Constance (v. 360), l'anneau matérialise un seuil entre l'ici-bas et l'au-delà tout en marquant l'aboutissement d'un parcours visuel ascendant associé à l'élévation de l'âme[1164]. Tel un fleuve paradisiaque jaillissant du phénix, la bordure inférieure délimite la ligne de sol du nouvel Éden irrigué par le Christ, le fleuve annoncé par les Évangiles[1165]. En suivant ce fil de pensée, l'oiseau unique pourrait incarner le *fons vitae*, le Fleuve de Vie brillant comme du cristal et la source du Jourdain céleste annoncé par les eaux du baptême[1166]. La désignation du Jourdain comme le fleuve « qui descend » chez Origène (v. 185-253) et, par extension, comme le Verbe incarné prend toute sa valeur à travers la figure du phénix[1167]. Ce dernier se dresse au milieu des Bienheureux qui espèrent ressusciter et se transformer à la fin des temps[1168].

Le motif de la couronne apparaît dans la majorité des parties de ce décor organisé autour de la croix-trophée nimbée et couronnée par la main de Dieu émergeant des nuées colorées. La croix flanquée de l'*alpha* et de l'*omega* est d'abord couronnée d'étoiles scintillantes puis d'un anneau de lumière dont les faisceaux éclairent les figures et structurent le discours visuel du baptistère. Il est difficile de l'attester par manque de témoignages sur le déroulement du baptême au Ve siècle, mais il est possible que les néophytes aient été couronnés durant la cérémonie à la manière d'un athlète[1169]. Illuminé par le sacrement, le baptisé s'engage sur la voie du salut et se prépare à affronter la mort et à la vaincre afin de rejoindre le Royaume de Dieu éternellement couronné de lumière. La couronne du néophyte annoncerait alors sa victoire sur la mort associée à la libération de l'âme avant d'être récompensé par la résurrection et de

[1162] Le rapport entre les couleurs éclatantes de certains oiseaux exotiques et le chatoiement des pierres précieuses est un thème développé dans la littérature antique, notamment dans la description de l'orion et du catreus chez Strabon à la fin du Ier siècle av. J.-C. À ce sujet, voir *supra,* chap. III, I. C.
[1163] Nous reviendrons sur ce point.
[1164] *Supra,* chap. IV, II. C. La formule « *fluvius argenteus* » est empruntée à la description des mosaïques de la coupole du mausolée de Constance à Rome réalisée par Pompeo Ugonio (1550-1614). Sur le sujet, voir S. PIAZZA, « Il *fluvius argenteus*, scene dell'Antico e del Nuovo Testamento nella cupola », art. cit.
[1165] HIPPOLYTE DE ROME, *Commentaire sur Daniel*, M. LEFÈVRE (trad.), Paris, Cerf, 1947, I, 17, p. 105.
[1166] Sur le fleuve d'eau vive décrit dans l'Apocalypse, voir Ap 22, 1.
[1167] ORIGÈNE, *Saint Jean, t. II, Livres VI-X*, C. BLANC (éd.), Paris, Cerf, 1970, VI, 220, p. 297.
[1168] I Co 15, 51.
[1169] G. WAINWRIGHT, « The Rites and Ceremonies of Christian Initiation: Developments in the Past », *Studia Liturgica*, 10, 1974, p. 2-24 ; 13 ; R. M. JENSEN, *Living Water. Images, Symbols and Settings of Early Christian Baptism*, Leiden, Brill, 2011, p. 242.

rayonner auprès de Dieu[1170]. Sortis de « la grande épreuve », les martyrs présentent leurs couronnes dans leurs mains voilées et attendent la remise des palmes du couronnement final en formant une procession autour du Christ[1171]. Leurs tuniques « lavées par le sang de l'agneau »[1172] renforcent l'éclat de leurs sacrifices qui les rapprochent du trône de Dieu à qui ils rendront un culte jour et nuit dans son temple selon l'*Apocalypse*[1173]. Les martyrs se réunissent autour du premier martyr, leurs couronnes rappellent la couronne gemmée portée par le Père, ce qui assimile la croix dorée au trône du Christ victorieux de la mort. L'escorte du phénix peut évoquer un rassemblement d'athlètes victorieux de l'épreuve de la mort, puisque les Justes parviendront à goûter aux fruits de l'Arbre de Vie et à se désaltérer dans les eaux du Fleuve de Vie[1174]. Ce dernier irrigue le nouvel Éden parsemé d'arbres fleuris, de fruits mûrs et d'oiseaux multicolores comparables aux « fleurs mystiques des couronnes célestes » tressées par les néophytes dans les *Catéchèses* de Cyrille de Jérusalem[1175]. La douce odeur de l'Esprit Saint et le « parfum de bonheur » du baptême évoquent les arômes du renouveau de la nature au printemps, également représenté par les cailles et les paons[1176]. Le phénix enveloppé de lumière présente, quant à lui, son corps glorieux et incorruptible, après avoir été baptisé dans son bûcher aromatique.

Le souverain des oiseaux est escorté par une série de créatures réunies en un cortège autour du Christ, ce qui pourrait notamment rappeler l'entrée triomphale du Christ à Jérusalem[1177]. Le rythme imprimé par la répétition des âmes-oiseaux apporte une dynamique à la couronne martyriale incrustée de créatures aux couleurs éclatantes[1178]. Autour du phénix, les palmiers-dattiers s'inclinent devant l'Arbre de Vie à la manière du Christ qui, lui-même, « s'est abaissé, devenant obéissant jusqu'à la mort » selon l'*Épître aux Philippiens*[1179]. Le ploiement

[1170] F.-X. Druet s'est interrogé sur la conception de la mort comme « un athlète vaincu » et sur le couronnement du Juste dans l'œuvre de Jean Chrysostome (*id.*, *Langage, images et visages de la mort chez Jean Chrysostome*, Namur, Société des Études classiques ; Presses Universitaires de Namur, 1990, p. 227-232).
[1171] Ap 6, 9-11. Les martyrs doivent attendre que tous leurs compagnons aient été sacrifiés avant d'être vengés afin de rejoindre Dieu tous ensemble, en un seul corps.
[1172] Ap 7, 14.
[1173] Ap 7, 15.
[1174] Nous prolongeons les réflexions de F.-X. Druet, dans *id.*, *Langage, images et visages de la mort chez Jean Chrysostome, op. cit.*, p. 232.
[1175] CYRILLE DE JÉRUSALEM, *Les catéchèses baptismales et mystagogiques, op. cit.*, I, 1, p. 25.
[1176] *Loc. cit.*
[1177] Jn 12, 12-13.
[1178] Sur la question du rythme apporté par la répétition des figures dans les processions terrestres et célestes notamment à Saint-Apollinaire-le-Neuf de Ravenne (VIe siècle), voir en particulier J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2016, p. 369.
[1179] Phil. 2, 9-11.

des arbres aux douze récoltes que les palmiers-dattiers évoquent[1180] correspond d'une part, au fléchissement des genoux face au nom de Jésus[1181] et d'autre part, à la signification des perroquets. Ces derniers sont associés à l'obéissance, à la piété et à l'imitation du mode de vie vertueux des justes, ce qui en fait des modèles pour le croyant[1182]. Le Christ élevé aux cieux contient la plénitude et trône dans le nouvel Éden irrigué par le Fleuve de Vie, un univers paisible et harmonieux dans lequel les créatures célestes, terrestres et aquatiques sont réconciliées[1183]. Derrière les perroquets, les pintades picorent des grenades, tandis que les cailles goûtent aux fruits d'immortalité et évoquent la cyclicité des saisons en tant qu'oiseaux migrateurs[1184]. Diamétralement opposés aux pintades, les faisans sont affrontés à un vase débordant de grenades, alors que les paons sont réunis autour d'une corbeille contenant notamment des grappes de raisin et des grenades. La combinaison des paons et des cailles oriente notre regard vers des contextes funéraires du IVe siècle, en particulier vers des fresques peintes sur les voûtes de chambres funéraires à Rome[1185]. La division de la voûte en huit compartiments trapézoïdaux répartis autour d'une *imago clipeata* va dans le même sens, ce que confirme l'emploi du schéma des paons affrontés à une corbeille de fruits[1186]. À Naples, les oiseaux gravitent autour d'une théophanie, autour du signe christique avec lequel le phénix résonne.

Ainsi, la croix inscrite dans les cieux au centre de la coupole du baptistère de Naples pérennise une théophanie à la fois « historique » parce qu'associée à l'empereur Constantin et intemporelle pour le fidèle[1187]. Le monogramme christique flanqué des lettres *alpha* et *omega* offre une vision apocalyptique du signe du Fils de Dieu dans l'axe du néophyte engagé sur la voie du salut[1188]. Les étoiles ne sont pas encore tombées du ciel comme l'annonce Mathieu[1189],

[1180] Ap 22, 2.
[1181] Phil. 2, 9-11.
[1182] A. ZUCKER, *Physiologos : le bestiaire des bestiaires*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2004, p. 308-309. La présence des perroquets pourrait également être une relecture chrétienne de l'éloge funèbre du perroquet de Corinne d'Ovide (*Amours* II, 6, 54). Dans le texte, le phénix est désigné comme un être de *felicitas* et un oiseau pieux comme le cygne, la colombe et le paon, ce qui irait dans le sens de la procession d'oiseaux autour de l'*avis unica*. À ce sujet, voir *supra*, chap. IV, I. D.
[1183] Col 1, 19-20.
[1184] J. RICHER, *Iconologie et tradition : symboles cosmiques dans l'art chrétien*, Paris, Trédaniel, 1984, p. 44.
[1185] Nous pensons notamment à la voûte du cubiculum dit « du Bon Pasteur » dans les catacombes de Domitille au début du IIIe siècle. *Cf.* Fiche H 229. À ce sujet, voir *supra*, chap. IV, III. B.
[1186] Ce schéma semble avoir été développé dans des contextes funéraires dès la fin du IIe siècle. *Cf.* Fiche G 115-1. À ce sujet, voir *supra*, chap. IV, I. B.
[1187] Sur la question des temporalités de la théophanie chrétienne, voir A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Paris, Collège de France, 1946, II, p. 196.
[1188] Ap 1, 8
[1189] Mt 24, 30.

mais relaient l'éclat du signe du Fils de l'homme qui se détache du ciel obscur. L'annonce du retour glorieux du Christ à la fin des temps est associée à la diffusion de la lumière, à partir de la croix inscrite au centre d'un médaillon reproduisant le principe de l'*oculus* antique[1190]. À l'égal des oiseaux répartis harmonieusement sur la couronne dorée, les étoiles gravitent autour de la croix. Cette dernière semble produire l'éclat des étoiles, qui scintillent tout comme les reliques brillent par leur grâce dans l'obscurité de l'univers, selon les vers pauliniens[1191]. Le ciel nocturne paraît ainsi illuminé par le Christ, par les martyrs et par la foi des hommes révélée par le rite initiatique du baptême[1192]. Ce dernier était administré au Ve siècle par l'évêque durant la nuit pascale, ce qui devait contribuer à la mise en scène du baptême et accentuer sa dimension eschatologique[1193]. Les bougies, les cierges, les candélabres et les torches devaient participer à l'assimilation du baptême à une illumination du corps et de l'âme dans l'axe du Christ radieux[1194]. Au triomphe sur la mort du Christ signifié au sommet de la coupole par la croix-trophée répondait la renaissance du catéchumène, plus éclatant qu'une étoile parce qu'illuminé par la foi[1195].

Dans l'axe du bras oriental de la croix, le phénix porte un nimbe radié et trône au centre de l'Éden retrouvé placé sur un fond doré. L'oiseau éternel relaie ainsi l'éclat de la croix-trophée et illumine cet univers paradisiaque en forme de couronne. Le plumage du phénix lavé par le sang de l'agneau rayonne et participe à la composition d'un oiseau majestueux qui incarne à la fois le néophyte, le martyr et le Christ[1196]. L'oiseau porteur de lumière[1197] regarde en

---

1190 Sur la question de la relecture de l'*oculus* antique dans l'iconographie médiévale, voir les réflexions développées par S. Piazza dans *id*., *Au zénith de la coupole…, op. cit., en part.* p. 207-212 concernant le baptistère San Giovanni in Fonte de Naples.

1191 PAULIN, *Carmen* 19, v. 16-19 cité dans G. HERBERT DE LA PORTBARRÉ-VIARD, *Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Paulin de Nole. Le regard et la lumière (epist. 32 et carm. 27-28)*, Leiden, Brill, 2006, p. 286, n. 156.

1192 Dans l'*Épître aux Philippiens* (2, 15), les fidèles serviteurs de Dieu sont comparés à des sources de lumière dans le monde (dans la Vulgate : « *inter quos lucetis sicut luminaria in mundo* »).

1193 A. GUERREAU JALABERT, « *Spiritus* et *caritas*. Le baptême dans la société médiévale », dans *La parenté spirituelle*, F. HÉRITIER-AUGÉ et E. COPET-ROUGIER (dir.), Paris/Bâle, éditions des archives contemporaines, 1995, p. 133-203, p. 139 ; E. PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 2000, p. 43-44.

1194 Sur la scénographie de la lumière durant la célébration du baptême comme illumination, voir en particulier L. DE BRUYNE, « La décoration des baptistères paléochrétiens », art. cit., p. 356-357 ; J.-L. MAIER *Le baptistère de Naples, op. cit*., p. 154, n. 1 ; R. M. JENSEN, *Living Water, op. cit.*, p. 264-267.

1195 JEAN CHRYSOSTOME, *Trois catéchèses baptismales*, A. PIÉDAGNEL et L. DOUTRELEAU (éd.), Paris, Cerf, 1990, III, 1-2.

1196 Sur la robe du martyr blanchie par le sang de l'agneau *Cf*. Ap 7, 14. Dans son commentaire d'un verset de la *Première Épître aux Corinthiens* (I Co 15, 39), Tertullien distingue la chair de l'homme, la chair des oiseaux associés à l'élévation des martyrs et la chair des poissons liés à l'eau baptismale (*De resurrectione carnis*, 52). *Cf.* H. MAGUIRE, *Earth and Ocean. The Terrestrial World in Early Byzantine Art*, University Park & Londres, 1987, p. 58.

1197 Le nom « *benu* », l'ancêtre égyptien du phénix, serait d'ailleurs issu du terme « *wbn* » signifiant « briller » ou « s'élever radieusement ». *Cf.* R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.,* p. 4.

direction du nord, de l'*omega* et du retour du Christ à la fin des temps tout en étant placé du côté oriental de l'édifice, dans le sens du lever du soleil[1198]. La régénération du phénix est mise en parallèle avec la renaissance quotidienne du soleil, avec la résurrection du Christ ainsi qu'avec le renouveau du fidèle progressant dans l'édifice de l'ouest vers l'est[1199]. Situé au-dessus de la clé de voûte céleste, l'oiseau éternel marque l'aboutissement d'un parcours spirituel et offre un espoir de salut à l'individu qui s'en remet à Dieu corps et âme.

La couronne lumineuse délimite les contours d'un univers paradisiaque et forme le point de départ de huit faisceaux trapézoïdaux terminés par des canthares [notés en chiffres paires du n°4 à 18]. Ces récipients constituent les socles de guirlandes végétales ponctuées d'oiseaux, de fleurs et de fruits qui se détachent sur un fond doré et dirigent le regard vers le sommet de la coupole. Cette dynamique ascendante est contrebalancée par la diffusion de la lumière émanant de la théophanie. Les faisceaux démultiplient les bras de la croix et illuminent un univers structuré autour du Christ[1200]. Les huit faces trapézoïdales délimitées par les faisceaux sont divisées en deux registres trapézoïdaux [notées en chiffres impairs du n°3 à 17]. Sous l'anneau doré, huit petits compartiments encadrés d'étoffes aux bordures dorées alternent entre le bleu et le vert au niveau supérieur de l'octogone. Les rideaux colorés et à moitié levés du dais dévoilent des oiseaux affrontés à des vases remplis de fruits. Les architraves, sur lesquelles les oiseaux sont perchés, soutiennent des étoffes dont les couleurs reprennent celles des rideaux. Les huit couples d'oiseaux picorent des fruits incorruptibles et répondent aux quatre couples de créatures multicolores répartis sur l'anneau doré selon un schéma mis en évidence à travers la multiplication des bras lumineux de la croix.

Les rideaux découvrent, quant à eux, les scènes figurées à l'intérieur des compartiments. Dès lors, le dais ainsi simulé en mosaïques peut faire écho aux baldaquins placés au-dessus de certains fonts baptismaux afin de préserver la pureté des eaux[1201]. En outre, ces rideaux peuvent

[1198] Léon le Grand (440-461) désigne la croix comme « un trophée […] (qui) illumine le ciel et la terre » *Cf. Sermons III, 38-64*, R. DOLLE (trad.) et A. CHAVASSE (éd.), Paris, Cerf, 2004, « Sur la Passion (sermons 39-59) », 59, 4-6. Sur les oiseaux porteurs de lumière, voir R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 272-276.

[1199] Aujourd'hui, une porte d'entrée depuis Santa Restituta est placée sur le côté sud et le seconde entrée, précédée d'un portique, se trouve sur le côté nord. En s'appuyant sur les observations de M. Stuhlfauth, L. de Bruyne a conclu que l'observateur devait être placé dans la partie orientale du baptistère pour pouvoir lire le monogramme dans la bonne direction, puisque la croix et le phénix sont opposés. *Cf.* L. DE BRUYNE, « La décoration des baptistères paléochrétiens », art. cit., p. 360, d'après G. STUHLFAUTH, « Das Baptisterium San Giovanni in Fonte in Neapel und seine Mosaiken », art. cit., p. 196.

[1200] Comme l'a bien démontré V. Ivanovici, la disposition radiale des tesselles dorées reflète la lumière et accentue la structure du décor centré sur la croix (*id.*, *Manipulating Theophany. Light and Ritual in North Adriatic Architecture (ca. 400-ca. 800)*, Berlin, Walter de Gruyter, coll. « Ekstasis », vol. 6, 2016, p. 80, fig. 17).

[1201] R. M. JENSEN, *Living Water, op. cit.*, p. 229.

rappeler ceux qui sont tendus entre les colonnes de certains dispositifs liturgiques, tels que ceux du chœur de la basilique Saint-Pierre figuré sur l'une des faces du reliquaire de Samagher (v. 440)[1202]. Il est possible que les rideaux fassent également référence au voile du Temple et à la révélation de la Jérusalem céleste, dont les portes seraient gardées par les couples d'oiseaux[1203]. Ces derniers forment une barrière protectrice au seuil de la cité céleste et préservent les fruits de l'Arbre de Vie, tout comme l'église veille sur ses arbres chargés de fruits[1204]. Les oiseaux établissent également une médiation entre la vie et la mort, ainsi qu'entre le ciel et la terre, à l'égal des paons affrontés autour d'un vase dans l'Éden retrouvé. Le cadre architectural et liturgique dans lequel les couples d'oiseaux s'inscrivent, participe à la mise en scène de la lumière associée à la révélation de la foi et à l'élévation spirituelle[1205].

Les oiseaux et les vases ponctuent le décor de la coupole et contribuent à la traduction visuelle d'une vision du cosmos, tout en facilitant la transition entre le sensible et l'intelligible. En se plaçant sous la protection de Dieu, le fidèle franchit un premier pas sur la voie du salut accessible par la purification de la chair. Dans ce contexte, le corps de chair qualifié de « *cardo* » du salut par Tertullien (v. 150-v. 220) prend tout son sens, puisque l'édifice et son décor sont articulés autour du corps immergé, corps sacrifié et incorruptible[1206]. Le rituel célébré dans un bassin situé dans l'axe du trophée du Christ et la contemplation du décor en mosaïques devaient contribuer à l'ouverture progressive des yeux intérieurs, qui sont à même de percevoir la dimension eschatologique du baptême. Selon Jean Chrysostome, les yeux du corps « contemplent le corps immergé », tandis que les yeux de la foi perçoivent, selon l'auteur, « le vieil homme enseveli »[1207]. La chair réputée imputrescible des paons, la coupe et le raisin

[1202] *Supra*, chap. V, III. A.3.

[1203] Sur les références au voile du Temple dans l'iconographie médiévale, voir notamment L. ARAD, « From Creation to Salvation in the Girona embrodery », *Miscel-lània litúrgica catalana*, XII, 2004, p. 59-68, en part. p. 65-66 ; M. CASTIÑEIRAS, « Ripoll et Gérone : deux exemples privilégiés du dialogue entre l'art roman et la culture classique », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXIX, 2008, p. 161-180, en part. p. 173-174.

[1204] CYPRIEN, *Epistula* 73, 10, 3 cité dans R. M. JENSEN, *Living Water*, *op. cit.*, p. 270.

[1205] L'idée de cadre architectural autour d'un élément révélé par des rideaux tirés peut également être appliquée dans les décors peints de certains manuscrits du VIe siècle, en particulier dans le Pentateuque d'Ashburnham (Paris, BnF, Nouv. Acq. Lat. 2334, f. 2r). Sur ce feuillet, deux paons sont affrontés au sommet d'un arc au centre duquel jaillit une fontaine sous laquelle les noms des livres bibliques sont inscrits en latin et en hébreu derrière des rideaux noués sur les colonnes. *Cf.* Fiche L 185.

[1206] TERTULLIEN, *La résurrection des morts*, A. JAUBERT (trad. et éd.), Paris, Migne, 2014, VIII, 2.

[1207] JEAN CHRYSOSTOME, *Trois catéchèses baptismales*, A. PIÉDAGNEL (éd.), Paris, Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 366, 1990, III, 3, p. 220-222 cité dans G. FRANK, « L'eucharistie et la mémoire sensorielle selon Jean Chrysostome », dans *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, N. BÉRIOU, B. CASEAU et D. RIGAUX (éd.), Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2009, vol II, p. 765-777, p. 772.

mettent en relief le sacrifice du Christ et tissent des liens entre la célébration de l'eucharistie et du baptême, ainsi qu'entre le charnel et le spirituel.

C. Le triomphe sur la mort et la purification charnelle par la lumière

Chaque face de l'octogone contenait au moins un épisode biblique, bien qu'on ne puisse aujourd'hui observer que la moitié des mosaïques de cette partie de la coupole. Les scènes conservées apportent néanmoins des indices essentiels à la lecture de ces huit compartiments unis par la notion de théophanie, le fil directeur de l'ensemble du décor du baptistère. Les étoffes bleues et vertes pendent sur l'architrave et dévoilent des figures, qui prennent appui sur un sol verdoyant et se détachent sur un fond bleu similaire aux cieux constellés autour de la croix. Sur le panneau nord-est [n°5], Jésus s'entretient avec la Samaritaine près du puits de Jacob dans la cité de Sychar. Il lui révèle que l'eau vive qu'il lui donnera étanchera éternellement sa soif et jaillira en elle comme une source de vie éternelle[1208]. Au Ve siècle, la référence à la purification du baptême et à l'entrée du néophyte sur la voie du salut devait être perceptible dans cette scène figurée dès le début du IIIe siècle, sur des fresques catacombales romaines[1209]. Jésus-Christ est le *fons vitae*, le fleuve et la source de vie éternelle abreuvant l'âme du fidèle qui, en se tournant vers Dieu, se rapproche du cerf penché vers les eaux vives dans le Psaume 42. À droite de la Samaritaine, deux figures masculines remplissent six jarres contenant l'eau changée miraculeusement en vin durant les noces de Cana[1210].

La transformation de l'eau en vin peut, d'abord, être mise en relation avec la célébration de l'eucharistie[1211]. Le vin devenu sang du Christ par le rituel commémore son sacrifice et répond autant à la croix-trophée qu'aux paons et au phénix figurés au sommet de la coupole. L'eau du baptême de Jésus annonce le sang de la Passion, idée véhiculée notamment par l'épisode du coup de lance porté dans le flanc du Christ[1212]. Les fonts baptismaux entrent en écho avec le puits de Jacob et les jarres des noces de Cana, l'initié répond à la Samaritaine et à Jésus, tandis que durant la nuit pascale, l'officiant perpétue le geste de Jean le Baptiste. De la

[1208] Jn 4, 5-16.
[1209] J.-L. Maier (p. 80-85) s'est appuyé sur plusieurs théologiens chrétiens – notamment Irénée de Lyon (*Contre les hérésies*, V, 18, 2) et Cyprien (*Epistulae* 63, 8) – pour mettre en évidence les analogies entre l'épisode de la Samaritaine au puits et la dimension eschatologique du baptême. La scène a été figurée notamment au début du IIIe siècle sur l'une des parois latérales du *cubiculum* « de la Coronatio » dans les catacombes de Prétextat (fiche H 273-1) et au milieu du IIIe siècle sur la paroi d'entrée du *cubiculum* « des Sacrements A3 » dans les catacombes de Calliste (fiche H 230-4).
[1210] Jn 2, 1-11.
[1211] Sur la dimension sacrificielle de l'eucharistie, voir les réflexions d'E. Palazzo dans *id., Liturgie et société au Moyen Âge, op. cit.*, p. 20-23.
[1212] Jn 19, 34.

même manière que l'eau a été changée en vin, l'individu est transformé par le baptême, avant de commémorer le sacrifice du Christ et de communier avec Dieu. L'édifice peut d'ailleurs être envisagé comme un canthare monumental destiné à abriter un liquide purificateur, qui rappelle d'une part, les eaux vives du Jourdain, et qui peut être rapproché, d'autre part, du sang du Christ contenu dans le calice abrité par un *ciborium*.

Comme dit précédemment, les rideaux voilent et dévoilent les fonts baptismaux, l'autel et les portes de la Jérusalem céleste gardées par huit couples d'oiseaux affrontés autour d'un vase. La multiplication du récipient constitue un repère visuel et jalonne un parcours spirituel ascendant. Les vases débordant des fruits de l'Arbre de Vie sont autant de fontaines dispersées dans un décor sur lequel semble rejaillir la dimension eschatologique du baptême, à même de purifier la chair et d'étancher éternellement la soif du fidèle[1213]. L'eau vive du baptême, dans laquelle il s'immerge, le tue symboliquement pour faire jaillir en lui une source de vie éternelle, avant qu'il ne puisse se rafraîchir dans le Fleuve de Vie. En imitant Jésus, le néophyte rejoint une fraternité, puisqu'en intégrant la communauté chrétienne, il entre dans un système reposant sur une parenté spirituelle[1214]. Le baptême en fait un fils de Dieu, « un membre du « corps » du Christ » et lui permet de (re)naître spirituellement afin d'accéder au Royaume de Dieu[1215]. La libération progressive de son âme est guidée par les éléments d'un décor au cœur duquel apparaît la croix cosmique, couronnée du signe de la victoire du martyr et d'un « aperçu » de l'Éden retrouvé. Sous et dans la couronne gemmée, le phénix révèle le corps glorieux du Christ et incarne le triomphe sur la mort après le sacrifice.

En poursuivant les réflexions d'A. Guerreau-Jalabert sur l'opposition chrétienne entre le corps et l'âme, le phénix pourrait présenter une vision du corps et de l'âme réunis dans le Christ nouvel Adam[1216]. La tension due au poids de la chair tirant l'homme vers le matériel et l'éloignant du spirituel serait ainsi dépassée par le « corps spirituel »[1217] du phénix régénéré. Le Fils a rejoint le Père et brille dans le Royaume de Dieu, comme un être purifié et essentiellement spirituel, à l'image d'Adam et Ève avant le péché originel[1218]. Le rayonnement du Christ signifié par le phénix et la croix se rapproche également de certaines réflexions d'Irénée de

[1213] D'après l'épisode du puits de la Samaritaine décrit dans Jn 4, 14.
[1214] A. GUERREAU JALABERT, « *Spiritus* et *caritas*… », art. cit., p. 135.
[1215] *Ibid.*, p. 136-137.
[1216] *Ibid.*, p. 157.
[1217] 1 Co 15, 44.
[1218] Dans certaines versions apocryphes de la mort d'Adam et Ève, le phénix rapporta trois branches du jardin d'Éden afin d'annoncer son retour glorieux après la mort ainsi que la résurrection charnelle promise à Adam et accordée à Marie qui permit l'Incarnation. R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 176-177.

Lyon (v. 130-202) sur la diffusion et la révélation de la lumière du Père[1219]. Selon le théologien, la lumière éternelle du Père (*paterna lux*) incorporée dans le Verbe a glorifié la chair du Fils et l'aurait rendu incorruptible. Cette réception de la lumière divine serait synonyme d'incorruptibilité charnelle, puisqu'en passant par la chair du Fils, la « *paterna lux* » devient « *paterno lumine* » dans le texte d'Irénée[1220]. Le Fils de Dieu a diffusé la lumière du Père et permet à l'homme d'être « enveloppé » (*circumdatus*), à son tour, d'une « *paterno lumine* », qui le recouvre et l'illumine de l'intérieur[1221]. En d'autres termes, la lumière du Père, transformée par la chair du Fils, illumine le fidèle et le prépare à rejoindre au Royaume des Cieux. Le baptême révélerait sa foi et l'envelopperait dans l'attente du moment où les morts ressusciteront, glorieux et incorruptibles, à la Fin des temps[1222].

Le phénix témoigne de la Résurrection et annonce la résurrection des Élus, dont la chair a été progressivement spiritualisée par les sacrements[1223]. L'oiseau radieux trône sur un monticule et semble proclamer le triomphe du Christ sur la mort, tout comme l'ange rayonnant a annoncé la Résurrection aux saintes femmes sur la pierre du sépulcre[1224]. Cet épisode figuré sur le panneau sud-ouest [n°13] renforce la dimension eschatologique du baptême, dont la triple immersion peut être rapprochée des trois jours passés dans le sépulcre[1225]. Sur le panneau suivant au sud [n°15], Jésus marche sur les eaux au registre supérieur, tandis qu'au niveau inférieur, la scène fait référence à la pêche miraculeuse[1226]. Les deux épisodes mettent en évidence le pouvoir de la foi et renforcent les liens tissés entre le néophyte et Jésus-Christ par le biais d'une eau à travers laquelle peut s'exprimer la part divine de Dieu[1227].

La *Traditio Legis* est présentée sur le panneau sud-est [n°17][1228]. Le Christ nimbé d'or se détache sur un fond sombre traversé par des nuées colorées. Sous la croix illuminant le ciel,

---

[1219] Notre propos est principalement basé sur l'étude de l'œuvre d'Irénée de Lyon proposée dans T. SCHERRER, *La gloire de Dieu dans l'œuvre de saint Irénée*, Rome, Pontificia Università Gregoriana, 1997, en part. p. 140-143.
[1220] « En la chair de notre Seigneur a fait irruption la lumière du Père, puis, en brillant à partir de sa chair, elle est venue en nous et ainsi l'homme a accédé à l'incorruptibilité, enveloppé qu'il était par cette lumière du Père », IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies. Dénonciation et réfutation de la gnose au nom menteur*, A. ROUSSEAU (trad.), Paris, Cerf, coll. « Sagesses chrétiennes », 2001, IV, 20, 2, p. 470.
[1221] T. SCHERRER, *La gloire de Dieu dans l'œuvre de saint Irénée*, *op. cit*., p. 142.
[1222] I Cor 15, 52-53
[1223] *Cf*. A. GUERREAU-JALABERT, « *Spiritus* et *caritas*… », art. cit., p. 159. Le chercheur revient notamment sur la question de l'Incarnation, de la Rédemption et sur le rôle des sacrements comme médiateurs entre le charnel et le spirituel.
[1224] Mt 28, 2-7.
[1225] L. MAIER *Le baptistère de Naples*, *op. cit*., p. 95.
[1226] La marche de Jésus sur les eaux est décrite dans Mt 14, 22-32 ; Mc 6, 45-52 ; Jn 6, 16-21. La pêche miraculeuse est rapportée dans Lc 5, 1-11 ; Jn 21, 1-6.
[1227] Tertullien (*De baptismo*, 9, *CSEL*, 20, 208) expliqua que le Christ est étroitement lié à l'eau dans divers épisodes évangéliques qui peuvent être rapprochés du baptême.
[1228] Sur ce thème, voir *supra*, chap. V, III. A.2.

le Christ est vêtu d'un pallium doré aux plis rehaussés de blanc, ce qui le désigne comme « la lumière du monde » dans les ténèbres[1229]. Son bras droit levé peut traduire un geste oratoire, mais peut également désigner le phénix, puisque sa main est dirigée vers le palmier au-dessus de Paul et en direction de l'est[1230]. Ce « trait d'union » tiré entre le Christ-humain et le Christ-phénix resserre les liens entre les deux signes associés à la lumière et au dogme de la Résurrection, ce que confirme la présence de Paul. Dans les Écritures, l'apôtre témoigne de la Résurrection et annonce que chaque graine semée corruptible ressuscitera incorruptible[1231]. Dans l'*Exameron*, Ambroise de Milan (v. 340-397) vit dans le phénix un *exemplum* et une synthèse du processus de résurrection accessible aux fidèles les plus méritants[1232]. L'auteur se sert du mythe comme d'un argument pour démontrer que le Créateur des oiseaux ne peut laisser périr ses saints, puisqu'il a accordé au phénix l'incorruptibilité de la chair et la faculté d'autoreproduction. Peu avant sa mort, le phénix constituerait un sarcophage (*theca*) aromatique, avant de s'éteindre pour mieux renaître. Le fidèle est invité à se rendre incorruptible et à purifier sa chair souillée par le Péché originel et par la mort, avant de se revêtir de lumière[1233]. Son sarcophage est sa foi protectrice, « un sanctuaire intérieur » abritant le parfum des vertus exhalant, jusqu'à imprégner ses os en « un jardin ivre dont surgit rapidement la verdure »[1234]. À l'égal du phénix, Paul connut le jour de sa mort et entra dans son sarcophage embaumé du parfum de son martyre en attendant sa récompense[1235]. Comme l'a expliqué L. Gosserez, Ambroise se servit du mythique phénix comme d'un point essentiel dans son raisonnement visant à prouver l'existence du processus de résurrection[1236].

[1229] Jn 8, 12. Le thème est notamment repris dans Lc 1, 78-79.

[1230] Il est possible que le phénix ait été figuré perché sur une branche du palmier-dattier au-dessus de Paul mais la détérioration de cette partie du compartiment nous conduit à une certaine prudence.

[1231] 1 Cor 15, 5-8 ; 42, 51-52. L'ascension de Paul au troisième ciel est décrite en 2 Co 12, 2.

[1232] AMBROISE DE MILAN, *Exameron*, V, 23, 79-80, *CSEL* 32-1, p. 197-198 cité dans L. GOSSEREZ, « Le phénix coloré (d'Hérodote à Ambroise de Milan) », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, vol. 1, 2007, p. 94-117, p. 110, n. 71 *; ead.*, « Sous le signe du phénix (Ambroise de Milan, Exameron, V, 23, 79-80) », *dans La Création chez les Pères*, M.-A. VANNIER (éd.), Bern / Berlin / Bruxelles, Peter Lang, 2011, p. 55-75. Notons qu'à la fin du Ier siècle de notre ère, Clément de Rome se servit déjà du phénix pour fournir des « preuves » du processus de résurrection accessible au fidèle (*Épître aux Corinthiens*, I, 25), ce que Cyrille de Jérusalem a également envisagé dans ses *Catéchèses* (XVIII, 8).

[1233] Paul emploie à plusieurs reprises la métaphore du nouveau vêtement pour traduire la renaissance de l'individu dans Col 3, 9 ; 1 Co 15, 53.

[1234] D'après la traduction proposée par L. Gosserez dans *ead.*, « Le phénix coloré (d'Hérodote à Ambroise de Milan) », art. cit., p. 110, n. 71. Le rapport entre la renaissance et le jardin éternellement verdoyant apparaît également chez Is 58, 11.

[1235] *Loc. cit*. Selon L. Gosserez, Ambroise se référa aux *Actes apocryphes de Paul* (XIV, 5-7) pour faire référence à la résurrection du martyr trois jours après la décapitation.

[1236] L. GOSSEREZ, « Sous le signe du phénix… », art. cit., p. 59. L'*exemplum* du phénix apparaît après un passage sur les métamorphoses du ver à soie, du caméléon et du lièvre. « Les appels à l'expérience » devaient préparer l'auditoire à écouter un passage basé sur un oiseau fabuleux.

Un glissement s'opère entre la métamorphose d'animaux réels, la régénération cyclique du phénix et l'espoir de la résurrection charnelle et définitive pour les fidèles les plus vertueux. L'*avis unica* ressuscite « sans connaître d'exemple et sans explication », ce qui l'assimile à une figure du Christ désigné comme l'*alpha* et l'*omega*[1237]. Le signe de la croix lumineuse et le phénix radieux se répondent et se complètent, afin de relayer la signification du baptême comme une illumination du néophyte. Selon Cyrille de Jérusalem, l'initié cueille « les fleurs mystiques pour en tresser des couronnes célestes »[1238], ce qui contribue à le rapprocher du phénix qui tisse son tombeau-berceau et crée la chrysalide de son successeur chez Ambroise[1239]. La métaphore ambrosienne du tissage évoque la création du nouvel individu par le baptême, annonce la résurrection charnelle des Justes et fait référence à la Création. Le décor du baptistère napolitain articulé autour du signe christique offre une vision d'un univers ordonné, hiérarchisé et harmonieux, autrement dit du cosmos organisé autour de la Croix. Cette dernière matérialise l'axe du canthare monumental et le pivot de l'univers à l'égal du phénix qui, dans l'*Exameron,* synthétise la démonstration sur la résurrection et forme « la clé de voûte de l'édifice où il inscrit le chiffre du Christ » selon L. Gosserez[1240].

Dans la scène de *Traditio Legis*, Paul devait réaliser le geste de l'*acclamatio* et célébrer le triomphe du Christ sur la mort, tandis que Pierre reçoit le *volumen* de la Loi. Ce dernier porte sur l'épaule une croix hampée au bras supérieur bouclé qui rappelle le monogramme de la calotte et contribue à la vision apocalyptique de la scène. Les nuées colorées, le Christ trônant sur une sphère bleue et les deux palmiers-dattiers situent les trois figures dans un espace intermédiaire lié au nouvel Éden et à l'attente de la Seconde Parousie. Si l'on analyse le schéma de la scène, la *Traditio Legis* et le côté oriental de l'anneau doré se répondent, puisque le Christ est encadré de palmiers, est escorté par deux figures principales et il est surélevé. Les palmiers soulignent le cadre et semblent supporter la traverse, alors que les apôtres forment les deux piliers de l'Église médiatrice entre l'humain et le divin. Dans ce contexte, le *volumen* transmis à Pierre peut faire référence à la proclamation du baptême comme condition nécessaire au salut dans un verset de l'Évangile de Marc[1241]. La sphère bleue évoque quant à elle le cosmos, voire

[1237] *Ibid*., p. 65.
[1238] CYRILLE DE JÉRUSALEM, *Les catéchèses baptismales et mystagogiques, op. cit.,* I, 1, p. 25.
[1239] « *Quae cum sibi finem vitae adesse adverterit, facit sibi thecam de ture et murra et ceteris odoribus, in quam impleto vitae suae tempore intrat et moritur* », AMBROISE DE MILAN, *Exameron,* V, 23, 79, traduit et commenté dans L. GOSSEREZ, « Sous le signe du phénix… », art. cit., p. 66.
[1240] *Ibid*., p. 66-67. L. Gosserez ne cite pas le baptistère de Naples mais ses réflexions sur la place du phénix dans l'*Exameron* ambrosien – « tissé » comme l'univers est structuré – suivent le même schéma de pensée.
[1241] Mc 16, 15-16.

la source tumultueuse du Fleuve de Vie, si l'on s'en tient aux nuances chromatiques et à l'édifice dans lequel la sphère apparaît[1242]. La réactualisation du baptême correspondrait alors à la transmission du Verbe de Dieu, fixé dans les Évangiles puis transmis par les apôtres et les clercs. De la même manière que dans l'*Exameron* ambrosien, les oiseaux se rassemblent autour du phénix comme pour l'écouter, puisque l'oiseau éternel incarne le Verbe dont la portée est traduite par la diffusion de la lumière divine[1243].

Les quatre derniers compartiments de l'octogone [n°3, 7, 9 et 11] sont trop dégradés pour être étudiés, mais les huit sections du registre inférieur peuvent quant à elles être envisagées comme le point de départ ou l'aboutissement du discours visuel[1244]. Placés aux quatre points cardinaux et dans le prolongement des bras de la croix, quatre compartiments rectangulaires abritent huit apôtres vêtus d'une tunique claire [n°19, 21, 23 et 25]. Ils présentent la couronne gemmée de leur martyre au Christ rendu présent par la lumière de chacune des baies. « La grande épreuve »[1245] garantit leur salut, mais les martyrs doivent patienter jusqu'à ce que tous leurs semblables aient remporté leur combat contre la mort. Les martyrs baptisés par leur sang ont sacrifié leur vie ce qui les rapproche du premier martyr signifié par la croix, tandis que le néophyte imite Jésus en recevant le sceau baptismal[1246]. Les quatre autres faisceaux lumineux émergeant de la croix radieuse désignent le Tétramorphe placé dans les niches d'angle de la coupole et donc dans les trompes du tambour octogonal. Dans les compartiments sud-ouest [n°24] et nord-ouest [n°22] apparaissent respectivement le lion de Marc et l'aigle de Jean, tandis que dans les sections sud-est [n°26] et nord-est [n°20] se manifestent l'homme de Mathieu et le taureau de Luc[1247]. La tête de chaque Évangéliste est encadrée de cinq étoiles argentées et dorées qui font écho à la calotte absidale tout comme les nuées colorées à partir desquelles émergent les quatre Vivants ailés. Par conséquent, la théophanie apocalyptique du

[1242] La sphère bleue pourrait ainsi évoquer le Fleuve de Vie qui s'écoule du trône de l'Agneau dans l'Apocalypse (Ap 22, 1). J.-L. Maier (p. 115) s'appuie sur le sermon 212 d'Augustin, en particulier sur la référence à la *traditio symboli* dans le rituel baptismal, pour tenter d'expliquer la présence de cette scène de *Traditio Legis* dans un baptistère.

[1243] L. GOSSEREZ, « Sous le signe du phénix… », art. cit., p. 67. Elle précise que dans le texte d'Ambroise, le phénix inscrit le Verbe relayé par le prédicateur, ce qui distingue l'oiseau chrétien du *benu* représentant notamment le *bâ* de Theuth, le dieu de la parole créatrice mais mensongère chez Platon (*Phèdre*, 274-275).

[1244] L. de Bruyne a envisagé la bénédiction des pains et des poissons entre la *Traditio Legis* et la *Samaritaine* [n°3 sur le schéma]. Dans les trois derniers compartiments, le chercheur a pensé à la représentation de la guérison de l'aveugle et du paralytique tout en précisant que la reconstitution reste difficile pour ce décor. (*id.*, « La décoration des baptistères paléochrétiens », art. cit., p. 344).

[1245] Ap 6, 9-11. Leur tunique est claire parce que blanchie dans le sang de l'agneau (Ap 7, 14).

[1246] « Ainsi les gens des temps de paix seraient baptisés dans l'eau, ceux des temps de persécution, dans leur propre sang », CYRILLE DE JÉRUSALEM, *Les catéchèses baptismales et mystagogiques*, *op. cit.*, III, 10, p. 59.

[1247] La vision des Quatre Vivants est décrite dans le livre d'*Ézéchiel* (Ez 1, 4-11) et reprise dans l'*Apocalypse* (Ap 4, 7-8).

Tétramorphe renforce la dimension eschatologique du baptême et annonce la Seconde Parousie. Chaque niche d'angle est surmontée de pasteurs encadrés d'agneaux ou de cerfs eux-mêmes flanqués de palmiers-dattiers selon un schéma déjà mis en évidence[1248]. Les cerfs qui s'abreuvent évoquent l'âme assoiffée du fidèle du Psaume 42 intégré dans la cérémonie du baptême dès la fin du IVe siècle[1249]. Tel un berger, le Christ rassemble son troupeau dans le Royaume de Dieu puisqu'il connaît ses brebis marquées du sceau baptismal et elles le reconnaissent selon les versets de *Jean*[1250].

Dans le baptistère San Giovanni in Fonte de Naples, la réappropriation du phénix et du staurogramme met en évidence un glissement de sens. Le chrisme imprimé sur les monnaies impériales au IVe siècle commémorait la victoire militaire de Constantin. L'oiseau éternel présenté comme le trophée du souverain annonçait le début d'une nouvelle ère et promettait le retour des temps heureux. Au début du Ve siècle, la croix et le phénix ont été reproduits au cœur du baptistère napolitain dont la coupole est empreinte de la présence perpétuelle du Christ et par extension, de l'évêque à l'origine de l'édifice. Severus (363-409) a ainsi cherché à laisser sa marque dans le temps et dans le tissu urbain de la cité chrétienne réorganisée autour de l'*insula episcopalis*[1251]. Le transfert progressif du signe de la croix et du phénix vers l'Église romaine et napolitaine permit à l'évêque d'affirmer son autorité et de revendiquer une certaine filiation avec la Rome constantinienne. La croix inscrite dans les cieux étoilés est également située dans l'axe du néophyte marqué du nom du Fils de Dieu. Le sceau baptismal lui apporte la vie et lui fait franchir un premier pas sur la voie du salut en purifiant sa chair. Le décor de la coupole relaye ainsi le rituel. Il accompagne l'élévation spirituelle du fidèle qui s'en remet à Dieu dans l'espoir de se désaltérer dans le Fleuve de Vie et de goûter aux fruits de l'Arbre de Vie. Ces derniers sont protégés par une série d'oiseaux gardiens des portes de la Jérusalem céleste et du nouvel Éden retrouvé par le sacrifice du Christ. L'anneau doré délimite un seuil entre l'humain et le divin en soulignant le médaillon du faux *oculus* et matérialise une couronne

[1248] Ces compartiments sont alternés : Marc et Luc sont surmontés d'agneaux alors que Jean et Mathieu sont surmontés de cerfs qui s'abreuvent à des fleuves jaillissant de rochers. Sur l'iconographie du pasteur ou « Bon Pasteur » *supra*, Chap. IV, III).

[1249] J.-L. MAIER, *Le baptistère de Naples, op. cit.*, p. 132-134. Le chercheur précise que le psaume 42 (41) a pu intégrer la cérémonie baptismale dès le deuxième tiers du IVe siècle, ce que confirme Augustin au début du Ve siècle (*Commentaires sur les Psaumes*, 41.1).

[1250] Jn 10, 11, 14.

[1251] Au Ve siècle, le décor en mosaïques du baptistère de Naples ne semble donc pas avoir été atteint par les polémiques portant sur des églises romaines jugées trop luxueuses et sur l'enrichissement de la papauté. Sur le sujet, voir en particulier C. PIETRI, « Évergétisme et richesses ecclésiastiques dans l'Italie du IVe à la fin du Ve siècle : l'exemple romain », *Ktema*, 3, 1978, p. 317-337, en part. p. 321-326.

gemmée autour de la croix-trophée annonçant la Seconde Parousie. Situés aux portes des cieux, les paons participent à la médiation entre le terrestre et le céleste tout en célébrant le triomphe du Christ sur la mort, signifié par le phénix radieux. Celui-ci diffuse la lumière éternelle du Père et se présente majestueusement dans le nouvel Éden illuminé par le Christ et le pouvoir de la foi révélée par le baptême. Revêtu de lumière, le fidèle répond au phénix incarnant à la fois le Christ victorieux de la mort, le martyr et le néophyte dont la chair a été préparée à la résurrection. De la même manière que le paon, le phénix porteur de lumière arbore un corps glorieux, incorruptible et « spirituel » à l'image d'Adam et Ève avant le Péché originel. Baptisé par le feu, l'oiseau éternel témoigne de la Résurrection et apporte un espoir de salut au fidèle guidé par la lumière de sa foi[1252].

L'étude du décor en mosaïque de la coupole du baptistère de Naples met en exergue les rapports entre le contenant et le contenu, puisque l'édifice peut être comparé à un canthare monumental. Le baptistère est un *fons vitae* qui entre en écho avec le Christ assimilé au Fleuve de Vie. L'édifice abrite le néophyte dont la soif de vie éternelle l'invite à se tourner vers Dieu comme les cerfs vers la Source de Vie. Le baptême fait renaître l'individu et fait jaillir en lui une source de lumière dont l'éclat éternel serait comparable à un écoulement perpétuel de vie. Enveloppé par sa foi protectrice et imprégné du parfum de ses vertus, le fidèle purifié peut espérer triompher à son tour de la mort et rayonner dans le Royaume de Dieu à l'égal des oiseaux éternels enchâssés sur la couronne de lumière autour du Christ. Le passage entre charnel et spirituel est accompagné par la liturgie relayée par la répartition des éléments autour du corps transformé par le sacrement et de la croix structurant l'ensemble du décor. La composition radiale émane des bras lumineux de la croix illuminant les fidèles, les apôtres, les martyrs et les Évangélistes. La croix les enveloppe d'une lumière protectrice associée à la vie éternelle[1253]. La lumière contribue donc à l'administration du baptême comme condition essentielle au salut et renforce la position de l'Église médiatrice entre l'humain et le divin.

Le Verbe de Dieu se diffuse dans l'univers et l'illumine, puisque les bras du signe christique donnent naissance aux huit faisceaux qui éclairent les apôtres martyrisés et les Évangélistes. Le Christ signifié par la croix et le phénix irrigue le monde et réconcilie les créatures au sein d'un univers harmonieux et particulièrement ordonné. L'axe du cosmos est

[1252] Notons que dans Mt 3, 11-12, il est question d'un baptême dans l'eau de l'Esprit Saint et par le feu d'ailleurs associé à la théophanie et au thème du sacrifice dans l'Ancien Testament. *Cf*. A. RAUWEL, *Rites et société dans l'Occident médiéval,* Paris, Picard, 2016, chap. 4, « Ardeurs et ivresses : les liturgies du vin et du feu », p. 47-57, p. 54. Voir également C.-M. EDSMAN, *Le baptême de feu*, Leipzig, A. Lorentz, 1940.

[1253] Le rapport entre les quatre fleuves de l'Éden, les Évangélistes et le baptême est notamment mis en évidence par Cyprien dans une de ses lettres (*Ep.*73, 10).

matérialisé par l'instrument de la Passion qui rend le Christ visible et apporte la mesure du monde figuré sur la coupole du baptistère napolitain. Guidé par le décor jusqu'au corps radieux du Christ, le fidèle est à même de percevoir la dimension eschatologique du baptême en ouvrant ses yeux intérieurs. Les tesselles de mosaïques réparties sur la coupole couronnent le néophyte marqué du sceau baptismal ainsi que « des couleurs de l'Esprit » appliquées sur l'âme-image du nouvel individu préparé à la communion[1254]. À l'égal du phénix dans l'*Exameron* ambrosien, l'oiseau est destiné à fixer dans les mémoires l'*imago* du Christ victorieux de la mort que le nouvel individu espère rejoindre dans l'Éden retrouvé. Le phénix radieux inscrit au cœur de la coupole du baptistère napolitain constitue la clé de voûte d'un discours visuel visant à mettre en lumière la dimension eschatologique du baptême[1255].

III. Le Christ, l'oiseau éternel et le fidèle à Ravenne et à Thessalonique au milieu du Ve siècle

A. Réflexions sur les références inscrites dans l'univers visuel du baptistère des Orthodoxes de Ravenne

Contemporain de l'édifice précédemment étudié, le décor du baptistère des Orthodoxes à Ravenne fait valoir les liens tissés entre le paon et le baptême dans la première moitié du Ve siècle [Carte 11][1256]. Le baptistère des orthodoxes ou « baptistère néonien » a été construit près de l'ancienne cathédrale de la cité durant le premier quart du Ve siècle, sous l'épiscopat d'Ursus (405-431)[1257]. L'édifice de forme octogonale reprend le plan du baptistère constantinien du

[1254] D'après les réflexions proposées par G. Frank sur les « images mentales » des martyrs et des fidèles perceptibles par les « yeux de la foi » dans les *Catéchèses baptismales* de Jean Chrysostome. *Cf.* G. FRANK, « L'eucharistie et la mémoire sensorielle selon Jean Chrysostome », art. cit., p. 773.

[1255] La place et le rôle du phénix sur la coupole du baptistère de Naples rejoint les réflexions proposées par L. Gosserez sur la portée de « l'image du phénix » comme *exemplum* de résurrection. Le phénix radieux et coloré serait « le signe des signes », un outil mnémonique déterminant car situé à la fin du sermon VIII lié à la liturgie pascale et avant le sermon IX consacré à la création de l'homme (*ead.*, « Sous le signe du phénix », art. cit., p. 67-68).

[1256] Fiche K 240. Parmi l'abondante bibliographie sur le sujet, voir notamment J. FICKER, « Der Bildschmuck des Baptisterium Ursianum in Ravenna », *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher*, 1921, p. 319-328 ; K. WESSEL, « Zur Interpretation der Kuppelmosaiken des Baptisteriums der Orthodoxen », dans *IV CARB*, 1957, I, p. 77-81 ; C. CASALONE, « Ricerche sul battistero della cattedrale di Ravenna », *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, 8, 1959, p. 202-268 ; S. K. KOSTOF, *The Orthodox Baptistery of Ravenna*, New-Haven, Yale University Press, 1965 ; F. W. DEICHMANN, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, vol. I, *Ravenna. Geschichte und Monumente*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1969, p. 130-151 ; vol. II, *Kommentar, 1. Teil*, 1974, p. 17-47 ; A. J. WHARTON, « Ritual and Reconstructed Meaning : the Neonian Baptistery in Ravenna », *The Art Bulletin*, 69, 1987, p. 358-375 ; D. MAUSKOPF DELIYANNIS, *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 88-100.

[1257] La cathédrale et son baptistère sont mentionnés dans *LPER*, Ursus (405-431), n°23, p. 169-170.



Figure 55. Vue d'ensemble de la coupole du baptistère des Orthodoxes.

Latran et suit la structure du décor de la coupole de San Giovanni in Fonte de Naples[1258]. Au Ve siècle, quatre portes s'ouvraient sur les côtés plats alternés avec quatre faces absidées autour d'un édifice dont le niveau du sol a été rehaussé de trois mètres à l'époque moderne[1259]. Sous l'épiscopat de Néon (450-473), l'édifice fut couvert d'une coupole dont le décor est divisé en cinq niveaux superposés à partir du sol[1260]. Les deux premiers niveaux (niveaux I et II) concernent les parois de l'édifice rythmées par deux séries d'arcades de huit arcs chacune[1261]. Sur la coupole, les éléments sont répartis dans deux anneaux (niveaux III et IV) qui couronnent une figuration du baptême de Jésus sur la clé de voûte (niveau V) [Figure 55].

[1258] Sur le baptistère du Latran au IVe siècle, voir en particulier O. BRANDT, « Il Battistero Lateranense dell'imperatore Costantino e l'architettura contemporanea : come si crea un'architettura battesimale cristiana ? », dans *Late Antiquity : art in context*, J. FLEISCHER et J. LUND (éd.), Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2001, p. 117-144 ; *id.*, « Ipotesi sulla structtura del battistero lateranense tra Constantino e Sisto III », dans *Ecclesiae Urbis*, F. GUIDOBALDI et A. GUIGLIA GUIDOBALDI (éd.), actes de colloque (Rome, 2000), Vatican, PIAC, 2002, III, p. 923-932.

[1259] K. KOSTOF, *The Orthodox Baptistery of Ravenna, op. cit.*, p. 31, fig. 5-6 ; G. BOVINI, *Ravenne. Art et histoire*, Ravenne, Longo, 1985, p. 35.

[1260] *LPER*, Neon (450-473), n°28-30, p. 175-184, en part. n°28 pour la citation de l'inscription dédicatoire du baptistère.

[1261] Nous reprenons la méthode de description adoptée par S. K. Kostof qui a divisé le décor du baptistère en cinq registres désignés « Zones I, II, III, IV, V ». *Cf. id., The Orthodox Baptistery of Ravenna, op. cit.,* fig. 41.



Figure 56. Baptistère des Orthodoxes, détail de la coupole, le baptême de Jésus.

De fait, l'ensemble du décor intérieur du baptistère néonien est articulé autour d'une présentation du baptême de Jésus, une scène figurée dans les catacombes de Calixte dès le début du IIIe siècle [Figure 56]. La scène se détache sur un fond doré qui apporte de la lumière et attire le regard du néophyte sur l'une des principales théophanies bibliques[1262]. Sur la rive du Jourdain, Jean le Baptiste verse de l'eau sur la tête de Jésus à l'aide d'une coupelle certainement ajoutée durant la restauration de la partie supérieure du médaillon au milieu du XIXe siècle. C'est également durant cette période que la colombe, la croix gemmée tenue par Jean-Baptiste et la tête de Jésus ont été modifiées[1263]. Jésus est figuré debout, nu et à demi immergé dans les eaux du Jourdain personnifié à droite.

La scène de baptême est étroitement associée à la diffusion de la lumière, puisque les tesselles dorées enveloppent les figures disposées sur l'emplacement de l'*oculus*. La délimitation de ce dernier est rappelée par une bordure de motifs blancs cernés de bleus imitant les moulures autour des *oculi*[1264]. Ces motifs répétés et répartis en éventail forment une frise que S. Piazza a mise en parallèle avec les plis d'une ombrelle destinée à recouvrir l'ouverture zénithale dans certains édifices antiques[1265]. La transposition probable de cette ombrelle et la bordure moulurée autour de l'*oculus* du mausolée de Constance réalisé au milieu du IVe siècle rapprochent cet édifice du décor en mosaïques de la coupole du baptistère des Orthodoxes[1266]. De la même manière que dans le mausolée romain, douze faisceaux naissent du médaillon

[1262] Mt 3, 13-17 ; Lc 3, 21-22 ; Mc 1, 9-11. Sur l'évolution de la représentation du baptême entre le IIIe et le Ve siècle, voir J.-M. SPIESER, « Les représentations du baptême du Christ à l'époque paléochrétienne », dans *Fons Vitae. Baptême, baptistères et rites d'initiation (IIe-VIe siècle)*, I. FOLETTI et S. ROMANO (dir.), Rome, Viella, 2009, p. 65-88.

[1263] Les restaurations du XIXe siècle ont probablement ajouté une barbe au Christ et plusieurs autres détails, notamment la coupelle tenue par Jean Baptiste. Sur le sujet, voir en particulier S. K. KOSTOF, *The Orthodox Baptistery of Ravenna, op. cit.,* p. 20-29 ; C. STURARO, « Il 'Battesimo di Cristo' nei mosaici delle cupole dei battisteri di Ravenna : una interpretazione della personifaczione del Giordano », *Iconographica*, 12, 2013, p. 9-21.

[1264] Sur la question de la réappropriation de l'*oculus* dans l'architecture et l'iconographie chrétienne, voir en particulier S. PIAZZA, « La memoria dell'*oculus* romano nelle cupole di Santa Costanza... », art. cit., p. 241-246 ; *id.*, *Au zénith de la coupole*, *op. cit.,* p. 190-191.

[1265] *Ibid.*, p. 193-197.

[1266] *Supra*, chap. IV, II. C.

central au centre duquel apparaît Jésus-Christ porteur de lumière. La croix gemmée tenue par Jean-Baptiste, la présence de la colombe de l'Esprit Saint et l'intervention de Dieu le Père reconnaissant le Fils annoncent le « baptême » à Jérusalem[1267]. La série de motifs bleus et blancs couronne ainsi le disque lumineux de la clé de voûte de l'édifice et crée une transition avec un anneau à fond bleu sur lequel se détachent les douze apôtres identifiés par des inscriptions. Le niveau IV est rythmé par les apôtres ainsi que par une série de candélabres végétalisés qui divisent la figuration du nouvel Éden révélé par une longue étoffe suspendue au médaillon central. Les plis réguliers du dais et les candélabres dorés délimitent douze compartiments rappelant le schéma des apôtres sous des arcades reproduit sur certains sarcophages ravennato-byzantins contemporains[1268]. De la même manière qu'à Naples, les apôtres présentent la couronne gemmée de leur martyre au Christ au sein d'une procession menée à Ravenne par Pierre et Paul. Chaque compartiment fait penser à une arcature, à une cellule architecturale abritant un apôtre. Il en est de même, par exemple, dans le schéma des apôtres placés sous des arcs sur les sarcophages romains et ravennato-byzantins sculptés entre le IVe et le VIe siècle

Le principe de la cellule architecturale apparaît d'autant plus au niveau III divisé en huit compartiments abritant notamment une alternance de trônes et d'autels placés dans une abside flanquée de dais. Sur les faces sud-est, sud-ouest, nord-est et nord-ouest de l'édifice, quatre trônes inoccupés sont encadrés d'arbustes aperçus derrière des clôtures ajourées. Celles-ci rappellent les clôtures peintes et sculptées dans les catacombes romaines[1269]. Dans les points cardinaux, les Évangiles sont déposés sur des autels dont les tables, supportées par quatre colonnes dorées, sont ornées de pierres précieuses et de perles. Sous les dais latéraux de ces compartiments, des niches en coquille abritent des sièges sur lesquels ont été disposées des couronnes gemmées similaires aux objets présentés par les apôtres du niveau supérieur. Les huit compartiments se répondent en écho afin de proposer une vision harmonieuse d'un univers dont l'accès semble fermé par ces trônes et autels[1270]. Ces derniers font l'intermédiaire entre la liturgie terrestre et céleste, alors que les trônes laissés vides évoquent la préparation du trône de

[1267] Mc 10, 38.
[1268] Sur le sarcophage dit « des douze apôtres » (fiche K 38), deux apôtres apportent leurs couronnes au Christ de la *Traditio Legis* sur la face avant. Sur la face arrière, deux paons sont affrontés à une croix latine couronnée et six apôtres sont présentés sur les côtés de la cuve. L'objet sculpté au milieu du Ve siècle est actuellement conservé dans la nef de Saint-Apollinaire-in-Classe à Ravenne.
[1269] A ces exemples peuvent s'ajouter les paons perchés sur des clôtures ajourées autour d'une fontaine sur une paroi peinte de la tombe 89 des nécropoles de Thessalonique au début du IVe siècle (fiche J 317).
[1270] Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point essentiel.

justice pour le Seigneur[1271]. La référence au thème de l'Étimasie resserre les liens entre le baptême de Jésus et la procession des apôtres, puisque le trône vide démultiplié est préparé en attente du retour du Christ-Juge[1272]. La figuration de ce thème sur les mosaïques de l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure à Rome (v. 432) et la *crux gemmata* présentée sur un trône au centre de l'abside de Fundi décrite par Paulin de Nole (v. 353-431) vont dans le même sens[1273].

Sous la série de trônes et d'autels, le niveau II donne à voir une arcade cernant chacune des huit baies du baptistère. Les arcs séparés par des feuilles d'acanthe donnent naissance à des candélabres végétalisés similaires à ceux du niveau IV. Ces candélabres végétalisés permettent une transition visuelle entre le plan octogonal de l'édifice et le plan circulaire de la coupole ainsi qu'entre les huit et douze compartiments. La plupart des éléments figurés au niveau II ont été restaurés à la fin du XIXe siècle. Entre les années 1870 et 1880, les restaurateurs ont notamment détruit les décors en stuc des lunettes des huit arcs en pensant qu'il s'agissait d'ajouts du XVIIe siècle[1274]. Les figures des seize prophètes et les animaux affrontés au-dessus des niches ont également été modifiés [Figure 57], mais peuvent nous donner une idée de



Figure 57. Détail de la face nord-est intérieure du baptistère des Orthodoxes.

[1271] Ps 9, 8 ; 88, 15.
[1272] Sur les liens tissés entre le baptême de Jésus, la procession des apôtres et les autels alternés avec les trônes, voir V. IVANOVICI, *Manipulating Theophany…, op. cit.,* p. 91-92.
[1273] *Epistula* 32, 17. *Cf.* G. HERBERT DE LA PORTBARRÉ-VIARD, *Descriptions monumentales…, op. cit.,* p. 122-124, p. 232-239, Annexe II, fig. 3-4. Notons que sur la coupole du baptistère des Ariens (fin Ve siècle), la croix gemmée est déposée sur un coussin pourpre sur le trône-autel orfévré flanqué de Pierre et Paul.
[1274] S. K. KOSTOF, *The Orthodox Baptistery of Ravenna, op. cit.*, p. 27-28, d'après S. BUSMANTI, *Guida breve per Ravenna antica e moderna*, Ravenne, Claudio Zirardini éd., 1883, p. 93. À ce sujet, voir également V. IVANOVICI, *Manipulating Theophany…, op. cit*., p. 58-60.

l'aspect original des lunettes de ce niveau[1275].

Il convient de rester prudent sur l'état actuel de ce niveau du décor, en particulier vis-à-vis de la polychromie des lunettes[1276]. L'alternance originelle entre le rouge et le bleu est incertaine bien qu'on puisse penser que ces stucs aient été peints dès le Ve siècle[1277]. Les fresques modernes faussent ainsi notre vision, mais ont conservé la mémoire des compositions des sculptures originales, à savoir des animaux affrontés et entourés de rinceaux de vigne[1278].



Figure 58. Détail de la lunette nord-est du niveau II.

Sur le côté sud, des griffons perchés sur des rinceaux sont affrontés à un canthare d'une croix et des cerfs sur la lunette sud-ouest, c'est-à-dire le compartiment diamétralement opposé aux paons. En effet, deux paons perchés sur des rinceaux de vigne jaillissant de deux canthares sont affrontés à une croix sur la lunette nord-est de l'édifice [Figure 58]. La restauration moderne de cette lunette est dommageable, mais la fixation en peinture du schéma nous permet d'envisager des parallèles avec d'autres témoignages contemporains ou légèrement postérieurs. Selon S. K. Rostof, les cerfs et les paons ont été reproduits sur d'autres supports contemporains et correspondent à la signification du baptême[1279]. Le schéma des paons affrontés sur la lunette nord-est a certainement été adopté dès le milieu du Ve siècle et réalisé selon la même technique que les prophètes et les animaux affrontés au-dessus des niches. La présence d'un quatrième couple d'animaux sur les lunettes

[1275] Nous ne nous attarderons par sur les différents animaux affrontés au-dessus des douze prophètes mineurs ainsi que sur les scènes bibliques figurées au-dessus des prophètes majeurs. Sur le sujet, voir S. K. KOSTOF, *The Orthodox Baptistery of Ravenna, op. cit.*, p. 65-71.

[1276] En 1897, M. Sangiorgi a proposé de peindre l'arrière-plan des prophètes en rouge, le fond des lunettes en bleu et le fond des éléments architecturés en doré. Un essai a, semble-t-il, été réalisé par E. Piazza en 1898. (*Cf.* C. RICCI, *Ravenna e i lavori fatti dalla sovrintendenza dei monumenti nel 1898*, Bergame, Istituto italiano d'arti grafiche, 1899, p. 35).

[1277] S. K. KOSTOF, *The Orthodox Baptistery of Ravenna, op. cit.*, p. 28, 75.

[1278] *Ibid.*, p. 65. Les rinceaux correspondent d'ailleurs à ceux du niveau I.

[1279] Il est possible que la *basilica ursiana* ait également été ornée de décors en mosaïque, voire en stuc, en particulier de figures humaines et d'animaux, si l'on se base sur le texte d'Agnellus dans le *LPER*, Ursus (405-431), n°23, p. 169.

du niveau II ne peut d'ailleurs être exclue si l'on se base sur la tonalité de l'ensemble du décor régi par la répétition et l'alternance des éléments.

Au niveau I, les huit arcs séparés par des feuilles d'acanthe servent de socles aux apôtres situés dans le prolongement des candélabres végétalisés. Ces figures marquent les sommets de l'octogone et renforcent la structure du décor en mosaïque articulé autour du baptême de Jésus supporté par les apôtres déclinés sous forme de faisceaux et de candélabres végétalisés. Sur un fond doré, chaque apôtre est contenu dans une mandorle végétale dont naissent des rinceaux dorés imprimés sur un fond bleu. Dans l'axe des trônes, les quatre arcs surmontant les absides de l'édifice sont surlignés d'inscriptions latines en lettres dorées sur fond bleu. Au-dessus de l'abside nord-est, les paons surmontent un texte faisant référence au lavement des pieds des disciples de Jésus la veille de la Passion[1280]. Au-dessus de l'abside sud-est, une citation d'un psaume sur la rémission des péchés est suivie sur le côté sud-ouest d'une évocation de la marche sur les eaux de Jésus dans l'Évangile de *Mathieu*[1281]. Au-dessus de l'abside nord-ouest, le psaume fait allusion au pasteur faisant allonger le fidèle sur de frais herbages avant de le mener près des eaux du repos afin de lui redonner vie[1282].

Ainsi, le baptistère des Orthodoxes réunit plusieurs références mises en relations autour du thème du baptême et de la renaissance de l'individu. Des liens peuvent être tissés avec le baptistère San Giovanni in Fonte de Naples. Les références à l'iconographie funéraire romaine des IIIe et IVe siècles et les citations de l'ancien décor du mausolée de Constance (v. 360) dirigent ensuite notre regard vers la Rome du IVe siècle[1283]. Ces signes semblent faire autorité dans la cité chrétienne de Ravenne qui prend un nouveau souffle dans la première moitié du Ve siècle. La dernière capitale de l'Empire romain d'Occident devient une métropole ecclésiastique

[1280] UBI DEPOSUIT IH(ESU)S VESTIMENTA SUA ET MISIT AQUAM IN PELVEM ET LAVIT PEDES DISCIPULORUM SUORUM, d'après Jn 13, 4-5. K. KOSTOF, *The Orthodox Baptistery of Ravenna, op. cit.*, p. 60 ; F. W. DEICHMANN, *Ravenna…*, vol. II, *Kommentar, 1. Teil, op. cit.*, p. 28-29. Sur la question du lavement des pieds dans ce contexte baptismal, voir I. FOLETTI, « Saint Ambroise et le baptistère des Orthodoxes de Ravenne. Autour du lavement des pieds dans la liturgie baptismale », dans *Fons vitae…*, *op. cit.*, p. 121-156.

[1281] Sur le côté sud-est : BEATI QUORUM REMISSAE SUNT INIQUITATES ET QUORUM TECTA SUNT PECCATA BEATUS VIR CUI NON IMPUTAVIT DOMINUS PECCATUM, d'après Ps 32 (31), 1-2. Sur le côté sud-ouest : IH(ESU)S AMBULA(N)S SUPER MARE PETRO MERGENTI MANU(M) CAPIT ET IUBENTE DOM(I)NO VENTUS CESSAVIT, d'après Mt 14, 29-33. Voir F. W. DEICHMANN, *Ravenna…., vol. II, Kommentar, 1. Teil, op. cit.*, p. 29-30.

[1282] IN LOCUM PASCUAE IBI ME CONLOCAVIT SUPER AQUA REFECTIONIS EDOCAVIT ME, d'après Ps 23 (22), 1-2. F. W. DEICHMANN, *Ravenna…, vol. II, Kommentar, 1. Teil, op. cit.*, p. 28.

[1283] Le sujet a notamment été développé dans G. BOVINI, « Rapporti fra l'iconografia romana e quella ravennate », dans *Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter*, Baden-Baden, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1953, vol. II, p. 75-85.

dans les années 430 et acquiert ainsi une certaine autonomie vis-à-vis de Rome[1284]. La filiation avec Rome est perceptible, mais le décor s'enrichit également d'un vocabulaire visuel en usage sur des sarcophages ravennato-byzantins contemporains. Les apôtres disposés sous une arcade et les paons affrontés autour d'une croix ou d'un canthare-calice font partie de ces formules visuelles transposées sur plusieurs supports. La combinaison « paons + croix + canthare + rinceaux de vigne + arc » insérée dans le décor complexe du baptistère des Orthodoxes doit particulièrement retenir notre attention en raison de sa diffusion dans des contextes funéraires puis cultuels entre le IVe et le VIe siècle. Les paons sculptés sur des sarcophages, des *plutei*, des ambons et figurés en mosaïques dans plusieurs baptistères seront mis en perspective avec les figures du baptistère néonien dans le chapitre suivant. Selon nous, ces arcs forment autant de seuils entre le terrestre et le céleste, que les paons gardent et permettent de franchir par l'intermédiaire du rituel[1285].

B. La clôture ajourée et le paon relai des sacrements

Les références à des témoignages issus de la sphère funéraire et cultuelle de Rome, de Naples et de Ravenne sont inscrites dans un discours visuel ordonné et cohérent. Les éléments figurés dialoguent entre eux et entrent également en résonance avec plusieurs schémas antérieurs et contemporains. En effet, la formule reproduite sur la face nord-est du baptistère néonien peut être envisagée comme un écho visuel et une synthèse de schémas qui semblent faire autorité à Ravenne au Ve siècle. Ce système d'écho visuel a également été mis en œuvre à l'intérieur du baptistère dont le décor est composé d'une série d'éléments gravitant autour des fonts baptismaux et du thème du renouveau relayé par le paon. Le déploiement des volutes végétales réunies autour de la croix et la disposition des feuilles de vigne anime une composition qui semble supportée par les paons situés dans l'axe des canthares. Sous les récipients, deux couples d'animaux affrontés surmontent deux prophètes individualisés présentés dans une niche. Sur un côté, la niche est supportée par deux pilastres cannelés et couverte d'un arc plein cintre avec une coquille renversée. De l'autre côté, la niche est couverte d'un toit à deux versants avec une coquille dirigée vers le haut de l'autre. Une dynamique visuelle est donc apportée par le mouvement général des rinceaux de vigne, par les postures

[1284] À ce sujet, voir notamment R. MASSIGLI, « La création de la métropole ecclésiastique de Ravenne », *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire,* vol. 31-1, 1911, p. 277-290.

[1285] Cette idée d'un arc comme seuil entre le terrestre et le céleste a été développée moins d'un siècle plus tard dans la nef de l'église Saint-Polyeucte de Constantinople au début du VIe siècle. Dans cet édifice, six paons avec la queue déployée en roue ornaient les arcs des deux exèdres de la nef. *Cf.* Fiche L 488.

différenciées des prophètes surmontés de coquilles alternées ainsi que par la variété des animaux affrontés.

L'apparent statisme des animaux affrontés autour d'un objet est contrebalancé par la diversité des rinceaux ainsi que par l'alternance entre les côtés plats et absidés d'un édifice couronné par une chaîne d'arcs. L'impression d'un mouvement giratoire produit par la répétition et l'alternance des éléments est d'autant plus mis en évidence au niveau II précédemment analysé. Le niveau III est structuré quant à lui par l'alternance des trônes et des autels encadrés de compartiments architecturés démultipliés. L'impression de rotation autour d'un axe est interrompue au niveau IV par la procession des apôtres répartis en deux cortèges menés par Pierre et Paul. Ces derniers se font face aux pieds de Jésus dont le corps est quasiment dans l'alignement de l'axe est-ouest de l'édifice. Dans l'Éden retrouvé, les apôtres individualisés sont vêtus de tuniques alternant le doré et le blanc et ils présentent leurs couronnes martyriales au Christ. Le sol verdoyant, le fond bleu compartimenté de candélabres dorés et les plis du tissu contribuent à souligner l'unité du collège apostolique présenté sous une arcade. Celle-ci évoque les douze portes de la Jérusalem céleste, c'est-à-dire l'aboutissement du parcours spirituel et initiatique du fidèle qui se rapproche de Dieu par l'intermédiaire de l'Église.

Abrités sous un arc, les paons associés à la croix, aux rinceaux de vigne et au canthare composent une formule synthétisant plusieurs mécanismes visuels à l'œuvre dans le baptistère néonien. L'impression de mouvement apportée par les volutes des rinceaux met en évidence une série de motifs à la fois répétés et différents, à l'égal des figures des prophètes et des apôtres individualisés. La répétition, l'alternance et la variété des éléments architecturaux, des motifs et des couleurs crée un rythme visuel qui structure le décor et produit un mouvement giratoire autour d'un axe[1286]. L'effet de rotation infinie est produit par la structuration particulière de l'architecture et des figures réparties sur quatre niveaux bien que le niveau IV apporte un autre mouvement visuel. De l'extérieur, l'alternance entre les côtés plats et absidés de l'octogone et la succession des arcs annonce le rythme intérieur, celui du lieu de culte et de l'Église. « La dimension rythmique des lieux et des images » mise en évidence par J.-C. Schmitt est particulièrement sensible dans le baptistère néonien[1287]. À l'égal des composantes de la nef d'une église, les arcs se succèdent, les éléments figurés alternent et varient au sein d'un édifice

[1286] Nos réflexions se basent principalement sur le récent ouvrage de J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge, op. cit.*
[1287] *Ibid.*, p. 113.

animé par la liturgie, en particulier par le mouvement des fidèles se dirigeant d'ouest en est[1288]. L'impression de rotation provoquée par l'enchainement des éléments du décor traduit une idée de mouvement infini correspondant à la célébration du sacrement réactualisant le baptême. Le processus de mimétisme entre Jésus et l'initié apparaît également à travers la référence au lavement des pieds sur la face nord-est. Au niveau I, le texte latin inscrit en lettres dorées sur fond bleu couronne une abside près de laquelle le lavement des pieds du néophyte était probablement pratiqué[1289]. La purification des disciples de Jésus la veille de la Passion est comparée à un nouveau baptême, ce qui contribue à resserrer les liens tissés avec le fidèle[1290]. Après avoir été immergé, le nouvel individu devait se diriger vers la lumière et le renouveau durant la nuit pascale illuminée par le triomphe du Christ sur la mort. À l'aube d'une nouvelle vie rythmée par les sacrements, le néophyte est couronné d'un cortège de figures témoignant de son entrée dans la communauté chrétienne. Situés dans l'axe du texte faisant référence au lavement des pieds, les paons sont insérés dans la dynamique visuelle d'un décor à dimension cosmique. En effet, le disque lumineux, sur lequel Jésus apparaît, matérialise la clé de voûte et se substitue à l'*oculus*. À l'égal du phénix, Jésus est enveloppé d'une lumière qui se diffuse en douze rayons délimitant le niveau IV, la première et dernière étape du parcours spirituel du fidèle.

En franchissant le seuil de l'édifice, le fidèle se place en quelque sorte au centre d'un canthare monumental dont les parois sont percées d'une série d'arcs qui démultiplient la porte du salut représenté par Jésus-Christ[1291]. Les faisceaux lumineux[1292] forment également les rayons d'une roue reprenant une composition développée notamment sur des pavements tardo-antiques à dimension cosmologique[1293]. La comparaison à une roue cosmique renforce l'idée d'une rotation et d'un mouvement infini traduit par la succession des éléments figurés gravitant autour d'un axe. La stabilité de la composition passe par la superposition des arcades et par le prolongement des supports de l'édifice par des colonnes réalisées en stuc ou en mosaïques ainsi que par les candélabres. Ces derniers séparent les apôtres considérés dans l'*Épitre aux Galathes*

[1288] J.-C. Schmitt précise que « l'emploi des cercles, arcatures et rinceaux est une constante de l'ornementation rythmique médiévale » (*id., Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.* p. 150).
[1289] I. FOLETTI, « Saint Ambroise… », art. cit., p. 130. Selon le chercheur, le rituel du lavement des pieds fait partie de la liturgie baptismale depuis le IVe siècle bien qu'il n'ait pas été toujours bien considéré.
[1290] *Ibid.*, p. 127-128.
[1291] Jn 10, 7-9.
[1292] V. Ivanovici s'est particulièrement attaché à cet aspect du décor dans *id*., *Manipulating Theophany…, op. cit.,* p. 57-105, en part. p. 66 et suiv.
[1293] Sur l'idée d'une projection de compositions cosmologiques sur les pavements et les voûtes antiques et tardo-antiques, voir en particulier K. LEHMANN, « The Dome of Heaven », *The Art Bulletin*, 27-1, 1945, p. 1-27 et plus récemment V. IVANOVICI, *Manipulating Theophany…, op. cit.,* p. 73-76.

comme les « colonnes » de l'Église, également évoquée par la série des trônes et des autels disposés en soutien du collège apostolique[1294]. Le Christ forme le pivot d'un discours visuel soutenu par les apôtres ainsi que par les animaux affrontés, en particulier par les paons immortels[1295]. En perpétuelle renaissance, le paon incarne une tension entre statisme et dynamisme également sensible dans sa position puisqu'il accompagne l'élévation de l'âme du fidèle et délimite le seuil du salut. D'une part, les rinceaux de vigne jaillissant du canthare désignent le baptisé planté par le Seigneur qui renaît après avoir été immergé dans les eaux vives du font[1296]. L'Église est considérée comme un tuteur nécessaire pour le croyant, à l'image des fruits de la vigne féconde portés par l'ormeau dans le *Pasteur d'Hermas* (IIe siècle)[1297]. D'autre part, les rinceaux se développent à partir de la Croix-Arbre de Vie. La nouvelle vigne (re)naît du calice et porte le « fruit incorruptible » selon les termes d'Ignace d'Antioche (v. 35-110)[1298]. Les paons protègent les fruits de l'Arbre de Vie et forment une clôture devant l'une des portes de la Jérusalem céleste. Les deux oiseaux affrontés renforcent les liens entre le baptême et la communion tout en soulignant le rôle des sacrements dans le passage du charnel au spirituel.

Il en est de même sur les clôtures de chœur en marbre sculptés entre le Ve et le VIe siècle dans la sphère ravennato-byzantine comme nous pouvons l'observer sur le *pluteus* de la basilique ravennate San Michele in Afrisco [Figure 59][1299]. Sur ce support ajouré, les paons semblent voler en direction d'une croix dorée encadrée de huit médaillons de forme circulaire ou quadrilobée. À l'alternance des formes répond le contenu de ces médaillons, à savoir des quadruples feuilles d'acanthe dont le centre est marqué d'un point doré. Dans les médaillons quadrilobés, quatre croix végétalisées sont fixes, alors que les cercles, encadrés de quatre nœuds, abritent des quadruples feuilles semblant tourner sur elles-mêmes. Celles-ci entrent en écho avec les rinceaux d'acanthe qui se déploient entre les médaillons noués les uns aux autres

[1294] Gal 2, 9. Le thème des douze colonnes de l'Église a notamment été développé par Irénée (*Contre les hérésies*, IV, 21, 3).

[1295] F. Tristan s'appuie notamment sur l'assimilation des apôtres aux heures du jour et aux rayons du soleil chez Ambroise de Milan (*Exposés sur Luc*, VII, 22) et Zénon de Vérone (*Traité*, II, 9, 2) ainsi que sur les réflexions de J. Daniélou (J. DANIÉLOU, *Les symboles chrétiens primitifs*, *op. cit.*, p. 131-142 ; F. TRISTAN, *Les premières images chrétiennes*, *op. cit.*, p. 462-463).

[1296] Dans les *Odes de Salomon* (XI, 15, 18), le baptisé est un arbre de vie planté au Paradis par le Seigneur.

[1297] Cette parabole est utilisée pour « illustrer » le rôle des serviteurs de Dieu. *Cf. Le Pasteur par Hermas*, *op. cit.*, 51, 1-4.

[1298] IGNACE D'ANTIOCHE et POLYCARPE DE SMYRNE, *Lettres ; Martyre de Polycarpe*, P.-T. CAMELOT (trad. et éd.), Paris, Cerf, 1969, *Lettre aux Tralliens*, XI, 1-2.

[1299] Fiche L 210. Le *pluteus* sculpté durant la première moitié du VIe siècle sous l'épiscopat de Victor (537-544) faisait partie de l'ancienne clôture du chœur de San Michele in Africisco avant d'être remployé à San Vitale au milieu du VIe siècle. L'objet est actuellement conservé au Museo Nazionale di Ravenna (Inv. 414).

et reliés à la bordure de la plaque[1300]. Derrière et au-dessus des paons, quatre oiseaux dont la tête est tournée en arrière se font face et contribuent à la dynamique visuelle de la clôture autour de l'autel.



Figure 59. *Pluteus* provenant de San Michele in Afriscisco de Ravenne, début VIe siècle, actuellement au Museo Nazionale de Ravenne.

Les paons en vol à la fois fixes et mobiles retiennent toute la tension d'une composition basée sur la cadence visuelle des éléments répartis dans une structure organisée autour de la croix. Les huit rinceaux enroulés et noués de l'Arbre de Vie ordonnent le champ visuel et offrent une vision du cosmos régi par la Croix réconciliant les créatures du ciel et de la terre[1301]. La forme de la croix omniprésente se rapproche ainsi des écrits d'Irénée. « Nous l'avions perdu (le Verbe de Dieu) par le bois, c'est par le bois qu'il est redevenu visible pour tous montrant en lui-même la hauteur, la longueur et la largeur »[1302]. La Croix s'impose ici comme la mesure d'un univers rythmé par le schéma récurrent des quatre éléments reproduit à partir d'un signe matriciel[1303]. La clôture ajourée placée devant l'autel révèlerait l'infrastructure du cosmos par

[1300] Nous retenons le terme « bordure » plutôt que « cadre » en nous basant sur la définition proposée par J.-C. Bonne, à savoir « un élément périphérique d'une certaine largeur en continuité, au moins matérielle, avec ce qui l'entoure, à la différence d'un cadre rapporté qui, étant d'une autre nature que ce qui l'enferme, en est moins solidaire » (*id.*, « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de Saint Rémi) », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 51e année, n°1, 1996, p. 37-70, en part. p. 40).

[1301] Le sacrifice du Christ aurait apporté la paix dans l'univers dans l'*Épitre aux Colossiens* (I, 19-20). Sur les rinceaux végétaux considérés comme les bras multipliés de la Croix-Arbre de Vie, voir *infra*, chap. VII, II. A-B.

[1302] IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies, Livre V, t. II*, A. ROUSSEAU, L. DOUTRELEAU et C. MERCIER (éd.), Paris, Cerf, 1969, V, 17, 4, p. 234-235.

[1303] Sur ce sujet, voir notamment J. DANIÉLOU, « Le symbolisme cosmique de la croix », *La Maison-Dieu*, 75, 1963, p. 23-36 ; L. RENAUT, *La théologie de la Croix jusqu'au milieu du IVe siècle. Prolégomènes à l'étude de*

le biais de la déclinaison du signe de la croix qui, selon Irénée, serait « imprimée » (*infixus*) dans l'univers régi par le Verbe de Dieu[1304]. Le Verbe se diffuse aux points cardinaux par le biais des Évangiles qui irriguent l'humanité en relayant la dimension spatiale de la Croix associée à l'Arbre et à la Fontaine de Vie. La vie renouvelée par le sacrifice du Christ s'épanouit autour de la Croix dont les bras se déploient dans un univers « orné » par Dieu car mis en ordre par le Verbe[1305]. En suivant les réflexions de J.-C. Bonne, l'ornement ajoute une valeur à l'objet paré d'*honor* et d'une « beauté honorifique » équivalente à la gloire de Dieu célébré dans le temple[1306]. La qualité du marbre finement travaillé, les rehauts dorés et l'éventuelle polychromie de l'objet devaient participer à la valeur de l'ouvrage disposé autour de l'autel et des clercs parés pour présider l'office. La vitalité constante des feuilles d'acanthe renforce le pouvoir du Verbe universel, intemporel et immuable vers lequel convergent les paons considérés comme des oiseaux presqu'immortels. Les paons en perpétuelle renaissance volent dans le cosmos rythmé par le Verbe de Dieu, voire « musicalisé » par la variation du module de la feuille d'acanthe que J.-C. Bonne désigne comme une « note formelle » dans l'ivoire carolingien de saint Rémi[1307].

La lunette peinte de l'arc du baptistère et la clôture ajourée du chœur de San Michele in Afrisco présentent les paons comme des médiateurs entre le charnel et le spirituel ainsi que comme des protecteurs des portes du sanctuaire. Les rinceaux de la Croix-Arbre de Vie constituent une clôture ajourée offrant un « aperçu » du nouvel Éden promis aux Élus. Les huit rinceaux enroulés du *pluteus* suivent donc le même fil de pensée que les trônes et autels disposés au niveau III. Les arcades des deux premiers niveaux présentent l'édifice octogonal comme un canthare monumental « ouvert » sur le Royaume de Dieu, mais les calices, les paons et les rinceaux de l'Arbre de Vie accentuent la nécessité du recours aux sacrements pour obtenir le salut. Le chiffre huit associé au renouveau renforce les analogies entre la liturgie, en particulier

l'iconographie de la Croix au Moyen-Âge, Mémoire pour le Diplôme d'Études approfondies en Histoire de l'Art, Poitiers, CESCM, 1997 et plus récemment le colloque intitulé *Matrice et signum. La croix dans la culture médiévale occidentale, Histoire de l'Art et Anthropologie* (INHA, Paris, 14-16 juin 2017).

[1304] Dans la version latine : « *Et secundum invisibilitatem continet quae facta sunt omnia, et in universa conditione infixus, quoniam Verbum dei gubernans et disponens omnia* », IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies, Livre V, t. II, op. cit*., 18, 3. Dans l'édition de 1969 (SC 153, p. 235), « il (le Seigneur) […] se trouvait imprimé en forme de croix dans la création entière » alors que dans l'édition de 2001, A. Rousseau (p. 625) traduit le terme « *infixus* » par « enfoncé ».

[1305] Nous reprenons ici les réflexions proposées par J.-C. BONNE sur la notion médiévale d'« *ornatus*/*ornamentum* » (*id*., « Les ornements de l'histoire… », art. cit., p. 43-44).

[1306] *Ibid.*, p. 45.

[1307] J.-C. Bonne étudie notamment la bordure de l'ivoire constituée d'une frise d'acanthes qui « musicalise ou amplifie […] la note formelle donnée, d'une façon discrète mais déjà rythmique, par les quatre chapiteaux » (*id.*, « Les ornements de l'histoire… », art. cit., p. 49).

avec le baptême administré au Ve siècle pendant la commémoration de la Résurrection, le « huitième » jour de la semaine[1308]. Les Évangiles déposés sur les autels au niveau III vont dans le même sens. Le cérémonial céleste se compose d'abord de quatre autels orfévrés qui n'en forment symboliquement qu'un seul. L'Évangile présenté sur l'autel devant l'abside fait référence à la fonction médiatrice de l'Église, alors que les couronnes gemmées présentées sur les sièges de part et d'autre de l'autel soulignent la dimension sacrificielle de ce dernier. Les compartiments architecturés occupés par une série de trônes et de sièges forment une barrière prolongée par les quatre trônes vides flanqués de clôtures. Les quatre exemplaires du trône suivent la même logique que les autels. Le trône vide démultiplié rend présent le Fils de Dieu grâce à « plusieurs membres (réunis) en un seul corps »[1309].

Le trône situé au-dessus des paons est placé devant une abside dont la courbure, représentée en perspective, est croisée par le dossier arqué du siège encadré de deux guirlandes végétales courbées en demi-cercle sous les dais latéraux [Figure 60][1310]. Les montants orfévrés

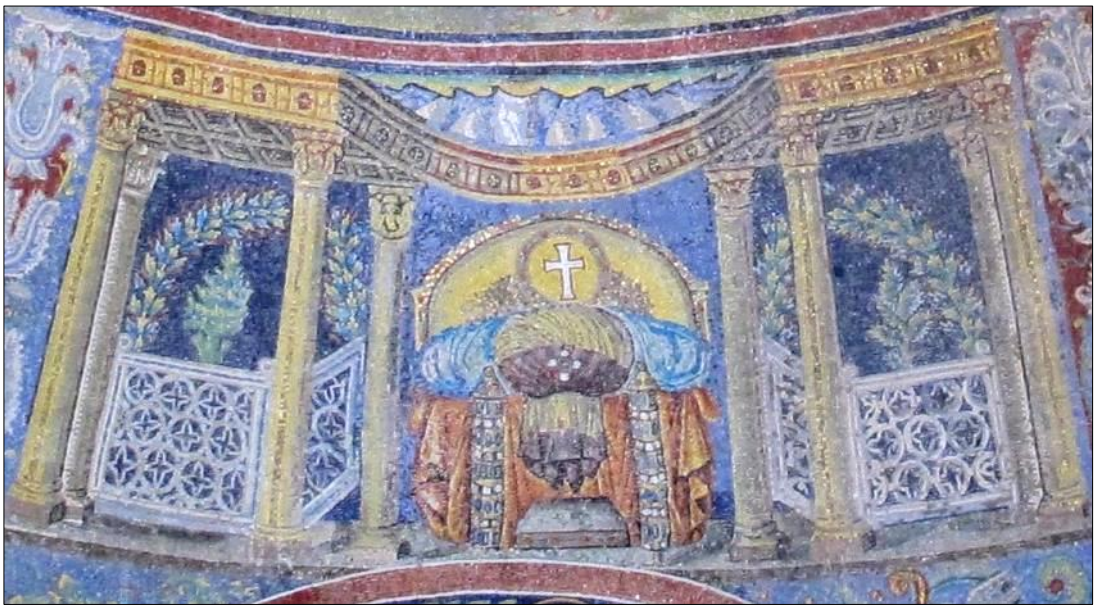


Figure 60. Détail du trône sur la face nord-est, baptistère des Orthodoxes.

du trône encadrent un marchepied évoquant le *suppedaneum* du Christ signifié par une croix

[1308] Sur la signification du chiffre huit dans les Écritures et la patristique, voir notamment *Bible et liturgie : la théologie biblique des sacrements et des fêtes d'après les Pères de l'Église*, Paris, Cerf, 1951, p. 52-53 et plus récemment E. LUHUMBU SHODU, *La mémoire des origines chrétiennes selon Justin martyr*, Fribourg (Suisse), Academic Press of Fribourg, 2008, p. 198-199

[1309] Ro 12, 5. André Grabar a envisagé la possibilité que les quatre trônes vides du baptistère néonien ne puissent en former qu'un seul, celui du Christ préparé dans l'attente de la Seconde Parousie (*id.*, *Martyrium*, *op. cit.*, I, p. 111-112, n. 77).

[1310] Sur les rapports entre l'*arcus* et le trône de l'étimasie, voir en particulier E. DI NATALE et S. RESCONI, « L'immagine della cosidetta Etimasia dal V al IX secolo », *Studi Medievali*, 2, 2013, p. 691-750, p. 700-701.

couronnée au centre du dossier[1311]. Le trône-autel disposé devant une abside, le double dais rappelant le *ciborium* et les parapets ajourés à l'entrée du nouvel Éden composent une liturgie céleste centrée sur la matérialisation d'un seuil entre l'humain et le divin. Les paons gardent quant à eux les fruits incorruptibles de l'Arbre de Vie et apportent un espoir de salut au fidèle en se plaçant à la base du trône-autel de l'*Agnus Dei*. La porte du salut est signalée par le trône préparé pour le retour du Christ-Juge, puisque la composition est articulée autour de l'Étimasie et de la mise en présence du Fils de Dieu[1312]. Le trône du Christ-Juge fait écho aux apôtres dont les sièges ont également été préparés et annonce, par extension, les sièges des Élus qui s'apprêtent à franchir les portes de la Jérusalem céleste[1313]. S'il accepte de s'en remettre Dieu corps et âme, le fidèle le plus méritant peut espérer se rafraîchir dans le Fleuve du Vie près du pasteur et siéger parmi les Élus[1314]. Le couronnement du néophyte illuminé par le baptême le prépare à triompher de la mort avant la transformation finale suggérée par les paons incorruptibles[1315]. Enveloppés par la vigne renouvelée, les paons présentent leurs corps glorieux au-dessus du néophyte baigné par le parfum de l'Esprit Saint et revêtu de lumière avant la résurrection[1316]. À l'égal du phénix baptisé dans un bûcher aromatique, le paon témoigne de la résurrection. Il encourage le fidèle à s'imprégner du parfum de ses vertus afin de purifier sa chair et de la rendre incorruptible[1317].

La dimension eschatologique du baptême pourrait également s'exprimer par le biais de la structure du décor. En effet, la composition radiale peut être envisagée comme une nasse dont la forme guide le regard vers l'*ichtus* Jésus-Christ placé dans l'axe du fidèle qui (re)naît grâce au baptême avant d'espérer nager dans les eaux du Fleuve de Vie[1318]. Le resserrement progressif des mailles de l'armature mène le fidèle vers les douze portes de la Jérusalem céleste gardées par les apôtres. Par là même, le Royaume des Cieux comparé à un filet jeté en mer

---

1311 *Ibid.*, p. 707.

1312 Ps 9, 8-9 ; 88, 15. I. Foletti refuse, quant à lui, l'interprétation du siège préparé pour le Christ-Juge (*id.*, « Saint Ambroise… », art. cit., p. 142). Sur la réappropriation chrétienne de l'étimasie impériale, voir notamment F. TRISTAN, *Les premières images chrétiennes…, op. cit.,* p. 438-441 ; M. BEZZI, *Iconologia della sacralità del potere : il tondo angaran e l'etimasia*, Spolète, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2007, p. 71-144, en part. p. 71-80.

1313 Mt 19, 28 ; Jn 14, 2. *Cf.* A. GRABAR, « Le trône des martyrs », *CA*, 6, 1952, p. 31-41, p. 34.

1314 La référence pastorale est inscrite sur le côté nord-ouest du baptistère.

1315 I Co 15, 51.

1316 La « douce odeur » de l'Esprit Saint est mentionnée dans CYRILLE DE JÉRUSALEM, *Les catéchèses baptismales et mystagogiques, op. cit.*, I, 1, p. 25.

1317 Le phénix comme *exemplum* de résurrection pour les fidèles les plus méritants est développé dans AMBROISE DE MILAN, *Exameron*, V, 23, 79-80.

1318 « Mais nous, petits poissons qui tenons notre nom de notre *ichtus* Jésus-Christ, nous naissons dans l'eau et ce n'est qu'en demeurant en elle que nous sommes sauvés », TERTULLIEN, *Traité du baptême*, M. DROUZY (trad.), Paris, Cerf, 1952, I, 3, 65.

pour sauver les hommes dans un passage de l'Évangile de Mathieu développe la signification du baptême et du trône de l'Étimasie[1319]. Néanmoins, le mouvement de la pêche est inversé, puisque l'officiant poursuit la mission des apôtres en jetant l'individu à l'eau pour le faire renaître avant le tri entre les bons et les mauvais poissons lors du Jugement dernier[1320]. Ce thème semble également avoir été figuré sur l'arc absidal de la basilique San Michele in Africisco de Ravenne. Le décor largement restauré au milieu du XIXe siècle a été déplacé au Bode Museum de Berlin en 1904, mais la composition paraît encore assez fidèle aux mosaïques du milieu du VIe siècle[1321]. Au centre de l'arc absidal, le Christ assis sur un trône-autel aux montants orfévrés est encadré de deux archanges derrière lesquels se tiennent sept anges qui s'apprêtent à souffler dans les trompettes à la fin des temps[1322]. Au centre de la conque absidale, le Christ tient une croix processionnelle de la main droite et présente un codex ouvert dont l'inscription latine fait référence à la consubstantialité[1323]. Le Christ est encadré de Michel et de Gabriel suivis des saints Cosme et Damien dont les figures ont disparu, mais dont les noms sont inscrits sur les retombées de l'arc absidal. Si l'on considère que la restauration moderne reproduit les grandes lignes du décor original, les paons devaient faire écho aux archanges psychopompes ainsi qu'aux saints intercesseurs Cosme et Damien. La double théophanie apocalyptique devait ainsi répondre à l'ornement de la clôture de chœur, en particulier aux paons gardiens des fruits de l'Arbre de Vie et intermédiaires entre l'humain et le divin. L'ornement de la clôture, l'autel et le décor absidal placent le Verbe de Dieu au cœur du discours de l'Église guidant le fidèle sur la voie du salut.

Ainsi, les paons figurés sur la lunette nord-est du baptistère des Orthodoxes cristallisent un contexte politique, culturel et religieux. La dernière capitale de l'Empire romain d'Occident renaît et rayonne dans la première moitié du Ve siècle jusqu'à s'émanciper progressivement et dans une certaine mesure, de la tutelle romaine par son statut de métropole ecclésiastique. Le répertoire visuel de la cité chrétienne garde néanmoins les traces de l'iconographie funéraire romaine du IVe siècle, en particulier des fresques catacombales et du mausolée de Constance.

[1319] Mt 13, 47-50. Selon Jean Chrysostome (*De resurrectione Christi* 4, PG 50, 439), les apôtres ne pêchent pas pour capturer mais pour sauver. Le sujet a notamment été étudié par J.-L. Maier dans *id.*, *Le baptistère de Naples*, *op. cit*., p. 97-98.
[1320] *Loc. cit*.
[1321] L'église dédicacée le 7 mai 545 par l'évêque Victor a été consacrée par l'évêque Maximien deux ans plus tard. Sur le sujet, voir F. W. DEICHMANN, *Ravenna…, vol. II, Kommentar, 1. Teil, op. cit*., p. 35-44, en part. p. 39-43, fig. 1-2 ; D. MAUSKOPF DELIYANNIS, *Ravenna in Late Antiquity*, *op. cit.*, p. 250-254.
[1322] Ap 8-11. Le Seigneur est assis sur « un trône très élevé », Is 6, 1.
[1323] L'inscription réunit Jn 14, 9 et Jn 10, 30.

L'univers visuel du baptistère néonien hérite d'une série de signes et de schémas qui font également écho aux baptistères du Latran et de Naples ainsi qu'aux sarcophages ravennato-byzantins produits entre le Ve et le VIe siècle. Les paons placés sous un arc et affrontés à une croix associée à l'Arbre de Vie ou bien réunis autour du canthare/calice font partie de ces signes reproduits sur plusieurs supports. Leur combinaison fait d'autant plus sens dans un édifice centré sur la renaissance de l'individu et sur le passage entre charnel et spirituel. En recevant le baptême, le fidèle se revêt de lumière et s'engage sur la voie du salut en se préparant à la résurrection accordée aux plus méritants. À l'égal des trônes, des autels et des apôtres sous arcade, les paons affrontés marquent des seuils, ils font à la fois obstacle au cheminement spirituel du fidèle et l'accompagnent vers le Royaume de Dieu. De la même manière que sur le *pluteus* de San Michele in Africisco, la composition de la lunette forme une clôture ajourée, une barrière matérielle et un pont sacramentel. Les signes créent un lien entre le baptême et la communion dont l'administration purifie le fidèle. Les sacrements libèrent progressivement son âme escortée par les paons selon un schéma de pensée également appliqué sur la fontaine de la basilique Saint-Pierre[1324]. La fontaine purifie le fidèle et le prépare à la communion avant l'immersion dans le Fleuve de Vie annoncé par les eaux vives du baptême. Le paon relaye la fonction de l'Église médiatrice privilégiée entre l'humain et le divin et protège les fruits de l'Arbre de Vie aux fruits renouvelés par le sacrifice du Christ. Le couple d'oiseaux affrontés à la croix associée à la vigne et au canthare-calice garde l'une des portes de la Jérusalem céleste et préserve l'accès au nouvel Éden. À l'image du trône et de l'autel mis en série, un seul paon garde la porte du salut incarnée par le Christ-Juge dont le Verbe universel, intemporel et immuable peut être rapproché de la signification de l'oiseau lié à l'idée d'éternité[1325]. En dispensant les sacrements essentiels au parcours initiatique du fidèle, l'Église réactualise et pérennise le Verbe de Dieu selon un schéma reflété par le paon. L'oiseau perpétuellement renaissant arbore un plumage aux couleurs vives et possède une chair réputée impérissable, ce qui en fait une figure du néophyte, du martyr victorieux de la mort et du Christ ressuscité et par extension, un exemple de résurrection.

Dans la composition à dimension cosmique du baptistère néonien, le corps purifié est placé au cœur du discours de l'Église. Le néophyte placé sous le corps radieux de Jésus forme le pivot du canthare monumental et l'axe autour duquel gravitent les figures témoins de sa renaissance. L'impression d'un mouvement à la fois rotatif et ascendant produit par le rythme

[1324] *Supra*, chap. III, III. B.3.
[1325] « Je suis la porte. Si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé », Jn 10, 9.

visuel du décor rejoint les réflexions de J.-C. Fredouille sur la traduction du terme « *cardo* » dans la formule « *Caro salutis cardo est* » de Tertullien[1326]. « La chair est le lieu d'où part le mouvement en acte, c'est-à-dire où s'accomplit le salut potentiel de l'âme […] quand l'âme est « choisie » par Dieu, la chair actualise, elle réalise le salut *potentiel* »[1327].

C. L'oiseau incorruptible et la mise en scène de la lumière dans l'église Saint-Georges de Thessalonique

Dans l'église Saint-Georges de Thessalonique [Carte 11], deux couples de paons font écho au phénix sur la coupole de l'ancien mausolée de Galère (305-311)[1328]. L'édifice du début



Figure 61. Vue actuelle de la coupole de la rotonde Saint-Georges de Thessalonique.

[1326] TERTULLIEN, *La résurrection des morts*, *op. cit.*, VIII, 2 ; J.-C. FREDOUILLE, « Notes sur Tertullien, *An.*, 53, 4 et *Res.*, 8, 2 », *Revue d'études augustiniennes et patristiques*, 51, 2005, p. 9-19.
[1327] *Ibid.*, p. 14-15. Le chercheur se base notamment sur plusieurs textes d'Aristote traitant du mouvement du corps humain. A partir d'Aristote, il réfléchit sur les équivalents grecs du terme « *cardo* », en particulier sur la conception du cœur « immobile, principe du mouvement, de la vie et de la sensation » comme un « pivot » anatomique.
[1328] Fiches K 154-1 et 2. Parmi l'abondante bibliographie sur la rotonde Saint-Georges et son décor, voir notamment H. TORP, « Quelques remarques sur les mosaïques de l'église Saint-Georges à Thessalonique », *Actes du IXe Congrès International d'Études Byzantines* (Thessalonique, 1953), Athènes, Typografeíon Myrtídī, 1955, vol. I, p. 489-498 ; *idem*, *Mosaikkene i St. Georg-Rotunden*, Oslo, Gyldendal, 1963 ; H. P. L'ORANGE, « I mosaici della cupola di Hagios Georgios a Salonicco », *CARB*, XVII, 1970, p. 257-268 ; W.E. KLEINBAUER, « The Orants in the Mosaic Decoration of Rotunda at Thessaloniki: Martyr Saints or Donors », *Cahiers Archéologiques*, 30, 1982, p. 25-45 et plus récemment *Mosaics of Thessaloniki : 4th-14th century*, C. BAKIRTZIS, E. KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU et C. MAVROPOULOU-TSIOUMI, Athènes, Kapon, 2012.

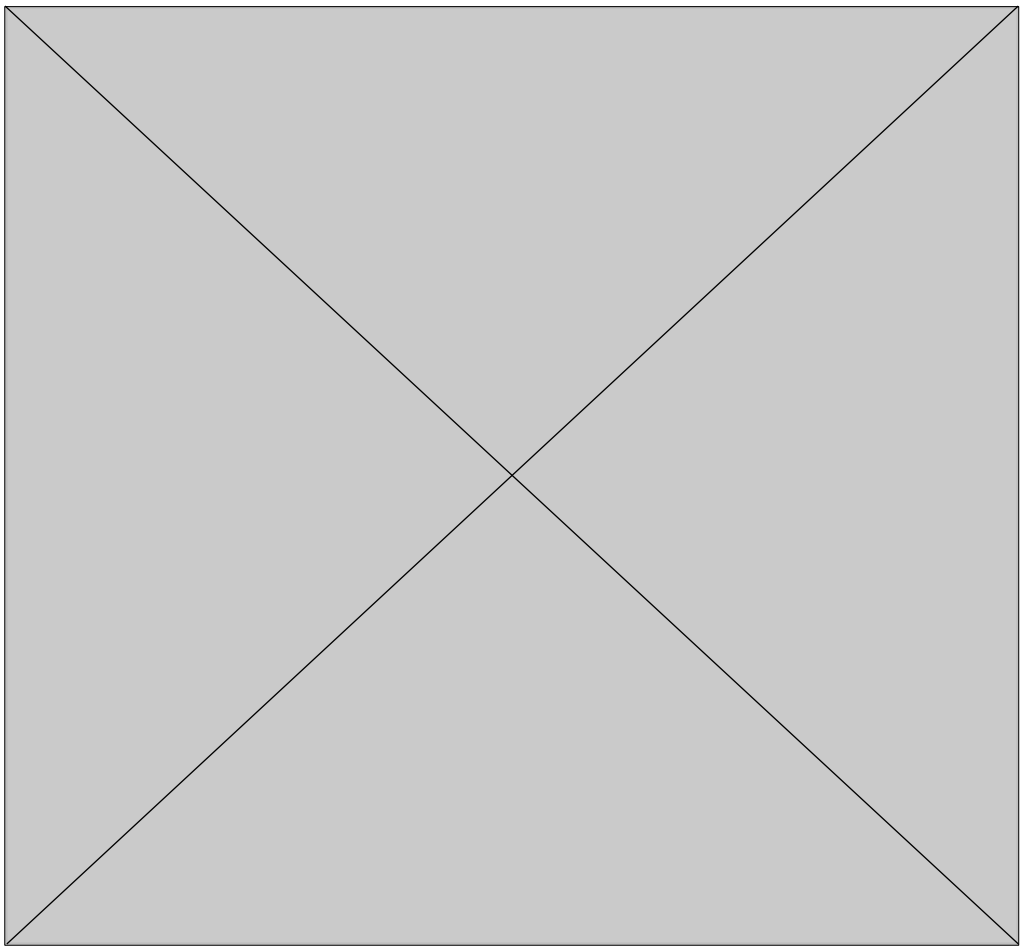


Figure 62. Restitution du décor de la coupole de Saint-Georges de Thessalonique (M. Korres, 1963).

du IVe siècle a été converti en église dans la première moitié du Ve siècle, au moment de la réalisation des mosaïques des baptistères de Naples et de Ravenne[1329]. De la même manière que dans le baptistère néonien, huit compartiments architecturés divisent l'anneau inférieur de la composition [Figure 61-62][1330]. À Thessalonique, les architectures en trompe-l'œil sont davantage développées en élévation, ce qui les rapprochent des façades de théâtres romains[1331]. Les statues cultuelles ont toutefois laissé place à dix-neuf ou vingt martyrs, présentés de face, avec les bras écartés en position d'orant[1332]. En ce qui concerne l'organisation des éléments sur

[1329] Sur la question des datations envisagées pour ce décor, voir en particulier M. VICKERS, « The Date of the Mosaics of the Rotunda at Thessaloniki », *Papers of the British School at Rome*, 38, 1970, p. 183-187 ; H. TORP, « The Date of the Conversion of the Rotunda at Thessaloniki into a Church », *Papers from the Norvegian Institute at Athens*, 1991, p. 13-28.

[1330] Les points cardinaux ont été ajoutés sur la restitution proposée par M. Korres afin de faciliter la description.

[1331] Le parallèle avec les façades des théâtres romains, en particulier avec la *frons scaenae* d'Éphèse, a été envisagé dès 1955 par H. TORP dans « Quelques remarques sur les mosaïques de l'église Saint-Georges à Thessalonique », art. cit., p. 495 et suiv. ; repris dans K. KOSTOF, *The Orthodox Baptistery of Ravenna*, *op. cit*., p. 74, 78, fig. 130-131.

[1332] Quinze figures sont visibles actuellement. Voir *Mosaics of Thessaloniki : 4th-14th century*, *op. cit.*, p. 20 et suiv.

ces compartiments, quatre panneaux fonctionnent par paires et forment un premier groupe. Les panneaux nord, sud, nord-ouest et sud-ouest sont disposés en miroir et sont organisés autour d'une croix ou d'un Évangile flanqué de deux martyrs [Figure 62]. Les décors des quatre autres panneaux devaient être articulés autour de trois martyrs, si l'on considère que le compartiment oriental était couvert de mosaïques[1333].

Le compartiment sud est l'un des panneaux dont le décor est le mieux conservé [Figure 63]. La composition est ordonnée autour d'une croix orfévrée, surmontée de la colombe du Saint-Esprit. La *crux gemmata* est flanquée des saints Onesiphoros et Porphyrios identifiés par



Figure 63. Détail du panneau sud de la coupole de Saint-Georges.

des inscriptions grecques mentionnant leurs noms et un mois, ici le mois d'août[1334]. La croix se dresse devant un édicule hexagonal clôturé supportant un toit orné de pierres précieuses, de croisillons dorés et de motifs semi-circulaires disposés en écailles. Celles-ci ornent également la clôture dorée disposée devant la croix incrustée de saphirs répondant aux pierres précieuses enchâssées sur l'arc en arrière-plan. L'arc est orné de plumes de paon disposées en éventail, ce qui assimile les ocelles à des gemmes ainsi qu'à des étoiles réparties sur la voûte céleste. Des ocelles assez similaires sont disposées sur la clôture dorée dont les colonnettes sont surmontées

[1333] En 1963, H. Torp a proposé de restituer le décor du panneau oriental, aujourd'hui détruit, en se basant sur l'organisation des mosaïques du panneau occidental.
[1334] Sur les inscriptions accompagnant les figures voir W. E. KLEINBAUER, « The iconography and the date of the mosaics of the Rotunda of Hagios Georgios, Thessaloniki », *Viato*r, 3, 1972, p. 27-107, en part. p. 45-46.

de pommes de pin. L'édicule hexagonal est placé devant une abside flanquée en partie inférieure, de cierges ou de candélabres et en partie supérieure, de lampes suspendues aux coupoles de *tholoi*. Au-dessus de l'arc central se dresse un baldaquin octogonal sur le toit duquel sont placés deux canthares en position d'acrotères et deux oiseaux affrontés au fronton. Ces derniers font écho à une frise d'oiseaux dorés affrontés à des vases au registre médian ainsi qu'à deux échassiers bleus adossés de part et d'autre de l'arc. La répartition des éléments est assez similaire sur le panneau diamétralement opposé sur le côté nord[1335].

Aux panneaux nord et sud occupés par deux figures autour d'une croix gemmée répondent les compartiments adjacents, à savoir les panneaux nord-ouest et sud-ouest. Sur le panneau sud-ouest, les martyrs grecs Cosme et Damien – associés au mois de septembre – flanquent une *tholos* abritant un Évangile déposé sur un trône. Celui-ci est surélevé sur une plateforme précédée de trois marches ornées de pierres précieuses[1336]. La coupole godronnée



Figure 64. Détail du panneau sud-ouest de la coupole de Saint-Georges

de la *tholos* est surmontée des mêmes motifs en creux sur la niche en coquille couvrant une conque polylobée. Cette dernière est flanquée de rideaux noués et de paons affrontés placés sous des dais latéraux. Au-dessus de chaque paon, deux perroquets sont réunis autour d'une croix dorée mise en parallèle avec la position des orants. Entre les orants et la *tholos*, deux

[1335] Le panneau nord est quant à lui occupé par les figures des saints Basiliskos et Priskos, deux soldats associés respectivement aux mois d'avril et d'octobre.
[1336] A. GRABAR, « À propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges à Salonique », *CA*, 17, 1967, p. 59-81, en part. p. 73-74.

cierges font écho aux lampes suspendues dans l'axe du trône ainsi qu'aux rideaux tirés dans la partie supérieure de la façade imitant une *frons scaenae*. Ces éléments disposés dans cette architecture ouverte et placée sur un fond doré contribuent à la mise en scène de la lumière et à la représentation des oiseaux et des martyrs encadrant l'Évangile. Sur le panneau nord-ouest, saint Ananias et une autre figure sont insérés dans une composition analogue. Ainsi, le paon apparaît sur la moitié des panneaux de l'anneau inférieur de la coupole, puisque les deux couples de paons affrontés répondent aux décors des arcs reprenant le schéma de la queue du paon déployée en roue. Dans les compartiments ouest, sud-est et nord-est, trois personnages en position d'orant sont placés devant des édicules aux colonnes orfévrées[1337]. Le dernier panneau, situé sur le côté est, n'a pas conservé son décor probablement articulé autour de trois martyrs.

L'anneau médian devait abriter quant à lui vingt-quatre ou trente-six figures dont ne subsistent que les pieds. Dans le premier cas de figure, il pourrait s'agir des Vieillards de l'Apocalypse et dans le second cas, d'un cortège angélique ou d'une procession d'apôtres et de prophètes[1338]. Dans l'anneau supérieur, quatre anges aux ailes dorées, le phénix et une croix radieuse gravitent autour du médaillon central et semblent supporter un disque doré couronné de trois bordures[1339]. La bordure extérieure est verte, dorée et pourpre, alors que la couronne médiane est composée d'une longue guirlande ponctuée de fleurs et de fruits, notamment du raisin et des grenades. Une série d'étoiles dorées imprimées sur un fond bleu marquent la périphérie du disque central dont il ne subsiste que quelques éléments. La partie supérieure de la main droite, le sommet d'un nimbe doré et un fragment d'une croix hampée correspondent aux traces du dessin préparatoire découvert dans les années 1950[1340]. La clé de voûte devait être occupée par la figure du Christ victorieux de la mort selon un schéma repris au début du VIe siècle dans la chapelle archiépiscopale de Ravenne[1341].

[1337] Sur le panneau ouest, une figure non identifiée à gauche et le soldat Eukarpion – associé au mois de décembre – encadrent le prêtre Romanos dont la figure a disparu. Sur le panneau sud-est, le soldat Leon – associé au mois de juin – et le choraulos Philemon – associé au mois de mars – étaient accompagnés d'une troisième figure non identifiée. Sur le panneau nord-est, les évêques Philippe et Cyril – respectivement associés aux mois d'octobre et juillet – sont figurés aux côtés du soldat Therinos lié au mois de juillet.

[1338] Les vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse sont notamment mentionnés dans Ap 5, 8-10. Cette interprétation a notamment été proposée par F. Gerke (*id.*, *Spätantike und frühes Christentum. Kunst der Welt*, Baden-Baden, Schweizer Druck und Verlaghaus, 1967, p. 171). Quelques années plus, trente-six paires de pieds avaient été recensées par H. Torp qui interpréta cette partie du décor comme une procession d'anges (*id.*, *Mosaikkene i St. Georg-Rotunden, op. cit.*, p. 33).

[1339] La figuration de la croix radieuse a d'abord été envisagée par H. Torp dans *id.*, *Mosaikkene i St. Georg-Rotunden, op. cit*., p. 37.

[1340] H. TORP, « Quelques remarques sur les mosaïques de l'église Saint-Georges à Thessalonique », art. cit.

[1341] La possibilité d'une figuration du Christ victorieux au centre de la coupole est désormais communément admise. Sur la chapelle archiépiscopale de Ravenne *Cf.* Fiche L 85.

En ce qui concerne le phénix, l'oiseau est placé au-dessus du Christ et le long de l'axe est-ouest, ce qui l'associe au parcours du soleil tout comme dans le baptistère de Naples. Sa tête bleue le lie aux paons du niveau inférieur. Son nimbe radié et sa huppe dorée le rattachent davantage à l'iconographie du phénix. La partie inférieure du corps de l'oiseau est plus difficile à restituer. Il est accompagné de quatre anges soutenant le médaillon central et d'une croix

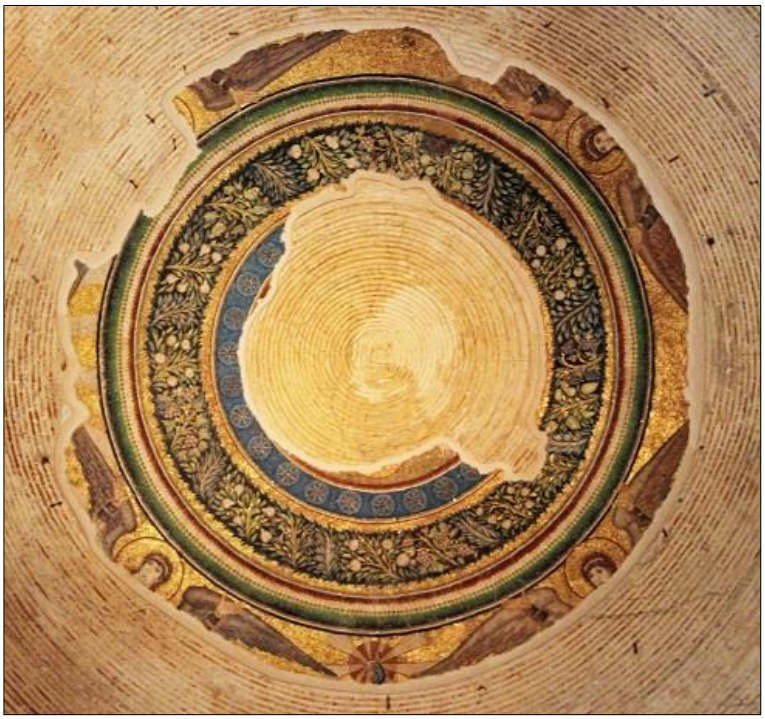


Figure 65. Détail du centre de la coupole de Saint-Georges de Thessalonique.

radieuse, sur le côté nord, dont ne subsistent que certains faisceaux lumineux[1342]. Dans la restitution proposée en 1963 par M. Korres, le phénix trône au sommet d'un palmier-dattier, répété sur les côtés sud et ouest[1343]. A. Semoglou a émis récemment des réserves sur cette composition[1344]. Nous partageons son avis, puisque rien n'indique que le phénix était perché au sommet d'un palmier. La même incertitude plane quant à la présence des deux palmiers et de

[1342] Plusieurs études ont d'ailleurs démontré qu'un *oculus* était prévu dans le projet initial, c'est-à-dire pour le mausolée de Galère au début du IVe siècle. Sur le sujet, voir G. VELENIS, « Observations on the original form of Rotunda in Thessaloniki », *Balkan Studies*, 15-2, 1974, p. 298-307, p. 299 ; I. ILIADIS, « The natural lighting in the dome of the Rotunda at Thessaloniki », *Lighting Research and Technology*, 37.3, 2005, p. 183-198.

[1343] Le schéma du phénix perché au sommet d'un palmier-dattier et les deux palmiers sur les côtés sud et ouest sont figurés dans la restitution de M. Korres basée sur le dessin préparatoire découvert durant les travaux de restauration réalisés en 1953. *Cf.* H. TORP, *Mosaikkene i St. Georg-Rotunden*, *op. cit.*, p. 36 et suiv., fig. 39, repris dans M. SOTIRIOU « Προβλήματα της εικονογραφίας του τρούλλου του ναού του Αγ. Γεωργίου Θεσσαλονίκης », *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικάς Εταιρείας*, pér. Δ, 6, 1970/72, pl. 65 ; W. E. KLEINBAUER, « The iconography and the date of the mosaics… », art. cit., p. 34-35.

[1344] A. SEMOGLOU, « Le phénix de Saint-Georges (la rotonde) à Thessalonique et l'Apocalypse grecque de Baruch », *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 57, 2014, p. 106-116.

la croix radieuse autour du phénix sur la restitution proposée par M. Korres[1345]. Le phénix a été figuré au sommet d'un palmier-dattier dès la fin du IVe siècle et encadré de ces arbres dans le baptistère de Naples au Ve siècle, mais cela ne suffit pas à déduire la présence de ce schéma à Thessalonique. La possibilité du phénix trônant sur une sphère est envisageable, si l'on se réfère à la diffusion du schéma dans la numismatique impériale dès le IIe siècle. Dans ce cas de figure, la figure du Christ victorieux de la mort et annonciateur d'une nouvelle ère se substituerait à la personnification de l'*Aeternitas* associée au règne du nouvel empereur ou à l'impératrice divinisée[1346]. À Thessalonique, l'éventuelle sphère du phénix ferait écho à sa couronne radiée qui, elle-même, répondrait aux nimbes des quatre anges supportant le médaillon. Si l'on se base sur le phénix figuré sur la coupole du baptistère de Naples, l'hypothèse du monticule peut également être proposée. Cependant, le tertre devrait reposer sur une ligne de sol, ce qui est peu probable dans cet anneau lié à la sphère céleste. Le dessin préparatoire révèle que les anges avaient probablement les jambes repliées[1347].

De fait, les anges aux ailes dorées, la croix radieuse et le phénix porteur de lumière sont répartis dans un anneau doré annonçant le médaillon du Christ victorieux de la mort et se situent donc dans une zone de transition entre le céleste et le divin. En suivant ce fil de pensée, il est possible d'envisager le support du phénix sous un autre angle et d'émettre l'hypothèse d'une figuration de l'oiseau éternel perché sur une croix en *tau*. Ce type de croix a été associé au phénix dès la fin du IVe siècle, notamment dans les scènes d'*Adoratio crucis* figurées sur plusieurs séries de sarcophages sculptés dans des ateliers romains[1348]. Sur ces supports, la croix forme le trône du Christ-phénix présenté sur le trophée de sa victoire contre la mort. À Thessalonique, les anges assisteraient à l'apparition du phénix et témoigneraient du corps glorieux du Christ ressuscité. Le trône et trophée du Christ évoque, par là même, l'Arbre de Vie, l'arbre aux douze récoltes décrit dans l'Apocalypse et l'arbre-phénix dont les branches retombent de part et d'autre du stipe comme les bras de la croix[1349]. L'éventuelle croix en *tau* du phénix répondrait alors au signe radieux placé sur le côté nord ainsi qu'à deux éventuelles

[1345] A. Semoglou s'appuie notamment sur les réflexions proposées par N. Gioles qui pense à une figuration du soleil et de la lune à la place des deux palmiers. (N. GIOLES, Παλαιοχριστιανική μνημειακή ζωγραφική (π. 300–726), Athènes, 2007, p. 80-81, fig. 5, p. 131).
[1346] Fiches G 7-1, 11.
[1347] La restitution proposée par M. Korres va dans ce sens puisque les traits du dessin préparatoire et la procession de figures dans le nouvel Éden de l'anneau inférieur indiquent que la scène se déroule dans les cieux.
[1348] Fiches J 117, 179. *Cf.* R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…*, *op. cit.*, p. 447, Pl. XXII. Sur le sujet, voir G. WILPERT, « Le due più antiche rappresentazioni della *Adoratio Crucis* », *Memorie, Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Series III*, vol. II-4, 1928, p. 135-155. Également, *infra*, chap. VII, II. A.
[1349] Sur la description de l'Arbre de Vie voir Ap 22, 2.

croix analogues ou à deux palmiers disposés sur les côtés sud et ouest. Les croix placées dans l'anneau inférieur et les orants des huit compartiments renforcent la présence du signe christique répété et décliné. Par un système d'échos visuels, la croix participe à la structuration du décor, voire à son infrastructure, si l'on considère les séparations des compartiments comme les faisceaux prolongeant les bras de la croix radieuse. « Le bois » imprimé dans le cosmos rend le Christ visible et apporte la mesure de l'univers régi par le Verbe de Dieu[1350].

Le schéma du phénix trônant sur une croix sur le côté oriental de la coupole est envisageable en procédant par recoupements avec des témoignages figurés antérieurs ou contemporains. A. Semoglou a cherché quant à lui à expliquer l'éventuelle lévitation du phénix en se basant sur un passage de l'*Apocalypse de Baruch* rédigée par un auteur hellénistique entre 115 et 120[1351]. Dans les deux cas, le phénix serait chargé de préserver l'humanité des brûlures de l'astre solaire, ce qui serait traduit visuellement par le voilement partiel des rayons du nimbe de l'oiseau éternel par les anges à Thessalonique[1352]. Par là même, la couleur orangée du nimbe évoquerait le soleil couchant, puisque dans le texte, quatre anges emportent la couronne solaire afin de la renouveler[1353]. Toutefois, la dominante dorée de la composition ne s'accorde pas avec l'ascension ou la descente de la couronne solaire entre le crépuscule et l'aurore. Placé du côté du lever du soleil et de la lumière éternelle, le phénix radieux témoigne du processus de résurrection tout comme la couronne végétale ponctuée des fruits des quatre saisons. Le cycle de la nature, l'alternance du jour et de la nuit et l'apparition du phénix incorruptible entreraient ainsi en résonance avec le Christ victorieux de la mort au centre de la voûte.

La notion de cycle envisagée dans le renouveau quotidien du soleil, le rythme des saisons et par le phénix participe à la mise en scène de la lumière au sein d'une composition développée sur un support couronnant l'édifice et le fidèle. Le processus de renaissance est mis en relation avec l'illumination du fidèle dont le corps est progressivement purifié et préparé à la résurrection. La chair réputée incorruptible du paon et le phénix offrent des exemples de salut au fidèle qui espère franchir les portes « théâtralisées » du Royaume de Dieu. Sur les côtés nord et sud, la croix gemmée surmontée de la colombe de l'Esprit Saint se dresse au centre de la

[1350] IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, *op. cit.*, V, 17, 4 ; 18, 3.
[1351] A. SEMOGLOU, « Le phénix de Saint-Georges… », art. cit., p. 103-104. Le texte a été cité, repris et expliqué dans J. HUBAUX ET M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. 4-5 ; R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.,* « Escort of the Sun », p. 261-286, en part. p. 261-262. Le texte a plus récemment été édité dans *La Bible. Écrits intertestamentaires*, *op. cit.,* III Baruch, 6-8, p. 1155-1156. À ce sujet, voir également *supra*, chap. III, III. A.3.
[1352] A. SEMOGLOU, « Le phénix de Saint-Georges… », art. cit., p. 104.
[1353] *Ibid.*, p. 104, n. 19.

composition et fait référence à la fois au trophée du Christ et à l'Arbre de Vie du nouvel Adam. Placée devant un chancel, la croix précède un édicule hexagonal évoquant à la fois un baptistère et/ou un *ciborium* selon un dispositif rappelant la nécessité des sacrements pour obtenir le salut. Ces objets contribuent à la scénographie d'un cérémonial céleste articulé autour de la croix-trophée couronnée d'un dais puis d'un arc faisant référence à la voûte céleste. La courbure délimite les cieux empreints d'une série de plumes dorées constellées de saphirs. L'arc suggère l'idée d'une roue cosmique par le biais de la queue déployée du paon répétant la disposition radiale des compartiments de l'anneau inférieur[1354]. Les ocelles rehaussés de bleu sur un fond doré font alors écho aux étoiles dorées réparties sur l'anneau bleu autour du Christ victorieux au centre de la coupole.

Sur les côtés nord-ouest et sud-ouest, l'Évangile aux plats orfévrés évoque le Verbe de Dieu universel et immuable transmis aux hommes tout comme la lumière se diffuse dans l'univers à partir de la croix. L'Église détentrice des Écritures guide le fidèle sur la voie du salut associé au trône préparé pour le retour du Christ-Juge, pour les martyrs et les Élus espérant siéger auprès de Dieu. Selon cette optique, les paons à la chair impérissable établissent une médiation entre le terrestre et le céleste tout en protégeant l'accès à la Jérusalem céleste dont le seuil est voilé et dévoilé par des rideaux liturgiques[1355]. Les huit portes du Royaume de Dieu sont gardées par vingt martyrs présentés en position d'orant. Leur gestuelle les rapproche du Christ désigné comme la porte du salut[1356] ainsi que des paons en tant que témoins de la Résurrection et médiateurs entre l'humain et le divin. L'ensemble du décor en mosaïque de la rotonde Saint-Georges est donc structuré autour du signe de la croix répété et décliné. La croix-trophée est radieuse parce que liée au triomphe sur la mort et à la résurrection tout comme le phénix et le Christ victorieux définissant l'axe d'une composition à dimension cosmique. La croix illumine l'univers et annonce l'apparition dans le ciel du signe lumineux du Fils de l'homme avant l'avènement du roi[1357].

[1354] Ce rapport étroit entre la queue déployée du paon, la roue cosmique et la forme de l'arc a notamment été repris et développé sur le pavement de l'abside sud du narthex de la basilique A de Nicopolis (Grèce) à la fin du VIe siècle. Dans cet édifice, neuf paons déploient leurs queues sous une arcade couronnant un canthare-calice à partir duquel jaillissent des rinceaux de vigne. *Cf.* Fiche L 341-1.

[1355] Notons que l'insertion d'un couple de paons dans une façade imitant un décor de théâtre est attesté dès le milieu du Ier siècle av. J.-C sur la paroi orientale de l'*oecus* 15 de la Villa de Poppée à Oplontis (fiche E 209-1). Sur cette paroi peinte, l'accès à l'espace situé en arrière-plan est permis par une porte aux battants entrouverts mais le passage est obstrué par différents objets associés au passage entre la vie et la mort. A Thessalonique, ce sont les objets liturgiques qui barrent et facilitent l'accès à l'Éden retrouvé. Sur l'*oecus* 15, voir *supra*, chap. IV, I. A.

[1356] Jn 10, 7-9.

[1357] CYRILLE DE JÉRUSALEM, *Les catéchèses baptismales et mystagogiques, op. cit*., XV, 22, p. 246, d'après Mt 24, 30, cité dans W. E. KLEINBAUER, « The iconography and the date of the mosaics…», art. cit., p. 37.

Ainsi, le paon incorruptible et le phénix baptisé par le feu rendent presqu'éternellement présentes la figure du martyr et du Christ tout en incarnant un espoir de salut pour le fidèle. À Naples, à Ravenne et à Thessalonique, les deux oiseaux exposent leurs corps glorieux et signifient le triomphe sur le temps et sur la mort. En témoignant de la résurrection du Christ, les deux oiseaux célèbrent sa victoire sur la mort et font écho à la renaissance de l'individu. Le paon et phénix révèlent leurs chairs impérissables et arborent des couleurs éclatantes associées au Christ solaire, à la lumière divine et à la vie éternelle. Ils portent, révèlent et transmettent la lumière de Dieu de la même manière que le Fils diffuse la *paterna lux*, synonyme d'incorruptibilité charnelle et d'illumination du fidèle selon Irénée de Lyon[1358]. La lumière divine opère un processus de transformation du corps et de l'âme qui purifierait le fidèle et le préparerait à la résurrection. Les deux oiseaux contribuent à la mise en scène de la lumière émanant du Christ radieux figuré sous forme humaine ou signifié par la croix-trophée sur ces coupoles au début du Ve siècle. Le nouveau phénix apparaît majestueusement à Naples et à Thessalonique afin d'encourager le fidèle à s'imprégner du parfum de ses vertus synonymes d'élévation spirituelle, de purification et d'incorruptibilité.

Dans les témoignages étudiés, le rayonnement se diffuse dans la composition à partir du médaillon central et illumine le cosmos figuré comme une roue dont l'axe serait le Christ. Le paon et le phénix enchâssés dans la couronne lumineuse autour du Fils de Dieu guident le fidèle revêtu de lumière sur la voie du salut accessible grâce aux sacrements. De fait, les deux oiseaux relaient la portée des sacrements, en particulier du baptême annonçant la communion. Ils préparent le fidèle à affronter la mort et le conduisent vers la renaissance avant la transformation finale, l'obtention du corps spirituel perpétuellement radieux. Les paons affrontés dans les baptistères de Naples, de Ravenne et dans la rotonde Saint-Georges font à la fois obstacle au parcours et constituent un pont entre le fidèle et le Dieu. Ils forment une clôture ajourée. En tant qu'oiseaux réputés impérissables, ils incarnent les gardiens exemplaires du seuil du Royaume de Dieu et en offrent un aperçu en révélant la lumière de la vie éternelle promise aux Élus. À l'égal de l'Évangile déposé sur l'autel et du trône préparé pour le retour du Christ-Juge, le paon renforce la fonction médiatrice de l'Église et accompagne l'élévation spirituelle grâce à son statut de psychopompe. Les oiseaux affrontés gardent la porte du salut révélée par des rideaux qui rappellent le cérémonial céleste et dévoilent l'accès à la Jérusalem céleste. Le paon

[1358] IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies, op. cit.*, IV, 20, 2.

renaissant tisse des liens entre le baptême et la communion à l'égal des rinceaux de vigne désignant le baptisé et l'Arbre de Vie renouvelé par le sacrifice du Christ. Dans le baptistère des orthodoxes, les paons affrontés à la Croix-Arbre de Vie trônent sur des récipients faisant autant référence au canthare qu'au calice, ce qui va dans le sens de la dimension eschatologique du baptême administré durant la nuit pascale au Ve siècle. La dynamique de renaissance associée à la réactualisation du sacrement correspond à la signification du paon et du phénix christianisés. Ils tirent un trait entre l'humain et le divin et prennent part au passage entre charnel et spirituel, voire entre sensible et intelligible en tant que signes de résurrection[1359]. Dès lors, le discours visuel projeté sur les coupoles du baptistère San Giovanni in Fonte de Naples, du baptistère néonien de Ravenne et de l'église Saint-Georges de Thessalonique invite à la contemplation et contribue à l'ouverture des yeux de la foi. Les cités chrétiennes de Naples, de Ravenne et de Thessalonique trouvent un nouveau souffle dans la première moitié du Ve siècle, ce qui peut être reflété par les deux oiseaux étroitement associés à la notion de renaissance. À l'intérieur de l'édifice, le paon et le phénix accompagnent le détachement progressif du fidèle qui s'en remet à Dieu et apprend « à regarder ce qu'on ne voit pas, car ce qu'on voit est temporel, tandis que ce qu'on ne voit pas est éternel » selon Ambroise de Milan[1360].

Le schéma des paons affrontés à la Croix-Arbre de Vie dans le baptistère des Orthodoxes de Ravenne au milieu du Ve siècle a été reproduit, développé et décliné sur plusieurs supports funéraires et cultuels jusqu'à la fin du VIe siècle. Nous allons poursuivre nos réflexions sur les paons gardiens du seuil entre l'humain et le divin dans le chapitre suivant en nous concentrant sur la répartition des paons en périphérie de la Croix-Arbre de Vie.

[1359] Notons que dans un poème de Prudence (*Peristephanon* XII, 39-44), l'eau participe au parcours spirituel du fidèle et à son cheminement initiatique qui le détache progressivement du sensible. À ce sujet, voir *supra*, chap. III, III. B.3.

[1360] AMBROISE DE MILAN, *Des Sacrements, Des Mystères. Explication du symbole*, Dom B. BOTTE (introd., trad. et notes), Paris, Cerf, 1994, *De Mysteriis* III, 8, p. 159. Ambroise reprend ici un passage de la *Deuxième Épitre aux Corinthiens* (2 Co 4, 18).

Chapitre VII. La gravitation des paons autour de la Croix-Arbre de Vie (Ve-VIe siècle)

Le présent chapitre répond au précédent au sein duquel nous avons réfléchi sur la mise en scène du paon, du phénix et du fidèle couronné de lumière dans trois édifices de culte du Ve siècle situés à Naples, Ravenne et Thessalonique. Les trois décors révèlent que les oiseaux du triomphe sur la mort sont placés en position de médiateurs entre le fidèle et Dieu. Ils renforcent l'efficacité du sacrement de baptême en incarnant des *exempla* du processus de résurrection accessible aux fidèles les plus méritants. Le paon dont la chair est réputée impérissable et le phénix baptisé par le feu témoignent de la Résurrection et invitent le catéchumène à renaître, à se revêtir de lumière, à spiritualiser sa chair pour faire corps avec le Fils de Dieu. Les deux oiseaux diffusent la lumière de la vie éternelle et apportent un espoir de salut à celles et ceux qui purifient leurs corps et leurs âmes par l'intermédiaire des sacrements, donc de l'Église. Le thème de la croix a été au cœur de nos réflexions à propos du décor du baptistère de Naples dont la coupole est empreinte du signe du Fils de Dieu.

Nous proposons dans ce chapitre de prolonger nos réflexions sur la croix imprimée au cœur de la composition en étudiant plusieurs productions articulées autour de la Croix-Arbre de Vie et du ou des paons. Ces derniers sont placés en périphérie de la Croix, tel un axe, voire un noyau visuel autour duquel sont répartis différents éléments figurés, en particulier des paons. En tant qu'oiseau lié à la renaissance, à l'ascension de l'âme et au passage entre charnel et spirituel, le paon peut être considéré comme une figure à la fois dynamique et statique. Il est associé à l'immortalité, à l'incorruptibilité et à la protection du seuil du nouvel Éden. C'est le cas en particulier lorsque les paons sont présentés affrontés autour d'un élément central. Ils l'encadrent et gravitent autour de celui-ci parce qu'associés au renouveau, à la cyclicité et, par extension, à un mouvement de rotation. De fait, nous allons désormais nous concentrer sur les enjeux du schéma des paons affrontés ou plutôt réunis autour de la croix déclinée sous plusieurs formes. Les présentations de la croix orfévrée (*crux gemmata*), de la croix végétalisée et de la croix-Arbre de Vie seront au cœur de notre propos. Il s'agira principalement de mettre en lumière les liens étroits tissés entre le paon et la croix, puis entre le paon, la croix et le canthare-calice à partir duquel (re)naissent les rinceaux de l'Arbre de Vie. De la même manière que les faisceaux lumineux sur la coupole du baptistère de Naples, les bras de la croix peuvent se

démultiplier et former un parcours pour le fidèle qui se rapproche de Dieu par l'intermédiaire de l'Église et des décors abrités dans l'édifice de culte dont le seuil peut être « gardé » par un couple de paons.

I. La croix, le chrisme et le thème du triomphe sur la mort à Ravenne (Ve-VIe siècle)

A. Un discours visuel centré sur la Croix-Arbre de Vie

L'étude des sarcophages ravennates et constantinopolitains produits entre le Ve et le VIe siècle est un sujet complexe qui a alimenté une vaste bibliographie depuis le début du XXe siècle[1361]. Les témoignages sont abondants, mais les déplacements de ces objets et les fréquents remplois en compliquent l'interprétation[1362]. Le répertoire iconographique développé sur ces supports les situe à mi-chemin entre Rome et Constantinople et leurs emplacements présumés dans une position intermédiaire entre la sphère funéraire et cultuelle. En 2013, A. Fox a notamment étudié le schéma des animaux et des palmiers réunis autour d'un signe christique sur les sarcophages ravennates[1363]. Cette chercheuse a réuni un ensemble de 45 documents caractérisés, selon elle, par une « *heraldic imagery* » afin de réfléchir sur un phénomène de transmission de motifs et sur la circulation d'objets sculptés entre Ravenne et Constantinople. A. Fox s'est principalement attachée au schéma des éléments affrontés autour d'un chrisme ou d'une croix sur des sarcophages dits « aniconiques » ou « symboliques », c'est-à-dire sans figure humaine[1364]. Les réflexions proposées par A. Fox sont éclairantes pour examiner le

[1361] Parmi les nombreux travaux sur le sujet, voir notamment K. GOLDMANN, *Die ravennatischen Sarkophage*, Strasbourg, J. H. Heitz, 1906 ; M. LAWRENCE, *The Sarcophagi of Ravenna*, New-York, College Art Association of America, 1945 ; J. KOLLWITZ, *Die Sarkophage Ravennas*, Fribourg, Schulz, 1956 ; G. VALENTI ZUCCHINI et M. BUCCI, *I sarcofagi a figure e a carattere simbolico*, vol. 2, *Corpus della scultura paleocristiana, bizantina ed altomedievale di Ravenna*, G. BOVINI (dir.), Rome, De Luca, 1968 ; J. KOLLWITZ et H. HERDEJÜRGEN, *Die ravennatische Sarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. VIII-2, *Die Sarkophage der westlichen Gebiete des Imperium Romanum*, Berlin, Mann, 1979 ; G. KOCH, « Sarkophage des 5. und 6. Jahrhunderts im Osten des Romischen Reiches », *Actes du 13e Congrès International d'Archéologie Chrétienne*, (Split-Poreč, 1994), N. CAMBI et E. MARIN (éd.), Vatican, PIAC, 1998, vol. II, p. 439- 478 ; G. KOCH, *Frühchristliche Sarkophage*, Münich, Beck, 2000. Plus récemment E. SCHOOLMAN, « Reassessing the Sarcophagi of Ravenna », *DOP*, 67, 2013, p. 49-97 ; A. FOX, *Burial and Resurrection: The Sculpted Sarcophagi of Ravenna and Visions of Perpetuity in an Age of Flux*, Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, Chapel Hill, University of North Carolina, 2013.

[1362] J. Kollwitz et H. Herdejürgen répertorient 98 témoignages, mais le corpus n'est pas exhaustif. La plupart de ces sarcophages sont actuellement conservés dans les collatéraux de basiliques ravennates, dans les jardins de plusieurs basiliques ou dans des musées. Sur cette question, voir en particulier A. FOX, *Burial and Resurrection…, op. cit.*, p. 24 et suiv.

[1363] *Ibid.*, p. 60, 69-71.

[1364] *Ibid.*, p. 60-61.

schéma des paons affrontés autour de la croix et/ou du calice. Néanmoins, nous ne retiendrons pas le terme anachronique et inapproprié « d'héraldique » pour désigner ces schémas. De plus, les paons affrontés à un signe christique, c'est-à-dire une croix ou chrisme, sur 14 sarcophages réalisés entre le Ve et le VIe siècle ne concernent pas uniquement des objets « aniconiques ». Dans le précédent chapitre, nous avons mis en évidence la récurrence du schéma des paons affrontés à un signe christique sur ces 14 documents inscrits dans la catégorie des sarcophages sculptés entre le Ve et le VIe siècle[1365]. Nos réflexions vont davantage être guidées par la question de la dynamique de l'animal au sein d'un discours visuel. En 1969, F.-W. Deichmann (1909-1993) avait envisagé des liens entre le schéma des éléments affrontés autour d'un objet sur les sarcophages ravennates et des productions constantinopolitaines[1366]. Le schéma des paons affrontés à un vase est attesté dès la fin du Ier siècle dans des contextes civils et dès la fin du IIe siècle dans la sphère funéraire, en particulier à Rome[1367]. La formule des paons affrontés à un chrisme ou à une croix apparaît entre la fin du IVe et le début du Ve siècle à Ravenne et dans la région de Constantinople, ce qui pourrait être révélateur d'une adaptation du schéma à partir de référents romains et orientaux[1368]. Notre propos sera centré sur les décors sculptés de deux sarcophages du Ve siècle afin de faire ressortir les traits principaux de la formule visuelle des paons affrontés à un signe christique sur ce type de support[1369].

Sur la face avant d'un sarcophage de la fin du Ve siècle découvert dans une nécropole chrétienne de Beroia en Grèce, trois croix sont disposées sous des arcs reposant sur des colonnes géminées[1370]. Dans les écoinçons extérieurs des arcs latéraux, deux oiseaux affrontés jettent la tête en arrière, tandis que l'arc central est flanqué d'éléments semblant jaillir des chapiteaux. Ces motifs répondent aux rinceaux de vigne noués qui se déploient autour des deux croix latérales et encadrent la croix centrale distinguée par sa forme. Sa structure est mise au jour par

[1365] *Supra*, chap. VI, I.
[1366] F. W. DEICHMANN, « Konstantinopler und ravennatische Sarkophag-Probleme », *Byzantinische Zeitschrift*, 62, 1969, p. 291-307.
[1367] Voir notamment l'*emblema* des paons affrontés et perchés sur un cratère sur des mosaïques de pavement d'une villa romaine de Pula (Istrie) à la fin du Ier siècle (*Cf.* fiche F 156). En contexte funéraire, se référer en particulier aux paons affrontés à un vase sur les parois peintes à la fin du IIe siècle d'une tombe de la nécropole de la Via Portuense près de Rome (*Cf.* fiche G 221).
[1368] A la fin du IVe siècle, les paons affrontés à un chrisme couronné sur les portes de l'ancienne basilique Saint-Ambroise de Milan (fiche J 17) et les paons réunis autour d'une croix au sommet d'un édicule sur le sarcophage de Silivri-Kapi (fiche J 302) pourraient être les premiers témoignages de ces oiseaux gravitant autour d'un signe christique.
[1369] Les autres témoignages répertoriés sont incomplets ou suivent les mêmes schémas de pensée que les exemples sur lesquels nous allons porter notre intérêt.
[1370] Fiche K 303. T. N. PAZARAS, « Die frühchristliche Tradition in der Mittelalterlichen Sarkophagkunst und in gleichzeitigen Sarkophagdarstellungen », *Frühchristliche Sarkophage*, K. KIRCHHAINER et G. KOCH (éd.), actes du symposium (Marburg, 1999), Mayence, P. von Zabern, 2002, Pl. 63, fig. 3.

des brins entrelacés qui font écho aux rinceaux liés et aux fûts noués des colonnes. Un couple de paons, à la fois adossés et affrontés, est placé de part et d'autre de la croix centrale flanquée de deux grappes de raisin portées par deux ceps de vigne.

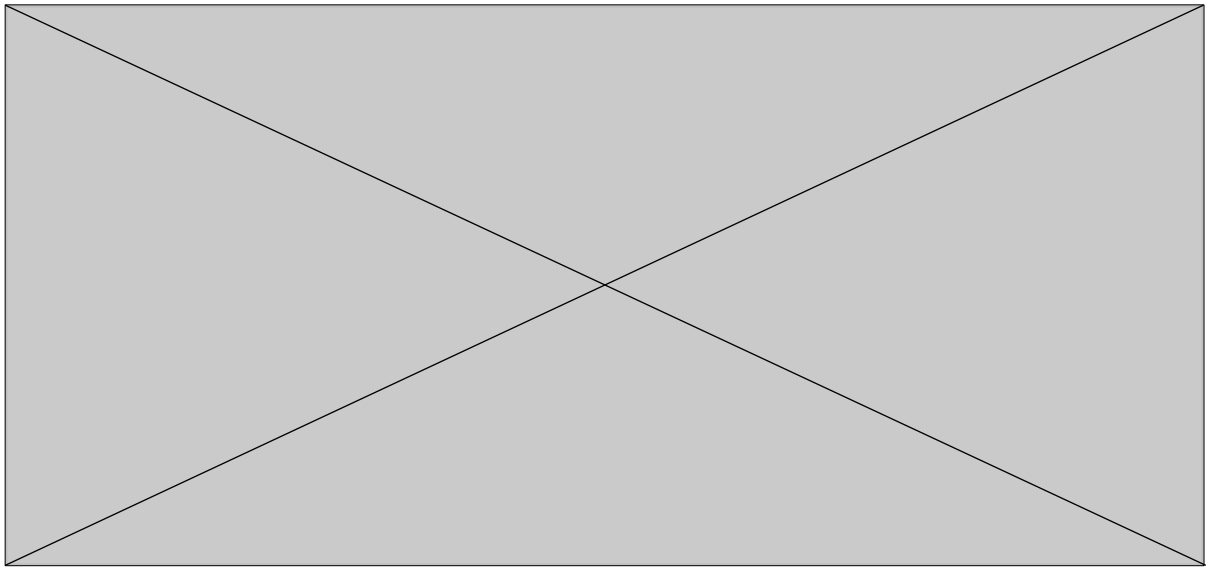


Figure 66. Face avant du sarcophage de Beroia, fin Ve siècle.

La répartition symétrique des éléments et la répétition des motifs de l'arc, de la croix et des rinceaux met en évidence une notion de structure relayée par les nœuds et les entrelacs. Le champ visuel est rythmé par une série de composants tirés du quotidien, mais transformés pour composer une vision harmonieuse de l'au-delà. En effet, le décor du sarcophage à arcade du IVe siècle est adapté pour signifier la Jérusalem céleste, puisque les trois arcs évoquent probablement, par métonymie, les douze portes décrites dans l'Apocalypse[1371]. À la manière de rideaux noués auxquels leurs fûts noués font référence, les colonnes dévoilent un aperçu de la Cité céleste selon un schéma de pensée pouvant se rapprocher de réflexions proposées par E. Revel-Neher sur la figuration du Tabernacle dans le *Codex Amiatinus* (v. 715)[1372]. Sur ce feuillet peint, l'espace du sanctuaire est circonscrit par une suite d'arcades dont les colonnes sont alternativement cachées ou révélées par des rideaux matérialisant un seuil entre intérieur

[1371] P. Prigent s'appuie sur le chapitre 21 de l'Apocalypse pour interpréter les six portes figurées derrière le Christ entouré du collège apostolique sur le sarcophage dit « de Stilicon » (fin IVe siècle) de la basilique Saint-Ambroise de Milan (*id*, *La Jérusalem céleste. Histoire d'une tradition iconographique du IVe siècle à la Réforme*, Paris, éditions saint Augustin, 2003, p. 27).

[1372] E. REVEL-NEHER, « La double page du *Codex Amiatinus* et ses rapports avec les plans du tabernacle dans l'art juif et dans l'art byzantin », *Journal of Jewish Art*, 9, 1982, p. 6-17 citée dans M. CARRUTHERS, *Machina Memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge,* F. DURAND-BOGAERT (trad. fr.), Paris, Gallimard, 2002, p. 296-297.

et extérieur[1373]. Sur le sarcophage, les arcs ordonnent le champ visuel et tracent les limites de la Jérusalem céleste dont on aperçoit l'intérieur, ponctué de trois croix présentées comme des Arbres de vie plantés dans l'Éden retrouvé. À la fin du IIe siècle, Irénée de Lyon (130-202) mit en relation l'Arbre de la connaissance du Bien et du Mal (Gn 2, 8-9) et la Croix comme un exemple de l'obéissance du Fils de l'homme à Dieu[1374]. Le Christ rédempteur serait un nouvel Adam et la croix, l'Arbre de vie qui permet le rachat de l'humanité[1375]. Au-delà de la comparaison du Christ à un cep et des apôtres à des sarments dans l'Évangile de Jean (Jn 15, 1-7), Ignace d'Antioche (v. 35-v. 110) désigna les fidèles comme les rameaux de la croix[1376]. La croix porte « le fruit incorruptible »[1377] selon Ignace, ce qui pourrait être signifié à travers les grappes de raisin en forme de calice. L'analogie entre le vin et le sang du Christ développe par là même une réflexion autour du liquide purificateur dispensé par la croix à la fois arbre et fontaine de vie[1378]. Disposés entre la croix et les colonnes, le couple de paons peut également être interprété comme l'un des piliers du discours visuel. Leurs mouvements les mêlent aux ceps de vigne porteurs des fruits d'immortalité et ils apparaissent tels les tuteurs décrits dans le *Pasteur d'Hermas* (IIe siècle)[1379]. Dans le texte, le pasteur se sert de la parabole des fruits de la vigne féconde portés par l'ormeau stérile pour illustrer le rôle des serviteurs de Dieu. En outre, les trois Arbres de vie plantés au Paradis seraient à l'image du baptisé planté par le Seigneur, tandis que les « arbres amers » poussent au-dehors selon un extrait des *Odes de Salomon*[1380]. La dimension eschatologique du baptême s'accorderait avec le thème de la croix arbre et fontaine de vie ainsi qu'avec la signification des paons médiateurs entre le terrestre et le céleste. En suivant ce schéma de pensée, l'Église serait le « jardin spirituel de Dieu » irrigué par le Christ, fleuve intarissable d'eaux vives annoncé par les quatre Évangiles[1381].

[1373] *Ibid.*, p. 297. Le Tabernacle est donc vu à la fois de l'intérieur et de l'extérieur grâce à l'alternance des colonnes voilées ou dévoilées par le rideau. Sur les rideaux qui voilent et dévoilent les portes de la cité céleste, voir *supra*, chap. VI, II. B.

[1374] IRÉNÉE DE LYON, *Démonstration de la prédication apostolique*, A. ROUSSEAU (trad. et éd), Paris, Cerf, 1995, 33-34 cité dans J.-M. PRIEUR, *La croix dans la littérature chrétienne des premiers siècles*, Bern, Peter Lang, 2006, p. 83-84.

[1375] R. GUÉNON, *The Symbolism of the Cross*, Hillsdale-NY, Sophia Perennis, 2001, p. 56. Sur la croix comme Arbre de Vie, voir notamment JUSTIN, *Dialogues avec Tryphon*, 86, 1.

[1376] IGNACE D'ANTIOCHE et POLYCARPE DE SMYRNE, *Lettres ; Martyre de Polycarpe*, P.-T. CAMELOT (trad. et éd.), *op. cit.*, *Lettre aux Tralliens*, XI, 1-2 cité dans J. DANIÉLOU, *Les symboles chrétiens primitifs*, *op. cit.*, p. 44.

[1377] *Loc. cit.*

[1378] La disposition des grappes de raisin sous la traverse de la croix rappelle également la place des lettres *alpha* et *omega* à la même époque sur des sarcophages du nord de l'Italie.

[1379] *Le Pasteur par Hermas*, R. JOLY (trad. et éd.), *op. cit.*, Similitude II, 51, 1-4.

[1380] *Les Odes de Salomon*, E. AZAR (trad. et éd.), Paris, Cerf, 1996, XI, 15, 18, d'après J. DANIÉLOU, *Les symboles chrétiens primitifs*, *op. cit.*, p. 34.

[1381] HIPPOLYTE DE ROME, *Commentaire sur Daniel*, M. LEFÈVRE (trad.), Paris, Cerf, 1947, I, 17, p. 105.

Ainsi, les paons affrontés autour de la croix centrale facilitent le passage entre charnel et spirituel et accompagnent l'âme du défunt vers un univers dans lequel l'ordre, l'harmonie et l'équilibre semblent régner. Le couple d'oiseaux se situe sur un seuil entre la vie et la mort, entre mouvement et statisme, entre éternité et renouveau tout en signifiant le triomphe du Christ sur la mort[1382]. Comme l'a démontré P. Skubiszewski, les Écritures ne présentent pas la Passion comme une fin, mais comme une étape nécessaire avant la Résurrection et l'Ascension puisqu'au ciel, le Christ « siège dans la gloire du Père »[1383]. Dans l'*Épître aux Colossiens* (Col 2, 14-15), la croix est l'instrument de la rédemption. Elle appartient au cortège triomphal du Christ, établissant par là même un lien entre l'instrument de la Passion et le trophée romain[1384]. Les paons flanquent le témoignage du triomphe du Christ sur la mort, signifient la Résurrection du Christ et accompagnent son Ascension selon un schéma que le défunt espère également suivre.



Figure 67. Face arrière du sarcophage dit de Rinaldo da Concorezzo, cathédrale de Ravenne, Ve siècle.

Sur la face arrière d'un sarcophage du Ve siècle remployé par l'archevêque Rinaldo da Concorezzo (1250-1321), deux paons perchés sur des monticules sont affrontés à un chrisme. L'objet est couronné, orfévré et encadré des lettres *alpha* et *omega*[1385]. Le chrisme semble supporter l'entablement au même titre que les ceps fleuris et les colonnes qui encadrent la scène. Sur la face avant du sarcophage, le Christ se détache sur un fond nuageux. Il est assis sur un trône à partir duquel s'écoulent quatre filets

[1382] Le thème des paons affrontés à la Croix-Arbre de Vie est encore plus explicite sur un sarcophage du début du VIe siècle conservé dans la nef de Saint-Apollinaire-in-Classe à Ravenne (fiche L 247). Sur le côté droit, deux paons sont affrontés à une croix plantée sur un monticule à partir duquel s'écoulent les quatre fleuves de l'Éden autour d'une jeune pousse d'arbre.

[1383] P. SKUBISZEWSKI, *La croix dans le premier art chrétien*, *op. cit.*, p. 9. Le chercheur se réfère notamment aux *Actes des apôtres* et à *l'Épître aux Hébreux* (Ac 1, 9-11 ; 2, 22-36 ; He 12, 2).

[1384] P. SKUBISZEWSKI, *La croix…*, *op. cit.*, p. 10, d'après F. DÖLGER, *Die Sonne der Gerechtigkeit und der Schwarze. Eine religiongeschichtliche Studie zum Taufgelöbnis*, Münster, Aschendorff, 1918, p. 129-141.

[1385] Fiche K 59. G. BOVINI, *Sarcofagi paleocristiani di Ravenna. Tentativo di classificazione cronologica*, Vatican, PIAC, 1954, fig. 34, p. 46 ; M. LAWRENCE, *The sarcophagi of Ravenna*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1970, fig. 4, 7-8 ; J. KOLLWITZ et H. HERDEJÜRGEN, *Die Sarkophage der westlichen Gebiete des Imperium Romanum*; *Zweiter Teil, Achter Band : « Die Ravennatischen Sarkophage »*, Berlin, Gebr. Mann, 1979, fig. 54-3, Kat. B14.

d'eau entre des éléments disposés à la verticale. Il présente de la main gauche un codex ouvert tendu en direction de Pierre portant une croix sur l'épaule. De l'autre main, il désigne Paul qui apporte quant à lui la couronne gemmée du martyr dans ses mains voilées. La scène est flanquée de deux palmier-dattiers soutenant l'entablement de même que les colonnes aux fûts torsadés. Un effet de miroir est produit par la position symétrique des apôtres, des palmiers-dattiers et des colonnes distribués autour du Christ, tel un axe autour duquel s'organise la composition.

De part et d'autre des deux faces, le Christ et son signe se répondent, les couronnes renvoient aux lettres *alpha* et *omega* et les apôtres, aux paons. Le Christ est donc encadré, sur chaque face, d'une paire d'arbres dont la vitalité fait référence à l'Arbre de Vie. La formule visuelle des paons affrontés met en évidence la croix et pourrait être rapprochée de la composition de l'*Adoratio crucis* présente sur certains sarcophages du milieu du IVe siècle[1386]. Sur ces supports, la croix surmontée d'un chrisme couronné est présentée comme l'instrument de la Passion. Celle-ci fait également référence au trophée romain et au *labarum* constantinien décrit par Eusèbe de Césarée[1387]. L'un assoupi et l'autre levant les yeux vers le chrisme, les deux soldats assis au pied de la croix rappellent le transport triomphal des trophées à Rome ainsi que les gardiens du tombeau du Christ, les premiers témoins de la Résurrection[1388]. Les corvidés perchés sur la croix se rapporteraient quant à eux à l'âme du fidèle. Ils picorent les fruits de la couronne tressée avec des feuilles de laurier et d'olivier, puisque la croix, à la fois Arbre de Vie et trophée, rend compte de la Passion et annonce la victoire du Christ sur la mort[1389]. Sur le sarcophage de Rinaldo, les paons protègent donc l'Arbre de Vie dans l'Éden retrouvé, témoignent de la Résurrection et escortent l'âme du défunt vers Dieu.

Au-delà de la référence à la description des fortifications orfévrées de la Jérusalem céleste[1390], les gemmes disposées sur le chrisme pourraient être un « costume d'apparat »[1391] revêtant une croix associée à la souffrance et à la mort. La *crux gemmata* apparaît sur des sarcophages chrétiens dès la fin du IVe siècle, mais les pommeaux verts fixés aux extrémités de

[1386] Nous renvoyons à deux témoignages conservés au Museo Pio Cristiano (Inv. n°171 et 164) et mentionnés par P. Skubiszewski comme sarcophages « de la Passion » (*id.*, *La croix…, op. cit.,* p. 22-30, fig. 13-16). Voir également G. BOVINI et H. BRANDENBURG, *Rom und Ostia, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage,* vol. I, Wiesbaden, Steiner, 1967, p. 48-49, n°49, p. 57-58, n°61.
[1387] P. SKUBISZEWSKI, *La croix…, op. cit.,* p. 12, 23.
[1388] La thématique de la résurrection est d'ailleurs renforcée par la présence du phénix perché sur une croix en tau sur un sarcophage fragmentaire actuellement conservé au Museo Pio Cristiano au Vatican (Inv. 31518). *Cf.* fiche J-117 ; R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, Pl. XXII, p. 447.
[1389] P. Skubiszewski a développé quant à lui une interprétation autour de la figure ambigüe du corbeau dans les Écritures et dans la Patrologie latine afin de tenter d'expliquer la présence de ces corvidés sur les sarcophages étudiés. *Cf. Id.*, *La croix…, op. cit.,* p. 27-28.
[1390] Ap 21, 19-21.
[1391] P. SKUBISZEWSKI, *La croix…, op. cit*., p. 36.

la croix de la mosaïque absidale de Sainte-Pudentienne à Rome au début du Ve siècle apportent un élément de réflexion supplémentaire[1392]. Selon J. Flemming, les extrémités bouletées des croix paléochrétiennes et médiévales signifieraient les fruits de la croix-Arbre de Vie, ce qui correspond aux lettres *alpha* et *omega* pendantes aux bras de la croix[1393]. La première et la dernière lettre de l'alphabet grec désignent le Christ comme « le principe et la fin » [1394], tel le Christ-Arbre de Vie trônant sur la Source de Vie sur l'autre face du sarcophage. Les filets d'eau s'écoulant sous son trône de gloire évoquent les quatre fleuves de l'Éden retrouvé grâce au sacrifice du Christ rédempteur ainsi que le fleuve d'eau vive « brillant comme du cristal qui jaillissait du trône de Dieu et de l'Agneau » au centre de la Jérusalem céleste[1395]. Les palmiers-dattiers font, quant à eux, écho à la description de l'Arbre de Vie dressé au milieu des deux bras du Fleuve de Vie, un arbre produisant douze récoltes et dont le feuillage guérirait les nations[1396]. Les stipes de palmiers composés d'éléments similaires à la Source de Vie et le jaillissement des feuilles au sommet du tronc suggèrent que le palmier est considéré comme un *fons vitae*. Ce thème apparaît également sur l'un des côtés du sarcophage. Sur l'un des côtés de la cuve, un vase à la panse godronnée laisse échapper deux rinceaux de vigne dans lesquels sont perchés des oiseaux. Le récipient est encadré de quatre rinceaux qui forment une croix ornée de feuilles de raisin et de grappes de vigne, une *crux florida* née du calice et donc du sang du Christ. À cet Arbre de Vie répond une croix latine flanquée de deux agneaux rappelant le sacrifice du Christ. La Croix-Arbre de Vie et les agneaux signifient la mort et annoncent la résurrection relayant ainsi la signification des paons sur la face arrière[1397].

Ainsi, le schéma des paons affrontés à une croix ou un chrisme sur deux sarcophages sculptés au Ve siècle permet de mettre exergue des analogies entre les éléments composant ces discours visuels. Le signe christique est polarisant. La croix est présentée comme un arbre de vie autour duquel s'organise l'ensemble des composants de ces décors eschatologiques. Situés au plus près de la croix, les paons renforcent la dimension sacrificielle de l'objet. Ils glorifient également le Christ victorieux de la mort et apportent un espoir de salut au fidèle qui s'en remet à Dieu. Le couple de paons garde les fruits incorruptibles de l'Arbre de Vie et instaure un

[1392] *Ibid.*, p. 38-39.
[1393] J. FLEMMING, *Der Lebensbaum in der altchristlichen, byzantinischen und byzantinisch beeinflussten Kunst,* Maschinenschrift – Habilitationschrift, Jena, 1963, p. 171 et suiv.
[1394] Ap 22, 13.
[1395] Ap 14, 1 ; Ap 22, 1 ; Gn 2, 10-14.
[1396] Ap 22, 2.
[1397] Sur la dernière face du sarcophage, deux chrismes couronnés participent au discours visuel.

dialogue entre le terrestre et le céleste afin d'accompagner l'âme du défunt vers les cieux. Affrontés à la croix, les paons signifient le renouveau, la renaissance et la résurrection charnelle et font écho aux palmiers-dattiers, aux ceps de vigne fleuris et aux quatre fleuves, c'est-à-dire à des dispensateurs de vie éternelle.

La *crux gemmata*, la présence du vase et la forme des grappes de raisin peuvent également évoquer le sacrement de l'eucharistie, ce que nous allons envisager à travers quelques témoignages. Nous concentrerons d'abord notre attention sur l'une des quatorze clôtures de chœur présentées dans le chapitre précédent, plus précisément sur une plaque du chancel du milieu du VIe siècle de Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne[1398]. Nous réfléchirons ensuite sur la restitution de l'ambon de cette même basilique à partir des hypothèses formulées par E. Penni Iacco en 1995[1399]. Nos observations tirées du corpus sur la mise en image du ou des paon(s) sur plusieurs ambons entre le Ve et le VIe siècle seront ainsi mises en perspective avec cet ambon ravennate sur lequel un couple de paons a pu être figuré.

B. « Caro salutis cardo est »

Sur l'une des faces d'un *pluteus* de la basilique Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne, deux paons sont affrontés à une croix disposée entre deux ceps de vigne jaillissant d'un vase[1400]. Au revers de la plaque, Daniel est présenté en position d'orant debout sur une feuille d'acanthe dont naissent des rinceaux de vigne fleuris. Abrité sous un arc, le prophète est encadré par deux grappes de raisin et par un couple de lions tandis qu'une colombe lui apporte une couronne. Les deux faces de cette plaque de clôture du chœur de l'édifice dialoguent et forment une composition articulée autour de plusieurs tensions. De fait, la croix répond aux bras écartés de Daniel selon une position décrite notamment dans un passage des *Odes de Salomon* (IIe siècle)[1401]. Le prophète Daniel incarne un exemple de piété et un modèle de salut accordé au

[1398] *Supra*, chap. VI, I.
[1399] E. PENNI IACCO, « Sant'Apollinare Nuovo attraverso i secoli : la zona absidale da Teodorico ai giorni nostri », *Felix Ravenna*, IV.1-2, 1995, 1995-1996, p. 121-152.
[1400] Fiche L 211. Sur le sujet, voir notamment *DACL*, XIII-1, fig. 9606 ; P. ANGIOLINI MARTINELLI, *Corpus della scultura paleocristiana, bizantina ed altomedioevale di Ravenna*, vol. I., *Altari, amboni, cibori, cornici, plutei con figure di animali e con intrecci, transenne e pavimenti* vari, Rome, De Luca, 1968, cat. n°77 a-b, p. 57-58 ; E.-T. REIMBOLD, *Der Pfau : Mythologie und Symbolik*, *op. cit.*, fig. 22 ; B. VERNIA, « L'arredo liturgico della Basilica di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna », dans *Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistic bizantina da Ravenna a Venezia (V-XIV secolo)*, C. RIZZARDI (éd.), Venise, Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, 2005, p. 363-389, p. 368-370, 382, fig. 10a-b ; A. FOX, *Burial and Resurrection…*, *op. cit.*, p. 121, 128, fig. 107, p. 377.
[1401] « J'ai étendu mes mains et sanctifié le Seigneur / Car l'extension de mes mains est son signe et mon extension est (le signe du) bois dressé », *Les Odes de Salomon*, M.-J. PIERRE (trad. et éd.), Turnhout, Brepols, 1994, 27, repris dans P. SKUBISZEWSKI, *La croix…, op. cit.*, p. 18. Sur les rapports étroits entre la figure de l'orant païen et



Figure 68. Avers d'un *pluteus*, Saint-Apollinaire-le-Neuf, Ravenne, milieu VIe siècle.

serviteur de Dieu, ce que met en évidence la colombe de l'ange qui aurait fermé la gueule des lions[1402]. La présence de Daniel au centre de la scène souligne les souffrances charnelles du Christ et annonce la Résurrection, puisque la croix et le prophète surmontent l'Arbre de Vie. Ce dernier jaillit d'une feuille d'acanthe ou d'un vase apparenté à un trône et au calice eucharistique. Daniel est flanqué des lions de son martyre, mais la couronne apportée par la colombe, les rinceaux fleuris de l'Arbre de Vie et les grappes de raisin indiquent que le prophète ne se trouve plus dans la fosse. Les références à l'épisode vétérotestamentaire se mêlent à une série de signes révélant que Daniel a acquis la vie éternelle grâce à la démonstration de sa foi.

La mise en regard des deux faces de la plaque permet de faire émerger un schéma centré sur un signe lié à la mort et sur la question de l'épreuve imposée au corps. Le signe de la croix constitue le pivot des deux compositions mettant en image un passage entre charnel et spirituel. Le champ visuel est ordonné autour d'un signe christique stable à partir duquel naissent et renaissent les rinceaux animés d'un arbre de vie sur lequel sont perchés deux couples d'animaux[1403]. En plus de la référence aux animaux du martyre de Daniel, les lions gardent

sa réappropriation chrétienne, voir en particulier V. SAXER, « *Il étendit les mains à l'heure de sa Passion* : le thème de l'orant/-te dans la littérature chrétienne des IIe et IIIe siècles », *Augustinianum,* 20, 1980, p. 335-365.

[1402] Dn 6, 23. Origène interpréta également la prière de Moïse comme un exemple pour le fidèle (*cf.* ORIGÈNE, *Homélies sur l'Exode*, M. BORRET (trad. et éd.), Paris, Cerf, 1985, p. 112-113). À ce sujet, voir P. SKUBISZEWSKI, *La croix…, op. cit.,* p. 19 ; V. SAXER, « *Il étendit les mains à l'heure de sa Passion…* », art. cit., p. 352-357 ; *La croix. Représentations théologiques et symboliques,* J.-M. PRIEUR (éd.), Genève, Labor et Fides, 2004, p. 45.

[1403] Cette idée d'une tension entre statisme et dynamisme apparaît de manière encore plus explicite sur un autre *pluteus* du milieu du VIe siècle conservé au Museo Nazionale de Ravenne (Inv. n°414). Sur cet objet, les paons s'envolent vers la croix encadrée de médaillons abritant des fleurs et tournantes (Fiche L 210).

l'espace sacré de la mandorle et matérialisent une transition entre la vie et la mort, entre le terrestre et le céleste[1404]. Le couple de paons revêt la même fonction sur l'autre face de la plaque tout en signifiant la renaissance, le renouveau et la résurrection. Ainsi, le couple de paons affrontés à la croix protège les fruits de l'Arbre de Vie et accompagne l'élévation spirituelle du fidèle vers Dieu en relayant la célébration du sacrement de l'eucharistie[1405].

Le *pluteus* étudié a été daté du milieu du VIe siècle et fait partie d'une série de plaques de l'ancienne clôture disposée autour du chœur de la basilique depuis la fin du Ve siècle[1406]. Selon E. Penni Iacco, la majorité du chancel a été installée durant la première phase de l'édifice, c'est-à-dire lorsque la basilique était dédiée au culte arien sous le règne de Théodoric (474-526)[1407]. Les plaques sculptées, ajourées ou non, datent quant à elles pour la plupart du milieu du VIe siècle, c'est-à-dire d'une période au cours de laquelle l'édifice fut converti au culte orthodoxe durant la domination byzantine de l'Italie[1408]. Ce dispositif destiné à diviser l'espace ecclésial supporte une iconographie qui contribue, quant à elle, à établir une médiation entre l'humain et le divin[1409]. En d'autres termes, le chancel sépare les fidèles des officiants, mais les figures disposées sur ce seuil, à la fois matériel et spirituel, permettent de le franchir symboliquement lorsque l'édifice est animé par les célébrations[1410]. Tel un rideau de pierre, les

[1404] Concernant la signification du lion comme référence au Christ dans le bestiaire médiéval, voir notamment J. VOISENET, *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du Ve au XIIIe siècle*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 54-58.

[1405] Sur l'une des parois du tombe peinte au début du Ve siècle de Lochamey Hagetaot (Israël), deux paons sont également affrontés à un canthare-calice à partir duquel jaillissent les rinceaux peuplés d'oiseaux de l'Arbre de Vie. Dans l'axe du vase, une croix est plantée entre les rinceaux de vigne selon un schéma similaire au *pluteus* étudié. *Cf.* T. MICHAELI, « The Vine Scrolls Motif in Antique and Early Christian Funerary Art – Content and Meaning », dans *The Metamorphosis of Marginal Images: from Antiquity to Present Time*, Tel Aviv, Tel Aviv University, 2001, p. 11-20, p. 15, fig. 6.

[1406] G. Bovini et P. Angiolini Martinelli datent ce témoignage du milieu du VIe siècle alors que F. Deichmann recule la datation au début du VIe siècle. (G. BOVINI, « La nuova abside di S. Apollinare Nuovo in Ravenna », *Felix Ravenna*, 57, 1951, p. 3-27, p. 25 ; P. ANGIOLINI MARTINELLI, *Altari, amboni, cibori…, op. cit.,* p. 57 ; F. W. DEICHMANN, *Ravenna..., Kommentar II/1, op. cit.*, p. 137).

[1407] E. PENNI IACCO, *La basilica di S. Apollinare Nuovo di Ravenna attraverso i secoli*, Bologne, Ante Quem, 2004.

[1408] De cette époque date également la *damnatio memoriae* dans les deux processions de saints et de saintes figurées en mosaïques sur les parois de la nef de la basilique. Sur cette question, voir notamment A. URBANO, « Donation, Dedication and Damnatio Memoriae : The Catholic Reconciliation of Ravenna and the Church of Sant'Apollinare Nuovo », *Journal of Early Christian Studies*, 13-1, 2005, p. 71-110 ; I. BALDINI, « La Processione dei Martiri in S. Apollinare Nuovo a Ravenna », dans *Martiri, santi, patroni: per una archeologia della devozione*, A. COSCARELLA et P. DE SANTIS (éd.), actes du Xe colloque national d'Archéologie Chrétienne (Aula Magna, 2010), Cosenza, Università della Calabria, 2012, p. 383-397.

[1409] Bien que ces *plutei* aient été remployés dans une chapelle du XVIIIe siècle jusque dans les années 1950 comme le souligne G. Bovini, leur emplacement actuel pourrait correspondre à celui du VIe siècle (*id.*, *Ravenne. Art et Histoire*, op. cit., p. 47).

[1410] Sur la question des paons et de la « clôture ajourée », voir *supra*, chap. VI, III. B. Sur l'évolution et de la signification du chancel, voir en particulier la notice du *DACL*, II-2, p. 1821-1834 ainsi que C. BORTOLI-DOUCET, « L'iconostase et l'espace sacré dans l'église russe aux XIVe et XVe siècles : d'où provient le développement en hauteur de cette iconostase ? », dans *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident. Études*

plutei circonscrivent la zone du *bêma* dans lequel se déroulait la mise en scène de la liturgie, en particulier durant la célébration de l'eucharistie. Déployé sur des supports assez bas, le discours visuel n'était pas forcément ou pas totalement « vu », mais sa présence contribuait à « l'existence » de la liturgie comme l'explique É. Palazzo[1411]. Selon ce point de vue, les paons affrontés à la croix préservent l'Arbre de Vie né à partir du sang du Christ rédempteur dont le sacrifice est commémoré par la célébration du sacrement de l'eucharistie. Tel un rameau de la croix, le fidèle s'est engagé sur la voie du salut en recevant le baptême puis se rapproche progressivement de Dieu grâce à l'Église.

En tant qu'oiseaux quasi-immortels, les paons rappellent le sacrifice du Christ, célèbrent sa résurrection et s'imposent comme des vecteurs de l'âme en quête de salut grâce à leur chair réputée imputrescible[1412]. L'oiseau protecteur des fruits incorruptibles de l'Arbre de Vie représente un espoir de salut, si l'individu accepte de se confier corps et âme à Dieu, s'il témoigne de sa foi. Tertullien affirma d'ailleurs que « le corps est le pivot (*cardo*) du salut »[1413] ou l'axe du salut orientant le regard du fidèle vers la résurrection, à la manière de la voie romaine[1414]. S. Margel traduit le terme « *cardo* » par gond ou charnière, ce qui assimile l'enveloppe corporelle « à un lieu de métamorphose ou de transformation, voire de conversion, un lieu de passage […] qui institue dans et par le corps une économie temporelle du salut »[1415]. La chair emprisonne l'âme dans le corps, mais lui permet également de s'en libérer par l'intermédiaire du rituel administré, en particulier par la réception du baptême et de l'eucharistie[1416]. Les oiseaux réunis autour de l'objet de la Passion prennent tout leur sens par un processus d'identification du paon au Christ, de même que le Christ s'est identifié aux corps souffrants et ses disciples à son corps meurtri[1417]. L'espoir de résurrection véhiculé par les rinceaux de vigne, le calice et les paons permet au fidèle de se rapprocher du « corps

comparées, M. KAPLAN (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 44-45. Sur la délimitation de l'espace cultuel entre les collatéraux et le naos, voir notamment U. PESCHLOW, « Dividing Interior Space in Early Byzantine Churches: The Barriers between the Nave and Aisles », dans S. E. GERSTEL, *Thresholds of the Sacred*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2006, p. 53-72 ; V. RUGGIERI, « La barriera presbiterale e il templon bizantino : ambivalenze semantiche fra liturgia, architettura e scultura », *Bizantinistica, Rivista di Studi Bizantini e Slavi*, X, 2008-2009, p. 29-64.

1411 É. PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Age*, *op. cit.*, p. 153-154.

1412 AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, XXI, 4.

1413 « *Caro salutis cardo est* », TERTULLIEN, *La résurrection des morts*, VIII, 2.

1414 J. ROSSEL, *Aux racines de l'Europe occidentale*, Lausanne, L'Age d'homme, 1998, p. 429.

1415 S. MARGEL, « Le corps de chair. Apparition, disparition, résurrection. Autour du *De carne christi* de Tertullien » *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* [En ligne], 123 | 2016, mis en ligne le 12 juillet 2016, consulté le 02 octobre 2016 URL : http://asr.revues.org/1431, p. 91.

1416 *Loc. cit.* Voir également J. ALEXANDRE, *Une chair pour la gloire : l'anthropologie réaliste et mystique de Tertullien*, Paris, Beauchesne, 2001, p. 140, d'après TERTULLIEN, *La résurrection des morts*, VIII, 3.

1417 S. MARGEL, « Le corps de chair… », art. cit., p. 91, d'après Mt 25, 35-40 ; Ac 2, 36-38.

glorieux »[1418] du Verbe incarné signifié par la croix[1419]. Toutefois, selon Origène, seul le fidèle pur et sain, physiquement et moralement, peut communier et recevoir le pain et le vin consacrés, puisque les espèces ne peuvent être accordées qu'aux croyants les plus méritants[1420].

En 1995, E. Penni Iacco a restitué le décor sculpté de l'ambon de la basilique Saint-Apollinaire-le-Neuf en s'appuyant notamment sur une description du XVIe siècle[1421]. En 1580,

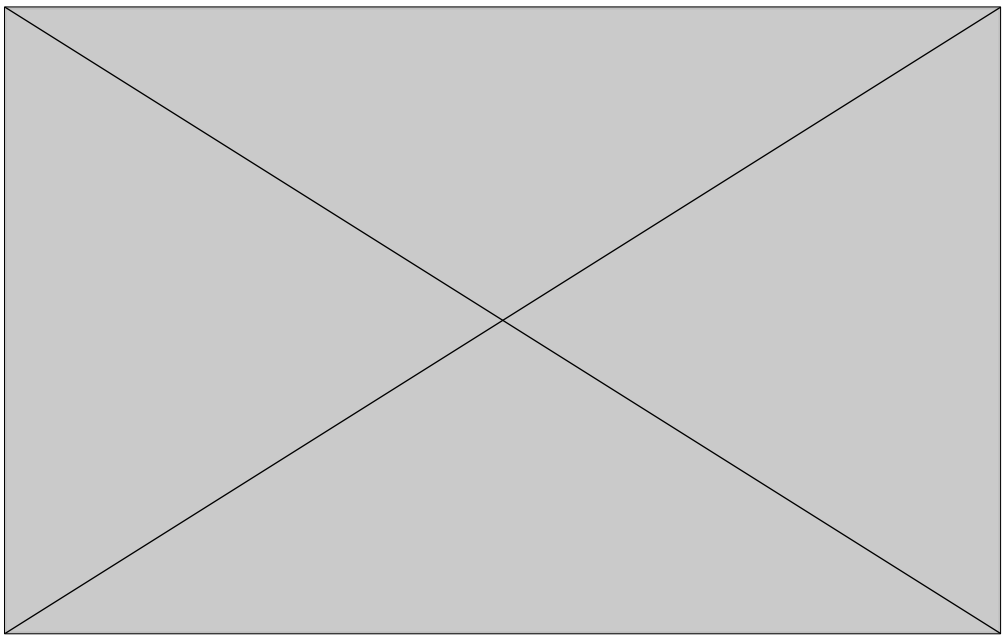


Figure 69. Restitution de l'ambon de la basilique Saint-Apollinaire-le-Neuf, Ravenne, VIe siècle (E. Penni Iacco, 1995).

G. Francesco da Carpi a mentionné qu'au centre de l'édifice et dans le collatéral sud se dressait un ambon flanqué de deux escaliers latéraux et supporté par quatre piliers[1422]. Selon E. Penni Iacco, les parois des rampes d'accès étaient ornées de paons et d'autres motifs. Seules les parois du pupitre décorées de croix disposées sur une sphère et de formes géométriques ont été

[1418] Rm 6, 4.

[1419] Sur le sujet, voir également E. FALQUE, *Dieu, la chair et l'autre. D'Irénée à Duns Scot*, Paris, PUF, 2015, chap. V, « La consistance de la chair (Tertullien) », p. 251-288.

[1420] ORIGÈNE, *Commentaires sur l'Évangile selon Mathieu, tome I, Livres X-XI*, R. GIROD (trad.), Paris, Cerf, 1970, X, 25, p. 263 et suiv. À ce sujet, voir A. LE BOULLUEC, « L'accueil du corps du Seigneur selon Origène », dans *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, N. BÉRIOU, B. CASEAU et D. RIGAUX (éd.), *op. cit.*, vol. I. « L'institution », p. 359-370.

[1421] E. PENNI IACCO, « Sant'Apollinare Nuovo… », art. cit., repris et mis à jour dans *ead., La basilica di S. Apollinare Nuovo…, op. cit.,* p. 65-69. Il ne subsiste aujourd'hui de cet ambon que la partie centrale. L'objet est répertorié dans F.W. DEICHMANN, *Ravenna…*, vol. I., *Geschichte und Monumente*, 1969, p. 136 ; P. ANGIOLINI MARTINELLI, *Altari, amboni, cibori…, op. cit.,* p. 27 ; R. FARIOLI CAMPANATI, *Ravenna romana e bizantina*, Ravenne, Longo, 1977, p. 95 ; BOVINI, *Ravenne. Art et Histoire*, *op. cit*., p. 47 et plus récemment B. VERNIA, « L'arredo liturgico… », art. cit., en part. p. 364-367.

[1422] G. F. DA CARPI, *Croniche della Provincia di Bologna dei Frati Minori. Osservanti di S. Francesco da Fra Giovan Francesco da Capri del medesimo ordine*, 1580, f. 188r-212r cité dans E. PENNI IACCO, *La basilica di S. Apollinare Nuovo…*, *op. cit*., p. 66.

conservées[1423]. Si l'on se réfère à la restitution proposée, les paons étaient encadrés par des rinceaux de vigne et étaient affrontés au pupitre du clerc. La description du XVIe siècle mentionne quelques paons sculptés, mais leurs emplacements exacts, leurs nombres et les éléments auxquels ils étaient associés ne peuvent qu'être déduits. Les fragments d'un ambon du milieu du VIe siècle découvert dans la basilique de Golemo Gradiste (Macédoine) vont dans le sens de l'hypothèse proposée par E. Penni Iacco[1424]. Les fragments de l'ambon de la fin du VIe siècle de la basilique Tris Ekklesies de Paros montrent, quant à eux, un autre schéma[1425]. Sur ce témoignage, deux paons sont affrontés à une croix gemmée à partir de laquelle naissent des rinceaux de vigne sur chaque paroi latérale. On ne peut donc qu'émettre des hypothèses sur le décor sculpté de l'ambon de Saint-Apollinaire-le-Neuf au VIe siècle. Toutefois, celles-ci s'accordent sur la présence d'au moins un couple de paons associés avec une croix et des rinceaux de vigne sur les parois des escaliers latéraux. Ces éléments devaient faire écho aux sculptures du chancel, puisque les deux dispositifs liturgiques matérialisaient un seuil entre les fidèles et les clercs[1426]. En outre, la voix du chantre ou du lecteur des Évangiles devait davantage résonner dans le vaste édifice[1427].

Au centre de l'ambon, la croix grecque composée de losanges évoque la diffusion du Verbe de Dieu aux quatre points cardinaux. Les points marquant les angles des losanges pourraient également être interprétés comme les fruits de la croix-Arbre de Vie dont les paons gardent l'accès. Les liens étroits tissés entre le paon, la croix et le raisin trouvent un écho dans un texte du VIIe siècle rédigé par le patriarche de Jérusalem Sophrone (560-638). L'auteur compara l'ambon à la pierre du tombeau du Christ que l'ange fit rouler et sur laquelle il se tint

[1423] Le décor du pupitre est encore visible. La restitution de l'ambon est proposée dans E. PENNI IACCO, *La basilica di S. Apollinare Nuovo…*, *op. cit.*, fig. 65-66.
[1424] Fiche L 469. Toutefois, cet ambon ne se trouvait pas dans le naos mais dans le sanctuaire de l'édifice. Sur le sujet, voir en particulier K. PETROV., « Rekonstrukcija na ambonot od rotondata vo Konjuh », *Godišen Zbornik na Filozofski Fakultet Skopje*, 22, 1970, p. 271–302 et le programme de recherche (2009-2010) mené sur la basilique de Golemo Gradište. *Cf.* C. S. SNIVELY, « Golemo Gradište at Konjuh: Report on the Excavations in 2000 », *DOP*, 56, 2002, p. 293–302.
[1425] Fiche L 321. D. PALLAS, *Les monuments paléochrétiens de Grèce découverts de 1959 à 1973*, Vatican, PIAC, 1977, p. 204 ; P.H.F JAKOBS, *Die Frühchristlichen ambone Griechenlands*, Bonn, Habelt, 1987, fig. 22a. Sur les ambons à double rampes, voir en particulier R. FARIOLLI CAMPANATI, « Gli amboni della Grecia », *Felix Ravenna*, n°137-138, 1989, p. 171-180 ; F. SARASINI, *La tipologia degli amboni paleocristiana a doppia rampa*, thèse de doctorat en Archéologie chrétienne sous la direction de Raffaella FARIOLI CAMPANATI, université de Bologne, 1999.
[1426] Une référence à l'eucharistie est perceptible à travers le schéma des paons qui s'abreuvent à un calice à partir duquel jaillit l'Arbre de Vie sur le côté gauche de l'ambon de la basilique double sud d'Alyki à Thasos au début du VIe siècle (fiche L 320).
[1427] A. WALKER WHITE, *Performing Orthodox Ritual in Byzantium*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 57-58.

pour annoncer la Résurrection aux saintes femmes (Mt 28, 2-7)[1428]. Telle une petite montagne au centre du naos, la chaire surélevait l'officiant et lui assurait une position privilégiée en tant qu'intermédiaire entre l'humain et le divin[1429]. Lorsqu'il décrivit l'ambon de Sainte-Sophie, Paul le Silentiaire († v. 580) le compara à une île s'élevant parmi les vagues[1430]. Le poème ne peut s'appliquer que partiellement à l'ambon contemporain de la basilique ravennate, mais il permet de mettre en relief un système d'analogies. Le dispositif est présenté comme une zone préservée, paisible et verdoyante, une terre battue par les flots vers laquelle se tournent des fidèles tourmentés dans une mer agitée[1431]. L'ambon prolonge l'espace du sanctuaire situé dans une basilique à dimension cosmique. Il délimite une zone réservée à la proclamation du Verbe fixé dans les Évangiles puis transmis par les apôtres et les clercs.

C. Réflexions sur la notion de théophanie à Saint-Apollinaire-in-Classe de Ravenne

La forme de la croix organise le discours visuel sur la conque absidale de la basilique Saint-Apollinaire-in-Classe de Ravenne au milieu du VIe siècle[1432]. Dans la partie supérieure de l'abside, une croix orfévrée se détache sur un disque bleu parsemé de quatre-vingt-dix-neuf étoiles argentées et dorées. Les bras horizontaux de la croix sont encadrés des lettres *alpha* et *omega* et le bras supérieur de la formule grecque IXΘYC qui, en acrostiche, signifie « Jésus Christ Fils de Dieu Sauveur »[1433]. ICHTUS, signifiant « poisson », répond à la formule latine SALVS MVNDI, à *alpha* et *omega* ainsi qu'à l'*imago clipeata* du Christ dont la présence se manifeste au centre de la croix et du cosmos. Les sacrements du baptême et de l'eucharistie évoqués par le nom *ichtus* renforcent la signification de la Croix du Christ rédempteur et

[1428] SOPHRONIUS, PG 87, 3984.
[1429] Germain de Constantinople (VIIIe siècle) compara, quant à lui, l'ambon à la montagne où doit se dresser l'étendard dans le livre d'Isaïe (Is 13, 2) (*id.*, *On the Divine Liturgy*, P. MEYENDORFF (trad.), New-York, St Vladimir's Seminary Press, 1984, p. 63).
[1430] PAUL LE SILENTIAIRE, *Description de Sainte-Sophie de Constantinople*, M.-C. FAYANT et P. CHUVIN (trad.), Die, éditions A Die, 1997, p. 147-149. Sur l'ambon de Sainte-Sophie, voir S. G. XYDIS, « The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sofia », *Art Bulletin*, 29, 1947, p. 1-24 ; T. F. MATHEWS, *The Early Churches of Constantinople*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1971, p. 148 ; J. R. MAINSTONE, *Hagia Sophia: Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's great church*, Londres, Thames & Hudson, 1988, p. 222.
[1431] PAUL LE SILENTIAIRE, *Description de Sainte-Sophie de Constantinople*, *op. cit.*, p. 149.
[1432] Fiche L 250. Sur l'histoire de l'édifice, voir l'étude de référence proposée par F.-W. DEICHMANN dans le recueil *Ravenna…*, *vol. I, Geschichte und Monumente*, *op. cit.*, p. 261-276 ; *Kommentar*, p. 233-280, en part. p. 261-277.
[1433] D'après la lecture proposée par Augustin du terme *ichtus* dans *La Cité de Dieu*, L. MOREAU (trad.), Paris, Seuil, 1994, XVIII, 23.



Figure 70. Conque absidale de Saint-Apollinaire-in-Classe, Ravenne, 549 (état actuel).

annonciatrice de la Seconde Parousie[1434]. Les étoiles s'organisent autour de la croix ornée d'une alternance de saphirs et d'émeraudes enchâssés et encadrés de perles selon un schéma répété dans la couronne pourpre circonscrivant le contour de la sphère céleste[1435]. Les gemmes soulignent l'axialité de la croix et balisent des sentiers visuels menant aux inscriptions fixées en lettres d'or.

La couronne gemmée du martyre du Christ fait référence à la Passion et à la Résurrection afin de présenter une *imago* du triomphe sur la mort. Tel un trophée paré de pierres précieuses, la *crux gemmata* porte les fruits de l'Arbre de Vie matérialisés par les pommeaux marquant les extrémités des bras qui, eux-mêmes, semblent donner naissance au Verbe de Dieu diffusé dans l'univers[1436]. En effet, selon Irénée de Lyon, le Seigneur était « imprimé en forme de croix dans la Création entière en tant que Verbe de Dieu gouvernant et disposant toutes choses »[1437]. Le signe de la croix met en ordre un ensemble d'éléments et apporte la mesure du monde selon le

[1434] Tertullien compare le fidèle à un « petit poisson » – face à l'*Ichtus* Jésus-Christ – qui naît, vit et ne peut être sauvé que par l'eau du baptême comme préfiguration du Fleuve de Vie. *Id*., *De baptismo* 1, *CSEL* 20, 201 ; *Traité du baptême*, M. DROUZY (trad.), Paris, Cerf, 1952, I, 3, 65.

[1435] Sur la question des « frises gemmées » sur les croix figurées entre le IVe et le VIe siècle, voir en particulier A. LIPINSKY, « La *crux gemmata* e il culto della Santa Croce nei monumenti superstiti e nelle raffigurazioni monumentali », *Felix Ravenna*, LXXXI, 1960, p. 5-63 ; L. KÖTZSCHE, « Der Gemmenfries – ein frühchristliches Ornament ? », *Aachener Kunstblätter*, 60, 1994, p. 37-44

[1436] Au sujet des boules aux extrémités des bras de croix interprétées comme les fruits de la croix-Arbre de vie, voir J. FLEMMING, *Der Lebensbaum in der altchristlichen…, op. cit*., p. 171 et suiv.

[1437] IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, *op. cit*., V, 18, 3.

même auteur[1438]. À la fin du IVe siècle, Grégoire de Nysse (335-394) poursuivit ces réflexions en interprétant un passage de l'*Épitre aux Éphésiens* dans lequel les quatre bras de la croix sont associés à la profondeur, la hauteur, la largeur et la longueur[1439]. Selon l'auteur, les bras se divisent à partir du centre de la croix signifiant « la puissance et la providence, qui pénètrent à travers tout, de celui qui se montre sur elle »[1440]. La diffusion de l'action divine et la transmission du Verbe universel s'expriment à travers la forme de la croix autour de laquelle le monde racheté par le sacrifice du Christ s'organise. Les figures gravitant autour de la sphère apportent un deuxième niveau de lecture à cette théophanie. En effet, la main de Dieu émergeant des nuées colorées, les figures d'Elie et Moïse de part et d'autre du disque et les trois agneaux levant les yeux vers le ciel se réfèrent à l'épisode de la Transfiguration de Jésus sur le Mont Thabor[1441]. Dans un paysage luxuriant, Pierre, Jacques et Jean assistent à un changement d'apparence corporelle de Jésus qui, selon les Écritures, s'est illuminé avant de s'entretenir avec les deux prophètes. Située au-dessus de la formule ICHTUS, la main de Dieu évoque la voix du Père reconnaissant le Fils, bien qu'ici les apôtres ne tombent pas face contre terre par crainte, mais témoignent de la divinité de Jésus[1442]. Situées dans la périphérie du disque central, les figures sont distribuées autour de la croix dont l'éclat des matières précieuses représente la lumière divine de Jésus tout en annonçant sa mort et sa Résurrection[1443].

La partie inférieure de la conque absidale est caractérisée quant à elle par un paysage verdoyant dans lequel les arbres, les arbustes, les rochers et les fleurs sont distribués autour d'un axe vertical. Le cadre naturel est rigoureusement organisé, voire polarisé autour de la figure de saint Apollinaire qui écarte les bras avec les paumes dirigées vers le ciel en écho à la *crux gemmata*. Identifié par une inscription en latin de part et d'autre de sa tête, l'orant est

[1438] « Car, puisque nous l'avions perdu (le Verbe de Dieu) par le bois, c'est par le bois qu'il est redevenu visible pour tous, montrant en lui-même la hauteur, la longueur et la largeur », IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, *op. cit.*, V, 17, 4, p. 234-235 cité dans P. SKUBISZEWSKI, *La croix…*, *op. cit.*, p. 50. Dans l'*Épître aux Colossiens* (1, 19-20), le Christ réconcilie tous les êtres sur la terre et dans les cieux par le sang de la croix qui apporte dans la paix dans l'univers.

[1439] GRÉGOIRE DE NYSSE, *Discours catéchétique*, R. WINLING et E. MÜHLENBERG (éd.), Paris, Cerf, 2000, 32, 8-9. Le passage est notamment cité et étudié dans J. DANIÉLOU, *L'être et le temps chez Grégoire de Nysse*, Leiden, Brill, 1970, p. 64. Également G. B. LADNER, « St. Gregory of Nyssa and St. Augustine on the Symbolism of the Cross », dans *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend Jr.*, K. WEITZMANN (dir.), Princeton, Princeton University Press, 1955, p. 88-95.

[1440] GRÉGOIRE DE NYSSE, *In Christi resurrectionem, Oratio* I (PG 46, 599-628, en part. 623A), d'après la traduction proposée par J. DANIÉLOU, « Le symbolisme cosmique de la croix », *La Maison-Dieu*, 75, 1963, p. 23-36, p. 26.

[1441] Mt 17, 1-9 ; Mc 9, 2-9 ; Lc 9, 28-36.

[1442] Mt 17, 6.

[1443] Léon le Grand (440-461) désigne la croix comme « un sceptre de pouvoir » et un « trophée […] (qui) illumine le ciel et la terre ». *Cf. Id*., *Sermons III, 38-64*, R. DOLLE (trad.) et A. CHAVASSE (éd.), Paris, Cerf, 2004, « Sur la Passion (sermons 39-59) », 59, 4-6.

nimbé et porte par-dessus sa tunique blanche, une étole et une chasuble sacerdotale constellée d'abeilles dorées. Douze agneaux séparés des arbustes fleuris convergent vers saint Apollinaire présenté comme un pasteur au centre d'un environnement évoquant à la fois le Mont Thabor, l'Éden retrouvé et le « jardin spirituel de Dieu » irrigué par le Christ[1444]. Néanmoins, les dessins préparatoires révélés durant des travaux de restaurations des mosaïques entre 1970 et 1973 exposent un autre schéma[1445].



Figure 73. Détail de la partie droite, synopie de la conque absidale de Saint-Apollinaire-in-Classe.

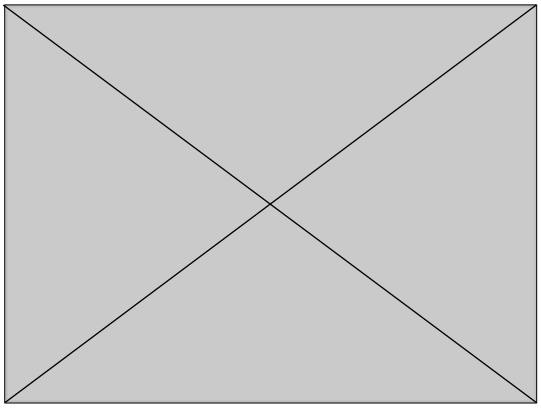


Figure 71. Détail de la partie centrale de la synopie de Saint-Apollinaire-in-Classe.



Figure 72. Détail d'un couple de paons des parties latérales de la synopie de Saint-Apollinaire-in-Classe.

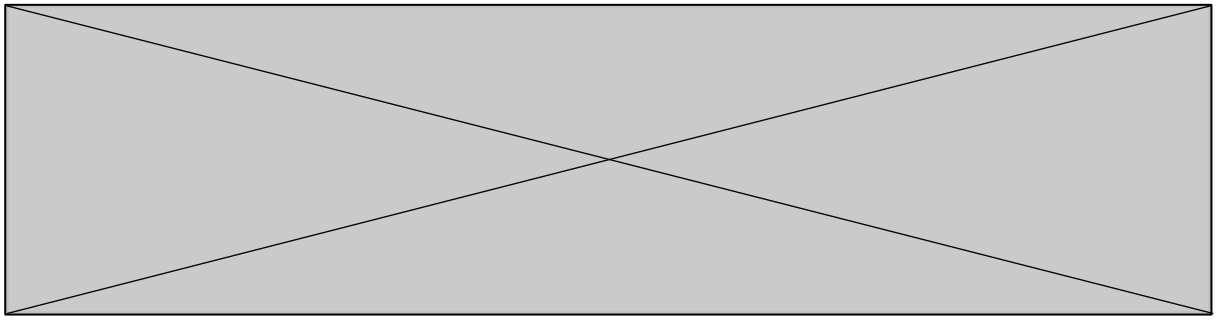


Figure 74. Restitution du centre de la synopie de l'abside de Saint-Apollinaire-in-Classe (G. Barnabé, 1972).

[1444] L'expression est empruntée à Hippolyte de Rome dans *id.*, *Commentaire sur Daniel*, *op. cit.*, I, 17, p. 105.

[1445] Parmi les travaux les plus récents sur ce sujet, voir G. MONTANARI, *Ravenna : l'iconologia. Saggi di interpretazione culturale e religiosa dei cicli musivi*, Ravenne, Longo, 2002, chap. V, « L'abside di S. Apollinare in Classe di Ravenna. Mistero centrale, anamnesi ed eucaristia » p. 149-171 ; A. MICHAEL, *Das Apsismosaik von S. Apollinare-in-Classe : seine Deutung im Kontext der Liturgie*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2005, p. 24, 214. Pour l'analyse des composés chimiques utilisés dans la synopie de cet édifice, voir P. BARALDI, *et al.*, « Pigment characterization of drawings and painted layers under 5th–7th centuries wall mosaics from Ravenna (Italy) », *Journal of Cultural Heritage*, 2016, http://dx.doi.org/10.1016/j.culher.2016.03.001 (consulté le 04/12/16).

En effet, la frise d'agneaux convergeant vers saint Apollinaire a remplacé un projet initial centré sur une croix latine pattée flanquée d'un couple de paons tenant entre leurs pattes des rameaux fleuris [Figures 71, 74]. De part et d'autre de ceux-ci, trois couples d'oiseaux affrontés à des corbeilles de fruits et séparés par des candélabres forment une frise sous une série de festons [Figures 72-73]. Les candélabres végétalisés pourraient être interprétés comme la multiplication de la Croix-Arbre de Vie et comme un écho visuel de la croix cosmique imprimée dans le ciel étoilé aperçu à travers un faux *oculus* couronné de pierres précieuses. Encadré d'une suite de croix grecques séparées par des points, le bandeau devait réunir sept couples d'oiseaux alternant entre des paons mâles et femelles ou bien des paons mâles et une autre espèce d'oiseau, peut-être des colombes[1446]. Selon G. Bovini, ces dernières seraient « d'un caractère essentiellement décoratif »[1447]. Nous ne partageons pas son avis. En contexte funéraire, les paons ont été figurés affrontés à une corbeille de fruits dès la fin du IIe siècle et particulièrement au début du IVe siècle si l'on se réfère à une fresque découverte dans les catacombes de Prétextat[1448]. En choisissant le motif de la corbeille débordant de raisin, le concepteur du décor a probablement voulu évoquer le calice eucharistique protégé par un couple de médiateurs entre le charnel et le spirituel. Les paons au centre de la composition renforçaient ainsi la signification de la croix associée à la mort et à la résurrection. De la même manière, les rameaux fleuris, les festons et les candélabres végétalisés participaient à signifier le triomphe du Christ sur la mort en relayant le discours véhiculé par la croix et les paons. Durant la précédente campagne de restauration des mosaïques absidales entre 1948 et 1949, la synopie a révélé l'emplacement de la croix, autrement dit le cœur de la composition et la « mesure ». La référence à l'épisode de la Transfiguration devait être prévue dans le projet initial, mais les éléments périphériques de la croix n'ont sans doute pas été esquissés[1449].

L'étude des dessins préparatoires apporte une autre vision du décor absidal de Saint-Apollinaire-in-Classe au milieu du VIe siècle. La reprise du schéma des oiseaux affrontés à une corbeille de fruits apparaît comme une citation d'un répertoire visuel développé dans les

[1446] Selon nous, si l'on se base par rapport aux paons, leurs tailles seraient démesurées mais il n'est pas impossible qu'il s'agisse de colombes. *Cf.* G. BOVINI, « Les 'synopie' récemment découvertes sous les mosaïques de l'abside de Saint-Apollinaire-in-Classe à Ravenne », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 118-1, 1974, p. 97-110, en part. p. 107-108.
[1447] *Ibid.*, p. 108.
[1448] Fiche J 273-4. À ce sujet, voir J. WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane*, *op. cit.*, Pl. 31.2 ; *DACL*, XIII, col. 1078, fig. 9598.
[1449] G. BOVINI, « Les 'synopie' récemment découvertes… », art. cit., p. 101.

catacombes romaines notamment au IVe siècle. Les paons affrontés à la croix seraient quant à eux plutôt issus de la sphère ravennato-byzantine, plus particulièrement de sarcophages sculptés entre le Ve et le VIe siècle. La partie inférieure de la conque absidale fut finalement concentrée sur la figure de saint Apollinaire († 75) qui, selon la légende, serait un disciple de l'apôtre Pierre et le premier évêque de Ravenne[1450]. Cette affirmation du pouvoir épiscopal de l'Église de Ravenne a certainement été encouragée par les proches conseillers de l'évêque Maximien, voire par l'évêque lui-même, qui consacra l'édifice le 9 mai 549[1451]. La figure d'Apollinaire présentée au centre de l'abside devait alors amplifier le rayonnement d'un saint local au cœur d'une basilique martyriale édifiée dans l'ancien port de la cité[1452]. Dans le *Sermon* 128 sur saint Apollinaire, Pierre Chrysologue (380-451) désigna d'ailleurs le martyr comme le bon pasteur entouré de son troupeau[1453]. Figuré en position d'orant, l'évêque Apollinaire redouble le signe de la croix et s'impose comme un trait d'union entre le terrestre et le céleste, tel le pasteur qui rassemble ses fidèles. Les agneaux semblent en effet converger vers lui comme pour l'écouter, ce que rappellent les abeilles dorées disposées sur sa chasuble pour signifier l'éloquence[1454]. La formule des douze agneaux se dirigeant vers l'*Agnus Dei* apocalyptique sous certaines scènes de *Traditio Legis* au IVe siècle ainsi que sur la conque absidale de la basilique Saints-Cosme-et-Damien à Rome (526-530) a pu être reprise et adaptée pour servir un autre discours[1455]. En ce qui concerne la référence à l'épisode de la Transfiguration, il semble que l'abside ravennate soit le témoignage le plus ancien de cette scène en Occident tout en étant contemporaine du décor absidal du monastère Sainte-Catherine du Mont Sinaï.

[1450] *LPER*, n. 1, p. 148-149. Dans l'*Épître aux Smyrniotes* (VIII, 2), Ignace explique que là où est l'évêque, là se trouve la communauté. Sur la question des rapports entre saint Apollinaire et saint Pierre dans la *Passio S. Apollinaris*, voir notamment O. VON SIMSON, *Sacred Fortress: Byzantine Art and Statecraft in Ravenna*, Princeton, Princeton University Press, 1987, p. 40-62.

[1451] M. MAZZOTTI, « Sinopie classensi », *Felix Ravenna*, 103-104, fasc. 3-4, 1972, p. 211-222, p. 221 ; G. BOVINI, « Les 'synopie' récemment découvertes… », art. cit., p. 109-110 ; A. MICHAEL, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe, op. cit.*, p. 11.

[1452] En ce qui concerne la question de la monumentalisation du martyrium dédié à saint Apollinaire nous renvoyons à l'étude d'A. GRABAR, *Martyrium, op. cit.*, vol. II, en part. p. 48, 194-196.

[1453] « *Ecce vivit, ecce ut bonus pastor suo medius assistit in grege, nec umquam separatur spiritu, qui corpore praecessit ad tempus* », PL 52, 552-555 ; *CChrSL* 24, 791 cité dans A. MICHAEL, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe, op. cit*., p. 130.

[1454] Selon l'interprétation de G. BOVINI, *Ravenne, op. cit.*, p. 55.

[1455] Nous pensons notamment aux restitutions proposées pour le décor absidal de l'ancienne basilique Saint-Pierre à la fin du IVe siècle. À ce sujet, voir *supra*, chap. IX, I. A.

Les vers de Paulin de Nole (353-431) sur la basilique félicienne de Cimitile pourraient apporter un éclairage différent sur la composition ravennate[1456]. Dans une lettre rédigée en 403 et destinée à son ami Sulpice Sévère, Paulin décrivit la *nova basilica* qu'il fit édifier dans le complexe martyrial dédié à saint Félix et rapporta en particulier l'inscription versifiée de la conque absidale de la basilique[1457]. Cette dernière débute par la formule « dans la plénitude du mystère resplendit la Trinité » puis associe chaque Personne à un signe[1458]. « Le Christ apparaît sous la forme d'un agneau » et le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe qui devait entrer en résonance avec le « chœur de colombes » des apôtres couronnant la Croix ceinte « d'un orbe lumineux ». Unie et réunie pour le Christ, la Trinité arbore « des signes distinctifs ». La voix du Père et de l'Esprit permet la révélation de Dieu, tandis que la Croix et l'Agneau dévoilent le sacrifice du Christ, un thème étroitement lié à la pourpre et à la palme de la royauté et du triomphe[1459]. « Roc de l'église », le Christ-Agneau trône sur un tertre à partir duquel

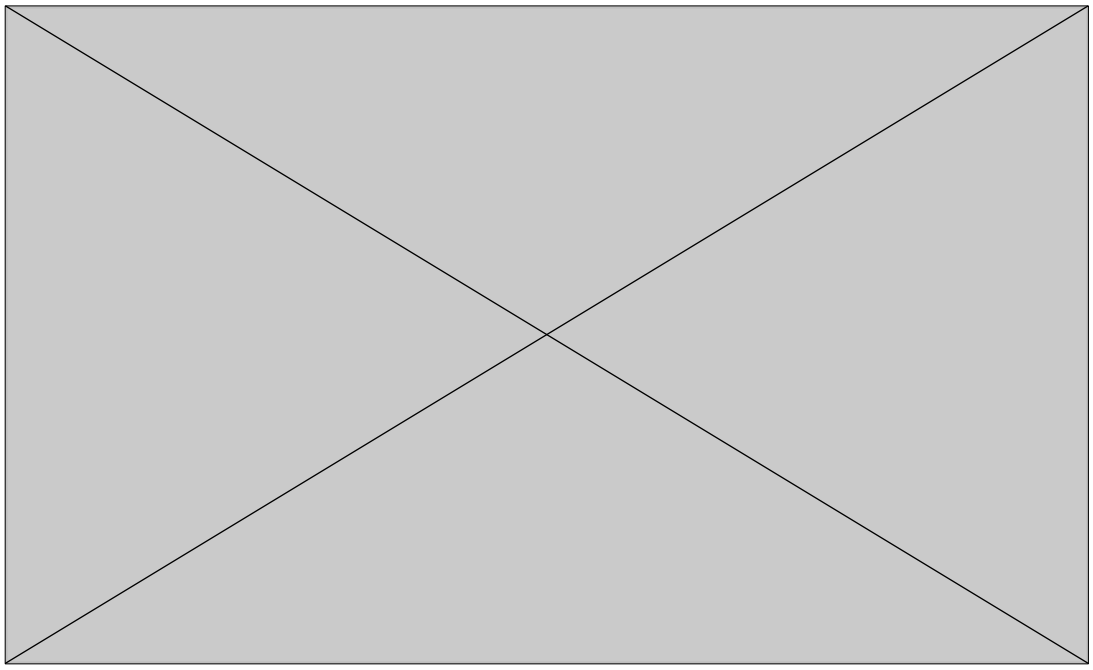


Figure 75. Restitution de la mosaïque absidale de la *basilica nova* de Félix à Nole, début Ve siècle (F. Wickhoff, 1889).

[1456] G. Herbert de la Portbarré-Viard n'est pas de cet avis et préfère rester prudente sur un tel rapprochement. La chercheuse estime que le décor absidal de Saint-Apollinaire-in-Classe est postérieur aux mosaïques de Cimitile et qu'ils ne partagent pas la même « symbolique » (*ead.*, *Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Paulin de Nole…, op. cit., en part.*, p. 124).

[1457] PAULIN DE NOLE, *Epistula* 32, 10-17. Nos réflexions se basent principalement sur la thèse de G. Herbert de la Portbarré-Viard. *Ead.*, *Descriptions monumentales…, op. cit.,* p. 101-125.

[1458] PAULIN DE NOLE, *Epistula* 32, 10.

[1459] Sur la question des termes et des références de « *purpura* » et « *palma* » dans le texte, voir en particulier A. ARNULF, *Versus ad picturas. Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1997, p. 58 ; B. BRENK, *The Apse, the Image and the Icon. An Historical Perspective of the Apse as a Space for Images*, Wiesbaden, Ludwig Reichert, 2010, p. 27, n. 59 ; G. HERBERT DE LA PORTBARRÉ-VIARD, *Descriptions monumentales…, op. cit.,* p. 122-124.

s'écoulent les quatre fleuves désignant les Évangélistes[1460]. Les restitutions proposées pour ce décor réalisé au début du Ve siècle vont globalement dans le même sens, celui d'une composition à deux registres reliés par une croix orfévrée disposée au centre d'un large disque[1461]. En mettant en parallèle la composition de l'abside ravennate avec les vers pauliniens et les restitutions proposées pour l'abside nolienne, trois axes se profilent. Le thème de la lumière réunit d'abord les deux décors. À Cimitile, les reflets entre les marbres plaqués sur le sol, les murs de l'abside et les tesselles de mosaïques animent une iconographie irradiée par la Trinité[1462]. La Croix couronnée d'un orbe lumineux rappelle le rayonnement de la *Crux gemmata* sur une sphère constellée et cernée d'une couronne martyriale pourpre ponctuée de pierres précieuses à Ravenne. La diffusion du lumineux Verbe divin à travers la croix cosmique et la référence à l'épisode de la Transfiguration ne font que renforcer les liens entre les deux compositions[1463].

À Ravenne, les apôtres témoignent d'une manifestation de la double nature de Jésus sur le Mont Thabor, ce que révèle également l'abside nolienne par le biais d'une imbrication de plusieurs théophanies liées au mystère de la Trinité. La référence au sacrement du baptême administrée par la colombe du Saint-Esprit au Christ Agneau prend une dimension eschatologique à Cimitile. Les quatre bras du Fleuve de Vie arrosant l'Éden retrouvé naissent du trône de l'Agneau apocalyptique qui reçoit les eaux vives et purificatrices du Saint-Esprit. L'eau baptismale descend du ciel à travers une colombe rappelant le baptême de Jésus et annonçant la Passion et la Résurrection du Christ rédempteur. À Ravenne, l'orant Apollinaire encadré du cortège d'agneaux et la croix flanquée de paons vont dans la même direction. Le baptême est présenté comme une étape nécessaire vers le salut à Cimitile, une mort spirituelle

[1460] Le Christ est le fleuve annoncé par les quatre Évangiles. *Cf.* HIPPOLYTE DE ROME, *Commentaire sur Daniel*, M. LEFÈVRE (trad.), Paris, Cerf, 1947, I, 17, p. 105.

[1461] F. Wickhoff (1889) a restitué un disque constellé en se basant sur l'abside de Saint-Apollinaire-in-Classe et a placé la colombe du Saint-Esprit au-dessus de l'*Agnus Dei*. G. Bandmann (1952) a quant à lui envisagé un rayonnement à partir de la croix baignée par l'eau de la colombe du Saint-Esprit (F. WICKHOFF, « Das Apsismosaik in der Basilika des hl. Felix in Nola. Versuch einer rekonstruktion », *RQ*, 3, 1889, p. 158-176 ; G. BANDMANN, « Ein Fassadenprogramm des 12. Jahrhunderts und Seine Stellung in der Christlichen Ikonographie », *Das Münster*, V, 1952, p. 1-21).

[1462] G. Herbert de la Portbarré-Viard a mis en évidence « un circuit du regard » entre le sol, les murs et la conque absidale (*ead.*, *Descriptions monumentales…, op. cit.,*. p. 110-111). En ce qui concerne le thème de la spiritualité autour de la lumière chez Paulin de Nole voir en part. V. IVANOVICI , *Manipulating Theophany, op. cit.*

[1463] Les restitutions proposées jusqu'à présent ne s'attachent pas aux couleurs mais tout porte à croire que, de la même manière qu'à Saint-Apollinaire-in-Classe, la partie supérieure était dorée et la partie inférieure verdoyante. La transposition en mosaïques des pierres précieuses et les tesselles dorées devaient donc relayer ces réflexions autour de la lumière divine. H. Maldiney parle d'une « énergie lumineuse de la couleur » dans l'espace absidal de cet édifice (*id.*, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Age d'homme, 1994, p. 237).

avant la renaissance et la résurrection, ce qu'indiquent les paons, l'orant et la croix à Ravenne[1464].

Le discours visuel présenté sur la conque absidale de Saint-Apollinaire-in-Classe est articulé autour du Christ et de saint Apollinaire « témoin » (*martys, martyr*) de la nature divine du Christ[1465]. Selon A. Grabar, le martyr est entré en contact avec Dieu avant d'offrir sa vie[1466]. Une théophanie l'aurait encouragé à se sacrifier et ainsi à témoigner du triomphe du Christ sur la mort, à l'égal des martyrs/témoins de l'Incarnation et à la Résurrection[1467]. Le martyr a assisté et assiste perpétuellement à une théophanie qui le place à l'égal des trois témoins de la Transfiguration encouragés à affronter leur crainte de la Passion[1468]. L'apparition du Christ radieux prend une dimension eschatologique, perpétuelle et intemporelle[1469]. La Transfiguration évoque le séjour éternel dans la maison de Dieu dont l'église devient une « figure sacramentelle », « une tente de pierre »[1470] pour le Christ rendu éternellement présent par le décor et le rituel. Par ses bras écartés, l'orant est présenté comme un médiateur entre le terrestre et le céleste et comme un double du Christ signifié par la Croix. Le projet initial devait s'inscrire dans un processus de réflexion similaire, puisque l'instrument de la Passion évoque la mort et la résurrection du Christ ainsi qu'un Arbre de Vie planté au centre de l'Éden retrouvé. Dans la composition initiale, tenant entre leurs pattes des rameaux fleuris, les paons affrontés témoignent du triomphe du Christ sur la mort et accompagnent son Ascension, ce qui les désignent littéralement comme des « martyrs ». Par sa chair réputée imputrescible et grâce à son plumage éternel, le paon est un signe de résurrection qui soutient la double manifestation

[1464] Nous rejoignons G. Herbert de la Portbarré-Viard quant à la frise d'agneaux autour de *l'Agnus Dei* à Cimitile (*ead., Descriptions monumentales…, op. cit.,* p. 124-125). Comme elle le précise, cet ajout dans les restitutions repose sur des croisements avec d'autres compositions – notamment Saint-Apollinaire-in-Classe – alors que le poète ne les mentionne pas. Les douze apôtres signifiés par les colombes autour de la croix permettent également de douter de la présence de ces agneaux mais rien ne prouve pour autant qu'ils n'étaient pas figurés.

[1465] A. GRABAR, *Martyrium, op. cit.*, vol. I, p. 28-29 ; vol. II, p. 74-76, d'après K. HOLL, « Die Vorstellung vom Märtyrer und die Märtyrerakte », *Neues Jahrbuch für den klassischen Altertum*, 33, 1914, p. 521-556. Dans son étude de l'œuvre d'André Grabar, M. G. MUZJ est notamment revenue sur cette question des rapports entre le martyr et la théophanie (M. G. MUZJ, *Un maître pour l'art chrétien : André Grabar. Iconographie et théophanie*, Paris, Cerf, 2005, p. 130).

[1466] A. GRABAR, *Martyrium, op. cit.*, vol. I, p. 28-29, vol. II, p. 48-49.

[1467] *Loc. cit.*

[1468] Selon l'interprétation de la Transfiguration proposée par Jean Chrysostome dans ses *Homélies sur l'Évangile de saint Mathieu*, 56, d'après Lc 9, 31. La lumière dévoile la divinité de Jésus-Christ et révèle la gloire de la Croix.

[1469] A. Grabar parle « de l'image d'une théophanie historique interprétée comme une vision eschatologique et perpétuelle » (*id., Martyrium, op. cit.*, vol. II, p. 196).

[1470] Les deux expressions sont empruntées à M. G. Muzj (*ead., Un maître pour l'art chrétien , op. cit.*, p. 208). La seconde fait référence aux trois tentes que Pierre veut dresser pour abriter le Christ et les prophètes durant la Transfiguration (Mt 17, 4).

du divin dans la partie supérieure de l'abside[1471]. Au même titre que la croix, les rameaux et les corbeilles de raisin, le paon signifie l'eucharistie et participe à la commémoration du sacrifice du Christ et à la célébration de sa victoire sur la mort.

Cet ensemble de signes aurait d'ailleurs facilité le passage du sensible vers l'intelligible, si l'on suit les propos d'A. Grabar[1472]. Au sein d'un univers régi par la symétrie et caractérisé par d'autres repères que ceux du réel, le paon aurait été un « coup de pouce » – pour reprendre l'expression d'A. Grabar – destiné à guider la contemplation du fidèle qui, par la vue, devait parvenir progressivement à ouvrir ses « yeux de l'esprit »[1473]. « Les yeux grands ouverts sur l'au-delà et sur Dieu »[1474], l'orant Apollinaire guide l'élévation spirituelle du fidèle vers une manifestation du divin essentiellement céleste et spirituelle[1475]. La croix gemmée disposée sur une sphère annonce la Seconde Parousie et rend le Christ perpétuellement présent. La portée de l'*imago clipeata*[1476] au centre de la croix est amplifiée par la *crux gemmata* à dimension cosmique, un signe dont l'éclat éternel prolonge la portée de l'épisode de la Transfiguration[1477]. Sur l'abside, le Christ révèle sa nature divine aux apôtres, au martyr et par l'intermédiaire du clergé, aux fidèles dont le regard est conduit vers une *repraesentatio* de Dieu[1478]. Placé au centre de l'abside, le clerc représente un premier intermédiaire entre l'humain et le divin dans l'axe de la figure d'Apollinaire conduisant le regard du fidèle vers l'apparition du Christ. Le pasteur

[1471] La nuit et le rocher « témoignent » également de la Résurrection dans les *Catéchèses* de CYRILLE DE JÉRUSALEM (XIV, 22), cité et commenté dans A. GRABAR, *Martyrium, op. cit.*, vol. II, p. 156.

[1472] A. GRABAR, « La représentation de l'Intelligible dans l'art byzantin au Moyen Âge », dans les *Actes du VIe Congrès International d'Études byzantines*, Comité français des Études byzantines (éd.), (Paris, 1948), Paris, Office des éditions universitaires, 1951, p. 127-143, repris et mis à jour dans *id., L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, Collège de France, 1968 ; *id., Les origines de l'esthétique médiévale,* Paris, Macula, 1992, p. 89-121.

[1473] *Ibid.*, p. 91. Sur la question des « yeux de l'esprit » et de « l'œil intérieur », voir A. GRABAR, « Plotin et les origines de l'esthétique médiévale », *CA*, 1, 1945, p. 15-34, repris et mis à jour dans *id., Les origines de l'esthétique médiévale, op. cit.*, p. 29-57.

[1474] A. GRABAR, *Martyrium, op. cit.*, vol. II, p. 48-49. Dans un autre passage du même ouvrage (vol. I, p. 12), le chercheur précise que les reliques constituent la « présence matérialisée de l'intelligible » et participent donc à l'accès au « supra-sensible ».

[1475] B. BRENK, *The Apse, the Image and the Icon, op. cit*., p. 28.

[1476] Celle-ci pourrait également être mise en parallèle avec les *imagines clipeatae* du Christ fixées au sommet de certaines croix, notamment celle du Golgotha reproduite sur l'abside de S. Stefano Rotondo à Rome (VIIe siècle). Cette pratique reprendrait celle des portraits impériaux accrochés sur les étendards militaires par un glissement de sens entre la Croix, l'étendard et le trophée. *Cf.* H. BELTING, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art,* Paris, Cerf, 1998, p. 144.

[1477] Signalons que chez PLINE (*Histoire Naturelle* 2, 63), l'*apsis/apsida* désigne les orbites des planètes, plus précisément les cercles excentriques déterminant les différents mouvements des planètes. Sur ce sujet, voir en particulier E.-J. POLIQUIN, L*es textes astronomiques latins : un univers de mots. Enquête épistémologique, logique et rhétorique*, thèse de doctorat en études anciennes sous la direction de M. ARMISEN-MARCHETTI et A. BAUDOU, Toulouse 2 / université Laval (Québec), 2014, 466 p., p. 182.

[1478] Sur la question de la « *repraesentatio* » et de la « mise en présence » voir O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (Ve-XVIe siècle)*, Paris, Seuil, 2008, en part., p. 126-128.

rassemble ses fidèles et fait également référence à l'*Agnus Dei*, comme vision apocalyptique du Christ en accord avec la Seconde Parousie suggérée par la croix sur la sphère constellée. En outre, le choix de faire figurer saint Apollinaire au centre de l'abside en 549 révèle la position intermédiaire de l'Église ravennate qui cherche à affirmer une certaine indépendance en privilégiant le premier évêque de Ravenne. En tant que disciple supposé de Pierre, pilier de l'*Ecclesia*, Apollinaire représente également la filiation de l'Église locale avec Rome. Par ailleurs, il est possible que la figure du martyr local ait été choisie pour renforcer la proximité de l'Église avec le fidèle. Celui-ci pouvait percevoir saint Apollinaire comme un exemple de piété et un modèle de salut à l'égal de Daniel et de Jonas. La cohérence entre le projet initial et le décor final apparaît d'autant plus si l'on envisage l'enveloppe corporelle comme à la fois détentrice et libératrice de l'âme. La Croix, le martyr et le paon mettent en image des *exempla* d'une transition entre charnel et spirituel à laquelle répond l'administration des sacrements dans la chair du fidèle[1479]. Ces derniers participent à libérer progressivement l'âme du fidèle, puisque le corps serait le « pivot » du salut selon Tertullien et la voie par laquelle le croyant se rapproche du « corps glorieux » du Christ[1480].

Le décor en mosaïques réparti sur l'arc absidal de l'édifice a quant à lui été réalisé entre le milieu du VIe siècle et la fin du XIIe siècle, mais certains éléments peuvent nuancer nos réflexions sur la composition absidale[1481]. En effet, les archanges Michel et Gabriel figurés sur les retombées de l'arc sous deux palmier-dattiers sont certainement contemporains de la réalisation du décor absidal[1482]. Les inscriptions sur les *labara* des archanges font référence au *trisagion*, trois invocations issues du rituel orthodoxe qui pouvaient répondre à l'évêque Apollinaire[1483]. Situés sur le seuil du *bêma,* Michel et Gabriel gardent le sanctuaire, tandis que

[1479] S. MARGEL, « Le corps de chair… », art. cit., p. 91.
[1480] TERTULLIEN, *La résurrection des morts*, VIII, 2 et Rm 6, 4 pour le « corps glorieux » du Christ.
[1481] Nous laissons de côté les figures des quatre évêques (Sévère, Ecclesius, Ursus et Ursicinus) entre les fenêtres réalisées certainement au milieu du VIe siècle ainsi que les deux panneaux représentant respectivement les sacrifices d'Abel, Abraham et Melchisédech et la remise par l'empereur Constant II des « *privilegia* » à l'archidiacre Reparatus. Ces deux panneaux ont dû être réalisés au VIIe siècle, plus précisément entre 671 et 677, mais ont été largement et mal restaurés, c'est pourquoi nous préférons les écarter. Sur le sujet, voir F.W. DEICHMANN, *Ravenna…,* vol. I, *Geschichte und Monumente, op. cit.*, p. 277.
[1482] C. MUSCOLINO et E.CARBONARA, « Nuovi brani musivi del VI secolo dall'arco trionfale della basilica di Sant'Apollinare in Classe a Ravenna », dans *XV AISCOM*, C. ANGELELLI et C. SALVETTI (dir.), Tivoli/Rome, Scripta manent, 2010, p. 161-168, en part. p. 163 ; A. MICHAEL, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe, op. cit.*, p. 24.
[1483] Il s'agit également d'une référence à un verset du livre d'Esaïe : « Ils (les séraphins) se criaient l'un à l'autre : « Saint, saint, saint, le Seigneur, le tout-puissant, sa gloire remplit toute la terre » » (Es 6, 3) et à un passage de l'Apocalypse (Ap 4, 8). E. KLUM-BÖHMER, *Das Trishagion als Versöhnungsformel der Christenheit*, Münich, Oldenbourg, 1979 ; A. MICHAEL, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe, op. cit.*, p. 189-192 ; M. ANGHEBEN, « Les théophanies composites des arcs absidaux et la liturgie eucharistique », *Cahiers de civilisation médiévale*, 54, 2011, p. 113-142, p. 136.

les inscriptions sur leurs étendards exposent leurs fonctions liturgiques[1484]. Selon M. Angheben, les archanges renvoient au sacrifice eucharistique, les plaçant ainsi dans un ensemble cohérent par rapport au discours développé sur la conque absidale[1485]. La référence eucharistique pourrait également être envisagée à travers les oiseaux inscrits dans les médaillons brodés sur les chlamydes des archanges. R. van den Broek a rapproché ces oiseaux du phénix figuré un siècle plus tard sur la tunique d'Agnès à Sainte-Agnès-hors-les-murs à Rome (625-640)[1486]. Sur le vêtement de la martyre, le phénix est présenté avec un plumage bleu au centre d'un médaillon doré cerné d'un liseré rouge parmi une série de médaillons rappelant les motifs de certaines étoffes orientales, notamment les tissus sassanides. Avec ce motif, le phénix n'est pas perché sur la branche d'un palmier comme c'est souvent le cas, mais on ne peut pour autant le réduire à un symbole de virginité associé à Agnès[1487]. Sur la tunique de l'archange à Ravenne, l'oiseau n'est pas nimbé, mais comme auréolé par le cercle rouge du médaillon, cercle qui est également tracé autour de la tête nimbée de l'archange[1488]. Il est probable que le phénix imprimé sur la tunique de Michel se rapporte au triomphe du Christ sur la mort ainsi qu'à sa propre fonction de psychopompe. La croix signifie le sacrifice

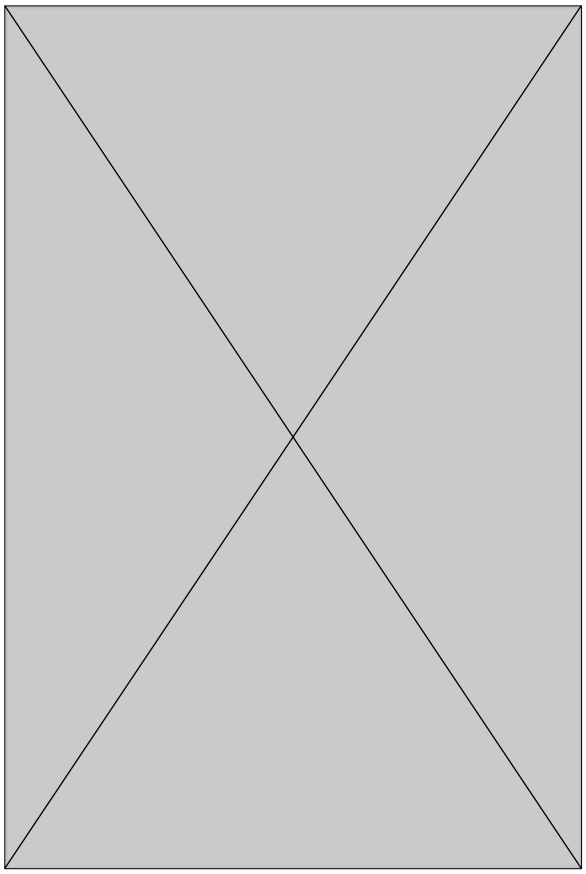


Figure 76. Détail de l'archange Michel, arc absidal, Saint-Apollinaire-in-Classe, Ravenne, VIe siècle.

[1484] *Ibid.*, p. 137. Les paons affrontés à la croix de Saint-Apollinaire-in-Classe pourraient d'ailleurs également être considérés comme des gardiens de la Croix-Arbre de Vie de la même manière que les lions sur le *pluteus* de Saint-Apollinaire-le-Neuf. Le port de l'étendard et de la chlamyde militaire apporte une tonalité guerrière à l'archange protecteur. *Cf.* C. DENÈLE, *L'iconographie de saint Michel archange dans les peintures murales et les panneaux peints en Italie (1200-1518)*, thèse de doctorat en Histoire de l'Art médiéval dirigée par Daniel RUSSO, université de Bourgogne, 2014, vol. I, p. 227.

[1485] *Loc. cit*. Sur le culte lié à l'archange Michel, voir notamment A. MICHAEL, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe, op. cit.*, p. 201-204.

[1486] Fiche L 107 pour Saint-Apollinaire-in-Classe et fiche M 138 pour Sainte-Agnès-hors-les-murs. R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, Pl. XXXIV 1-2, p. 388, p. 454 ; *supra*, chap. IX, I. D.

[1487] *Ibid.*, p. 388. Le chercheur propose cette interprétation en se basant sur le phénix de Sainte-Agnès-hors-les-murs ainsi que sur des réflexions sur la question du sexe et de la virginité dans la littérature latine et chrétienne.

[1488] Ce témoignage peut également être mis en parallèle avec le médaillon de l'ancien décor absidal de Saint-Pierre si l'on considère qu'il a été réalisé au IVe siècle, *supra*, chap. V, III. A.

commémoré par l'eucharistie et les archanges célèbrent le Christ glorieux[1489]. Le phénix rappelle la Résurrection et pourrait annoncer la Seconde Parousie mise en image dans la partie supérieure de l'arc absidal du VIIe siècle[1490]. Au-dessus des palmiers, deux cortèges d'agneaux sortent des cités célestes de Bethléem et Jérusalem et convergent vers une *imago clipeata* du Christ bénissant de la main droite et tenant un codex aux plats orfévrés de l'autre main. Autour de lui, les quatre Vivants apportent leurs Évangiles sur une nuée colorée mise en parallèle avec les cieux de la Transfiguration. Par conséquent, les trois registres polarisés de l'ensemble du décor sont centrés sur une théophanie à la manière de trois étapes d'un parcours spirituel et initiatique qui mènerait progressivement le fidèle vers l'Intelligible.

Ainsi, l'étude du schéma des paons affrontés à la croix sur différents supports dans la sculpture ravennate entre le Ve et le VIe siècle met en exergue trois principaux axes de réflexions. Le signe de la croix apparaît d'abord comme un élément ordonnateur, puisque tous les composants, y compris les paons, gravitent autour de cet axe. Tel un pilier, la croix semble supporter le discours visuel et mettre en ordre une série de signes à dimension eschatologique. Le schème de la croix « imprimé » au centre du cosmos organise les gemmes, les figures et les créatures et apporte la mesure du monde[1491]. Par là même, le Christ contient la plénitude et par son sacrifice, réconcilie la terre et les cieux et apporte par la paix[1492]. De plus, le diagramme de la croix représente la diffusion du Verbe de Dieu dans l'univers par un système d'analogies associant les quatre bras aux cours d'eau du Fleuve de Vie, aux Évangiles et aux points cardinaux. Sur l'abside de Saint-Apollinaire-in-Classe, la lumière de la croix orfévrée se propage, atteint l'ensemble des apôtres puis le martyr, le clerc et les fidèles assistant perpétuellement à une théophanie à la fois dans et hors du temps. La croix fait référence à la Passion tout en étant présentée comme le trophée du Christ. Elle témoigne de son sacrifice à l'égal des paons qui auraient amplifié, dans la composition initiale, la portée du signe central en célébrant la Résurrection et en participant au cortège triomphal du Christ rejoignant le Père.

[1489] Selon F. W. Deichmann, les archanges protègent le sanctuaire, en particulier les reliques martyriales, et adressent le *trisagion* à la Croix (F.W. DEICHMANN, *Ravenna…, vol. I, Geschichte und Monumente, op. cit*., p. 273). Sur le transfert des reliques de saint Apollinaire, voir notamment A. MICHAEL, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe, op. cit.*, p. 130-131 ; E. DINKLER, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe*, Cologne, Westdeutscher Verlag, 1964, p. 12 et suiv.

[1490] Ces dernières auraient été réalisées sous l'épiscopat de Reparatus (673-679) durant le troisième quart du VIIe siècle. Les Évangélistes ont certainement été restaurés au XIIe siècle selon C. Muscolino dans *id.*,« Nuovi brani musivi del VI secolo dall'arco trionfale... », art. cit., p. 163.

[1491] IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, V, 17, 4 ; 18, 3.

[1492] Col 1, 19-20.

Le paon psychopompe aurait été un intermédiaire entre le terrestre et le céleste et aurait relayé la figure de l'orant en dialogue avec Dieu et double du Christ par sa position. Par son sacrifice et en tant que témoin d'une théophanie, le martyr forme une charnière entre l'humain et le divin ainsi qu'entre le charnel et le spirituel tout comme le paon dont la chair réputée incorruptible l'identifie au Christ.

Par conséquent, le paon « martyr » incarne un exemple de piété et un modèle de salut pour le fidèle qui choisit de s'en remettre à Dieu corps et âme. La Croix signifie le sacrifice du Christ, sa victoire sur la mort et annonce la Seconde Parousie, tandis que l'oiseau met davantage en évidence « le corps glorieux »[1493] du Christ et préfigure la résurrection des morts à la fin des temps[1494]. La croix renvoie à l'enveloppe corporelle, synonyme à la fois de souffrance et de libération puisqu'en recevant le baptême et la communion, le fidèle se détache progressivement du matériel, du sensible et du charnel. Selon ce schéma de pensée, la Croix peut être interprétée comme un *fons vitae* et comme l'Arbre de Vie dont les fruits sont préservés par un couple de paons gardiens de l'Éden retrouvé grâce au Christ rédempteur. Dès lors, le support du discours visuel matérialise un seuil et l'*imago* une interface entre le sensible et l'intelligible au sein d'un lieu de culte animé par une liturgie participant à l'expérience du fidèle. Au cours de son parcours initiatique, le fidèle est guidé par l'Église dont la voix est relayée par le paon ou les paons répartis autour de la croix. Le schéma des paons affrontés au calice va permettre de prolonger nos réflexions sur le développement de l'Arbre de Vie à partir du signe de la croix. La mise en parallèle de plusieurs mosaïques de pavement situés dans des contextes cultuels entre le Ve et le VIe siècle offre la possibilité de s'interroger sur les enjeux d'une combinaison d'éléments complémentaires.

II. Le paon et les « rinceaux habités » sur le pavement et la voûte au VIe siècle

A. Le baptistère de Butrint et la dimension eschatologique du baptême

Les mosaïques de pavement du baptistère de Butrint en Albanie actuelle proposent une lecture eschatologique du sacrement au début du VIe siècle[1495]. Les éléments figurés sont

[1493] Rm 6, 4.

[1494] Sur cette question des rapports entre la Résurrection et la résurrection à la fin des temps, voir notamment B. DOMERGUE, *La réincarnation et la divinisation de l'homme dans les religions. Approche phénoménologique et théologique*, Rome, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 1997, p. 229-231.

[1495] Fiche L 168. Le pavement de l'édifice est assez bien conservé dans l'ensemble mais pas les parties en élévation dont témoignent les bases de colonne. À ce sujet, voir notamment H. NALLBANI, « La mosaïque du baptistère de

répartis dans sept anneaux disposés autour d'un axe constitué par un bassin quadrilobé. Dans l'anneau n°1, une série de losanges est contenue dans une chaîne serrée de motifs distribués sur trois niveaux superposés [voir figures 77, 78]. Ces médaillons étroitement noués les uns aux autres sont séparés par une composition également divisée en trois registres.

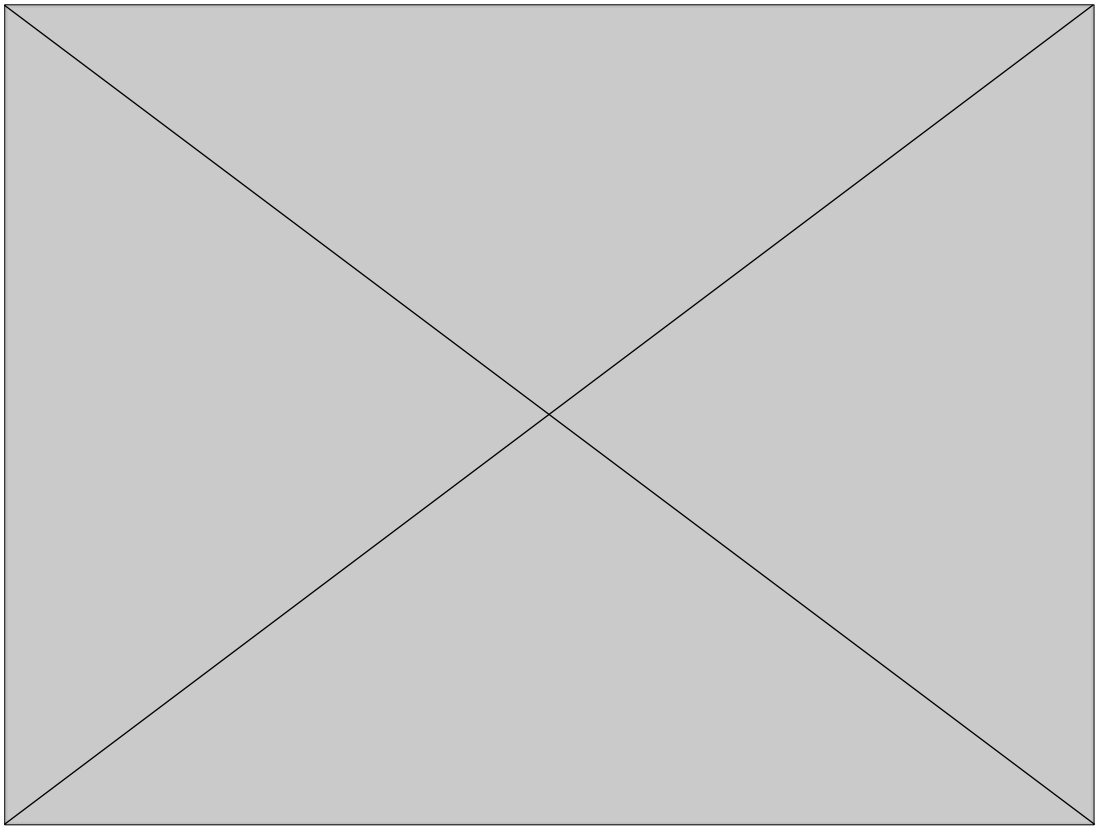


Figure 77. Vue aérienne du pavement du baptistère de Butrint, milieu VIe siècle (état actuel).

Deux cerfs sont affrontés à une fontaine géométrisée au-dessus de laquelle se dresse une croix gemmée abritée par un arc supporté par deux colonnes végétalisées. Deux oiseaux sont perchés au sommet de l'arc orné de motifs géométriques. Ces derniers entrent en écho avec la fontaine centrale ainsi qu'avec les losanges contenus dans les médaillons. L'anneau n°2 est ponctué de huit colonnes et contient une série de grands médaillons entrelacés. L'anneau n°3 est quant à lui scandé par des feuilles ou des grappes de raisin triangulaires portées par une longue tige. Cet anneau et l'anneau n°4 sont séparés par une deuxième composition située dans l'axe de la précédente, dans l'axe de l'entrée principale de l'édifice. Deux paons sont perchés sur des ceps de vigne jaillissant d'un vase haut à la panse godronnée et aux anses en forme de S. Au pied du récipient, deux oiseaux adossés picorent du raisin comme « échappés » des

Butrint. Une construction simultanée », *Monumentet*, 18, 1979, p. 57-64 ; J. MITCHELL, « The Mosaic pavement of the Baptistery », dans *Byzantine Butrint. Excavations and Survey (1994-1999)*, R. HODGES, W. BOWDEN et L. LAKO (éd.), Oxford, Oxbow, 2004, p. 202-218 ; *id.*, *The Butrint Baptistery and its Mosaics*, Tirana, Butrint Fondation, 2008.

médaillons de l'anneau n°4. Celui-ci réunit vingt-six médaillons noués dans lesquels se tiennent différents quadrupèdes, des poissons ainsi que des fleurs et divers oiseaux également figurés entre les cercles. L'anneau n°5 reprend le même enchaînement de motifs que l'anneau n°2. L'anneau n°6 reproduit le schéma de l'anneau n°4, mais il contient plus de médaillons du fait de l'élargissement du cercle. Il rassemble ainsi quarante-trois médaillons dans lesquels s'inscrivent des animaux, des végétaux et des motifs géométriques. Le dernier anneau reprend le schéma de l'anneau n°3, à savoir des feuilles ou des grappes de raisin de forme triangulaire, aux pointes dirigées alternativement vers le haut ou vers le bas.

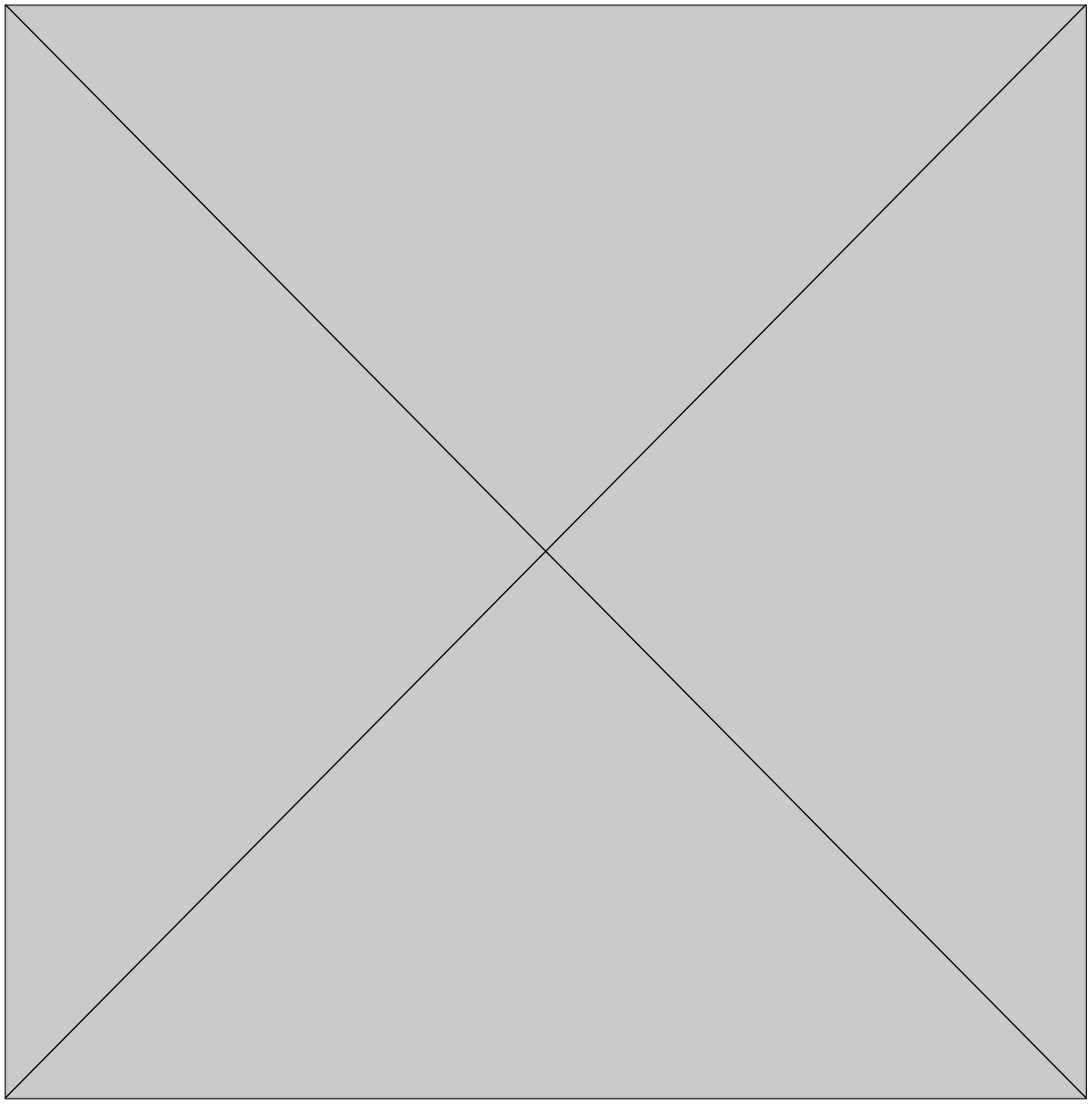


Figure 78. Relevé du décor de pavement du baptistère de Butrint.

La distribution des éléments figurés autour d'un axe révèle plusieurs dynamiques qui se complètent, se compensent et s'équilibrent pour constituer un ensemble assez stable. Les sept anneaux concentriques structurent la surface du pavement et produisent un premier mouvement à la fois centrifuge et centripète depuis le bassin baptismal. Les motifs géométriques, les

végétaux, les minéraux et les animaux semblent (re)naître à partir du *fons vitae* et se rapprocher des eaux vives. Dans les anneaux n°4 et n°6, certains animaux se suivent, d'autres sont affrontés ou adossés. La vie paraît préservée dans le cadre rigide des médaillons formés du motif modulaire du cercle. Les nœuds lient les éléments figurés en une procession gravitant autour de l'axe d'une composition synthétique à dimension cosmique. Les êtres aquatiques, terrestres et célestes sont mis en rapport avec les végétaux et les minéraux au sein d'une unité constituée de diversité[1496]. La disposition concentrique des anneaux pourrait faire référence à la diffusion du Verbe puisqu'au sens biblique, « créer » (*bara*) se rapporte à l'action de Dieu, à sa parole créatrice[1497]. Le bassin quadrilobé est à mettre en relation avec les quatre fleuves édéniques, à la Croix cosmique et aux quatre Évangiles par l'intermédiaire desquels se propagent les enseignements de Dieu dans le monde. La chaîne d'éléments apporte ainsi un rythme visuel au décor, met en évidence une structure et tend à révéler des propriétés communes entre les créatures, voire entre les créatures et le créateur[1498]. Une certaine mesure est introduite par un système d'échos entre trois paires d'anneaux. Le cercle le plus proche du bassin se distingue quant à lui par des entrelacs plus serrés. En effet, une couronne de médaillons entrelacés délimite un cercle autour du cœur de l'édifice matérialisé par un bassin quadrilobé. Dans l'axe de l'entrée principale du baptistère, deux cerfs sont affrontés à une fontaine en forme de losange évoquant la Fontaine et l'Arbre de Vie planté dans le nouvel Éden[1499]. La Croix est disposée sous un arc désignant l'une des portes de la Jérusalem céleste tout en marquant le seuil du salut pour le futur baptisé. L'âme du fidèle assoiffée de vie éternelle est d'ailleurs signifiée à travers la figure du cerf tourné vers les eaux vives comme le croyant vers Dieu selon le Psaume 42[1500]. Le couple d'oiseaux perchés sur l'arc pourrait ainsi être une mise en image de l'âme du fidèle libérée du carcan corporel et la Croix-Arbre de Vie, une référence au baptisé planté au Paradis[1501]. Chanté par le catéchumène dès la fin du IVe siècle, le Psaume 42 devait répondre

[1496] J. MITCHELL, *The Butrint Baptistery and its Mosaics, op. cit.,* p. 41-42.
[1497] J.-M. Maldamé explique que le verbe « *bara* » pour « créer » est réservé dans la Bible à l'action de Dieu et se différencie des verbes traduisibles par « façonner », « pétrir », « modeler » qui se rapportent quant à eux à l'artisanat et à l'action de la main humaine (*id.*, « Création et événement », dans *Création et événement. Autour de Jean Ladrière*, J. GREISCH et G. FLORIVAL (éd.), actes de colloque (Cerisy-la-salle, 1995), Louvain-la-Neuve/Paris, éditions de l'Institut Supérieur de philosophie/Peeters, 1996, p. 181-196, p. 189).
[1498] *Infra,* chap. VIII, II. B.
[1499] Le motif de l'arbre-fontaine apparaît également et à la même époque sur des mosaïques de pavement de basiliques orientales telles et dans une chapelle (?) de la villa Meïdani à Hermione dans le Péloponnèse au milieu du VIe siècle (fiche L 337-1).
[1500] Ps 42, 2. Par son haleine, le cerf parviendrait à tuer les serpents ou à le noyer dans certains cas, ce qui dans notre contexte, reviendrait à protéger le nouvel Éden du serpent. Sur le combat entre le cerf et le serpent, voir en particulier H. C. PUECH, « Le cerf et le serpent. Note sur le symbolisme de la mosaïque découverte au baptistère de l'Henchir Messaouda », *CA*, 4, 1949, p. 33-41 ; A. ZUCKER, *Physiologos, op. cit.,* p. 184.
[1501] *Les Odes de Salomon, op. cit.,* XI, 15, 18.

au discours visuel du pavement et mettre en perspective la dimension eschatologique du baptême[1502].

La régénérescence des bois du cerf en fait une figure de résurrection répondant d'abord au triomphe du Christ sur la mort puis aux paons répartis autour du vase contenant l'Arbre de Vie[1503]. Au pied du récipient, les oiseaux adossés désignent l'âme du catéchumène prisonnière



Figure 79. Détail des paons affrontés au calice-canthare, baptistère de Butrint, VIe siècle.

du corps, tandis que les paons affrontés mettent en image une transition entre charnel et spirituel par leur position intermédiaire entre le terrestre et le céleste. Leur situation au niveau d'une zone liminaire redouble alors la position du panneau de mosaïques placé devant l'entrée principale de l'édifice. Le vase fait d'abord référence au calice eucharistique. Les ceps de vigne s'échappent du récipient et semblent naître du sang du Christ selon un schéma de pensée déjà mis en évidence. Les fruits incorruptibles de l'Arbre de Vie sont gardés par les paons dans l'Éden retrouvé irrigué par le Fleuve de Vie et par le sang du Christ rédempteur signifié par des grappes de raisin en demi-losanges. Les analogies entre le raisin, le vin, le sang et les eaux du baptême et du Fleuve de Vie sont donc renforcées par le motif du losange et ses déclinaisons.

[1502] J.-L. MAIER, *Le baptistère de Naples*, *op. cit*., p. 132-134. Le chercheur précise que le Psaume 42 (41) a pu intégrer la cérémonie baptismale dès le deuxième tiers du IVe siècle, ce que confirme Augustin au début du Ve siècle (*Commentaires sur les Psaumes*, 41.1).

[1503] La régénérescence régulière des bois du cerf est connue dès l'Antiquité. *Cf.* A. ZUCKER, *Physiologos*, *op. cit*., p. 185. Sur la signification du cerf au IVe siècle, voir en particulier B. DOMAGALSKI, *Der Hirsch in spätantiker Literatur und Kunst besonderer Berücksichtigung der frühchristlichen Zeugnisse*, Münich, Aschendorff, 1990.

L'eau et le sang mêlés renforcent la liaison entre le baptême et la Passion, entre une mort spirituelle et un sacrifice charnel avant la renaissance et la Résurrection[1504].

« Ensevelis avec lui (le Christ) par le baptême »[1505], les fidèles se rapprochent de Dieu en se purifiant, en mourant symboliquement avant de renaître en tant que nouvel individu, de rejoindre une fraternité. Par le baptême, le fidèle franchit une étape sur le chemin du salut, ce que représente les paons situés sur un seuil entre la vie et la mort[1506]. Leur apparent statisme par rapport aux branches jaillissant du récipient est contrebalancé par un mouvement ascendant, celui de l'élévation spirituelle de l'observateur. Le processus est d'abord enclenché par le dispositif architectural mis en place dans l'édifice. Les rangées de colonnes disposées autour du bassin central accentuent les échos visuels provoqués par la répétition des motifs sur le pavement. L'ordonnancement des éléments contribue au détachement progressif du réel, ce que permet également la figuration du vase vu simultanément de face et de dessus en un « plan unique »[1507]. Le regard et l'esprit du catéchumène sont dirigés vers la connaissance des « *vraies* caractéristiques de l'objet figuré »[1508] dans lequel se mêlent contenant et contenu. Les rehauts rouges au centre du vase, les branches vues à travers le récipient et les anses végétalisées participent à ce que le monde devienne « transparent à l'esprit » selon les termes de Plotin (205-270)[1509]. Au terme de ce parcours spirituel, les lumières intérieure et extérieure fusionnent, la matière n'oppose plus de résistance et le « milieu (est) absorbé dans l'être et l'être dans le milieu »[1510].

La contemplation de l'intelligible rejoint les réflexions de Jean Chrysostome (v. 344-407) sur la recherche d'une vision simultanée entre les « yeux du corps » et « les yeux de la foi », ceux qui voient le corps immergé et ceux qui perçoivent le « vieil homme enseveli »[1511]. La double vision révèlerait alors la dimension eschatologique du baptême cristallisée à Butrint dans le motif du canthare-calice multicolore. Selon G. Frank, la préparation au baptême décrite

[1504] Sur l'épisode du coup de lance porté dans le flanc du Christ, voir Jn 19, 34 et son interprétation : « L'eau jaillit d'abord et ensuite le sang car d'abord vient le baptême et ensuite les mystères », JEAN CHYSOSTOME, *Trois catéchèses baptismales, op. cit.*, III, 16.
[1505] Rm 6, 3-4.
[1506] « Celui qui croira et sera baptisé sera sauvé, celui qui ne croira pas sera condamné », Mc 16, 16. Sur le baptême comme mort spirituelle et comme renaissance, voir D. LAMARCHE, *Le baptême : une initiation ?*, Paris, Cerf, 1984, p. 166 ; A. G. MARTIMORT, *L'Église en prière. Introduction à la liturgie*, Paris, Desclée, 1961, p. 564.
[1507] A. GRABAR, *Les origines de l'esthétique médiévale, op. cit*., p. 47.
[1508] *Ibid*., p. 36.
[1509] *Ibid*., p. 41. Les réflexions d'A. Grabar sur la pensée de Plotin ont été synthétisées et développées dans l'ouvrage de M.-G. MUZJ, *Un maître pour l'art chrétien, op. cit*., p. 165-191.
[1510] A. GRABAR, *Les origines de l'esthétique médiévale, op. cit*., p. 42, d'après PLOTIN, *Ennéades*, V, 8, 4, 4-11.
[1511] JEAN CHRYSOSTOME, *Trois catéchèses baptismales, op. cit.*, III, 3, p. 220-222, cité dans G. FRANK, « L'eucharistie et la mémoire sensorielle selon Jean Chrysostome », art. cit., en part., p. 772.

par Jean Chrysostome est d'ailleurs comparable à l'exécution d'une esquisse pour un peintre[1512]. Lorsque le sacrement est administré, « les couleurs de l'Esprit » sont appliquées sur l'âme fixant définitivement l'image du nouvel individu[1513]. Si l'on suit ce fil de pensée, la présentation du couple de paons perchés sur les branches de l'Arbre de Vie jaillissant du calice prend sens. En se dirigeant vers le bassin, le catéchumène franchit un seuil matérialisé par une combinaison de signes destinés à faciliter le passage du sensible vers l'intelligible, à ouvrir les yeux de l'âme.

Dès lors, en recevant le baptême, le fidèle se rapproche de Dieu, se prépare à la commémoration du sacrifice du Christ et s'engage sur la voie du salut. La purification du corps et de l'esprit permise par les sacrements libère progressivement le fidèle dont l'âme serait comme assoiffée de vie éternelle. Par conséquent, les paons annoncent l'administration du baptême puis de l'eucharistie tout en contribuant à la mise en image du triomphe sur le temps et sur la mort du Christ « baptisé » à Jérusalem. La signification du paon relaye l'assimilation du baptême à une mort spirituelle et à une renaissance pour le fidèle au sein d'un édifice structuré principalement autour du nombre huit[1514]. Les deux cercles de huit colonnes autour du bassin quadrilobé et le nombre d'anneaux autour du cercle central mettent en relief un nombre associé aux notions de régénération et de résurrection[1515]. Les eaux du *fons vitae* annonceraient le Fleuve de Vie irriguant l'Éden retrouvé grâce au sacrifice du Christ signifié par la forme du bassin, tel le pivot d'une composition à dimension cosmique[1516]. Associé à la liturgie, le décor du pavement met en lumière un parcours initiatique pour le catéchumène, articulé autour du passage entre charnel et spirituel. Situés dans l'axe de l'entrée, les paons et les cerfs jalonnent la voie du salut et conduisent les pas, le regard et l'âme du croyant vers la

[1512] *Ibid.*, p. 773. G. Frank parle « d'une galerie d'images mentales » fournies par les yeux de la foi, des images qui colorent le catéchumène et le préparent à la réception de la communion et à la perception du pain comme le corps du Christ.
[1513] *Loc. cit.*
[1514] J. MITCHELL, *The Butrint Baptistery*, *op. cit.*, p. 37-41.
[1515] Noé et sa famille sont huit à entrer dans l'Arche annonçant ainsi le dimanche de Pâques, « le huitième jour par excellence ». *Cf.* J. DANIÉLOU, *Bible et liturgie : la théologie biblique des sacrements et des fêtes d'après les Pères de l'Église*, Paris, Cerf, 1951, p. 52-53. Parmi les théologiens qui ont associé le 8 au baptême et à la résurrection, voir notamment JUSTIN, *Dialogue avec Tryphon*, 92, 2 ; 138, 1 ; CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Stromates*, IV, 25, 160. Sur la signification chrétienne du chiffre 8, voir en particulier R. KRAUTHEIMER, *Introduction à une iconographie de l'architecture médiévale*, Paris, Monfort, 1993, p. 62 et suiv. ; F. TRISTAN, *Les premières images chrétiennes*, *op. cit.*, p. 213 et suiv.
[1516] Chez le Pseudo-Hippolyte (*Homélies pascales* I, 51), la Croix est comparée à un arbre, à l'échelle de Jacob et « au chemin des anges » menant vers le Seigneur. Le passage a notamment été cité et commenté dans C. HECK, *L'échelle céleste. Une histoire de la quête du ciel*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Flammarion », 1999, p. 50.

renaissance, la résurrection et le Paradis[1517]. À mi-chemin entre le terrestre et le céleste, le paon marque une dynamique ascendante, associée aux différents mouvements produits par la distribution des figures et des motifs dans les anneaux concentriques. Tout en appartenant à la procession des créatures, les deux couples d'animaux célèbrent la Résurrection et l'Ascension du Christ tout en jouant le rôle d'intermédiaires entre l'humain et le divin.

En ce qui concerne le schéma des paons affrontés à un canthare, ce dernier est attesté dès la fin du Ier siècle dans des contextes civils puis dans la sphère funéraire romaine entre le IIIe et le IVe siècle[1518]. C'est probablement durant cette période charnière que le glissement entre le récipient dionysiaque et le calice eucharistique s'effectua bien qu'il soit parfois difficile d'identifier les éléments réunis dans le vase[1519]. Issu du grec *κάνθαρος*, le terme *cantharus* désigna d'abord une coupe à boire à deux anses verticales utilisée dans les rituels initiatiques dionysiaques avant de rapporter à une fontaine ou un bassin à eau[1520]. Par extension, le nom latin qualifia la vasque de la fontaine destinée aux ablutions des catéchumènes et pèlerins, en particulier l'édicule dans l'atrium de la basilique Saint-Pierre dès la fin du IVe siècle[1521]. Placée au centre du « *paradisus* », le canthare pétrinien purifiait le fidèle et étanchait sa soif avant qu'il ne s'abreuve spirituellement au *fons vitae* du nouvel Éden[1522]. Dans cet ordre d'idées, la fontaine annonçait les fonts baptismaux, entrait en résonance avec le baldaquin au-dessus de l'autel et devait préfigurer le monticule du Fleuve de Vie. Le récipient transparent figuré à Butrint fait écho au bassin baptismal, voire à l'édifice dans son ensemble si l'on prolonge nos réflexions sur le canthare-calice. Les yeux de l'âme seraient à même de déceler le contenu dans

[1517] Les mosaïques de pavement du baptistère de Stobi en Macédoine (début VIe siècle) suivent le même fil de réflexions. Dans cet édifice, les quatre points cardinaux sont occupés par deux couples de paons affrontés à une fontaine en forme de canthare et par deux couples de cerfs réunis autour d'une fontaine encadrée d'oiseaux (Fiche L 448).

[1518] En contexte civil, l'*emblema* du pavement de l'atrium d'une villa romaine à Pula (Croatie) à la fin du Ier siècle (fiche F 156) est révélateur de la diffusion de ce schéma. A titre d'exemple en contexte funéraire, nous renvoyons aux paons affrontés à un canthare dans le « sepolcrale dell'arenario » des catacombes de Priscille à la fin du IIIe siècle (fiche H 120-3).

[1519] Dans les fresques catacombales romaines, des grenades, des grains de raisin et des pétales de rose débordent de ces récipients.

[1520] A. VAN DEN HOEK et J. J. HERRMANN Jr, « Paulinus of Nola Courtyards and Canthari », *Harvard Theological Review*, vol. 93-3, 2000, p. 173-219, en part. p. 180.

[1521] G. HERBERT DE LA PORTBARRÉ-VIARD, *Descriptions monumentales…, op. cit*., p. 192. À ce sujet, voir également *supra*, chap. V, III. B.1-3. Signalons que le paon a été associé à des scènes initiatiques chrétiennes, en particulier à des références au baptême et à l'eucharistie dès le milieu du IIIe siècle dans le *cubiculum* A2 des catacombes de Calliste à Rome (*supra*, chap. V, II. B.1), c'est-à-dire au moment de la célébration des premiers baptêmes probablement dans les catacombes. À ce sujet, voir O. BRANDT, « Understanding the Structures of Early Christian Baptisteries », dans *Ablution, Initiation and Baptism: Late Antiquity, Early Judaism and Early Christianity*, D. HELLHOLM (éd.), Berlin, De Gruyter, 2011, p. 1587-1610.

[1522] « Celui qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura plus jamais soif ; au contraire, l'eau que je lui donnerai deviendra en lui une source jaillissant en vie éternelle », Jn 4, 14.

le contenant, de révéler l'essence de l'objet et de percevoir dans l'écrin architectural du baptistère une image du canthare paradisiaque.

Un schéma de pensée similaire semble avoir été suivi sur l'un des longs côtés du sarcophage dit « aux six arcs » de Ravenne, sculpté au début du VIe siècle[1523]. Sous un arc géminé réuni autour d'un chrisme couronné, deux paons s'abreuvent au jet d'un liquide



Figure 80. Face avant du sarcophage « aux six arcs », Saint-Apollinaire-in-Classe, Ravenne, VIe siècle.

s'échappant d'une fontaine en forme de canthare[1524]. Les quatre arcs latéraux abritent quant à eux deux croix latines et deux palmier-dattiers dont les feuilles retombent latéralement comme le jet d'une fontaine[1525]. L'arcade fait référence aux portes de la Jérusalem céleste et les quatre éléments à des arbres de vie irrigués par un liquide qui purifie le corps des paons à l'égal de l'eau et du vin pour le fidèle. À Butrint, le canthare, l'Arbre, la Fontaine de Vie et la Croix sont alignés et forment un axe entre l'entrée et le bassin, deux seuils franchis par le catéchumène

[1523] Fiche L 245. A. Fox date ce sarcophage entre le milieu et la fin du Ve siècle et G. Bovini du début du VIe siècle. L'objet est actuellement conservé dans un collatéral de la basilique Saint-Apollinaire-in-Classe de Ravenne. Un autre exemplaire du même type se trouve au musée de l'archevêché de Ravenne. *Cf.* M. LAWRENCE, *The Sarcophagi of Ravenna*, *op. cit*., p. 3, 41, 48 ; G. DE FRANCOVICH, « Studi sulla scultura ravennate », *Felix Ravenna*, 3a, 1958, p. 5-173, fig. 65-67 ; G. BOVINI, *Sarcofagi paleocristiani di Ravenna: Tentativo di classificazione cronologica*, Vatican, PIAC, 1954, fig. 52 p. 62 ; A. FOX, *Burial and Resurrection*…, *op. cit.*, fig. 127, p. 189, 397, 416.

[1524] Ce motif de la fontaine en forme de canthare a principalement été figuré sur des sarcophages nord-italiques, en particulier dans la région de Ravenne, entre le Ve et le VIe siècle (Fiches K 55, 56, 61, 72) ainsi que sur le pavement en mosaïques de la basilique d'Arethousa en Thessalonique, début VIe siècle (Fiche L 161).

[1525] Sur la face arrière, deux agneaux sont affrontés à un palmier-dattier sous un arc géminé également flanqué de deux croix et deux palmier-dattiers comme sur la face avant. Sur les côtés, la cuve présente deux croix abritées par des arcs tandis que sur le couvercle, deux oiseaux sont affrontés à un chrisme couronné.

grâce au rôle prédominant de l'Église. Les paons et les cerfs accompagnent ainsi le cheminement spirituel et initiatique du fidèle en quête de salut[1526].

Ces réflexions sur le schéma des paons réunis autour du calice et de l'Arbre de Vie sur le pavement du baptistère de Butrint vont désormais être prolongées avec l'étude de deux pavements dans les nefs de deux églises contemporaines. Dans l'église arménienne de Jérusalem et dans la basilique justinienne de Sabratha, les paons sont placés à l'entrée de l'édifice, marquant une première étape dans la progression du fidèle vers l'autel. Dans les deux édifices, les bras démultipliés de la Croix naissent d'un calice et/ou d'une feuille d'acanthe et forment un parcours pour le fidèle engagé sur la voie du salut.

B. Les rinceaux habités et la notion de *renovatio* sur les pavements du VIe siècle

Les paons affrontés à un vase sur le pavement de l'église arménienne de Jérusalem témoignent également d'un cheminement spirituel pour le fidèle[1527]. Le décor en mosaïques réalisé au milieu du VIe siècle couvre l'ensemble de la nef et délimite un parcours entre les deux extrémités de l'édifice [Figures 81-82]. À l'entrée, deux paons encadrent un canthare à l'aspect singulier. Le col est couronné de pétales, la partie centrale est ornée d'un liseré de pierres précieuses sur un fond rouge et les anses sont végétalisées. À la base de l'objet semble émerger une feuille d'acanthe multicolore qui apparaît en outre, dans de moindres dimensions, aux extrémités des anses du canthare. Ce dernier donne naissance à cinq colonnes de médaillons végétaux, quarante-et-un rinceaux de vigne abritant principalement des oiseaux picorant du raisin ainsi que quelques objets. Les sept médaillons de la colonne centrale contiennent respectivement un panier de fruits rouges, un palmipède, un vase à la panse et au col orné de perles puis un aigle présenté de face. Au-dessus de celui-ci, un oiseau en cage a été placé sous un deuxième panier flanqué d'un couple de faisans dans les rinceaux latéraux. Les grappes de raisin bicolores qui débordent du récipient se retrouvent au sommet du dernier médaillon occupé par deux oiseaux verts affrontés et perchés sur de solides branches de vigne.

[1526] Sur un panneau en mosaïques du pavement du baptistère de Spolète (fin VIe siècle), un paon fait la roue au sommet d'un calice-canthare qui laisse échapper deux ceps de vigne picorée par des oiseaux et deux jets d'eau auxquels s'abreuvent des cerfs. *Cf.* Fiche L 444.

[1527] Fiche L 243. Les mosaïques ont été découvertes près de la porte de Damas en 1894 par Dikran Koligian qui se rendit à Jérusalem en pèlerinage. Le pavement mesure dans le sens de longueur un peu de plus de sept mètres dans un édifice de culte assez modeste. Voir B. VON SCHICK et F. J. BLISS, « Discovery of a Beautiful Mosaic Pavement with Armenian Inscription, North of Jerusalem », *Palestine Exploration Fundation*, 1894, p. 257-261 et plus récemment R. HACHLILI, *Ancient Mosaic Pavements: Themes, Issues and Trends*, Leiden, Brill, 2009, p. 117, 119-120, 123-124, Pl. VI-3, 7-8, 12-14, 16-18.

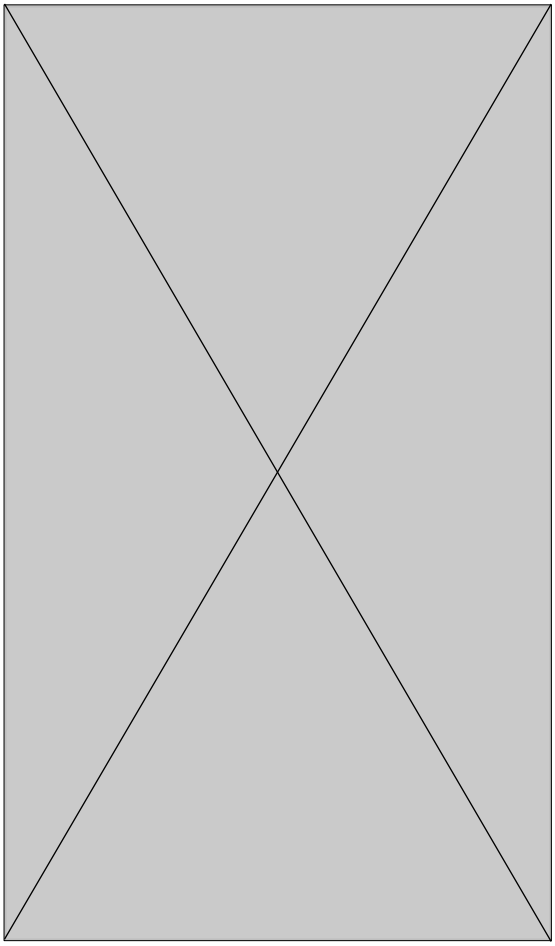


Figure 82. Relevé du pavement de l'église arménienne de Jérusalem, VIe siècle.



Figure 81. Vue du pavement de l'église arménienne de Jérusalem, VIe siècle (état actuel).

Au sommet du « tapis »[1528] de mosaïques cerné d'une chaîne à deux liens se déroule une inscription dédicatoire antérieure inscrite dans un cartouche[1529]. Au centre du dernier panneau du décor, une coupe remplie de fruits rouges encadrée de quatre oiseaux et de fleurs a été placée[1530]. La disposition générale des oiseaux dans les rinceaux et la position des paons traduit un premier mouvement allant de l'extérieur vers l'intérieur comme l'a bien montré

[1528] L'expression est empruntée à C. M. Dauphin qui parle de « *carpet design* » (C. M. DAUPHIN, « The Development of the 'Inhabited Scroll' in Architectural Sculpture and Mosaic Art from Late Imperial Times to the Seventh Century A.D », *Levant*, XIX, 1987, p. 183-213, p. 191).

[1529] Le texte en arménien, probablement du Ve siècle ou du VIe siècle, peut être traduit par « Au salut et à la mémoire de tous les Arméniens. Le Seigneur connait leurs noms », traduction française proposée par Ø. HJORT dans *id.*, « L'oiseau dans la cage. Exemples médiévaux à Rome », *CA*, 18, 1968, p. 21-32, p. 31. Voir également M. OWSEPIAN, « Mosaik mit armenischen Inschrift im Norden Jerusalems », *Zeitschrift des Deutschen Palästina Vereins (ZDPV)*, 18, 1895, p. 88-90 ; J. STRZYGOWSKI et P. J. DASHIAN, « Das Neugefundene Orpheus-Mosaik in Jerusalem », *ZDPV*, 24, 1901, p. 139-171, p. 166 et plus récemment H. MAGUIRE, *Earth and Ocean. The Terrestrial World in Early Byzantine Art*, University Park & Londres, 1987, p. 60-62.

[1530] Un emplacement semi-circulaire a été aménagé autour de ce panneau situé à l'extrémité orientale de l'édifice mais on ne peut affirmer qu'il s'agissait d'une abside au VIe siècle.

R. Hachlili[1531]. Les têtes des oiseaux majoritairement tournées en direction des médaillons centraux soulignent un axe est/ouest entre l'entrée et le sanctuaire, deux seuils articulés autour d'un vase flanqué d'un couple d'oiseaux. Projetés au sol, les rinceaux de l'Arbre de Vie balisent un parcours spirituel et initiatique jalonné d'étapes pour le fidèle. En effet, le plan horizontal du pavement et la dynamique ouest/est au sein de l'édifice ne doivent pas occulter la lecture verticale du décor et par extension, un mouvement ascendant. Selon cette optique, les paons psychopompes accompagnent l'élévation spirituelle du fidèle et le guident sur la voie du salut. Vu simultanément de face et de dessus, le canthare-calice hybride déclenche le processus de détachement du réel et contribue à l'ouverture des « yeux intérieurs » du fidèle. Placés à la base de la composition, les paons forment les piliers du discours visuel et introduisent l'observateur vers un autre univers structuré par l'Arbre de Vie. Ce dernier établit une connexion entre le terrestre et le céleste tout en dévoilant une structure basée sur les bras multipliés de la Croix plantée sur le vase. De fait, en progressant du sensible vers l'intelligible, le fidèle dépasserait les apparences et serait à même de percevoir la matière en cours de transformation dans le nouvel Éden protégé par les paons. En s'élevant spirituellement, il lui est possible de voir dans le raisin, le fruit incorruptible et le sang du Christ ainsi que d'envisager le vase comme une référence aux fonts baptismaux, au calice eucharistique et au canthare paradisiaque. Le passage entre charnel et spirituel s'effectuerait par étapes, ce que matérialisent les sept rinceaux de la colonne centrale située dans l'axe du canthare. Les deux corbeilles et la coupe remplies de fruits rouges et de raisin traduisent quant à elles une notion d'abondance et ponctuent un itinéraire vers l'autel[1532]. La présentation des récoltes de vendanges paradisiaques dans l'axe du sanctuaire répond à l'oiseau en cage dans le cinquième médaillon. Il s'agirait de l'âme prisonnière du corps ou d'une allégorie de la foi protectrice. Le pouvoir de la foi met à l'abri le fidèle des tourments et des dangers du monde extérieur, incarnés sur le pavement par un rapace[1533]. Le paon et l'aigle qui étaient tous deux considérés comme des figures de médiation

[1531] R. HACHLILI, *Ancient Mosaic Pavements, op. cit.,* fig. VI-8. Group II, a., p. 120. Le schéma comporte quelques erreurs mais permet de faire apparaître deux mouvements distincts dans les cinq colonnes de médaillons. Tous les regards des oiseaux ne convergent pas vers la colonne centrale mais la majorité d'entre eux suivent un mouvement allant de l'extérieur vers l'intérieur.

[1532] A chaque extrémité de la composition, une corbeille et une coupe contiennent des fruits rouges qui pourraient être des grenades à moins qu'ils ne s'agissent de pétales de roses.

[1533] PORPHYRE (*Sententiae* 28 ; *Ad Gaurum* II, 3, XIV, 4) compara l'âme à un oiseau en cage et reprit ainsi des concepts développés dans la philosophie néo-platonicienne. Sur ce thème, voir A. GRABAR, « Un thème de l'iconographie chrétienne. L'oiseau dans la cage », *CA*, 16, 1966, p. 9-16, p. 14 ; Ø. HJORT, « L'oiseau dans la cage. Exemples médiévaux à Rome », art. cit., p. 31.

entre l'humain et le divin dans la sphère impériale, incarnent à Jérusalem, l'âme libérée du carcan corporel grâce aux sacrements administrés par l'Église.

Si l'on considère le nombre de rinceaux dans la colonne centrale, cette dernière peut être comparée à une échelle à sept degrés, un thème particulièrement développé dans la littérature patristique entre le IVe et le VIe siècle[1534]. En tenant compte de l'un des deux vases situés aux extrémités de l'édifice, huit échelons sont présentés dans l'itinéraire spirituel du fidèle progressant dans les béatitudes et dans les vertus[1535]. Le schéma triangulaire constitué par les paons et le canthare à la base de la composition indiquerait le chemin vers le sanctuaire et formerait la base d'un escalier spirituel[1536]. La Croix-Arbre de Vie serait « la plante éternelle, au milieu du ciel et de la terre, soutien de toutes choses et appui de l'univers » selon les termes du Pseudo-Hippolyte (IVe siècle)[1537]. Les rinceaux de la Croix apportent les fruits d'immortalité aux divers oiseaux à la fois séparés et liés par ces médaillons végétaux qui structurent l'ensemble. De la même manière que le Fleuve de Vie, la *crux florida* se déploie dans toutes les directions, organise les éléments en un ensemble harmonieux et anime les figures peuplant l'Éden retrouvé. L'Église comme « jardin spirituel de Dieu » irrigué par le Christ Fleuve de Vie et l'image du baptisé planté au Paradis résonnent alors dans le décor en mosaïques du pavement de Jérusalem[1538]. Les rinceaux prolongent les bras de la Croix imprimée dans le cosmos et apportent la « mesure du monde »[1539] grâce au motif modulaire du cercle, une forme géométrique idéale. Tel un pivot, l'aigle aux ailes déployées serait une autre déclinaison du signe de la croix, puisque les oiseaux abrités dans les rinceaux peuvent également être interprétés comme les participants d'une procession. Les oiseaux réunis autour du Christ se nourrissent des fruits d'immortalité et du Verbe divin diffusé dans une composition à dimension cosmique rythmée par un cortège de créatures. À la tête du cortège triomphal du Christ, les paons célèbrent la Résurrection et annoncent la procession des élus qui entreront au Paradis comme le Christ est revenu à Jérusalem le jour des Rameaux[1540]. Le couple de paons introduit

[1534] C. HECK, *L'échelle céleste, op. cit.,* p. 51.
[1535] *Ibid.*, p. 51-52, d'après AMBROISE DE MILAN, *Traité sur l'Évangile de Luc*, V, 52, 60 et 49.
[1536] Au Ve siècle, Quodvultdeus (*De cataclysmo*, VI, 7-9) s'exprima sur la Croix comme une échelle pour permettre à l'homme d'accéder aux cieux.
[1537] PSEUDO-HIPPOLYTE, *Homélies pascales*, P. NAUTIN (éd.), Paris, Cerf, 1950, I, 51 cité dans C. HECK, *L'échelle céleste, op. cit.*, p. 50.
[1538] HIPPOLYTE DE ROME, *Commentaire sur Daniel*, *op. cit.*, I, 17 ; *Les Odes de Salomon*, XI, 15, 18.
[1539] IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, V, 17, 4.
[1540] Si l'on poursuit les réflexions de J.-C. SCHMITT sur la signification du rythme des processions terrestres et célestes (*id*., *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 369).

ainsi le fidèle dans l'espace ecclésial et lui apporte un espoir de salut s'il accepte de s'en remettre à Dieu corps et âme[1541].

Le pavement de la basilique justinienne de Sabratha en Lybie actuelle réunit un couple de paons affrontés, un paon à la queue déployée en roue et le phénix dans une même composition[1542]. Le décor en mosaïques réalisé au milieu du VIe siècle est structuré à partir de rinceaux de vigne jaillissant d'une majestueuse feuille d'acanthe à la base de l'ensemble[1543]. Les angles de la feuille en forme de *pelta* sont marqués par des motifs en forme de goutte d'eau ainsi que par trois oiseaux déterminants. Présenté de face, le phénix au plumage gris-bleuté



Figure 83. Pavement, basilique justinienne de Sabratha, milieu VIe siècle, musée archéologique de Sabratha.

[1541] « Nous ne mourrons pas tous, mais tous, nous serons transformés, en un instant, en un clin d'œil, au son de la trompette finale. Car la trompette sonnera, les morts ressusciteront incorruptibles et nous, nous serons transformés », 1 Co 15, 51-53.

[1542] Fiche L 49 1-2. L'édifice, mentionné par Procope de Césarée (*De Aedificiis*, VI, 4, 13), a été découvert par M. Bartoccini durant une campagne de fouilles entre 1925 et 1929 mais est aujourd'hui partiellement détruit. Le pavement a été déplacé et est actuellement conservé au musée de Sabratha. Sur le sujet, voir R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.,* Pl. XXXIII, p. 453 ; C. RIZZARDI, « Paradigmi ideologici ed estetici nei mosaici ravennati di età giustinianea », *Felix Ravenna,* 135-136, 1988, p. 37-61 ; R. M. CARRA BONACASA, « Tradizione pagana e simbologia cristiana nei mosaici giustinianei delle chiese di Sabratha e Cirene (Libia) », dans *La mosaïque gréco-romaine,* IX, Rome, EFR, coll. EFR, n°352, 2005, p. 1347-1356.

[1543] Le mouvement pourrait également être inverse. Dans ce cas, les rinceaux de l'Arbre de Vie donneraient naissance à la feuille d'acanthe et en jailliraient à la fois selon un processus mis en évidence par J.-C. Bonne à propos des rapports entre la Croix, les rinceaux végétaux et la feuille d'acanthe sur l'abside de San Clemente (1118) à Rome (*id.*, « De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome », dans *L'ornement dans la peinture murale du Moyen Age,* actes de colloque (Saint-Lizier, 1995), Poitiers, CESCM, 1997, p. 103-118, en part., p. 109).

trône sur une sphère au sommet du triangle et porte un nimbe radié en dégradé du rouge vers le jaune autour de la tête. Les pôles inférieurs sont matérialisés par les paons affrontés qui sont disposés dans le prolongement de la source de l'Arbre de Vie[1544]. De la même manière qu'à Jérusalem, le nouvel Éden est gardé par les paons au seuil de l'édifice, à la frontière entre la vie



Figure 84. Détail de l'un des paons du pavement de la basilique justinienne de Sabratha.

et la mort. L'*imago* constitue une interface entre le terrestre et le céleste et relaye la fonction de l'Église médiatrice entre l'humain et le divin. Le couple de paons soutient le discours visuel et accompagne l'élévation spirituelle du fidèle qui s'est engagé sur la voie du salut. Trônant sur la feuille d'acanthe, le phénix victorieux témoigne de la Résurrection du Christ et redouble la signification du paon au sein d'une triade basée sur la célébration du triomphe sur la mort. Baptisé par le feu, le phénix est encadré de grappes de raisin et indique la direction du sanctuaire à l'extrémité d'un axe ponctué de cinq mandorles végétales reliées par des couronnes orfévrées[1545]. Au-dessus du phénix et dans la deuxième mandorle, un oiseau en cage entouré de canards et de cailles picorant du raisin évoque l'âme encore prisonnière du corps ou l'âme protégée des tourments du monde extérieur[1546]. Au sommet de la troisième mandorle, un oiseau déploie les ailes sous la figuration d'un paon à la queue déployée en roue et perché sur une

[1544] Bien que l'un des paons soit effacé, on ne peut douter de sa présence sur le pavement.
[1545] « In un trionfo crescente, dall'ingresso verso il presbiterio e l'altare eucaristico », R. M. CARRA BONACASA, « Tradizione pagana e simbologia cristiana… », art. cit., p. 1351.
[1546] *Infra,* chap. X, II. B.

sphère comme le phénix[1547]. Les deux oiseaux du triomphe se répondent et délimitent un parcours spirituel et initiatique encadré par des références au corps glorieux du Christ et à la résurrection charnelle. Dans les colonnes latérales, des oiseaux multicolores picorent les fruits de la Croix-Arbre de Vie, des grappes de raisin rappelant que le nouvel Éden sera accessible grâce au sacrifice du Christ commémoré par l'eucharistie. En 2009, R. Hachlili s'est intéressée au thème des « rinceaux habités » et à leur développement au cours du VIe siècle dans son ouvrage sur les mosaïques de pavement antiques et byzantines[1548]. La chercheuse a divisé son corpus relatif à ce sujet en cinq groupes distingués en fonction de la forme du pavement et du type d'édifice concerné[1549]. Dans ses deux tableaux synthétiques, R. Hachlili a « tamisé » les éléments de chaque composition et les a réunis en trois catégories à savoir, la composition générale, la source des rinceaux de vigne et le répertoire iconographique qu'ils contiennent.

Dans notre corpus, le schéma des paons affrontés à un vase à partir duquel jaillissent des rinceaux de vigne concerne 24 documents, plus précisément 19 pavements, 2 sarcophages, 1 *pluteus*, 1 ambon et la paroi d'un édifice. La prédominance du pavement pour accueillir ces rinceaux habités en mosaïques dans des contextes cultuels chrétiens entre le Ve et le VIe siècle est un élément dont il faut tenir compte. Au niveau géographique, l'émergence de la partie orientale du Bassin méditerranéen et de la péninsule grecque dirige notre regard vers des édifices construits, reconstruits et/ou orné de mosaïques durant la « Renaissance justinienne »[1550]. Les destructions occasionnées par les violents séismes de 526 et 528 ont obligé Justinien (527-565) à engager de nombreux travaux dans diverses régions[1551]. L'expression « nos temps heureux » (*nostra felicia tempora*) utilisée par l'empereur pour évoquer son règne dans une loi publiée en 531 pourrait trouver un écho dans certaines

[1547] Nous aurons l'occasion de revenir sur le développement de cette formule christianisée à partir du IVe siècle.
[1548] R. HACHLILI, *Ancient Mosaic Pavements, op. cit*., chap. 6, « The 'Inhabited Scrolls' Mosaic Pavements – A Sixth Century Trend », p. 111-148.
[1549] Les décors de pavement de plusieurs types d'édifices cultuels (églises, synagogues, chapelles, …) peuvent être ainsi mis en parallèle avec des rinceaux habités figurés dans des contextes funéraires et domestiques afin de tenter de faire apparaître des constantes et des variables entre ces différents témoignages réalisés dans la partie orientale du Bassin méditerranéen entre le Ve et le VIe siècle. *Cf.* R. HACHLILI, *Ancient Mosaic Pavements, op. cit*., Tables VI-1a-b, VI-2a-b, p. 123-124, p. 132-135.
[1550] Sur les rapports entre la production de décors en mosaïques sur des pavements orientaux et la « Renaissance justinienne », voir en particulier E. KITZINGER, « Mosaic Pavements in the Greek East and the question of a 'Renaissance' under Justinian », *Actes du VIe Congrès International d'Études byzantines* (Paris, 1948), Comité français des Études byzantines (éd.), Paris, Office des éditions universitaires, 1951, p. 209-223 ; E. ALFÖLDI-ROSENBAUM et J. WARD-PERKINS, *Justinianic Mosaic Pavements in Cyrenaican Churches*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1980 ; C. DAUPHIN, « The development of the Inhabited Scroll in Architectural Sculpture... », art. cit.
[1551] P. MARAVAL, *Justinien. Le rêve d'un empire chrétien universel*, Paris, Tallandier, 2016, p. 97-98.

mosaïques de pavement du milieu du VIe siècle[1552]. La formule latine rappelle notamment une série de pièces de monnaie romaines émises au milieu du IVe siècle dans plusieurs cités. Dans une barque menée par Victoire, l'empereur tient le *labarum* dans une main et le phénix perché sur une sphère dans l'autre main[1553]. L'inscription *Felicium Temporum Reparatio* autour de ces trois figures annoncerait le retour des temps heureux grâce à un empereur guidé par la victoire et par la volonté divine dans la lignée de Constantin (312-337)[1554]. Le phénix perché sur une sphère cristalliserait cette notion de *renovatio* à laquelle l'empereur cherche à associer son nom afin de légitimer l'exercice du pouvoir. En présentant et en détenant le phénix, l'empereur tend à graver dans les mémoires l'image d'un souverain gouverneur du temps et de l'espace au milieu du IVe siècle. Dans la basilique justinienne de Sabratha, le paon et le phénix trônant sur une sphère pourraient faire allusion à la reconquête du nord de l'Afrique durant le premier tiers du VIe siècle[1555].

Sur la voûte du *bêma* de Saint-Vital de Ravenne reconquise par Justinien au milieu du VIe siècle, quatre paons trônent également sur des sphères dans les angles de la composition[1556] Les oiseaux déploient leurs queues en roue pour célébrer le triomphe du Christ sur la mort et par extension, la victoire de l'empereur Justinien sur les troupes ostrogothiques menées par le roi Théodoric (474-526)[1557]. Les paons sont situés à la base de quatre faisceaux ornés de guirlandes ponctuées de fleurs, de fruits et d'oiseaux qui guident le regard vers la clé de voûte occupée par l'*Agnus Dei* nimbé entouré d'étoiles. L'animal apocalyptique est entouré d'une couronne de lauriers ponctués de fruits mûrs pouvant évoquer les pierres précieuses d'une couronne martyriale. Les quatre faisceaux végétaux forment les rayons lumineux d'une croix

[1552] *Codex Justinianus* I, 29, 5, d'après P. MARAVAL, *Justinien. Le rêve d'un empire chrétien universel*, *op. cit.* p. 97. Le chercheur précise que la formule convient principalement pour les quinze premières années du règne de Justinien ponctuées de réussites.

[1553] *Cf.* Fiches J 34 1-3, 5.

[1554] Sur la formule « *Fel Temp Reparatio* » voir parmi les références les plus récentes W. THOMA, « Nochmals zum Thema Fel Temp Reparatio », *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte*, 46, 1996, p. 77-84 ; J. BLID, *Felicium Temporum Reparatio: Labraunda in Late Antiquity (C. AD 300-600),* Stockholm, Department of Archaeology and Classical Studies, Stockholm University, 2012.

[1555] H. Maguire a envisagé la dimension politique du phénix. Au-delà des chantiers engagés dans le nord de l'Afrique, Justinien aurait également tenu à « renouveler » la foi des Vandales et des habitants de Sabratha (*id., Earth and Ocean. op. cit.*, p. 44).

[1556] Fiche L 251-2. Notons qu'un siècle auparavant, sur la voûte de l'oratoire Saint Jean-Baptiste au Latran (fiche K 301) réalisée sous le pontificat d'Hilaire (461-468), quatre paons étaient probablement perchés sur des sphères formant une croix autour de l'*Agnus Dei*. Les mosaïques ont été détruites en 1727 mais les dessins réalisés par G. Ciampini (1633-1698) nous en donnent un aperçu relativement fiable.

[1557] Comme l'explique P. Angiolini-Martinelli, les différentes restaurations des mosaïques de la coupole du *bêma* réalisées jusqu'au début du XXe siècle ont assez peu modifié la composition fixée dès la première moitié du VIe siècle (*ead., La basilica di San Vitale a Ravenna,* Modène, F. C. Panini, 1997, « La decorazione musiva : nel colore la via della salvezza », p. 40-47, relevé des phases du décor p. 40).

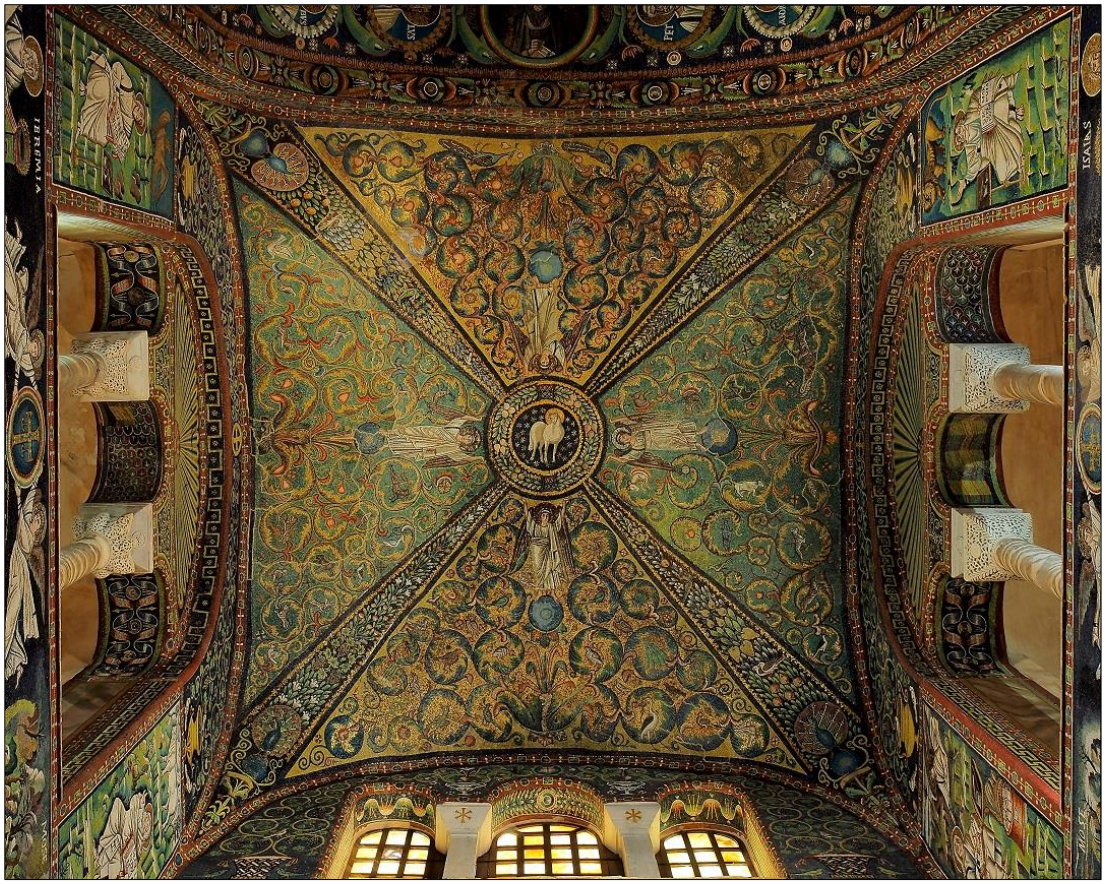


Figure 85. Détail de la voûte du *bêma* de Saint-Vital, Ravenne, milieu VIe siècle.

radieuse qui naît à partir de l'agneau sacrificiel placé au cœur du cosmos et au centre d'un discours visuel ordonné autour du Christ[1558]. Une seconde croix est formée par quatre anges qui se tiennent sur des sphères pour mieux soutenir l'*imago clipeata* dans laquelle l'agneau apparaît majestueusement dans le ciel étoilé. Les sphères bleues des anges répondent au disque étoilé et encadrent l'agneau tels des saphirs sertis sur un support comparable aux objets liturgiques, notamment aux calices et aux crucifix. Chaque ange surmonte une feuille d'acanthe à partir de laquelle jaillissent des rinceaux abritant différents animaux tels que des perroquets, des lapins et des agneaux.

Dans le compartiment occidental, deux paons se suivent de part et d'autre de la feuille d'acanthe centrale placée sous un portrait en médaillon du Christ au centre de l'intrados à l'entrée du sanctuaire. L'axe est-ouest est ainsi souligné par deux figures christiques entre lesquelles sont disposés deux paons qui bénéficient de la vie éternelle dans le nouvel Éden et apportent ainsi un espoir de salut au fidèle. L'éclat des huit sphères bleues disposées en

[1558] Sur la question de la signification cosmique de l'architecture byzantine à Ravenne et Constantinople au VIe siècle, voir K. E. Mc VEY, « The Domed Church as Microcosm: Literary Roots of an Architectural Symbol », *DOP*, 37, 1983, p. 91-121.

quinconce célèbre le triomphe du Christ sur la mort et annonce l'apparition dans le ciel du signe du Fils de l'homme à la fin des temps[1559]. Les anges aux ailes dorées marquent les quatre coins de la terre et retiennent les vents[1560] qui animent les rinceaux de quatre arbres, les bras développés de la Croix-Arbre de Vie ordonnatrice de l'univers. Le Verbe de Dieu rayonne et investit toutes les composantes du champ visuel afin de révéler l'harmonie d'un monde organisé autour du Christ[1561]. Les paons incarnent le renouveau et annoncent la résurrection promise à celles et ceux qui auront été marqués du sceau baptismal. Les quatre oiseaux gardent le seuil du Royaume de Dieu et accompagnent l'ascension de l'âme du fidèle jusqu'à l'obtention d'un corps spirituel[1562].

Le signe de la croix est rendu omniprésent, puisque ce serait « par le bois qu'il (le Seigneur) est redevenu visible pour tous, montrant en lui-même la hauteur, la longueur, la largeur »[1563] selon Irénée de Lyon[1564]. La croix rend le Christ perpétuellement présent dans le temple de Dieu, elle le représente et se présente comme un modèle de stabilité, comme le référentiel d'un univers dont la mesure est apportée, voire marquée par le Verbe immuable. C'est à partir du trône du Christ que s'écoulent les quatre bras du Fleuve de Vie et les quatre Évangiles irriguant l'humanité par l'intermédiaire de l'Église. Les quatre anges et les quatre paons se rassemblent autour du Christ à l'égal des quatre Vivants qui se réuniront autour du trône apocalyptique dont l'éclat sera comparable à celui des pierres précieuses les plus pures[1565]. Les paons et les anges font écho au Christ de la Seconde Parousie de la conque absidale du sanctuaire. De la même manière que dans le baptistère des Orthodoxes un siècle auparavant, il est ici question d'une démultiplication d'un signe christique[1566]. À l'égal des quatre trônes préparés pour le retour du Christ Juge, les paons sont « plusieurs membres (réunis) en un seul

[1559] Mt 24, 30.
[1560] Ap 7, 1.
[1561] V. Ivanovici a particulièrement développé la question de la mise en scène de la lumière naturelle et artificielle ainsi que le thème du rayonnement dans le décor de Saint-Vital (*id., Manipulating Theophany…, op. cit.,* p. 129-211, en part. p. 156 et suiv. en ce qui concerne la voûte du *bêma*).
[1562] Notons que dans la *Description de Sainte-Sophie de Constantinople* (563), Paul le Silentiaire compara la demi-coupole orientale de la basilique justinienne à « un quart de sphère […] comme plus haut que sa tête à triple aigrette, au-dessus de son dos, le paon dresse la parure de ses plumes aux milles prunelles », v. 335-358, trad. de M.-C. FAYANT et P. CHUVIN, 1997, p. 82-83.
[1563] La référence au Christ révélant la mesure de l'univers est extraite de l'*Épître aux Éphésiens* (3, 18-19) et a été reprise notamment par Grégoire de Nysse (*Discours catéchétique*, 32, 8-9), Jean Chrysostome (*Commentaires sur l'Épître aux Éphésiens*, VII, 2) et Augustin (*La Cité de Dieu*, XV, 26).
[1564] IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, V, 17, 4.
[1565] Ap 4, 2-3 ; 8-9.
[1566] *Supra*, chap. VI, III. B. Sur la question du Christ trônant sur une sphère, voir notamment C. M. DELLA VALLE, « Il cristo assiso sul globo nella decorazione monumentale delle chiese di Roma nel Medioevo », dans *Ecclesiae Urbis*, F. GUIDOBALDI et A. GUIGLIA GUIDOBALDI (éd.), actes de colloque (Rome, 2000), Vatican, PIAC, 2002, III, p. 1659-1684.

corps »[1567], celui du Christ glorieux auquel s'incorporent chaque fidèle par les sacrements. Les étoiles rassemblées autour de l'*Agnus Dei* sont les plus fidèles serviteurs de Dieu apparaissant « comme des sources de lumière dans le monde »[1568] relayées par l'éclat des paons victorieux de la mort. À l'égal des anges qui « ont lavé leurs tuniques dans le sang de l'agneau »[1569], les paons font écho à l'Agneau sacrificiel qui rayonne au centre du cosmos et manifeste sa présence dans l'axe de l'autel. Le pavement de l'abside est d'ailleurs orné de l'Arbre de Vie qui s'échappe d'une feuille d'acanthe donnant naissance à des rinceaux fleuris à la base desquels deux paons sont affrontés[1570]. C'est à partir du sang du Christ que (re)naît l'Arbre de Vie dont les fruits incorruptibles sont gardés par les paons.

Par conséquent, les deux oiseaux du triomphe cristallisent le processus de renaissance au cœur des rinceaux habités, développés en particulier sur des mosaïques de pavement orientales au VIe siècle. À Sabratha, le phénix et le paon trônant sur une sphère célèbrent la résurrection du Christ et témoignent du corps glorieux à chaque extrémité de la colonne centrale du pavement. Au cœur d'un décor empreint d'un vocabulaire dionysiaque réactualisé, les deux oiseaux éternels tracent une voie vers le salut et guident le fidèle vers le nouvel Éden. Le couple de paons à la base de la composition préserve les fruits paradisiaques, mais ne les défend plus aussi férocement que sur le sarcophage de Saint-Laurent-Hors-les-Murs[1571]. De fait, l'impression d'une nature hostile et d'une lutte entre les *putti* vendangeurs et les oiseaux perchés dans les ceps de vigne au début du IIIe siècle semble avoir laissé place à la vision d'une végétation luxuriante harmonieuse car renouvelée par le sacrifice du Christ. Les âmes-oiseaux picorant les grappes de raisin se nourrissent des fruits de la Arbre de Vie et se réunissent autour du Christ dont la « présence » est signifiée par plusieurs éléments visuels. Sur le pavement de Jérusalem, les corbeilles de fruits et le canthare ne contiennent plus les membres dispersés de Dionysos, mais évoquent le calice eucharistique et participent à commémorer le rachat de l'humanité. En d'autres termes, la Croix structure le discours visuel et orne le pavement, le recouvre « d'un ensemble organisé de *marques* plastiques et chromatiques qui le soumettent à un traitement esthétique particulier » selon les termes de J.-C. Bonne à propos des mosaïques

[1567] Ro 12, 5.
[1568] Phil 2, 15. Chez Jean Chrysostome (*Cat. bapt.* III, 1-2), le catéchumène brille plus qu'une étoile parce qu'illuminé par l'éclat de sa foi.
[1569] Ap 7, 14.
[1570] Fiche L 251-4.
[1571] *Supra,* chap. IV, II. B. Selon T. Michaeli, le motif populaire des rinceaux habités (« Vine Scrolls ») dans l'art funéraire tardo-antique et paléobyzantin porte toujours la même signification, à savoir présenter la promesse d'un au-delà bienveillant et d'un bonheur éternel dans l'au-delà (*id.*, « The Vine Scrolls Motif in Antique and Early Christian Funerary Art – Content and Meaning », art. cit., p. 11).

de San Clemente de Rome (1118)[1572]. Dans les deux mosaïques du VIe siècle, les « *marques* » et le « *champ* »[1573] sur lequel elles se déploient se répondent, « leurs propriétés sensibles » paraissent exaltées par l'ornementalité[1574]. J.-C. Bonne a mis en évidence une propriété d'adaptation de l'ornemental dont « le *poids* esthétique » peut servir un sens[1575].

Les rinceaux habités mis en ordre le long d'un axe est/ouest jalonnent un parcours spirituel et initiatique entre deux seuils dans l'espace ecclésial. Par l'intermédiaire d'une vision harmonieuse de l'au-delà et grâce à la liturgie, le fidèle serait à même de s'élever spirituellement au cours de son existence. Le basculement progressif du sensible vers l'intelligible contribuerait à lui faire prendre conscience de la dimension eschatologique du baptême incarné par le paon et le phénix essentiellement associés à la *renovatio*[1576]. Tels des échelons, les lignes superposées de rinceaux transcrivent la progression du fidèle dans l'ordre des vertus auxquelles font référence les oiseaux dans les rinceaux latéraux. Ces derniers évoqueraient celles et ceux qui ont offert leur vie pour faire triompher la foi et qui auraient mérité de ne jamais périr à l'image du phénix éternel. Le paon et le phénix relèveraient donc de l'ordre d'une théophanie et représenteraient des *exempla* de la résurrection charnelle étroitement associée au Christ et plus largement aux martyrs. De fait, sur le pavement de Sabratha, trois couronnes gemmées nouent les mandorles végétales de la colonne centrale et relient le paon, le phénix et le Christ sacrifié et ressuscité.

Ainsi, l'étude développée sur deux chapitres des figurations du paon et du phénix entre le Ve et le VIe siècle révèle que ces siècles sont déterminants dans la composition de la signification chrétienne de ces oiseaux étroitement liés au processus de renaissance et au triomphe sur la mort. Plusieurs traits de leurs significations respectives s'affirment et entrent en écho en particulier dans le baptistère San Giovanni in Fonte de Naples, dans l'église Saint-Georges de Thessalonique au Ve siècle puis dans la basilique justinienne de Sabratha au VIe siècle. À Naples, les paons réunis autour de la corbeille de fruits traduisent l'abondance du nouvel Éden irrigué par le Christ-Fleuve de Vie. Ils protègent les fruits incorruptibles de la

[1572] J.-C. BONNE, « De l'ornement à l'ornementalité… », art. cit., p. 105.
[1573] Les deux termes sont en italique dans le texte.
[1574] *Ibid.*, p. 106. « Elle (l'ornementalité) fonctionne comme un *intensif* […] elle ne représente rien d'abord, *elle se fait éprouver* et, *du même mouvement*, qualifie ou *modalise différentiellement* ce qu'elle affecte d'un indice esthétique spécifique par rapport à d'autres ».
[1575] *Loc. cit.*
[1576] Sur la question de la *renovatio* dans les décors de « rinceaux habités », voir G. B. LADNER, « Vegetation Symbolism and the Concept of Renaissance », dans *De Artibus opuscula XL. Essays in honor of E. Panofsky*, M. MEISS (éd.), New-York, Buehler Buchdruck, 1961, p. 303-322.

Croix-Arbre de Vie et font écho aux huit couples d'oiseaux affrontés également à des corbeilles de fruits, au seuil de la Jérusalem céleste. Les paons affrontés gardent l'entrée du Royaume de Dieu tout en permettant aux fidèles les plus méritants de franchir le seuil de la Cité céleste dont les portes ont été théâtralisées à Thessalonique. Le paon psychopompe accompagne l'élévation de l'âme et relaie l'efficacité des sacrements, ce qui est particulièrement sensible sur l'une des lunettes du baptistère des Orthodoxes à Ravenne au milieu du Ve siècle. À Naples, les rideaux à moitié tirés révèlent les portes de la Jérusalem céleste et dévoilent le mystère de la résurrection signifiée par le paon et par le phénix porteur de la lumière de la vie éternelle. Le paon introduit ainsi les plus fidèles serviteurs de Dieu et les conduit vers le Christ dont le corps glorieux est évoqué par le nouveau phénix baptisé par le feu. En témoignant du sacrifice et en annonçant la résurrection du Fils de Dieu, les oiseaux du triomphe sur la mort rendent gloire et honneur au Christ. En tant qu'*exempla* de renaissance, ils incarnent un espoir de salut et renforcent la valeur des sacrements du baptême et de la communion grâce auxquels le fidèle se rapproche de Dieu et espère, à son tour, vaincre la mort. Les couleurs éclatantes du paon et du phénix diffusent la lumière divine synonyme de vie éternelle et d'incorruptibilité afin d'encourager le catéchumène à se revêtir de lumière par le baptême. La chair réputée imputrescible du paon et le phénix ressuscité insistent sur la fonction purificatrice des sacrements à même de spiritualiser la chair et de préparer le fidèle à l'obtention d'un corps spirituel, un corps stabilisé. « *Caro salutis cardo est* »[1577]. Placés au seuil de la nef de la basilique de Sabratha, les paons réunis autour d'une feuille d'acanthe monumentale gardent l'entrée du temple de Dieu et protègent la source de l'Arbre de Vie. Les bras démultipliés de la Croix ordonnent l'univers et guident les pas du fidèle vers l'autel, vers le corps du Christ signifié par le phénix trônant majestueusement sur une sphère semblable à celle du paon faisant la roue. C'est à partir du sacrifice du Christ que renaît l'Arbre de Vie planté dans le nouvel Éden, comme l'indiquent les canthares-calices du *pluteus* de Saint-Apollinaire-le-Neuf et de l'église arménienne de Jérusalem. À l'égal des quatre bras du Fleuve de Vie ou des Évangiles, les bras de la Croix font également référence à la diffusion du Verbe dont les échos semblent traduits visuellement par les rinceaux habités.

Ainsi, le schéma des paons réunis autour de la Croix est né à Ravenne au Ve siècle et s'est diffusé particulièrement entre le Ve et le VIe siècle sur des sarcophages et des clôtures de sanctuaire. Les décors développés sur ces supports ont pu conduire à la composition de l'une des lunettes intérieures du baptistère des orthodoxes, un canthare monumentalisé dont les arcs

[1577] TERTULLIEN, *La résurrection des morts*, VIII, 2.

sont autant de portes ouvertes sur le Royaume de Dieu. C'est à cette époque également que les liens étroits tissés entre le paon, le baptême et l'eucharistie se resserrent, puisque la corbeille de fruits et le canthare dionysiaque se transforment en calice, selon un processus initié entre le IIIe et le IVe siècle. L'introduction de la figure du paon dans les décors des baptistères de Naples et de Ravenne au Ve siècle et la reproduction des oiseaux réunis autour du canthare-calice dispensateur de vie éternelle à Butrint et sur le sarcophage « aux six arcs », un siècle plus tard, sont éclairants. Ces témoignages sont contemporains des paons ajoutés sur la Fontaine de la Pigne dans l'atrium (*paradisus*) de la basilique Saint-Pierre à Rome, une fontaine annonçant le calice eucharistique et le *fons vitae* du nouvel Éden. Dans le baptistère des Orthodoxes au Ve siècle, les paons affrontés à la croix et perchés sur des canthares-calices donnant naissance aux rinceaux de l'Arbre de Vie cristallisent toute la dimension eschatologique du baptême. Le baptême de Jésus dans le Jourdain annonce le second « baptême » à Jérusalem, ce qui s'exprime également dans le mélange de l'eau et du sang[1578]. Sur le pavement du baptistère de Butrint au VIe siècle, les paons encadrent le calice et protègent les fruits de l'Arbre de Vie dont les rinceaux forment plusieurs chaînes reliant les diverses créatures. Les deux oiseaux placés au seuil de l'édifice annoncent la renaissance de l'individu permise par le baptême dont le sceau garantirait le franchissement des portes de la Jérusalem céleste. Les paons s'imposent, ici encore, comme des médiateurs entre le terrestre et le céleste, entre l'humain et le divin, entre le charnel et le spirituel en relayant la fonction des sacrements administrés par l'Église. Leurs images participent à l'ouverture des yeux de la foi, au passage du sensible à l'intelligible avant de véhiculer l'âme du fidèle vers l'au-delà. Dès lors, les paons rassemblés autour de la croix du premier projet du décor absidal de Saint-Apollinaire-in-Classe au VIe siècle s'expliquent, si on pense aux décors des clôtures de chœur et de la lunette du baptistère des Orthodoxes. Les paons rassemblés autour de la Croix-Arbre de Vie entre le Ve et le VIe siècle gardent l'accès au nouvel Éden en formant une clôture avec leurs corps tout en permettant au fidèle de se rapprocher de Dieu. Le paon protège le seuil et permet aux Élus de franchir la porte du salut, ce que nous envisagerons dans le prochain chapitre à travers le schéma des oiseaux affrontés autour de la croix ou du calice dans la sculpture lombarde et dans l'univers visuel du manuscrit entre le VIIIe et le IXe siècle.

[1578] Sur cette question, voir *infra*, chap. VIII, III. C.

Partie IV :
Le paon, le phénix et l'introduction du fidèle dans le Royaume de Dieu (VI^{e}-IX^{e} siècle)

Chapitre VIII. Le paon au seuil du chœur de l'église et au cœur du manuscrit (VIII^e-IX^e siècle)

Dans le présent chapitre, nous proposons de poursuivre nos réflexions sur le schéma des paons réunis autour de la Croix et/ou du calice en envisageant dans un premier temps, une série de décors sculptés entre le VIII^e et le IX^e siècle. La question des paons gardiens du seuil entre le terrestre et le céleste sera examinée à travers plusieurs compositions caractérisées par des univers en cours de transformation. Ce processus est notamment rendu sensible sur des clôtures de chœur lombardes et des baldaquins d'autel (*ciboria*), c'est-à-dire sur des supports délimitant la zone du chœur. Notre propos sera ainsi essentiellement consacré au rapprochement progressif du fidèle avec Dieu par l'intermédiaire du sacrement de la communion relayé par la figure du paon, médiateur entre le charnel et le spirituel. Les liens étroits tissés entre le paon, le Christ et le fidèle incorporé au Fils de Dieu grâce à l'Église vont être étudiés comme autant de reflets de la tension corps/âme avant l'obtention du corps spirituel promis aux Élus. Dans un second temps, un examen des différentes mises en image du paon dans des manuscrits entre le VI^e et le XII^e siècle sera proposé. Cette série d'analyses nous introduira au cœur de la documentation. Nous examinerons ensuite les modalités de l'inscription du paon au cœur de certains manuscrits. Les déclinaisons de cet oiseau dans l'Évangéliaire de Gundohinus (milieu du VIII^e siècle) seront commentées. Nous réfléchirons enfin sur la célèbre Fontaine de Vie de l'Évangéliaire de Godescalc (781-783).

I. L'introduction du paon dans la sculpture lombarde (VIII^e-IX^e siècle)

Entre le VIII^e et le IX^e siècle, le paon a été figuré sur 87 supports répartis dans des cités principalement situées dans la moitié septentrionale de la péninsule italique. Au sein de cet ensemble, plus de la moitié des occurrences concernent des supports sculptés liés à des contextes cultuels italiques. 57 témoignages se rapportent à l'iconographie lombarde développée en particulier dans les duchés de Spolète et du Friul[1579]. L'intervalle chronologique

[1579] Nous avons choisi d'écarter quatre témoignages du X^e siècle qui pourraient être rattachés à l'art lombard mais qui sont trop isolés pour être révélateurs. Il s'agit de deux clôtures de chœur conservées à Arezzo (Toscane) et Naples, d'un fragment de ciborium du Musée du Haut Moyen-Âge de Rome et d'un reliquaire à Santa Maria del Priorato de Rome. *Cf.* Fiches P 419, 259, 352, 351.

paraît assez réduit, mais il est nécessaire de rester prudent quant aux datations proposées. Celles-ci reposent souvent sur des recoupements si l'objet ne présente pas d'inscription dédicatoire et s'il n'est pas mentionné dans des recueils tels que le *Liber Pontificalis* ou le *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*. La mise en série des témoignages permet de mettre en évidence des récurrences et des particularités dans la composition, le traitement des formes, les objets, les animaux et les motifs choisis. Des ateliers de sculpture actifs dans une cité ou une région durant une période donnée peuvent être distingués si des points grâce à cette mise en série. Sur chaque fiche de la base de données, le degré de fiabilité des datations est indiqué par un feu tricolore associé à une rubrique contenant les indices permettant de proposer ces repères chronologiques. Si l'on se base sur les datations retenues, 21 occurrences sculptées du paon auraient été produites au VIII^e^ siècle et 36 au IX^e^ siècle.

Au-delà de la datation, la situation de ces occurrences dans l'espace ecclésial peut poser problème, puisque la majorité des témoignages répertoriés ont été déplacés et plus ou moins décontextualisés. Les fréquents déplacements et remplois de fragments de clôtures de chœur et de *ciboria* dans les vestibules d'églises – parfois différentes des lieux de destination de l'objet –, voire sur les parois de certains cloîtres compliquent l'analyse de la documentation. Par ailleurs, la localisation originelle de certains objets exposés ou conservés dans les réserves de certains musées italiens est bien souvent mal référencée, voire même elle est inconnue. En ce qui concerne l'état de conservation, la plupart des sculptures lombardes conservées sont fragmentaires et rarement laissées à leur emplacement original. Malgré ces difficultés, l'abondance des témoignages conservés et leur recensement progressif dans le *Corpus della Scultura Altomedievale* offrent d'importantes perspectives de recherche. Les différents volumes de ce répertoire classé par diocèse et les articles de R. Kautzsch (1868-1945) et L. Pani-Ermini, publiés respectivement en 1939 et 1974, ont fourni l'essentiel de notre documentation[1580].

Parmi les 57 documents relatifs à la sculpture lombarde, deux supports se détachent de l'ensemble [Tableau 3]. Le *ciborium*, c'est-à-dire le dais surmontant l'autel, et la clôture de chœur réunissent respectivement 23 et 22 occurrences, soit 79 % des sculptures lombardes. Les 12 autres témoignages concernent 4 margelles de puits, 2 cathèdres et 6 autres supports sur lesquels nous reviendrons[1581].

[1580] R. KAUTZSCH, « Die römische Schmuckkunst in Stein vom 6. bis zum 10. Jahrhundert », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, III, 1939, p. 1-73 ; L. PANI-ERMINI, « Note sulla decorazione dei cibori a Roma nell'altomedioevo », *Bollettino d'arte*, 59, série 5, 1974, p. 115-126.

[1581] Les 6 supports en question concernent un ambon, un autel, un bassin, un chapiteau, des fonts baptismaux et un linteau.

Support	Occurrences	Soit
Cathèdre	2	3,5%
Ciborium	23	40,4%
Clôture de chœur	22	38,6%
Margelles de puits	4	7%
Autres	6	10,5%
Total	**57**	**100%**

Tableau 3. Répartition des occurrences en fonction du support, dans la sculpture lombarde (VIII^e^-IX^e^ siècle).

Le chancel[1582] et le *ciborium* délimitent la zone du chœur et de l'autel. Ces aménagements liturgiques soulignent des limites dans l'espace ecclésial et marquent des seuils entre l'humain et le divin. La figuration du paon sur des clôtures de chœur est attestée dès le milieu du VI^e^ siècle, mais le traitement singulier des figures et la complexité des compositions diffèrent des productions antérieures. À notre connaissance, le paon n'a été sculpté sur les faces de *ciboria* qu'à partir du début du VIII^e^ siècle. Le vocabulaire visuel employé dans les décors des cathèdres, des margelles de puits et des autres exemples nous conduit à les considérer comme appartenant au même ensemble que les clôtures de chœur et les *ciboria*, bien que leurs fonctions soient différentes.

Du point de vue du schéma adopté sur ces supports sculptés, les paons affrontés s'imposent avec 47 documents sur 57 [Tableau 4]. Dans les 10 derniers cas, ils sont isolés dans des compartiments et tiennent ou présentent une grappe de raisin triangulaire dans leur bec[1583].

Objet	Occurrences	Soit
Arbre-fontaine	6	12,8%
Croix	13	27,7%
Récipient	19	40,4%
Autres	3	6,4%
Non renseigné	6	12,8%
Total	47	100%

Tableau 4. Répartition des occurrences de paons affrontés en fonction de l'objet concerné.

La référence eucharistique s'exprime plus explicitement à travers les objets auxquels les paons sont affrontés. Sur 47 documents, les oiseaux sont réunis autour d'un récipient sur 19 supports, soit 40 % des occurrences. De fait, la forme du récipient schématisé oscille entre celle d'un canthare, d'un calice et d'une coupe.

L'objet en question est souvent déformé, voire reformé à partir d'autres référents que le vase liturgique, mais il semble que

[1582] Le terme « chancel » est entendu comme une clôture assez basse, en bois, en métal ou en pierre, servant à séparer la zone du chœur liturgique de la nef au moins depuis le VI^e^ siècle. Voir T. MATHEWS, « An Early Roman Chancel Arrangement and its Liturgical Functions », *RAC*, 38, 1962, p. 73-95 ; V. RUGGIERI, « La barriera presbiterale e il templon bizantino : ambivalenze semantiche fra liturgia, architettura e scultura », *Bizantinistica. Rivista di Studi Bizantina e Slavi*, serie seconda, Anno X, 2008, p. 29-58.

[1583] Des paons isolés s'abreuvent chacun dans un calice sur une clôture de chœur découverte à Mosio (Lombardie) mais il s'agit d'un cas isolé. *Cf.* Fiche O 348.

c'est à ce dernier que le récipient fait référence. Le ciboire et le calice sont évoqués à travers des récipients reflétant le sacrement de la communion. Les éléments sculptés autour de l'autel annoncent la célébration de l'eucharistie tout en soulignant la fonction du support, à savoir marquer un seuil entre le clergé et les fidèles. Comme nous le verrons, les paons affrontés forment une barrière et instaurent un dialogue entre le terrestre et le céleste en relayant le rituel.

Sur 13 témoignages, les paons sont affrontés à une croix de forme particulière. Celle-ci est présentée sous l'aspect d'une croix grecque, ornée de motifs entrelacés et de volutes sur ses bras pouvant servir de supports aux paons. À l'égal des récipients, la croix fait référence à la liturgie et au Christ, plus précisément à son sacrifice et au thème de la résurrection relayé par les paons. Ces derniers sont figurés de façon schématisée, puisque, de la même manière que les récipients et les croix, les paons participent à un univers visuel composé d'éléments mêlant plusieurs référents. De fait, la répartition symétrique des plumes de la queue et des ailes apporte un certain statisme à ces animaux et, en même temps, leurs mouvements paraissent figés, à la manière d'un instantané. La schématisation de l'aigrette, du corps et de la queue du paon dirige nos réflexions vers une considération plus générale des caractéristiques de chaque élément souvent associé à d'autres éléments au sein d'une composition[1584]. Nos réflexions vont ainsi porter notamment sur la question de la métamorphose des figures reliées les unes avec les autres par des éléments communs et par un système d'analogies. L'arbre-fontaine fait d'ailleurs partie de ces éléments hybrides sur 6 documents tout comme les griffons, les *senmurv* orientaux, les fleurs en rosace et les chapiteaux végétalisés. Au-delà des objets auxquels les paons sont affrontés, les oiseaux sont associés à une série d'éléments, dont les significations vont dans le même sens. Les motifs de la feuille d'acanthe, de la couronne, de la fleur et leurs déclinaisons signifient l'idée de renouveau et offrent un espoir de salut au fidèle placé au seuil du chœur. À l'égal de ces éléments, les paons sont souvent associés à des entrelacs et à des rinceaux noués et peuvent être abrités par des formes géométriques simples, tels que le cercle, le carré ou le losange. Ces formes régissent parfois l'ensemble de la composition et peuvent s'imbriquer pour traduire la notion d'ordre et d'harmonie autour d'une figure centrale.

Parmi les formes les plus fréquemment associées au paon se distingue l'arc qui apparaît sur 37 témoignages. Ces derniers concernent 23 *ciboria* précédemment évoqués ainsi que 9 clôtures de chœur, 3 margelles de puits, 1 linteau et des fonts baptismaux dans un dernier cas. Sur les *ciboria*, les paons sont situés sur les faces extérieures du dais, dans les écoinçons du ou

[1584] *Supra*, chap. II, III. A.

des arcs dont ils épousent la courbure. Ils sont présentés de profil, affrontés à une grappe de raisin, une croix ou un récipient placé au sommet de l'arc, dans l'axe de la clé. Sur les clôtures de chœur et les margelles de puits, les oiseaux sont placés sous les arcs, voire forment un arc avec leurs corps comme nous allons le constater. Si l'on prend en compte les 490 documents relatifs au paon dans l'ensemble du corpus, l'arc apparaît sur 155 témoignages, soit environ 30 % des cas. D'ailleurs, le paon a été associé à la forme de l'arc dès le milieu du I^er^ siècle av. J.-C. sur l'une des parois peintes de la villa de Poppée à Oplontis et il l'est encore à la fin du XIII^e^ siècle sous l'arc absidal de Sainte-Marie-Majeure à Rome[1585]. Les 155 témoignages concernent différents contextes civils, funéraires et cultuels, mais présentent l'intérêt de suivre une évolution dans la figuration du ou des paons lié(s) à un arc.

Sur les fresques de la villa de Poppée, les paons adossés encadrent et gardent la porte arquée des cieux. Celle-ci est intégrée dans une façade de théâtre participant à la mise en scène de l'apothéose. Le couple d'oiseaux contribue à délimiter un seuil entre l'humain et le divin, tout en accompagnant l'élévation de l'âme. La fonction psychopompe des oiseaux placés autour d'un arc a également été développée dans des contextes funéraires, en particulier sur les fresques de *colombaria* romains. À la fin du I^er^ siècle av. J.-C., les niches funéraires semi-circulaires (*loculi*) sur les parois du *colombarium* de la villa Doria Pamphilj sont entourées de différents éléments, notamment des paons associés à des corbeilles de fruits[1586]. Sur ces fresques, les oiseaux médiateurs entre terrestre et céleste protègent les sépultures de plusieurs défunts et escortent l'ascension de plusieurs âmes. Dans les catacombes, les paons encadrent parfois la cavité semi-circulaire de l'*arcosolium*, une niche funéraire agrandie pour abriter une inhumation[1587]. L'arc de la sépulture du défunt, incinéré ou inhumé dans un *cubiculum* collectif ou familial jusqu'au IV^e^ siècle, peut être présenté comme une porte vers l'au-delà, une zone de passage entre deux univers reliés par le paon véhicule de l'âme. Placés autour de l'arc du *loculus* ou de l'*arcosolium*, les paons veillent sur l'enveloppe périssable du défunt et l'accompagnent dans le franchissement du seuil de la mort dissociant l'âme du corps. Il en est de même des paons disposés sous des arcs sur certaines voûtes catacombales entre le III^e^ et le IV^e^ siècle puis sur les sarcophages ravennato-byzantins des V^e^ et VI^e^ siècles[1588]. Sur ces derniers, les oiseaux

[1585] Sur les fresques de la villa de Poppée, voir *supra*, chap. IV, I. A.
[1586] *Supra*, chap. IV, II. A.
[1587] *Supra*, chap. IV, I. B ; III. A.
[1588] Dans les catacombes de Prétextat à Rome, sur la voûte du *cubiculum* de la *coronatio* peinte au début du III^e^ siècle, un couple de paons et un couple de canards sont placés sous des arcs autour du pasteur. *Cf*. Fiche H 273-1.

affrontés à une fontaine en forme de canthare ou à une croix sont disposés sous une arcature sur les longs côtés du sarcophage ou bien sur le petit côté du couvercle hémicylindrique[1589].

Dans la sphère cultuelle chrétienne, le paon inscrit dans les rinceaux de vigne du pavement semi-circulaire du chœur de la basilique alla Beligna d'Aquilée à la fin du IV^e^ siècle met également en évidence la notion de seuil entre l'humain et le divin[1590]. Les rinceaux de la Croix-Arbre de Vie entourent l'autel et forment un arc sur le sol de l'abside, qui, elle-même, marque une zone de transition entre le charnel et le spirituel. Dans cet ordre d'idées, la clôture de chœur, l'autel et l'arc absidal marquent des étapes dans le cheminement spirituel du fidèle engagé sur la voie du salut. Une deuxième piste de réflexion est apportée par les restitutions de la fontaine de la Pigne dans l'atrium de l'ancienne basilique Saint-Pierre de Rome[1591]. L'édicule placé au centre « du paradis » devait guider les pas du fidèle vers le baldaquin du sanctuaire, un dais probablement évoqué sur la face principale du sarcophage de Silivri-Kapi à la fin du IV^e^ siècle[1592]. Le dais surmonté de paons au-dessus d'une croix révélée par des rideaux sur le sarcophage du IV^e^ siècle pourrait présenter une image synthétique des deux baldaquins de Saint-Pierre, voire « annoncer » les sculptures sur les *ciboria* lombards. Une troisième voie de réflexion se profile si l'on prend en compte les panneaux en mosaïque de la rotonde Saint-Georges ainsi que les fragments contemporains de l'iconostase de la basilique Saint-Démétrius à Thessalonique au V^e^ siècle. Dans le premier cas, les paons perchés sur les portes théâtrales de la Jérusalem céleste en gardent l'accès tout en relayant la fonction médiatrice des martyrs et des objets liturgiques. Dans le second cas, ils renforcent la fonction de l'iconostase, à savoir délimiter l'emplacement du *bêma* réservé aux clercs, et accompagnent l'élévation spirituelle du fidèle en répondant à la célébration des sacrements[1593].

Ainsi, la figure du paon nous introduit dans l'univers visuel de la sculpture lombarde à travers des productions principalement destinées à délimiter la zone de l'autel et du chœur. Les oiseaux affrontés semblent protéger l'accès au chœur tout en relayant la fonction du rituel administré par l'Église médiatrice privilégiée entre l'humain et le divin. C'est à travers le motif

[1589] Deux paons sont affrontés à une croix et à un calice sur les petits côtés du sarcophage du V^e^ siècle des Ariosti-Fontana (fiche K 55). Ils sont placés sous une arcature sur le sarcophage « aux six arcs » du VI^e^ siècle dans la nef de Saint-Apollinaire-in-Classe (fiche L 245).
[1590] *Supra,* chap. V, III. C.1. Il est possible que deux paons aient été figurés sur le pavement absidal de la basilique alla Beligna.
[1591] *Supra,* chap. V, III. B.
[1592] *Idem.*
[1593] Plusieurs fragments de l'iconostase de Saint-Démétrius sont conservés au musée de la culture byzantine de Thessalonique. *Cf.* Fiche K 477-3.

de l'arc étroitement associé au paon introducteur que nous allons entrer dans le chœur de l'église puis au cœur du manuscrit en nous concentrant sur la période allant du VIII^e^ au IX^e^ siècle.

II. La délimitation du seuil entre l'humain et le divin dans la sculpture lombarde (VIII^e^-IX^e^ siècle)

A. La mise en arc des oiseaux sculptés autour de l'autel

À l'entrée de la basilique Sainte-Marie-du-Transtévère à Rome, plusieurs fragments de sculptures lombardes ont été remployées dans les parois du vestibule. Parmi ceux-ci figure une plaque (*pluteus*) d'une ancienne clôture de chœur datée, par recoupements, de la fin du VIII^e^ siècle[1594]. Dans la partie centrale de cette plaque de marbre, deux paons affrontés forment un arc avec leurs corps et semblent se nourrir du contenu du récipient central, un objet bitronconique aux bords arrondis. Si les paons forment un arc avec leurs corps, le récipient central en est la « clé pendante »[1595]. Leurs cous torsadés dessinent deux petits arcs convexes



Figure 86. *Pluteus,* vestibule de Sainte-Marie-du-Transtévère, Rome, fin VIII^e^ siècle.

[1594] Fiche N 356. La datation est basée sur une comparaison avec un décor assez similaire conservé dans la basilique Santa Maria in Cosmedin à Rome et daté entre 772 et 795 (fiche N 310). Sur le *pluteus* de Santa Maria in Trastevere, voir notamment R. KAUTZSCH, « Die römische Schmuckkunst… », art. cit., p. 27, 39, fig. 67 ; R. LUCIANI, *Santa Maria in Trastevere,* Rome, Palombi, 1987, p. 25 ; C. MARCHEI, *S. Maria in Trastevere*, Milan, Silvana, 1999, p. 31. Sur l'ancienne clôture liturgique de la basilique au IX^e^ siècle, voir en particulier K. BULL-SIMONSEN EINAUDI, « L'arredo liturgico medievale in Santa Maria in Trastevere », *Papers of the Netherlands Institute in Rome*, 59, 2000, p. 175-194 ; *Arredi liturgici e architettura,* A. C. QUINTAVALLE (éd.), Milan, Electa, 2007, p. 32, 40.

[1595] L'expression « clé pendante » désigne davantage des éléments architecturaux sur les voûtes gothiques mais nous verrons que la suspension de l'objet pourrait avoir un autre sens.

suivis de deux lignes concaves puis convexes, ce qui rapproche la forme de cet arc d'une accolade[1596]. Leurs corps courbés et allongés sont parcourus par une série de lignes parallèles qui marquent l'emplacement des ailes et soulignent le plumage. Les détails gravés sur les corps témoignent d'un certain soin apporté au traitement des figures bien que les aigrettes soient plus schématisées[1597]. Celles-ci ne font que confirmer l'espèce animale figurée, puisque les longues queues suffisent à l'identification. Les plumes caudales, ponctuées de quelques ocelles, sont réparties autour d'une arête centrale à la manière de la ramure d'un arbre ou des nervures d'une feuille[1598]. Les deux oiseaux sont perchés chacun sur une croix, mais paraissent stabilisés par leurs queues rigides disposées à la verticale. Ces dernières soutiennent l'arc, puisque les queues des paons forment des colonnes aux cannelures distribuées en arêtes de poisson.

L'univers donné à voir à travers l'arc réunit différents éléments, en particulier un récipient placé au sommet d'un triangle visuel dont la base est composée de deux croix grecques. Ces dernières sont ornées de motifs entrelacés semblables à la chaîne qui souligne la zone supérieure de la plaque. À droite, les bras de la croix sont flanqués de volutes opposées, alors que celles-ci n'encadrent que les bras supérieur et inférieur de la croix à gauche. Un second triangle, renversé ici, est formé par trois fleurs à quatre pétales situées entre les deux croix et sous chaque paon. Hors de ces deux triangles imbriqués se trouvent un fruit schématisé à deux feuilles dans le coin inférieur gauche et une grappe de raisin cernée d'un trait épais à droite du récipient central. Au-dessus du paon dans la partie gauche figure un serpent dont la progression est interrompue par les oiseaux affrontés[1599]. Leurs corps présentent des lignes fluides rythmées de courbes et de contre-courbes, alors que le serpent donne à voir une série d'ondulations serrées presqu'angulaires, ce qui l'oppose visuellement aux paons. Cette distinction est également opérée entre les deux arbres situés aux extrémités de la composition. Séparé par une ligne cordée verticale, l'arbre à gauche est composé d'un tronc étroit dont la base est encadrée de volutes similaires à celles des croix. Il porte trois paires de branches-feuilles allongées et

[1596] La forme de l'accolade apparaît également sur des clôtures de chœur wisigothiques, en particulier sur le *pluteus* du milieu du VII^e^ siècle de l'église de Salvatierra de Tormes (Castille et León, Espagne). *Cf.* Fiche M 386.

[1597] Sur la question des pratiques et techniques dans les ateliers de sculpture à Rome, voir en particulier G. MACCHIARELLA, « Note sulla scultura in marmo a Roma tra VIII e IX secolo », dans *Roma e l'età carolingia*, Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Roma (éd.), actes de la journée d'étude (Rome, 1976), Rome, Multigrafica editrice, 1976, p. 289-300 ; A. RUGGIERI, « Strumenti e tecniche della pietra della bottega dello sculture medievale », dans *Ricerche sulla scultura medievale in Sardegna*, R. CORONEO (dir.), Cagliari, Edizioni AV, 2009, vol. II, p. 27-53 ; A. BALLARDINI, « Scultura a Roma : standards qualitativi e committenza (VIII secolo) », dans *L'VIII secolo : un secolo inquieto*, V. PACE (dir.), actes de colloque (Cividale del Friuli, 2008), Cividale, Comune di Cividale del Friuli, 2010, p.141-148.

[1598] Sur l'oiseau réel, les plumes caudales sont placées dans le prolongement du corps lorsque la queue traine.

[1599] Notons que sur les *plutei* contemporains de Santa Maria in Cosmedin à Rome (fiche N 310) et de la cathédrale de Ferrare (fiche N 437), les paons affrontés font également obstacle au passage du serpent.

pendantes. Celles-ci sont liées au tronc par une ligne fine qui donne naissance à une cime pointue ou au sommet d'un jet d'eau, puisque les éléments latéraux peuvent également être envisagés comme les jets retombants d'une fontaine. Le second arbre-fontaine porte huit paires de branches-feuilles dirigées vers le haut, contrastant avec son pendant ainsi qu'avec les queues des paons.

La composition sculptée sur le *pluteus* repose d'abord sur un système d'opposition, puisque les éléments sont répartis de part et d'autre d'un axe de symétrie. Celui-ci part de la fleur du niveau inférieur, traverse le récipient placé au cœur du champ visuel avant de passer entre les paons. La ligne verticale sépare et relie plusieurs figures articulées autour de l'axe central. Ce schéma de répartition apparaît également sur les queues des paons ainsi que sur les arbres latéraux. Le couple de paons, la paire de croix et les deux arbres s'affrontent et se répondent au sein d'un univers visuel ordonné. Les arbres, placés en miroir et en marge de la composition, sont liés par une structure commune, mais se distinguent par leurs ramures. À gauche, l'arbre effeuillé porte des branches-feuilles dirigées vers le bas et donc vers la terre, vers l'humain et le charnel. L'impression de souffrance transmise par cet arbre évoque l'épisode du péché originel[1600]. Le sol désormais maudit a effeuillé l'arbre, probablement l'Arbre de la connaissance du Bien et du Mal planté près de l'Arbre de Vie dans le jardin d'Éden[1601]. Le serpent rampe quant à lui au-dessus du paon, mais ne peut avoir accès au nouvel Éden retrouvé grâce au sacrifice du Christ signifié par le récipient et par la Croix-Arbre de Vie. La Croix permet le renouveau de la végétation, puisque les rinceaux en volutes s'échappent de l'instrument de la Passion et du trophée du Christ[1602]. Les corps des paons délimitent le seuil du nouvel Éden préservé du Mal par des gardiens éternels, à l'image des chérubins armés d'une épée flamboyante[1603].

À l'égal des cerfs tournés vers les eaux vives[1604], les oiseaux s'abreuvent à une fontaine contenue dans un récipient placé au sommet d'un triangle reposant sur l'un des signes du sacrifice du Christ. Les paons affrontés s'opposent au passage du serpent et préservent la vie

[1600] Gn 3, 1-24.
[1601] Parmi les travaux les plus récents sur l'Arbre de la connaissance du Bien et du Mal, voir M. O. AÏVANHOV, *L'Arbre de la connaissance du bien et du mal*, Fréjus, Prosveta, 1986 ; *Genèse 2, 17 : L'arbre de la connaissance du bien et du mal*, M. ARNOLD, G. DAHAN et A. NOBLESSE-ROCHER (dir), actes de la 9e journée d'exégèses bibliques (Strasbourg, 2013), Paris, Cerf, 2016.
[1602] P. SKUBISZEWSKI, *La croix dans le premier art chrétien*, *op. cit.*, p. 12-13.
[1603] Gn 3, 24.
[1604] Ps 42, 2. Dans le *Physiologus*, le cerf est également réputé pour faire fuir les serpents ainsi que pour accompagner l'âme vers Dieu. *Cf.* J. BENOÎT, *Le paganisme indo-européen. Pérennité et métamorphose*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2001, p. 39-40 ; A. ZUCKER, *Physiologos…*, *op. cit.*, p. 184.

éternelle associée à trois fleurs perpétuellement écloses, à la Croix-Arbre de Vie et à la coupe contenant le sang du Christ. Près du récipient, la grappe de raisin en forme de calice fait écho au second fruit situé dans le coin inférieur gauche. Celui-ci pourrait être le « fruit défendu » cueilli sur l'Arbre de la connaissance du Bien et du Mal, le fruit incorruptible tombé de la Croix-Arbre de Vie[1605] et/ou « le fruit de l'Esprit » mentionné dans l'*Épitre aux Galates*[1606]. C'est à l'Arbre de Vie que fait référence l'arbre à droite dont les branches sont dirigées vers le haut et donc vers le ciel, le divin et le spirituel. L'arbre de la vie éternelle est renouvelé par les souffrances du Christ traduites par le calice, la croix et « l'arbre amer » mentionné dans les *Odes de Salomon* dans la partie gauche de la plaque[1607]. À l'égal du cri du paon qui ferait fuir les serpents selon Augustin (354-430), le fidèle espère écarter le Mal par ses prières et franchir le seuil du nouvel Éden[1608].

Le jeu d'oppositions mis en évidence révèle également un système de tensions. En effet, les lignes des corps des paons et du serpent s'opposent tout comme les deux arbres latéraux. Au-delà du contraste opéré par le nombre de leurs branches-feuilles, ils se différencient par leurs références. Les paons se situent à mi-chemin entre la vie et la mort, entre le terrestre et le céleste, entre l'humain et le divin ainsi qu'entre le charnel et le spirituel. Par sa fonction de psychopompe, le paon s'impose comme une figure de médiation entre le terrestre et le céleste. Au cours de sa vie, l'Homme serait tourmenté par l'une des conséquences du péché originel, une opposition continue entre le corps et l'âme[1609]. En « intervenant » au moment de la dissociation entre les deux constituants de l'individu, l'oiseau accompagnerait l'ascension de l'âme vers Dieu[1610]. L'homme, comme « substance rationnelle »[1611] constituée d'une âme et d'un corps, espère ainsi retrouver une « unité *spirituelle* » selon les termes d'A. Guerreau-Jalabert[1612]. Cette réunion parfaite et harmonieuse entre l'âme et le corps pourrait alors être traduite visuellement par la position intermédiaire des paons entre le « paradis perdu » et le nouvel Éden promis aux Justes. Les deux oiseaux sont soutenus par le signe christique et retenus

[1605] Chez Ignace d'Antioche (v. 35-v. 110), la Croix porte le fruit incorruptible (IGNACE D'ANTIOCHE et POLYCARPE DE SMYRNE, *Lettres ; Martyre de Polycarpe*, P.-T. CAMELOT (trad. et éd.), Paris, Cerf, 1969, *Lettre aux Tralliens*, XI, 1-2).
[1606] Ga 5, 22.
[1607] *Les Odes de Salomon*, E. AZAR (trad. et éd.), Paris, Cerf, 1996, XI, 18.
[1608] AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, III, 4 cité dans J.-A. MARTIGNY, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, Paris, Hachette et C[ie], 1865, p. 324-325.
[1609] A. GUERREAU-JALABERT, « *Spiritus* et *caritas*… », art. cit., p. 157.
[1610] Le péché associé à la mort est entré dans le monde à cause d'Adam et a ensuite atteint l'ensemble des hommes, mortels et pécheurs « par nature ». *Cf.* Rm 5, 12.
[1611] AUGUSTIN, *Saint Augustin et le mystère trinitaire (De Trinitate)*, M.-A. VANNIER (éd.), Paris, Cerf, 1993, I, XV, VII, 11.
[1612] A. GUERREAU-JALABERT, « *Spiritus* et *caritas*… », art. cit., p. 158.

par leurs queues végétalisées, ce qui en fait un modèle d'équilibre entre la vie et la mort ainsi qu'un exemple de stabilité entre le charnel et le spirituel.

De fait, le processus de résurrection ne concerne pas seulement l'enveloppe corporelle, puisque la « transformation » finale s'apparente à la restauration d'un équilibre perdu entre l'âme immortelle et le corps. À la manière d'une graine semée par Dieu, le fidèle va se transformer progressivement, être purifié par les sacrements et s'illuminer grâce à ses vertus jusqu'à parvenir à la résurrection[1613]. L'idée d'un éclat éternel des corps glorieux a notamment été développée par Irénée de Lyon (v. 130-202) pour qui, la lumière éternelle du Père (*paterna lux*) a transformé le Fils en l'illuminant de l'intérieur[1614]. Revêtu d'incorruptibilité, le Verbe incarné aurait ensuite révélé sa nature divine aux hommes. La *paterno lumine* diffusée par le Fils atteint l'essence de l'Homme puisqu'en recevant la lumière du baptême, le fidèle purifié s'illumine à son tour et se revêt d'un éclat qui le prépare à la résurrection. Après la « transformation » finale, les Justes seront à « l'image de l'homme céleste » selon l'*Épitre aux Corinthiens*[1615] et donneront à voir leurs « corps spirituels » désignés dans les Écritures[1616]. Les corps rendus incorruptibles par la lumière éternelle du Père brilleront d'un éclat perpétuel, mais différent de celui « des corps célestes » – les astres – selon l'*Épitre aux Corinthiens*[1617]. En suivant ce fil de pensée, l'Incarnation annoncerait la réunion de l'âme et du corps au moment de la résurrection, de l'obtention d'un « corps spirituel » semblable à celui du couple originel avant le péché[1618].

Les paons affrontés délimitent donc le seuil entre le « paradis perdu » et le nouvel Éden et renforcent la dimension rédemptrice du sacrifice du Christ, nouvel Adam. De fait, la renaissance du plumage du paon au printemps le rapproche de la régénération du phénix et l'associe étroitement au cycle de la nature. En effet, le retour des saisons et l'alternance du jour et de la nuit ont été interprétés par Clément de Rome († 99) comme une démonstration

[1613] La métaphore de la graine semée apparaît dans un passage de la *Première Épitre aux Corinthiens* précédemment cité.
[1614] IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies…*, *op. cit.*, IV, 20, 2, p. 470. Le passage est repris et commenté dans T. SCHERRER, *La gloire de Dieu dans l'œuvre de saint Irénée*, *op. cit.*, p. 140-143.
[1615] 1 Co 15, 49. Sur l'interprétation de ce chapitre de l'*Épitre aux Corinthiens* par Origène, voir en particulier R. ROUKEMA, « La résurrection des morts dans l'interprétation origénienne de *1 Corinthiens* 15 », dans *La résurrection chez les Pères*, J.-M. PRIEUR (dir.), Strasbourg, université Marc Bloch, coll. « Cahiers de Biblia Patristica », 7, 2003, p. 161-177.
[1616] 1 Co 15, 44.
[1617] 1 Co 15, 40. Sur le rapport entre le « corps » et la « splendeur » des êtres et des astres, voir notamment J.-B. MATAND BULEMBAT, *Noyau et enjeux de l'eschatologie paulinienne. De l'apocalyptique juive et de l'eschatologie hellénistique dans quelques argumentations de Paul*, Berlin, De Gruyter, 1997, p. 52-53.
[1618] A. GUERREAU-JALABERT, « *Spiritus* et *caritas…* », art. cit., p. 158.

permanente et incontestable de la résurrection[1619]. La métaphore du corps « semé corruptible » et ressuscité incorruptible dans l'*Épître aux Corinthiens* suit d'ailleurs ce raisonnement[1620]. Un glissement s'opère entre la renaissance et la résurrection puisqu'en tant qu'élément de la Création, le paon révèlerait le pouvoir de Dieu et offrirait un espoir de salut au fidèle. La renaissance de cet oiseau au printemps a donc pu être interprétée comme une théophanie à l'égal de sa chair décrite comme imputrescible par saint Augustin (354-430)[1621]. Le passage de la chair impérissable du paon aux corps incorruptibles du Christ, des martyrs et des Justes suit le même système de pensée que son plumage renaissant. Le corps glorieux de l'oiseau créé par Dieu ne semble pas subir pas les dégradations du temps et témoigne par là même du processus de résurrection accessible aux plus fidèles serviteurs de Dieu. L'oiseau triomphant du temps et de la mort est présenté comme un modèle de stabilité associée à l'éternité, elle-même liée à la révélation de la lumière divine.

Les paons incarnent la renaissance, la résurrection et l'incorruptibilité. Ils font référence au corps glorieux du Christ signifié par les deux croix et le calice. L'instrument de la Passion répond au contenu de la coupe déformée ou reformée par le sacrifice du Christ rédempteur. De fait, le récipient occupe une place déterminante dans la composition. La clé pendante de l'arc zoomorphe abreuve les paons et annonce le sacrement de la communion dispensé derrière le chancel. Celle-ci délimite la zone du chœur, alors que le discours visuel relaye la liturgie commémorant le dernier repas de Jésus. Les deux oiseaux affrontés mettent en image la désignation du Christ comme « porte » du salut[1622] et offrent un « aperçu » du nouvel Éden retrouvé grâce au sacrifice du Christ. De fait, la grappe de raisin et le calice évoquent le sang versé durant la Passion, alors que la Croix-Arbre de Vie fait référence à la fois au corps supplicié et au renouveau de l'humanité. Le dynamisme des entrelacs à l'intérieur des croix, les rinceaux enroulés en volutes et les fleurs dispersées dans le nouvel Éden vont dans ce sens. Il en est de même des paons mis en arc qui participent à la mise en scène du seuil du Royaume de Dieu. Les oiseaux mis en arc se plient à la volonté de Dieu « dont le Nom au-dessus de tout nom » fait fléchir tout genou dans les cieux, sur la terre et sous la terre[1623]. Le Christ contient la plénitude et par son sacrifice, il réconcilie les créatures des eaux, de la terre et du ciel en

[1619] CLÉMENT DE ROME, *Épître aux Corinthiens, op. cit.,* 1, 25. L'idée d'une nature témoignant perpétuellement du processus de renaissance et donc de la résurrection est reprise plus tard chez Tertullien (*De resurrectione carnis,* chap. 12).
[1620] 1 Co 15, 42.
[1621] AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, XXI, 4.
[1622] Jn 10, 9.
[1623] Phil 2, 9-11.

apportant la paix dans un univers réordonné autour de lui, en tant que Rédempteur[1624]. En allant dans ce sens, le calice, la grappe de raisin et les deux croix rendent le Christ présent dans le lieu de culte ainsi qu'au centre du nouvel Éden. L'eau et le sang du liquide purificateur semblent s'écouler du récipient central et irriguer la nouvelle végétation représentée par la Croix-Arbre de Vie et les fleurs. Le calice reflèterait l'objet liturgique et offrirait une « vision par anticipation » du Royaume de Dieu.

Ainsi, les paons affrontés à un récipient sur une plaque d'une clôture de chœur de la fin du VIII[e] siècle mettent en évidence plusieurs axes de réflexion. Ils renforcent d'abord la fonction du support du décor. La plaque délimite le seuil entre le chœur et la nef, les zones réservées au clergé et à la *plebes dei* dans l'espace ecclésial. Placés à l'entrée du chœur, les paons font obstacle à la progression physique du fidèle tout en s'opposant au passage du serpent, puisque les oiseaux gardent à la fois l'accès du chœur et le seuil du nouvel Éden. À l'égal du chœur organisé autour de l'autel, la composition sculptée est articulée autour d'un pivot marqué par le calice eucharistique[1625]. La clé de voûte pendante pourrait reprendre le principe de la couronne votive (*stephanos*) suspendue au-dessus de l'autel[1626]. L'arc « en accolade » rappellerait alors les plis des rideaux liturgiques tendus entre les colonnes du *ciborium* ou de la pergola dès le IV[e] siècle[1627], voire le voile levé pour révéler l'une des portes de la Jérusalem céleste[1628]. Les paons mis en arc participent à la mise en scène de la porte du salut lié à l'administration des sacrements par l'Église médiatrice entre l'humain et le divin. Les deux oiseaux affrontés et réunis autour de la coupe eucharistique composent une « clôture ajourée »[1629] puisqu'ils forment une barrière matérielle et relaient les sacrements, en particulier ceux du baptême et de la communion. Par conséquent, les paons réunis autour du calice rappellent la renaissance du baptême[1630], annoncent la communion et introduisent l'âme du

[1624] « Car il a plu à Dieu de faire habiter en lui toute la plénitude et de tout réconcilier par lui et pour lui, et sur la terre et dans les cieux, ayant établi la paix par le sang de sa croix », Col 1, 19-20.
[1625] Dans l'*Épitre aux Corinthiens* (10, 3-4), le Christ est un rocher à partir duquel jaillit une fontaine.
[1626] Une couronne votive offerte par l'empereur Constantin apparaît notamment dans la restitution du chœur de l'ancienne basilique Saint-Pierre (IV[e] siècle) proposée par P.-A. RIEDL (1959). À ce sujet, voir *supra*, chap. V, III. A.3.
[1627] Ces rideaux liturgiques apparaissent notamment sur la restitution du chœur de la basilique Saint-Pierre au IV[e] siècle ainsi que sur le coffret de Pola (V[e] siècle).
[1628] La question des rideaux à moitié levés dévoilant la porte du salut a été envisagée au V[e] siècle dans l'étude des décors en mosaïque du baptistère San Giovanni in Fonte de Naples, baptistère néonien de Ravenne et de l'église Saint-Georges de Thessalonique. À ce sujet, voir *supra*, chap. VI, II. B ; III. B, C.
[1629] Le concept de « clôture ajourée » a été développé dans l'analyse du décor du baptistère des Orthodoxes de Ravenne, voir *supra*, chap. VI, III. B.
[1630] Le thème du baptême assimilé à une mort précédant la renaissance apparaît notamment dans *l'Épitre aux Romains* : « Nous tous, baptisés en Jésus-Christ, c'est en sa mort que nous avons été baptisés ? Par le baptême, en

fidèle assoiffé de vie éternelle dans le Royaume de Dieu. L'oiseau accompagne l'élévation de l'âme libérée du corps après la mort et incarne une charnière entre la vie, la mort et la résurrection. Le processus est traduit visuellement sur la plaque et opéré par les sacrements préparant l'individu à la réunion du corps et de l'âme à la fin des temps. Le paon médiateur, modèle de stabilité et victorieux du temps et de la mort offre un espoir de salut au fidèle qui s'en remet à Dieu corps et âme. En relayant le rituel, l'oiseau figuré aide le fidèle à franchir le seuil de l'Éden retrouvé et à obtenir un corps glorieux et « spirituel ». La répartition symétrique des éléments est donc synonyme à la fois d'opposition, de tension et de dialogue.

Sur le *ciborium* du début du VIII[e] siècle de l'église San Giorgio de Valpolicella (Vénétie), deux paons sont affrontés et pliés à angle droit dans les écoinçons de l'arc de la face nord[1631] [Figures 87-88]. Leurs cous et leurs queues suivent les limites de l'arc dont les angles

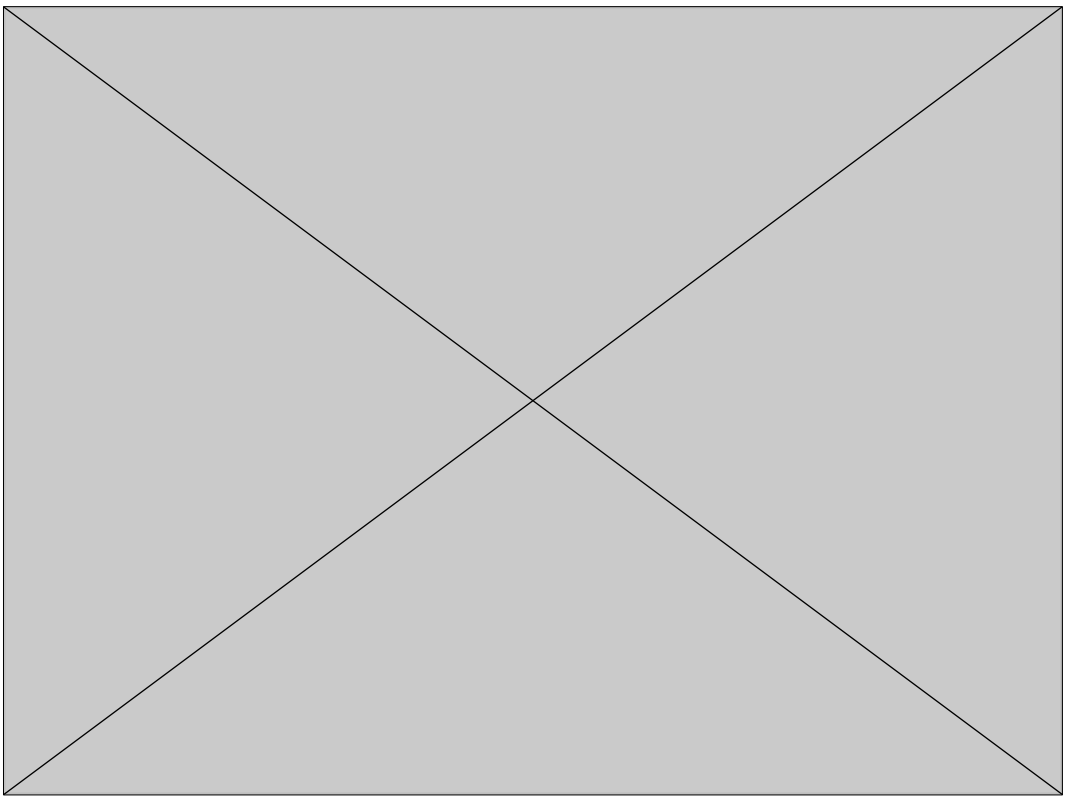


Figure 87. Vue d'ensemble (faces ouest et sud) du ciborium de San Giorgio de Valpolicella, in situ, VIII[e] siècle.

sa mort, nous avons donc été ensevelis avec lui, afin que comme Christ est ressuscité des morts par la gloire du Père, nous menions nous aussi une vie nouvelle », Ro 6, 3-4.

[1631] Fiche N 364. La datation repose sur l'inscription dédicatoire placée sur une des colonnes du ciboire. Le texte mentionne le diacre Gondelmo, ce qui rattache la production au début du règne du roi Liutprand (712-744). Sur ce témoignage, voir en particulier L. BILLO, « Il ciborio di San Giorgio in Valpolicella. Un importante ritrovamento », *Bollettino della Società Letteraria Veronese*, 1933, p. 134-135 ; E. ARSLAN, *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII*, Milan, Fratelli Bocca, 1943, p. 1-7, fig. 5 ; P. L. ZOVATTO, « Il ciborio di S. Giorgio di Valpolicella nell'ambito della cultura figurativa altomedioevale e longobarda », dans *Problemi della civiltà e dell'economia longobarda. Scritti in memoria di G.P. Bognetti*, Milan, A. Giuffrè, 1964, p. 125-136 ; L. PANI-

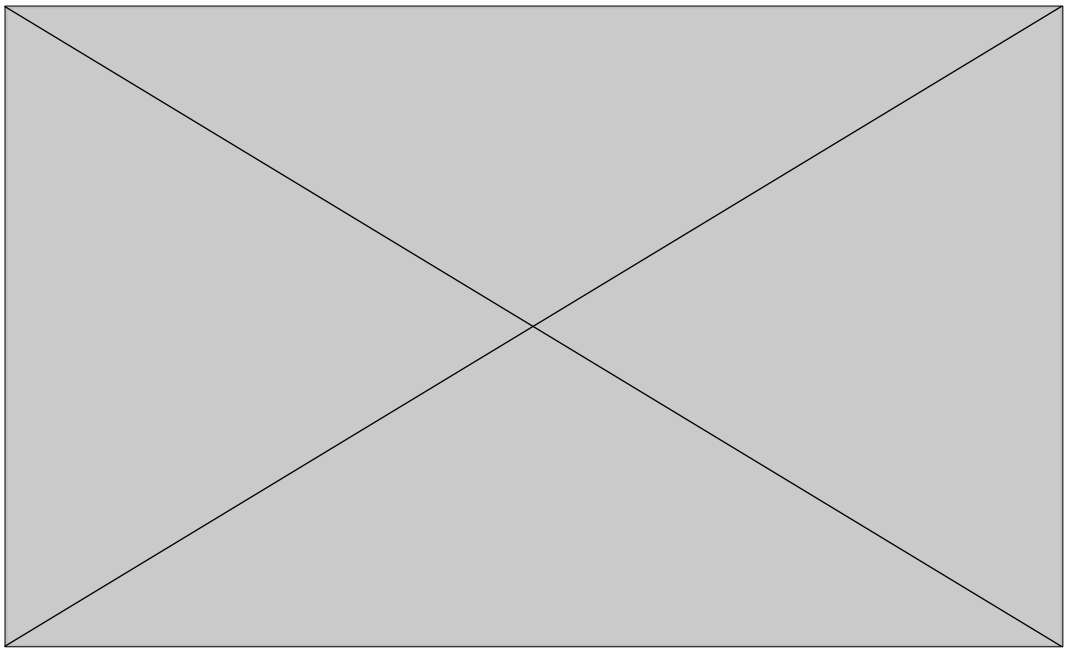


Figure 88. Détail de la face nord du *ciborium* de Valpolicella (état actuel).

sont marqués par un motif végétal à trois feuilles. Deux étoiles couronnées sont placées sous leurs têtes. La courbure de l'arc est soulignée par deux chaînes à double liens qui font écho au bandeau tissé formant une ligne horizontale au-dessus des paons. Au-dessus de ces motifs entrelacés, une frise d'éléments verticaux rappelle la succession des denticules des entablements des temples de l'architecture grecque et romaine. La corniche est ornée d'une suite de motifs en S qui s'apparentent d'une part aux anses opposées de certains vases classiques, notamment celles des cratères, et d'autre part aux volutes sculptées sur le *pluteus* de Sainte-Marie-du-Transtévère. Sur la face sud, des rinceaux de vigne enroulés en volutes occupent les écoinçons de l'arc dont les limites sont soulignées par une ligne cordée. La courbure de l'arc est cernée quant à elle de rinceaux enroulés encadrés de deux bordures de cylindres alternés avec des éléments moins larges. La succession et l'alternance de ces motifs rappellent l'orfèvrerie lombarde, en particulier les perles de certains bracelets et colliers contemporains[1632]. Sous l'entablement, une série de motifs en S affrontés à une croix composent une frise encadrée de lignes cordées.

ERMINI, « Note sulla decorazione dei cibori a Roma nell'altomedioevo », art. cit. ; A. BRUGNOLI et F. CORTELLAZZO, « L'iscrizione del ciborio di San Giorgio di Valpolicella », *Annuario Storico della Valpolicella*, XXVIII, 2011-2012, p. 13-44, bibliographie, p. 21-22.

[1632] Sur l'orfèvrerie lombarde, voir notamment G. BECATTI, *Oreficerie antiche : dalle minoiche alle barbariche*, Rome, Istituto Poligrafico dello Stato, 1955, en part. p. 121-126 et plus récemment G. BERGAMINI, *Storia dell'oreficeria in Friuli*, Milan, Skira, 2008, en part. p. 15-25.

Sur la face est, quatre créatures aquatiques sont placées dans les écoinçons de l'arc. Dans chaque écoinçon triangulaire, deux animaux sont réunis autour d'une fleur géométrique ou d'une roue qui tourne sur elle-même dans un médaillon. Les compartiments situés entre les créatures et la fleur centrale sont ornés de feuilles tripartites semblables à celles de la face nord. Celle-ci est également rappelée par les deux chaînes à double liens qui soulignent la courbure de l'arc, surmonté lui aussi d'un bandeau tissé. Sur la face ouest, quatre paons et deux croix grecques répondent aux rinceaux de vigne de la face sud, aux fleurs semblant tourner sur elles-mêmes et flanquées de poissons sur la face est ainsi qu'aux paons de la face nord. Chaque écoinçon de la face occidentale est marqué d'une croix végétalisée dont les bras se terminent en feuilles tripartites enroulées en volutes similaires aux rinceaux de vigne de la face sud. La Croix-Arbre de Vie se rapproche également d'une fontaine si l'on considère les quatre bras comme des jets d'eau. La Croix, à la fois Arbre et Fontaine de Vie, semble nourrir et renouveler la végétation, ce dont témoignent les motifs en S affrontés à une croix sous l'entablement, de la même manière que sur la face sud. Les motifs de cette face sont d'ailleurs rappelés dans la courbure de l'arc soulignée de deux lignes de perles alternées encadrant des rinceaux enroulés.

Les figures réparties sur les quatre faces du *ciborium* forment un univers visuel unifié et cohérent au-dessus de l'autel, tel un pivot autour duquel se réunissent plusieurs créatures séparées par les arcs. Le baldaquin de marbre rassemble les figures et abrite les objets liturgiques, en particulier le ciboire et le calice nécessaires à la célébration eucharistique. Le décor associé au rituel peut participer à un certain rapprochement progressif entre le fidèle et Dieu, mais l'Église conserve sa fonction de médiatrice nécessaire et privilégiée. Dans l'église, les clercs et les laïcs sont distinctement séparés par l'aménagement du chœur et par le mobilier liturgique. Les marches, les plaques d'une clôture de chœur et le *ciborium* marquent cette distinction en délimitant les zones réservées aux officiants de celles accessibles aux fidèles[1633]. Sur la face nord du dais sculpté, les paons pliés aux contours de l'arc surmontent l'autel et semblent participer à son couronnement. Ils ne sont pas directement affrontés autour d'un récipient, mais sont réunis autour du calice, de la coupe destinée à contenir le vin et donc le sang du Christ dont le sacrifice est commémoré par l'eucharistie. Les espèces consacrées contenues dans le ciboire et le calice sont présentées par l'officiant et préservées par un ensemble de créatures gardiennes du corps du Christ. Sur l'autel, le clerc rend le Christ présent,

[1633] La distinction dans le lieu de culte entre « les fidèles enseignés » et « l'Église enseignante » a notamment été soulignée par A. Rauwel dans *id.*, *Rites et société dans l'Occident médiéval*, Paris, Picard, 2016, p. 15.

autrement dit contribue à sa *repraesentatio*[1634] dans le temple de Dieu. La dimension sacrificielle de l'autel et des objets liturgiques entre ainsi en résonance avec les figures sculptées sur la clôture du chœur et sur le *ciborium*. Les paons affrontés s'opposent au passage du fidèle, mais s'abreuvent au calice eucharistique, faisant symboliquement franchir le seuil du chœur au laïc. Ils annoncent, pérennisent et réactualisent le sacrement de la communion tout en témoignant du sacrifice et de la Résurrection. Celle-ci est évoquée par l'exposition des paons dont les corps sont présentés comme glorieux car mis à l'épreuve par les dégradations du temps et de la mort.

Sur la face sud, les grappes de raisin évoquent d'abord les fruits incorruptibles[1635] de la Croix-Arbre de Vie protégée par les poissons eucharistiques ainsi que par les paons. Les fruits désignent également la vigne du Christ et le raisin à partir duquel est extrait le vin, qui, une fois consacré, devient le sang du Christ. Le sang « comme expression du principe vital » selon les termes d'A. Rauwel[1636] anime la chair, il donne vie au corps[1637]. Dès lors, la Croix-Arbre de Vie du Christ nouvel Adam porte des fruits associés à la fois à la Passion et à la Résurrection, au sacrifice et à la purification du « second baptême » à Jérusalem[1638]. À l'égal de l'eau baptismale qui lave le fidèle et le fait renaître plus lumineux, le sang de l'Agneau blanchit la tunique des martyrs après « la grande épreuve »[1639]. Marqués du sceau baptismal et revêtus d'incorruptibilité, les martyrs et les Justes pourront franchir les portes de la Jérusalem céleste et rayonner auprès de Dieu dans l'Éden retrouvé. Telle une graine semée corruptible, l'homme va progressivement pousser grâce à l'Église tutrice et accomplir un parcours spirituel et initiatique en se purifiant progressivement durant sa vie rythmée par les sacrements. Ces derniers participent à un processus de « spiritualisation du charnel », de « légitimation progressive du charnel comme un moyen d'accès au salut […] sous couvert du maintien de sa soumission théorique au spirituel » selon les termes de D. Méhu[1640].

[1634] Sur la notion de « *repraesentatio* » comme mise en présence du Christ, voir notamment P. E. PERSSON, *Repraesentatio Christi : der Amtsbegriff in der neueren römisch-katholischen Theologie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1966 ; *Lexikon für Theologie und Kirche, Siebter Band, Maximilian bis Pazzi*, M. BUCHBERGER, W. KASPER et K. BAUMGARTNER, Fribourg, Herder, 2006, col. 180-184.

[1635] IGNACE D'ANTIOCHE, *Lettre aux Tralliens*, *op. cit.*, XI, 1-2.

[1636] A. RAUWEL, *Rites et société…, op. cit.,* p. 48.

[1637] Le sang abrite l'âme dans l'Ancien Testament. *Cf.* Lv 17, 14 ; Dt 12, 23.

[1638] Sur la Passion comme « second baptême », voir A. FEUILLET, « La coupe et le baptême de la Passion (Mc X, 35-40 ; *Cf.* Mt XX, 20-23 ; Lc XII, 50) », *Revue biblique*, 74-3, 1967, p. 356-391.

[1639] Ap 7, 14. Le passage fait écho à Gn 49, 11.

[1640] D. Méhu est récemment revenu sur cette question dans *id.*, « Augustin, le sens et les sens. Réflexions sur le processus de spiritualisation du charnel dans l'Église médiévale », *Revue historique*, t. CCCXVII/2, 2015, p. 271-302, en part. p. 273, n. 6 pour la bibliographie sur la question de la « spiritualisation du charnel ».

D. Méhu est récemment revenu sur cette question développée dans l'œuvre d'Augustin, et ses réflexions nous paraissent apporter un nouvel éclairage sur les paons sculptés sur le *ciborium* de Valpolicella[1641]. Dans l'œuvre d'Augustin, les relations entre *spiritus* et *caro*, les deux facettes des créatures rationnelles créées par Dieu, sont déterminantes[1642]. Le péché originel aurait bouleversé l'harmonie entre *spiritus* et *caro*, la seconde étant d'abord soumise au premier, le *spiritus* synonyme de volonté divine[1643]. L'épisode de la désobéissance a rompu l'union entre Dieu et l'homme introduisant une opposition entre « l'esprit » et la « chair » qui tiraille l'homme au cours de sa vie[1644]. La mort dissocie les deux composantes de l'homme dont le corps est marqué par les conséquences du péché originel, notamment la putrescibilité de l'enveloppe charnelle et la sexualité. L'incarnation du Verbe annoncerait quant à elle la réunion harmonieuse entre *spiritus* et *caro*, bien que cette dernière doive rester soumise au *spiritus* de Dieu[1645]. Par le baptême et la communion, l'initié imite Jésus-Christ et s'incorpore au Fils de Dieu, tel un membre du corps ressuscité, jusqu'à se « revêtir » de la lumière du Christ victorieux de la mort[1646]. En recevant le baptême, l'ancien individu « meurt » en quittant son ancienne vie et renaît illuminé par la *paterno lumine* diffusée par le Fils rendu incorruptible[1647]. La résurrection des Élus leur apportera un « *corpus spiritalis* » non soumis aux dégradations du temps, mais « dont la dimension charnelle sera totalement absorbée par le principe spirituel » en une « *caro spiritalis* »[1648]. Dans l'esprit d'Augustin, le « corps spirituel » des Élus mentionné dans l'*Épître aux Corinthiens*[1649] marque l'aboutissement du parcours de l'homme dont la chair est progressivement spiritualisée jusqu'à espérer devenir « une lumière incorporée, mais *décarnalisée* »[1650]. Par conséquent, le « corps spirituel » promis aux Élus résulterait d'un long processus de spiritualisation de la chair progressivement purifiée, illuminée par les sacrements. En accompagnant l'ascension de l'âme libérée du corps, le paon annonce l'obtention d'un corps glorieux après le Jugement dernier. Dans le décor sculpté, les poissons, les paons et le raisin

[1641] Les textes en question sont la *18e Homélie sur l'Évangile de Jean* et les sermons 158-159 (PL 38, 862-872).
[1642] Nous nous appuyons ici sur les réflexions proposées par D. Méhu sur la *Cité de Dieu*, en particulier sur les livres XI-XIV dans *id.*, « Augustin, le sens et les sens… », art. cit. p. 285 et suiv.
[1643] *Ibid.*, p. 286.
[1644] Le sujet a notamment été développé dans A. GUERREAU-JALABERT, « *Spiritus* et *caritas*… », art. cit., p. 157 et suiv.
[1645] *Ibid.*, p. 158 ; D. MÉHU, « Augustin, le sens et les sens… », art. cit. p. 287.
[1646] « Car nous avons été baptisés dans un seul Esprit en un seul corps », 1 Co 12, 12 ; « Vous tous qui avez été baptisés en Christ, vous avez revêtu Christ », Gal 3, 27. *Cf. Le Baptême, entrée dans l'existence chrétienne*, A. HOUSSIAU *et al.* (dir.), Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1983, p. 58-59.
[1647] IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, *op. cit.*, IV, 20, 2.
[1648] *Cf. La Cité de Dieu*, XIII, 20, 22-23, repris et commenté dans D. MÉHU, « Augustin, le sens et les sens… », art. cit., p. 288.
[1649] 1 Co 15, 44.
[1650] D. MÉHU, « Augustin, le sens et les sens… », art. cit., p. 289.

commémorent le sacrifice du Christ en entrant en écho avec la célébration de l'eucharistie. La reproduction du signe christique sur les faces ouest et sud réunit différentes figures et engage une réflexion autour de la Croix comme Arbre et Fontaine de Vie. La croix rassemble les motifs en S, se transforme autour des paons témoins du renouveau apporté par le sacrifice du Christ et se développe en rinceaux de vigne sur la face sud. À l'égal du nom du Fils de Dieu marqué sur les fronts des Justes réunis autour du trône de Dieu[1651], la croix reproduite et déclinée sur les faces du *ciborium* rassemble les créatures des eaux, du ciel et de la terre et les réconcilie par le sang versé[1652]. Le corps du Christ présenté sur l'autel rassemble les fidèles purifiés par les sacrements.

La répétition et les variations autour du signe de la croix comme axe de l'univers renforcent l'unité du discours visuel basé sur la commémoration du sacrifice du Christ et de son triomphe sur la mort. La Croix-trophée est associée aux souffrances charnelles et à la renaissance parce qu'elle témoigne de la Passion, annonce la Résurrection ainsi que le retour du Christ glorieux à la fin des temps[1653]. Les six paons associés à quatre poissons, les diverses croix, les motifs en S et les feuilles tripartites forment une série d'éléments qui entrent en résonance afin de révéler la structure, voire l'infrastructure de l'univers. La vision du cosmos régi par le signe de la Croix et par le Verbe de Dieu selon Irénée de Lyon[1654] serait alors traduite par « l'ornement ». L'observateur est invité à franchir le seuil du sensible grâce à ce « *lieu* d'intellection »[1655] afin d'atteindre un niveau de réalité supérieur par la contemplation et grâce à la médiation du rituel. L'*ornatus* donne à voir l'ordre de l'univers et révèle l'harmonie d'une structure dans laquelle les créatures sont réunies autour du corps du Christ rendu présent par le décor et la liturgie[1656]. Les objets liturgiques et les décors sculptés sur la clôture de chœur forment les *ornamenta ecclesiae*, c'est-à-dire « un complément nécessaire à la bonne marche d'une chose ou au plein épanouissement d'un être » selon les termes de J.-C. Bonne[1657]. Le *ciborium* et le chancel orné d'éléments figurés ajoutent une valeur à l'objet paré d'une « beauté

[1651] Ap 22, 4.
[1652] Col 1, 19-20
[1653] Le thème du bois de la Croix qui fait perdre le Verbe de Dieu et qui le rend visible aux hommes est développé chez IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies, op. cit.*, V, 17, 4, p. 234-235.
[1654] *Ibid.*, V, 18, 3.
[1655] L'expression est de D. Méhu, en particulier de ses réflexions sur l'interprétation figurative dans « L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IX^e^-XI^e^ siècle) » *Images Re-vues* [En ligne], 11 | 2013, mis en ligne le 14 janvier 2014, consulté le 30 septembre 2016 URL : http://imagesrevues.revues.org/3384,
[1656] Sur la notion latine d'« *ornatus* » comme « ordre » voulu par Dieu, voir en part. J.-C. BONNE, « Les ornements de l'histoire… », art. cit., en part. p. 43-44.
[1657] *Ibid.*, p. 43-45.

honorifique » (*decus*) par le *decor*[1658]. La qualité du marbre, le temps nécessaire à la sculpture et l'éventuelle polychromie du dais sculpté renforcent la valeur de ces supports répartis autour de l'autel et donc du corps du Christ.

La question de la délimitation se pose également si l'on considère la distribution des figures dans le champ visuel divisé en quatre parois. De fait, les frises de motifs en S et de denticules sur la corniche et l'entablement du *ciborium* soulignent le sommet de la structure et unissent les faces sculptées. Les motifs en S réunis autour d'une croix sur les faces sud et ouest créent un intermédiaire à la présentation de la Croix-Arbre de Vie dans les écoinçons de chaque arc dont la courbure est cernée de rinceaux enroulés encadré de perles alternées. Dès lors, le rapport entre la partie centrale et la périphérie doit être pensé en termes de dialogue entre le champ visuel et sa bordure[1659]. Cette dernière s'inscrit dans la continuité du champ qu'elle contient en composant une frise de rinceaux enroulés en volutes à partir des rinceaux dans les écoinçons des arcs, ce qui rejoint les réflexions proposées par J.-C. Bonne sur l'ivoire carolingien de saint Rémi[1660]. La volute peut être considérée comme « une cellule formelle » développée en une bordure, une frise qui « musicalise ou amplifie […] la note formelle » apportée par les rinceaux enroulés de la Croix-Arbre de Vie[1661]. Sur les faces nord et est, des lignes de brins entrelacés encadrent les paons et les poissons entre lesquels des liens ont été tissés. Les relations entre le centre et la périphérie de la surface ornée orientent nos réflexions vers la considération d'un dialogue entre les éléments qui pourraient activer un autre système d'échanges.

Tels qu'ils sont présentés sur le *ciborium*, les créatures renouvelées par le sacrifice du Christ paraissent s'épanouir dans le nouvel Éden et apportent un espoir de salut au fidèle avant la « transformation » finale[1662]. Cette vision des corps transformés est basée sur une certaine prise de distance avec le réel, plus précisément sur un jeu de ressemblance entre le référent –

[1658] *Ibid.*, p. 45.
[1659] Nous reprenons le terme « bordure » à J.-C. Bonne qui le distingue du « cadre rapporté qui, étant d'une autre nature que ce qu'il enferme, en est moins solidaire ». *Id.*, « Les ornements de l'histoire… », art. cit., p. 40.
[1660] *Ibid.*, p. 49. Sur la question de l'ornementalisation de la croix, voir en part. J.-C. BONNE, « De l'ornemental dans l'art médiéval (VII^e^-XII^e^ siècle). Le modèle insulaire », dans *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval,* J. BASCHET et J.-C. SCHMITT (éd.), Paris, Le Léopard d'Or, coll. « Cahiers du Léopard d'Or », 5, 1996, p. 207-240, p. 209 et suiv.
[1661] J.-C. BONNE, « Les ornements de l'histoire… », art. cit., p. 49.
[1662] Dans la Vulgate clémentine : « *ecce mysterium vobis dico omnes quidem resurgemus sed non omnes inmutabimur* ». Sur cette question de la traduction de 1 Co 15, 51, voir notamment G. JUHÁSZ, *Translating Resurrection: the Debate Between William Tyndale and George Joye in its Historical and Theological Context*, Boston, Brill, 2013, p. 135-136.

l'objet ou l'animal vivant – et le signifiant – le contenant du sens ou signifié[1663]. De la même manière que le contenant façonné par le contenu du calice sur le *pluteus* précédemment étudié, les paons mis en arc ressemblent à la fois à leurs référents et s'en distinguent[1664]. Leurs aigrettes et leurs longues queues ocellées les identifient, mais leurs corps se plient pour former la porte du salut. Les oiseaux affrontés accompagnent cette purification du corps et guident le fidèle vers un autre niveau de réalité. Leurs queues végétalisées et pétrifiées s'insèrent dans un univers caractérisé par la planéité produite par les bas-reliefs méplats et par une distribution symétrique des éléments autour d'un axe vertical reposant sur l'autel, le point de départ de l'élévation spirituelle du fidèle qui se rapproche de Dieu. Le procédé visuel utilisé au VIII^e^ siècle dans la sculpture lombarde se rapproche d'ailleurs de certaines productions paléochrétiennes et byzantines étudiées par A. Grabar[1665]. Le traitement singulier du décor peut être envisagé comme un levier destiné à enclencher le passage du sensible vers l'intelligible, à ouvrir les « yeux de la foi » grâce aux « yeux du corps ». La vision des corps en cours de transformation inviterait à l'expérience de la contemplation à même de révéler l'invisible, la « *pensée pneumatique* des choses visibles à travers les choses invisibles » selon Maxime le Confesseur (580-662)[1666]. Grâce à la liturgie relayée par un décor médiateur, le fidèle peut s'élever spirituellement en se laissant guider par l'Église avant de rayonner dans le Royaume de Dieu.

Ainsi, l'étude du schéma des paons affrontés reproduit sur une plaque d'une ancienne clôture de chœur à Rome et sur l'une des faces d'un *ciborium* de Valpolicella au VIII^e^ siècle permet de faire émerger plusieurs lignes de réflexion. La fonction délimitatrice du support est renforcée par l'opposition des figures autour d'un axe de symétrie ordonnant la composition et reflétant l'élévation spirituelle du fidèle à partir de l'autel. Les supports placés à l'entrée du chœur et autour de l'autel se répondent et participent au déroulement de la liturgie afin de guider le fidèle sur la voie du salut. D'une part, les paons affrontés font obstacle à la progression du fidèle dans l'église et s'opposent au retour du serpent, puisque leurs corps mis en arc forment une clôture. Les deux oiseaux gardent l'entrée du chœur et protègent l'accès au nouvel Éden

[1663] La question du « signifiant » et du « signifié » d'un « signe » ont particulièrement été développés en linguistique par F. de Saussure (1857-1913). Voir le *Cours de linguistique générale* (1916) publié par C. BALLY et A. SECHEHAYE avec la collab. d'A. RIEDLINGER ; T. DE MAURO (éd.), Paris, Payot, 1974.

[1664] Ces réflexions rejoignent notre analyse du canthare-calice figuré sur le pavement du baptistère de Butrint (VI^e^ siècle). À ce sujet, voir *supra*, chap. VII, II. A.

[1665] Ces réflexions ont particulièrement été développées par A. Grabar dans *id.*, « Plotin et les origines de l'esthétique médiévale », art. cit. *; id.*, « La représentation de l'Intelligible dans l'art byzantin au Moyen Âge », art. cit.

[1666] MAXIME, *Mystagogie*, 2 (PG 91, 669) cité dans A. GRABAR, *Les origines de l'esthétique médiévale, op. cit.*, en part. p. 114-115. Le chercheur parle d'une « connaissance de l'arrière-plan divin (qui) révèle le *sens pneumatique*, c'est-à-dire le sens supra-sensible contenu – mais non apparent – *dans les choses visibles* ».

irrigué par le Christ signifié à travers la Croix-Arbre de Vie et le vase contenant les espèces consacrées. Le récipient évoquant à la fois le calice et le ciboire est abrité par l'arc et donc protégé par les paons rassemblés autour du corps du Christ. D'autre part, les oiseaux affrontés engagent un dialogue et accompagnent l'ascension de l'âme du fidèle. En véhiculant l'âme libérée du corps après la mort, ils s'imposent comme des médiateurs entre le fidèle et Dieu et relayent la célébration du rituel. Le paon triomphant du temps et de la mort expose son corps glorieux afin de témoigner du sacrifice du Christ et de célébrer sa résurrection. Par conséquent, le discours figuré entre en résonance avec la liturgie, en particulier avec l'administration du sacrement eucharistique par lequel le fidèle purifié se rapproche de Dieu jusqu'à s'incorporer au Christ. Dès lors, l'oiseau à la chair incorruptible diffuse la lumière éternelle du Père et contribue à préparer le fidèle à la résurrection, à l'obtention d'un « corps spirituel » ou (re)spiritualisé par les sacrements. Les paons déformés ou transformés participent à la révélation, à l'ouverture progressive des yeux de l'esprit avant d'introduire les fidèles les plus méritants dans le Royaume de Dieu. De la même manière qu'un codex ouvert, chaque plaque, à la fois divisée et réunie par un axe central, invite à la lecture, à la prière et à la contemplation.

B. Mise en série et mise en ordre du paon dans la sculpture lombarde (VIII^e^-IX^e^ siècle)

Sur la face extérieure d'une margelle de puits vénitienne du début du IX^e^ siècle, plusieurs paons sont abrités sous une série d'arcs sculptés[1667]. La margelle, aujourd'hui conservé au *museo civico* de Trévise, appartient à une série de productions dénommées « *vere da pozzo* (sing. *vera da pozzo*) » dans l'historiographie italienne[1668]. Les témoignages les plus

[1667] Fiche O 228. La margelle est datée du début du IX^e^ siècle par R. Cattaneo (1889), ce qui reste la date la plus couramment retenue. Sur ce document aujourd'hui conservé dans les Musei civici de Trévise, voir en particulier R. CATTANEO, *L'architettura in Italia dal VI secolo al Mille circa,* Venise, Tipografia Emiliana,1889, p. 193, 256-263 ; R. POLACCO, *Collezioni e musei archeologici del Veneto. Sculture e tessellati paleocristiani e altomedievali del Museo civico di Treviso*, Rome, Giorgio Bretschneider, 1990, n°164, p. 83-87 ; G. TIGLER, « Scultura medievale a Treviso (VI-XIII secolo) », dans *Treviso e la sua civiltà nell'Italia dei Comuni*, P. CAMMAROSANO (dir.), actes de la journée d'étude (Trévise, 2009), Trieste, CERN, 2010, p. 289-296, fig. 1, 2, 20.

[1668] Sur l'histoire et l'évolution de ces *vere da pozzo* ou *bocche da pozzo* vénitiennes, voir notamment F. ONGANIA, *Raccolta delle vere da pozzo in Venezia*, Venise, Tipografia Emiliana, 1911 ; A. RIZZI, *Le vere da pozzo pubbliche di Venezia e del suo estuario*, Venise, Stamperia di Venezia, 1976 ; *id., Vere da pozzo di Venezia. I puteali pubblici di Venezia e della sua laguna*, Venise, Stamperia di Venezia, 1992 ; A. SCHULZE, *Brunnen im Mittelalter : politische Ikonographie der Kommunen in Italien*, Francfort, Peter Lang, 1994. Plus récemment, voir les travaux d'A. Tüskés, en particulier *ead., La scultura ornamentale veneziana nello specchio delle vere da pozzo altomedievali e romaniche*, thèse de doctorat en Histoire de l'Art, université Eötvös Loránd, Budapest, 2009 ; *ead.*, « Comprare un pezzo di Venezia : Vere da pozzo nella letteratura e nel commercio d'arte », *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 45, 2009, p. 111-132, et pour un bilan historiographique, voir *ead.*, « La storiografia delle vere da pozzo veneziane », *Ateneo Veneto. Rivista di Scienze, Lettere ed Arti*, 12.1, 2013, p. 265-277.

nombreux et les mieux conservés concernent des contextes urbains entre le XV^e^ et le XVI^e^ siècle, mais il est nécessaire de tenir compte également des productions. Une vingtaine de témoignages datés entre le VIII^e^ et le X^e^ siècle témoignent de l'activité d'ateliers de sculpteurs fixes et itinérants dans l'actuelle Vénétie et dans une moindre mesure, à Rome[1669]. Ces margelles de puits cubiques, octogonales ou cylindriques, d'environ cinquante centimètres de hauteur, donnent à voir des décors singuliers. La composition du décor et l'agencement des éléments figurés varient d'un objet à l'autre, mais la mise en série des documents permet de mettre en évidence des récurrences. Le répertoire visuel des sculptures est constitué d'un nombre assez limité d'éléments déclinés d'une sculpture à l'autre, voire modulés au sein d'une même composition. Les répétitions et variations autour du module de l'arc permettent d'abord aux sculpteurs de structurer le champ visuel grâce à une certaine rigidité permise par la forme de l'élément tout en jouant sur sa souplesse. Les paons mis en arc sur les documents précédemment étudiés entrent dans ce système de pensée en incarnant ou en épousant la forme de l'arc autour de l'autel. Les entrelacs peuvent quant à eux former des nœuds plus ou moins complexes, des chaînes en bordures ou bien souligner l'intérieur des arcs, des colonnes ou de la Croix-Arbre de Vie. Ils forment des articulations, tissent des liens entre les éléments et peuvent en révéler la structure comme nous allons le constater à travers quelques témoignages. La structure de la composition peut également être révélée ou soulignée par des formes géométriques à dimensions variables telles que des cercles, des triangles, des carrés et des losanges. Les volutes greffées sur divers éléments figurés vont dans ce sens, puisque les échos visuels participent à traduire une idée d'ordre au sein d'un univers. Les fleurs en forme de rosace ou de rosette offrent une vision du renouveau, plus encore lorsque qu'elles tournent sur elles-mêmes dans un mouvement infini. La matière organique de la Croix est mise en relief par la végétalisation de l'élément figuré assimilé à l'Arbre et à la Fontaine de Vie. L'Arbre et la Fontaine sont également évoqués à travers la grappe de raisin schématisée et le vase liturgique associés à la fois à la commémoration du sacrifice du Christ et au renouveau de l'humanité. En ce qui concerne les animaux figurés, les paons et les cerfs font partie des figures les plus souvent intégrées dans les décors des margelles de puits entre le VIII^e^ et le X^e^ siècle. Les discours visuels

[1669] Nous nous basons principalement sur les chiffres mentionnés par A. Tüskés dans *id.*, « Deux sculptures vénitiennes dans les collections du musée du Louvre », *La revue des musées de France. Revue du Louvre*, 4, 2010, p. 34-43, en part. p. 34.

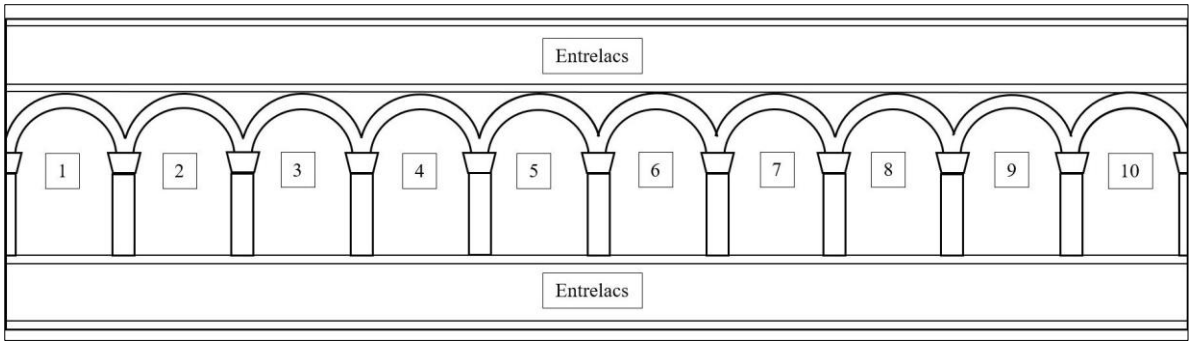


Figure 89. Schéma du décor sculpté de la margelle de puits de Trévise, IX^e siècle (vue déroulée).

développés sur ces supports sont donc élaborés à partir d'un vocabulaire relativement restreint, mais la schématisation permet d'élargir la palette des options pour chaque figure. La répétition, la déclinaison et la combinaison des éléments permettent d'organiser des ensembles dans lesquels semblent régner l'équilibre, la stabilité et l'harmonie.

Sur la margelle de puits du musée de Trévise, le décor est réparti en trois niveaux sur la face extérieure d'un support cylindrique[1670] [*cf.* schéma, figure 89]. Le registre supérieur se compose d'une bordure de liens entrelacés qui apparaissent également au niveau inférieur[1671]. Au registre médian, dix arcatures séparées par des feuilles tripartites répondent aux motifs des

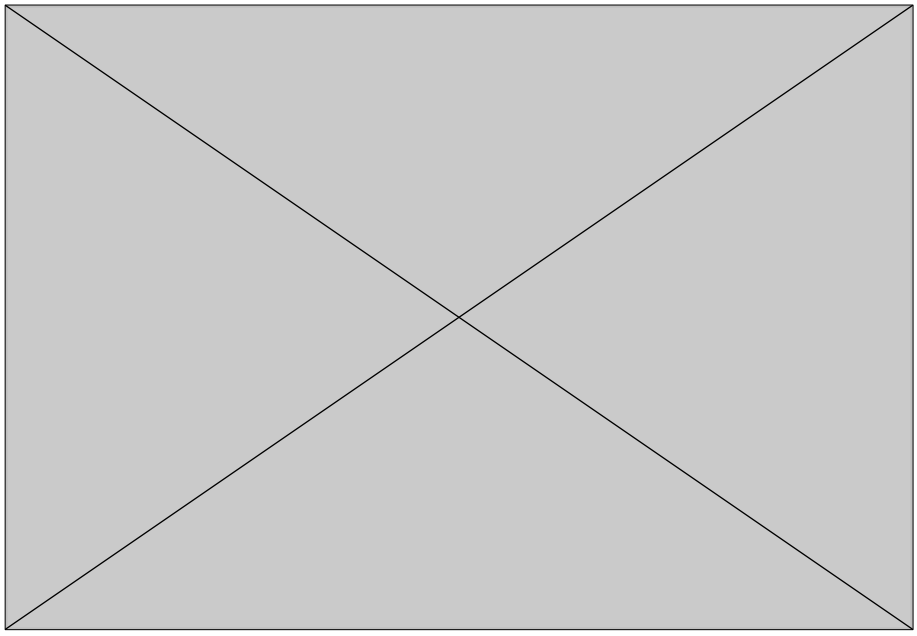


Figure 90. Détail des arcs n°4, 3, 2, 1 (de gauche à droite) de la margelle de Trévise, IX^e siècle.

[1670] Le diamètre extérieur de la margelle est de 86,5 cm, le diamètre intérieur de 66 cm et la hauteur est de 56,5 cm.
[1671] Les bordures tissées aux niveaux supérieur et inférieur sont des bandes d'environ 10 cm de hauteur encadrées de deux liserés d'1 cm.

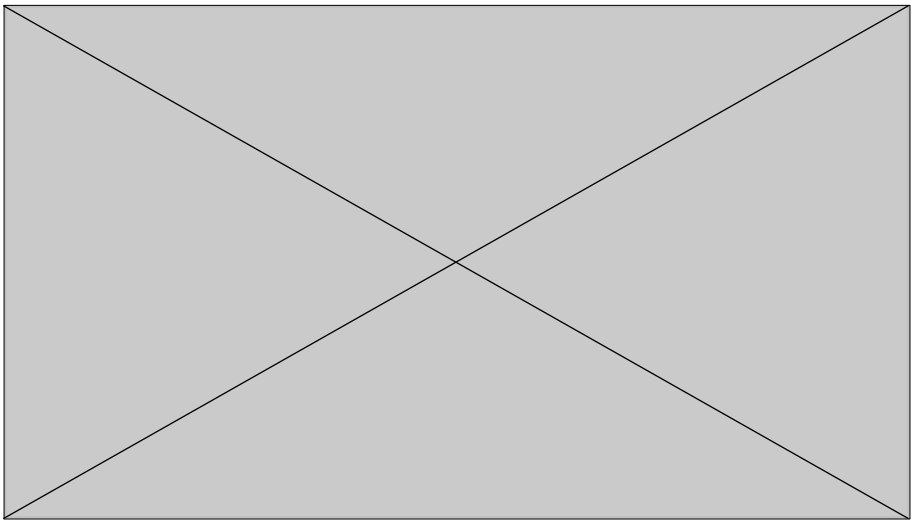


Figure 91. Détail des arcs n°10, 9, 8, 7 (de gauche à droite) de la margelle de Trévise, IX^e siècle.

chapiteaux sur lesquels reposent les arcs[1672]. Les colonnes aux futs évasés semblent torsadées, alors que la partie intérieure des arcs est ornée d'une suite de triangles juxtaposés. Chaque arc (numéroté de 1 à 10 sur le schéma) abrite plusieurs figures formant ainsi une chaîne en marge du puits. L'arc n°1 abrite une croix latine encadrée de deux rosettes en rotation au registre supérieur et deux feuilles en forme de pointes de flèche au registre inférieur [Figure 90]. Ce compartiment fait écho à deux autres compartiments du décor. D'une part, il répond à l'arc n°4 sous lequel se tient une autre croix encadrée de quatre feuilles tripartites. D'autre part, il entre en résonance avec le compartiment de l'arc n°7 abritant une troisième croix latine végétalisée [Figure 91]. Sous l'arc n°5, deux paons disposés à la verticale s'accrochent avec leurs pattes sur la partie centrale d'un récipient bitronconique dont le centre est marqué d'une fleur en forme de rosette [Figure 92]. Les angles bien marqués de la panse et de la base, posée sur une feuille tripartite, évoquent également les

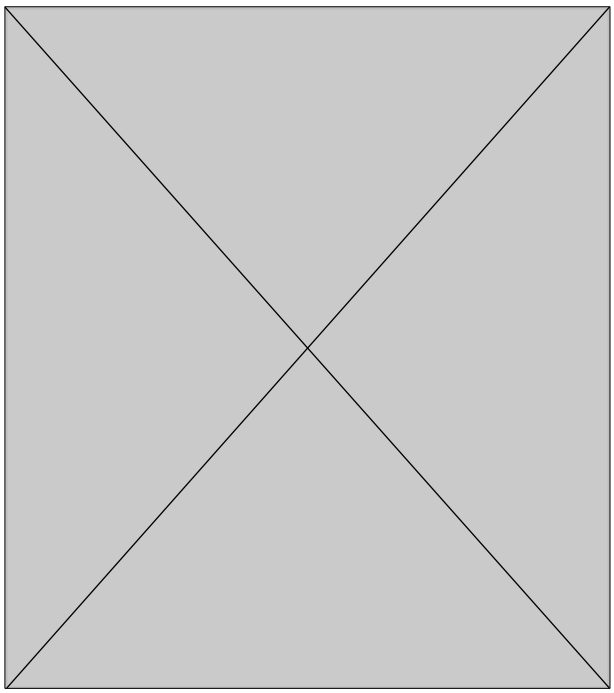


Figure 92. Détail de l'arc n°5 de la margelle de Trévise.

[1672] Le niveau médian mesure 34 cm de hauteur. L'entrecolonnement oscille entre 20 et 23 cm.

bras verticaux d'une croix grecque dont les bras horizontaux donneraient naissance aux oiseaux[1673].

Le traitement des oiseaux est assez singulier, puisque leurs corps sont allongés, leurs queues en forme de goutte d'eau ne sont pas ponctuées d'ocelles et leurs cous étroits et décharnés découvrent leurs colonnes vertébrales[1674]. Sous l'arc n°2, les deux oiseaux sont perchés sur un arbre-fontaine pyramidal dont la base est flanquée de deux volutes. De la même manière que sous l'arc n°5, ils s'abreuvent à l'élément central dont la cime est assimilée au sommet d'un jet d'eau. Le compartiment n°8 abrite un paon trônant sur une base végétale qui rappelle notamment la forme d'un chapiteau ionique. La queue de l'oiseau est déployée en roue, ce qui la rapproche d'une fontaine et donc de l'arbre-fontaine auquel s'abreuvent les paons sous l'arc n°2. L'arbre-fontaine apparaît également sous l'arc n°6, entre les paons réunis autour du calice-croix et une croix latine végétalisée sous l'arc n° 7. Dans le compartiment n°9, deux tiges terminées par des feuilles se croisent dans un losange aux côtés courbés. Cette figure entrelacée est déclinée sous l'arc n°3, alors que l'arc n°10 abrite une fleur en rotation couronnée d'un liseré cordé et de cinq feuilles tripartites.

En ce qui concerne l'emplacement et la fonction de l'objet, la fréquente décontextualisation des margelles de puits vénitiennes médiévales représente un premier obstacle à leur étude. Comme le souligne A. Tüskés, le développement du réseau d'eau potable à Venise au milieu du XIX^e^ siècle a fait perdre à ces objets leur fonction première[1675]. Au-delà de l'aspect fonctionnel de ces clôtures de pierre, ces margelles ont accueilli différents décors sculptés qui ont attiré la convoitise des collectionneurs privés[1676]. Ces derniers ont notamment recherché des sculptures réalisées entre le VIII^e^ et le X^e^ siècle, plus précisément des margelles destinées à des contextes cultuels. Leurs remplois dans des jardins privés et leurs présentations dans des musées faussent l'appréhension de ces objets probablement placés, à l'origine, au

[1673] Sur le schéma de R. Polacco, le compartiment n°5 (E) est d'ailleurs décrit comme un arc abritant une croix grecque encadrée de paons bien qu'il s'agisse d'une demi-croix (*id.*, *Collezioni e musei…, op. cit.,* p. 84, fig. 164B, p. 86).

[1674] Cet aspect décharné des paons rassemblés autour d'un récipient en forme de croix est plus marqué encore sur une margelle de puits contemporaine conservée au musée archéologique de Venise (Inv. M. Correr, cl.XXV-143, M. Arch. 902). *Cf.* Fiche O 274.

[1675] L'engouement pour ces objets au XIX^e^ siècle a d'ailleurs donné lieu à une série de copies et de contrefaçons. Voir en particulier A. TÜSKÉS, « The Well-Heads of the Schmidt Company », dans *Omnis reatura significans. Essays in Honour of Mária Prokopp*, T. KERNY et A. TÜSKÉS (dir.), Budapest, CentrArt Egyesület, 2009, p. 291-296 ; *ead.*, « Deux sculptures vénitiennes… », art. cit., p. 34 ; G. TIGLER, « Scultura medievale... », art. cit., p. 292.

[1676] A. TÜSKÉS, « The Well-Heads of the Schmidt Company », art. cit.

centre de cloîtres[1677]. Par exemple, la margelle de Trévise provient de la cité de Melma (Silea) en Vénétie, certainement d'un ancien monastère dont il ne subsiste rien aujourd'hui[1678].

La margelle serait donc contemporaine des premières mentions du cloître dans les textes entre la fin du VIII^e^ et le début du IX^e^ siècle[1679]. La clôture du puits devait redoubler la délimitation de la zone du cloître encadré de galeries, un univers relativement en retrait et à l'abri du monde extérieur[1680]. La margelle marquait le centre du cloître, qui était lui-même comme le « pivot » du monastère comme l'explique É. Palazzo[1681]. Dans le décor sculpté de la margelle de Trévise, les éléments figurés gravitent également autour d'un point et sont distribués sur un plan horizontal, sous une série d'arcs comparables à ceux d'une galerie.

Les paons affrontés au sommet de l'arbre-fontaine sous l'arc n°2 s'abreuvent de vie éternelle et bénéficient de « l'efficacité » d'un liquide purificateur. Sous l'arc n°5, ils penchent la tête dans un récipient auquel ils sont accrochés, voire greffés, puisque leurs corps semblent se confondre avec l'élément central. Ce dernier fait d'abord référence à la coupe du dernier repas de Jésus réactualisé par la célébration de l'eucharistie[1682]. Par l'intermédiaire des sacrements, le fidèle se rapproche progressivement de Dieu jusqu'à s'incorporer au Christ, ce que pourrait traduire les paons réunis autour du corps du Christ comme « baptisés dans un seul Esprit, en un seul corps »[1683]. En faisant corps avec le contenant sacré, ils soulignent la nécessité du recours aux sacrements dans l'obtention du salut tout en rappelant le « corps chrétien »[1684].

[1677] La margelle de puits actuellement au centre du cloître (restructuré au XIII^e^ siècle) de Saint-Jean-du-Latran devait certainement être placée à cet endroit dès la fin du IX^e^ siècle, peut-être dès la fin du VIII^e^ siècle si l'on suit les datations proposées par R. Cattaneo (*id.*, *L'architettura in Italia dal VI secolo al Mille circa*, *op. cit.*, fig. 85, p. 149, p. 256-263). *Cf.* Fiche O 349.

[1678] G. TIGLER, « Scultura medievale… », art. cit., p. 291-292.

[1679] M. C. Pereira s'appuie sur les références au cloître dans les ressources textuelles, plus précisément à l'attitude que les moines doivent adopter dans cet espace selon le *Memoriale Qualiter* (VIII^e^ siècle). *Cf. ead.*, « La sculpture monumentale : l'image dans le monastère », dans *Les images dans l'Occident médiéval*, J. BASCHET et P.-O. DITTMAR (dir.), *op. cit.*, p. 83-96, p. 83.

[1680] Nous ne considérons pas pour autant le cloître comme un espace isolé au sein du complexe monastique et par rapport au monde extérieur. Sur la reconsidération du rôle du cloître dans l'espace monastique et dans la pensée médiévale, voir E. PALAZZO et D. ANSELME, *La vie des moines au temps des grandes abbayes (X^e^-XIII^e^ siècles)*, Paris, Fayard, 2012, en part. p. 239-250 ; E. PALAZZO, « Le calendrier liturgique et l'espace monastique au Moyen-Âge : l'*Horologium stellare monasticum* (XI^e^ siècle) », dans *Les calendriers. Leurs enjeux dans l'espace et dans le temps*, J. LEFORT et P. MANE (éd.), actes de colloque (Cerisy, 2000), Paris, Somogy Éditions d'art, 2002, p. 37-43, p. 43, n. 10.

[1681] *Ibid.*, p. 40.

[1682] L'objet central à mi-chemin entre le calice et la croix appartient à une série d'éléments reproduits également sur des clôtures de chœur, des façades d'autels et des *ciboria*. *Cf.* G. TIGLER, « Scultura medievale… », art. cit., p. 290.

[1683] 1 Co 12, 12.

[1684] « Le pain que nous rompons n'est-il pas une communion au corps du Christ ? Puisqu'il y a un seul pain, nous sommes tous un seul corps », 1 Co 10, 17. Ce passage est interprété O. Genest comme la constitution « d'un nouveau lieu, un corps où les chrétiens sont réunis […] en une réalité organique » (*id.*, *Le discours du Nouveau*

La chair (*caro*) désignée comme *cardo* du salut par Tertullien prend ainsi tout son sens. Le corps du fidèle, des paons et du Christ réunis traceraient la voie (*cardo*) du salut ou en formeraient la charnière. Selon le même auteur, « quand l'âme est choisie par Dieu dans la chair, c'est elle qui fait que l'âme peut être choisie par Dieu »[1685]. La chair serait l'instrument de « l'actualisation du salut d'une âme en puissance de salut » selon les termes de J.-C. Fredouille, et de la « réalisation » du « salut *potentiel* »[1686]. La chair transformée par les sacrements permettrait au fidèle de libérer progressivement son âme au cours de sa vie, le préparant ainsi à l'épreuve de la mort avant la « transformation » finale. Le calice de l'arc n°5 est inscrit sur un support qui évoque le *fons vitae* par son décor sculpté ainsi que par son emplacement au cœur du cloître et du monastère. La margelle appartient à l'*interiora*, aux objets sacrés de l'intérieur du monastère au même titre que les vases liturgiques destinés à abriter le corps du Christ[1687].

Au-delà d'un procédé de redoublement de la galerie quadrangulaire du cloître, la composition de l'arcature sculptée sur la margelle devait s'inscrire dans le rythme du monastère, si l'on suit les réflexions de J.-C. Schmitt sur la notion de « rythme » dans la pensée médiévale[1688]. La « succession réglée »[1689] des arcs supportés par différents chapiteaux posés sur de multiples colonnes autour du cloître devait faire écho au rythme visuel produit par la galerie sculptée autour de la margelle. La progression des moines sous les galeries était étroitement liée à la mesure apportée par « la scansion de l'architecture et de la lumière » puisqu'en reprenant les termes de J.-C. Schmitt, « le temps se conjoint à l'espace » dans le cloître[1690]. Dès lors, l'arc multiplié sur la margelle peut être envisagé comme « une note formelle » musicalisée en une « frise » formée par l'arcature, pour prolonger les réflexions de J.-C. Bonne[1691]. Le décor sculpté sur la margelle est ordonné afin de présenter un aperçu d'un univers dont la mesure, au sens musical, est apportée par le module de l'arc ainsi que par les éléments qu'il abrite. De fait, la croix dressée sous les arcs n°1, 4 et 7 semble imprimée dans le

Testament sur la mort de Jésus. Épîtres et Apocalypse, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1995, p. 23 et suiv.).

[1685] Selon la traduction de Tertullien, *La résurrection des morts* (VIII, 2) proposée par J.-C. Fredouille (*id*., « Notes sur Tertullien, *An.*, 53, 4 et *Res.*, 8, 2 », *Revue d'études augustiniennes et patristiques*, 51, 2005, p. 9-19, p. 13).

[1686] *Ibid.*, p. 14-15.

[1687] M. Lauwers est revenu sur cette distinction entre *interiora* et *exteriora* dans les contextes monastiques bénédictins (*id.*, « *Interiora* et *exteriora* ou la construction monastique d'un espace social en Occident entre le V^e^ et le XII^e^ siècle », dans *La società monastica nei secoli VI-XII. Sentieri di ricerca*, actes de l'atelier jeunes chercheurs sur le monachisme médiéval (Rome, 2014), Rome, CERM, coll. EFR, 515, 2016, p. 59-88, p. 61-62).

[1688] J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., en part. p. 259 et suiv.

[1689] *Ibid*., p. 362.

[1690] *Loc. cit.*

[1691] J.-C. BONNE, « Les ornements de l'histoire… », art. cit., p. 49.

cosmos et soutenir l'ordre du monde en tant que « Verbe de Dieu gouvernant et disposant toutes choses »[1692] selon Irénée de Lyon. La mesure marquée par la répétition du module de l'arc autour du cloître et de la margelle apporte une dynamique visuelle renforcée par la succession des entrelacs et des triangles disposés en frises sur les courbures des arcs. Ces derniers lient les compartiments du décor et forment une chaîne d'éléments afin de proposer une vision harmonieuse d'un univers ordonné et cohérent. Réparties entre les arcs, sur les chapiteaux de ces derniers ainsi que dans plusieurs compartiments, les feuilles tripartites relient les différents registres du décor et participent à la mise exergue d'un ordre. Les éléments architecturaux, les végétaux, les animaux et les minéraux sont associés et combinés de manière à produire la vision d'un ensemble à la fois dynamique et stable[1693]. Cette impression de stabilité passe par la démultiplication des modules de l'arc support de la composition et de la feuille tripartite comme socle des entrelacs du niveau supérieur et du calice-croix sous l'arc n°5. Les paons impérissables sont dressés autour du récipient et forment également un arc au-dessus du corps du Christ évoqué par le calice eucharistique et par la Croix.

Sous l'arc n°5 de la margelle, l'élément central est à mi-chemin entre le calice et la croix, puisque le sang semble à l'origine de la transformation du signe christique. Les paons témoignent du sacrifice et annoncent la Résurrection en exposant leurs corps glorieux car rendus incorruptibles grâce aux fruits de la Croix-Arbre de Vie, au sang contenu dans le calice et à la lumière du Père. Celle-ci se diffuse à partir du centre du calice-croix marqué d'une fleur en rotation parce qu'animée par la vitalité du Verbe universel, intemporel et immuable[1694]. Ces fleurs animées par le souffle de Dieu sous les arcs n'°1, 5 et 10 amplifient la portée d'un décor à dimension eschatologique. L'apparition des fleurs en rotation induisent une vision comparable à celle des roues des quatre Vivants tels qu'ils sont apparus à Ézéchiel[1695]. Dans le texte, les roues associées aux Évangélistes sont imbriquées l'une dans l'autre, brillent comme des pierres précieuses et avancent simultanément dans les quatre directions. De la même manière que dans la vision d'Ézéchiel, les figures présentées sous les arcs de la margelle concernent un autre niveau de perception accessible par les « yeux de la foi »[1696]. La

[1692] IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies, Livre V, t. II*, *op. cit.*, 18, 3.
[1693] Cette recherche d'équilibre dans la composition a d'abord été mise en évidence par R. Polacco (*id.*, *Collezioni*…, *op. cit.*, p. 83).
[1694] Ces fleurs animées par un mouvement infini ont également été développées sur des supports sculptés autour de l'autel, notamment des *ciboria* (fiches O 358 ; O 434) et des *plutei* dès le VI[e] siècle (*supra*, chap. VI, III) B.) ; fiche N 310).
[1695] Les roues des Quatre Vivants sont mentionnées dans Ez 1, 15-21.
[1696] Nous renvoyons aux réflexions d'A. Grabar, en particulier à *id.*, « Plotin et les origines de l'esthétique médiévale », art. cit. ; *id*, « La représentation de l'Intelligible… », art. cit.

transformation des éléments figurés favorise le passage entre sensible et intelligible et accompagne la contemplation d'un décor à même de révéler l'invisible. Les paons abrités sous les arcs n°2 et 5 appartiennent à un univers caractérisé par le renouveau apporté par le sacrifice du Christ et par la purification permise par les sacrements avant la « transformation finale » promise aux Élus. Les paons incorporés au calice/ciboire amplifient la portée du rituel en offrant une vision du fidèle assoiffé de vie éternelle, mais préparé au rassasiement dans le *fons vitae* par la communion[1697]. Les paons forment une clôture développée d'abord dans la galerie sculptée sur la margelle puis répétée par la galerie du cloître dont le pivot est marqué par une couronne de pierre autour du puits. Les galeries délimitent l'emplacement d'un univers de transition entre le terrestre et le céleste, d'un seuil gardé par les paons intermédiaires entre l'humain et le divin[1698].

La répétition des motifs de l'arc, de la feuille tripartite et de la Croix-Arbre de Vie peut également traduire la transmission du Verbe de Dieu dans un univers marqué par les échos de la Passion et de la Résurrection. Les apôtres « colonnes »[1699] de l'Église soutiennent l'architecture de la Jérusalem céleste et supportent un discours visuel basé sur le rôle médiateur de l'Église. Le Verbe de Dieu se diffuse par les Évangiles, comparés aux quatre bras du Christ-Fleuve de Vie, puis par l'intermédiaire des clercs, successeurs des apôtres. Le chiffre quatre fait référence aux points cardinaux indiqués par les anges apocalyptiques[1700] ainsi que par les bras de la Croix. Le signe christique prend en effet une dimension spatiale, puisque la Croix témoigne du sacrifice et annonce le triomphe sur la mort du Christ, ce que la Croix-Arbre de Vie met en évidence sur la margelle. L'instrument de la Passion apporte le renouveau et rassemble les créatures autour du corps glorieux du Christ rédempteur. Le thème de la diffusion du Verbe aux quatre coins de l'univers est également perceptible dans les compartiments n°3 et 9 occupés par des losanges dans lesquels se croisent ou se nouent des liens et des tiges. Le losange semble canaliser plusieurs dynamiques de la même manière que la fleur tournante et couronnée sous l'arc n°10. Les figures abritées sous les arcs n°9 et 10 présentent une vision du cosmos ordonné autour du Fils de Dieu signifié par la fleur animée par un mouvement infini

[1697] Chez Raban Maur (*De institutione clericum*, « *De institutione clericum* » I, 33), le calice et la patène sont les sujets d'une exégèse dans laquelle il est question de ces récipients liturgiques comme « d'une image (*typum*) du sépulcre du Seigneur » selon D. Iogna-Prat (*id.*, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2006, p. 290).

[1698] Ap 21, 10-21. La dimension eschatologique des décors en bas-reliefs de ces margelles du IX^e^ siècle est un point qui a été soulevé par G. Tigler bien que le chercheur rattache l'iconographie du *fons vitae* paradisiaque à la sphère orientale et carolingienne (*id*., « Scultura medievale… », art. cit., p. 290).

[1699] Ga 2, 9-11.

[1700] « Après cela, je vis quatre anges debout aux quatre coins de la terre », Ap 7, 1.

et/ou par des schémas à quatre sommets[1701]. Ces derniers ont également été reproduits sur des supports placés autour de l'autel, notamment sur des *ciboria,* des clôtures de chœur ainsi que sur certaines cathèdres en marbre.

Sur le dossier d'une cathèdre de la fin du VIII[e] siècle découverte à Aquilée, deux paons sont placés à la verticale autour d'une croix démultipliée et couronnée de deux liserés cordés[1702]. Au cœur de la composition, quatre feuilles tripartites assemblées forment une croix couronnée d'un liseré cordé auquel sont rattachés les quatre bras d'une deuxième croix et les quatre feuilles d'une troisième croix végétalisée. Les extrémités des bras de la deuxième croix sont encadrées de volutes opposées et marquées de lettres capitales pouvant désigner les points cardinaux[1703]. La grande croix centrale est cernée de deux lisérés et encadrée de paons affrontés qui portent un collier en « écharpe ». Le disque central repose sur quatre demi-cercles entrelacés, alors que le niveau supérieur du dossier, encadré de bordures perlées, est occupé par deux oiseaux qui s'abreuvent à un canthare dont jaillissent des rinceaux de vigne. Les deux couples de paons se répondent et accentuent l'axialité de la composition. De fait, ils protègent le corps supplicié du Christ signifié par le calice dont la position est indiquée par la Croix majestueuse en partie inférieure. Les volutes placées aux extrémités des bras de la Croix rappellent celles du calice ainsi que les vrilles des pampres de

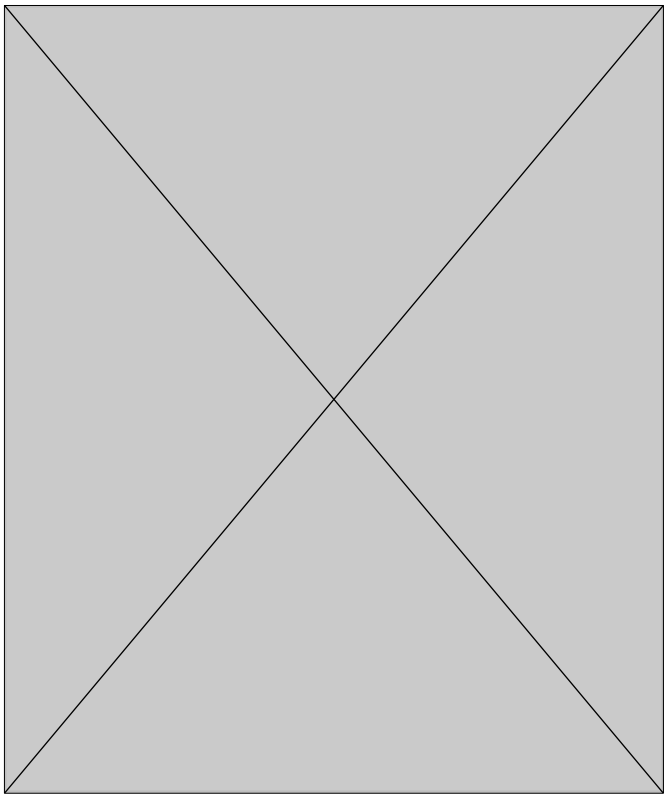


Figure 93. Dossier de cathèdre, musée paléochrétien d'Aquilée, VIII[e] siècle.

[1701] L'évolution et les enjeux du motif de la fleur épanouie entre le III[e] et le IX[e] siècle a notamment été étudiée dans N. JAKŠIĆ, « Riflessi della 'rinascenza liutprandea' nei centri urbani della costa adriatica orientale », *HAM*, 16, 2010, p. 17-24.

[1702] Fiche N 312. Le dossier de cathèdre est actuellement conservé au musée paléochrétien d'Aquilée mais n'a pas fait l'objet d'une étude à part entière. Toutefois, l'exemple est cité, décrit et brièvement étudié dans D. GIOSEFFI, *La scultura altomedievale in Friuli*, Modène, Cinisello Balsamo, 1978 ; *CSA*, X, 1981, n°273, p. 181-182, Pl. LXVII ; M. IBSEN, « La scultura in Italia settentrionale tra VI e VIII secolo », dans *I Longobardi. Dalla caduta dell'Impero all'alba dell'Italia*, G. P. BROGIOLO et A. CHAVARRIA ARNAU (dir.), catalogue d'exposition (Turin, 2007), Milan, Silvana, 2007, p. 311-315 ; N. JAKŠIĆ, « Riflessi della 'rinascenza liutprandea'… », art. cit., p. 21, fig. 11.

[1703] Les lettres inscrites sur les bras de la croix sont N, E, V, O, S et le signe +.

vigne qui naissent et jaillissent du sang du Christ. Les deux signes christiques témoignent de la Passion, mais la vitalité suggérée par les bras renouvelés de la Croix évoque la renaissance du nouvel Éden. Le sang du Christ rachetant l'humanité du péché originel révèle l'assimilation de la Croix à l'Arbre de Vie du nouvel Adam et arrose le Royaume de Dieu en un Fleuve de Vie « brillant comme du cristal » selon les *Évangiles*[1704]. Les eaux aux reflets vermeils rappelleraient le liquide qui se serait écoulé de la plaie du Christ[1705] et composeraient un fleuve purifié par le sang de l'Agneau[1706]. La vie éternelle jaillirait donc perpétuellement du trône du Christ à la manière « d'un courant continu de vie » selon les termes de J. Ellul[1707]. Les créatures de Dieu bénéficient de la vie éternelle apportée par les eaux vives d'un fleuve associé aux deux « baptêmes » de Jésus-Christ. La Croix-trophée témoigne de la Passion, annonce la Résurrection et selon Irénée de Lyon, rend le Christ à nouveau « visible » aux hommes après la perte du Verbe de Dieu par le bois[1708].

Les deux paons placés à la verticale encadrent la Croix qui leur sert de support et soutiennent eux-mêmes un bandeau fournissant un aperçu du nouvel Éden centré sur le *fons vitae*. Ce bandeau est présenté comme une « fenêtre » ouverte sur l'au-delà ainsi que comme le linteau de la porte du salut incarné par les paons. Ces derniers gardent le seuil du Royaume de Dieu et encadrent le pivot de la composition, le corps du Christ sacrifié, ressuscité et commémoré par la liturgie. L'univers est polarisé par le corps glorieux du Fils de Dieu, puisque les créatures gravitent autour du Christ, se réconcilient autour du sang versé sur la Croix et se rassemblent pour célébrer le triomphe sur la mort du Rédempteur[1709]. De fait, les paons supportent le discours visuel de l'Église représentée par l'évêque dont le trône est associé à la Croix et par extension, au trône du Christ autour duquel se réunissent les quatre Vivants à la fin des temps[1710]. Dans l'*Apocalypse*, Jean est littéralement « saisi » par l'Esprit qui s'adresse à lui pour lui faire franchir le seuil d'une porte ouverte dans le ciel[1711]. C'est à travers cette porte que Jean voit « ce qui doit arriver ensuite », plus précisément le Christ-Juge siégeant seul sur un

[1704] Ap 22, 1. Le Fleuve de Vie est également mentionné dans Za 14, 8 ; Jn 7, 38 ; Ap 4, 6.
[1705] Jn 19, 34. Également 1 Jn 5, 6-8. Sur la place et la signification du sang dans la pensée médiévale, voir notamment J. MIKUŽ, *Le sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, Ljubljana, Založba ZRC, 2013, en part. « L'eau et le vin », p. 64 et suiv.
[1706] Dans un autre chapitre de l'*Apocalypse*, le changement de l'eau en sang est associé à l'une des coupes de la colère de Dieu (Ap 16, 3-4).
[1707] J. ELLUL, *L'Apocalypse : architecture en mouvement*, Genève, Labor et Fides, 2008, p. 276.
[1708] IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, *op. cit.*, V, 17, 4.
[1709] Col 1, 19-20.
[1710] Ap 4, 8-9.
[1711] Ap 4, 1-2.

trône nimbé de reflets aux couleurs de pierres précieuses[1712]. Le sens de la vision de Jean reste voilé par l'apparence, celle de « celui » qui brille comme une pierre de jaspe et de sardoine, assis sur un trône « nimbé de reflets d'émeraude ». De la même manière qu'Ézéchiel (Ez 1, 1-28), Jean voit ce qui ressemble à des éléments connus. L'identification des formes ouvre les yeux de l'esprit et permet à Jean d'atteindre un autre niveau de perception, celui de l'intelligible[1713]. Ézéchiel et Jean perçoivent et comprennent donc d'une manière encore limitée à travers l'expérience de leurs visions apocalyptiques. La mise à l'écrit de celles-ci ainsi que les exégèses visuelles et textuelles apportent un autre éclairage et peuvent contribuer à l'interprétation[1714]. La lumière éternelle de Dieu se diffuse à travers des pierres précieuses, un *medium* qui relaie la signification de la porte ouverte dans le ciel, telle une fenêtre ouverte sur la fin des temps. Sur la cathèdre, la Croix radieuse assimilée au trône du Christ-Agneau apparaît dans le ciel et annonce la Seconde Parousie, notamment la manifestation du signe du Fils de l'homme[1715].

Le matériau de la cathèdre participe également à la révélation. Le marbre représente le Verbe incarné actualisé par l'eucharistie au même titre que les espèces consacrées rendent présent le Christ dans le temple de Dieu. Les paons sculptés sur le dossier se plient à la volonté de Dieu en offrant leurs corps, de la même manière que le Christ (re)présenté par la Croix, par le calice et par le marbre sculpté. La mise en colonne des paons correspond à la mise en forme du marbre dressé pour constituer le dossier d'une cathèdre dont le décor est traversé par des lignes verticales et horizontales. Le bandeau supérieur et les bras horizontaux de la Croix sont reliés par les deux paons affrontés, telles des colonnes joignant le terrestre au céleste. La recherche de stabilité est traduite par la rigidité corporelle des deux oiseaux et implicitement, par leur chair réputée imputrescible. Ils évoquent le corps radieux du Christ, les corps des martyrs qui l'ont rejoint en démontrant leur foi et annoncent les corps promis aux Élus.

L'Église figurée par la Croix, le calice et l'évêque dispense les sacrements du baptême et de la communion et s'impose comme une médiatrice nécessaire entre les hommes et Dieu.

[1712] Toutefois, le texte ne mentionne pas directement le Christ-Juge. Il s'agit de « quelqu'un » et de « celui » qui siégeait sur le trône, ce qui dans la *Vulgate* est rendu par : « *Et ecce sedes posita erat in cælo, et supra sedem sedens* », Ap 4, 2.
[1713] J. Ellul parle des références à la lumière et aux pierres précieuses dans la vision de Jean comme la manifestation « d'une distance infranchissable, (de) l'incommunicabilité » (*id.*, *L'Apocalypse : architecture en mouvement, op. cit.*, p. 287).
[1714] Nous prolongeons ici les réflexions proposées par D. Méhu (*id.*, « L'évidement de l'image… », art. cit., p. 6-7).
[1715] Mt 24, 29-30.

Le Christ est désigné comme la porte du salut[1716], mais le franchissement du seuil du Royaume de Dieu n'est permis qu'aux baptisé(e)s, à celles et ceux qui ont été marqués du nom du Fils de Dieu. Le paon médiateur introduit les fidèles les plus méritants dans la Cité céleste et renforce la fonction de l'Église en portant une sorte de collier en écharpe qui pourrait faire référence à l'étole sacerdotale. Les gardiens éternels des fruits de la Croix-Arbre de Vie incarneraient ainsi des officiants exemplaires et un espoir de salut étroitement associé à la lumière éternelle. Celle-ci émane de la croix centrale, se diffuse à travers les bras végétalisés avant d'atteindre les paons revêtus d'incorruptibilité. La *paterno lumine*[1717] illumine le corps de l'intérieur et fait jaillir une lumière éternelle comparable à la source que Jésus fait jaillir en celles et ceux qui se confient à lui[1718]. De la même manière que dans l'épisode de la Transfiguration, Jésus-Christ révèle sa nature divine aux hommes par l'intermédiaire de la Croix-Arbre de Vie à laquelle s'incorporent les paons[1719]. Les oiseaux témoignent du sacrifice et de la Résurrection tout en bénéficiant du pouvoir de Dieu qui, par extension, ferait renaître leurs couleurs éclatantes chaque année et rendrait leur chair impérissable. Ils relaient la théophanie et l'incarnent en présentant leurs corps glorieux car triomphant des dégradations causées par le temps et la mort. Les paons portent la lumière de Dieu, la diffusent, voire la révèlent si l'on considère leurs corps comme des rideaux noués[1720].

En effet, le Christ signifié par la Croix est présenté comme « la lumière du monde » qui guide les fidèles dans les ténèbres jusqu'au salut[1721]. La lumière est synonyme de vie éternelle, de purification et d'incorruptibilité, puisque le fidèle s'illumine par le baptême. En suivant ce fil de pensée, les paons recevraient et diffuseraient la lumière divine tout en introduisant les fidèles méritants dans le sanctuaire céleste de Dieu[1722]. D'une part, la Croix imprimée au centre de l'univers manifeste le pouvoir de Dieu et offre une traduction visuelle de la diffusion du Verbe aux quatre coins du monde par l'intermédiaire des Évangiles, des apôtres puis des clercs.

[1716] La désignation du Christ comme porte du salut apparaît dans les Évangiles (Jn 10, 9) ainsi que dans plusieurs textes chrétiens, notamment dans le *Pasteur d'Hermas* (Similitude, 9, 12, 5-6 ; 9, 18). Dans ce texte, le Christ est comparé à la porte de l'Église décrite comme une tour composée à partir des baptisés.
[1717] IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, *op. cit.*, IV, 20, 2.
[1718] Dans l'épisode du puits de la Samaritaine (Jn 4, 1-17), Jésus explique que l'eau qu'il donne étanche éternellement la soif et fait naitre une source de vie éternelle en chaque fidèle
[1719] L'épisode de la Transfiguration décrit dans trois Évangiles (Mt 17, 1-9 ; Mc 9, 2-9 ; Lc 9, 28-36) est l'un des moments les plus représentatifs de la révélation de la part divine du Christ grâce à la lumière.
[1720] Ce système de pensée semble également avoir été appliqué sur l'un des feuillets peints du *Pentateuque d'Ashburnham* à la fin du VI^e^ siècle (Paris, BnF, NAL 2334). Sur le f. 2r, deux paons affrontés sont perchés de part et d'autre d'un arc qui abrite une fontaine. Celle-ci surplombe les noms des livres bibliques, écrits en latin et en hébreu latinisé, dévoilés par deux rideaux noués sur les fûts des colonnes latérales. *Cf.* Fiche L 185.
[1721] Jn 8, 12.
[1722] Dans un passage des *Psaumes* (Ps 102, 20), le Seigneur se penche du haut de son « sanctuaire » céleste et regarde la terre.

D'autre part, la Croix est présentée comme l'empreinte du Christ, ce qui ferait du *signum crucis* la « clé » de la porte du salut figurée sur le trône de l'évêque[1723]. Dans l'*Épitre aux Hébreux*, le sang de Jésus est d'ailleurs désigné comme « une voie nouvelle et vivante, qu'il a inaugurée à travers le voile, c'est-à-dire par sa chair »[1724] abritée dans le calice-ciboire placé au centre du linteau. Dans les *Évangiles* synoptiques, le voile du sanctuaire de Jérusalem se serait déchiré en deux de haut en bas lorsque le Christ rendit son dernier souffle[1725]. Comme l'explique J.-E. Renault, le voile n'est pas mentionné dans le texte de Jean en raison d'une équivalence mise en place avec le transpercement du corps et le déchirement du voile tendu entre l'homme et Dieu[1726]. La gloire de Dieu se manifeste par le sacrifice du Christ dont le corps supplicié dévoile le mystère de la rédemption[1727]. Si l'on poursuit sur cette voie, l'étole des paons pourrait être soulevée par l'Esprit Saint, tel un souffle qui s'échappe du corps du Christ, se répand dans l'univers et annonce sa victoire sur la mort[1728].

La Croix-Arbre de Vie diffuse le Verbe de Dieu et la lumière éternelle qui apporte la paix et le renouveau dans l'univers. La Croix ordonne les éléments au sein d'une composition à dimension cosmique. Le pivot de cet univers figuré est couronné de quatre petits fleurons répartis en croix, quatre triples feuilles réunies sur une base comme une fleur de lys[1729]. Ces fleurons sont entourés d'un liseré cordé sur lequel sont greffés quatre grands fleurons et les quatre bras d'une croix grecque elle-même cernée de deux lisérés cordés. Le signe de la Croix imprimé dans l'univers rend le Christ à nouveau visible selon Irénée de Lyon et apporte la mesure du cosmos en indiquant la « hauteur, la longueur, la largeur et la profondeur »[1730]. Les

[1723] Sur le *signum crucis* dans la pensée médiévale, voir notamment A. NOBLESSE-ROCHER, « Croix tissée, croix prêchée, croix de guerre : la croix et son exégèse dans quelques documents relatifs aux Croisades », dans *La Croix. Représentations théologiques et symboliques*, J.-M. PRIEUR (éd.), actes de la journée d'étude (Strasbourg, 2002), Genève, Labor et Fides, 2004, p. 89-116, en part. p. 96-98.

[1724] Dans la Vulgate : « *Habentes itaque, fratres, fiduciam in introitu sanctorum in sanguine Christi, quam initiavit nobis viam novam, et viventem per velamen, id est, carnem suam* », Hé 10, 19-20. Sur les répercussions iconographiques de ce passage biblique, voir notamment H.-L. KESSLER, *L'œil médiéval. Ce que signifie voir l'art du Moyen Âge*, A. HASNAOUI (trad. fr), Paris, Klincksieck, 2015, p. 67-68.

[1725] Mt 27, 51 ; Mc 15, 38 ; Lc 23, 45.

[1726] J.-E. RENAULT, *La Loi et la Croix : l'écriture de la Croix dans l'écriture de la Loi,* Lugano, Faculté de Théologie de Lugano, 2009, p. 429-430.

[1727] *Ibid.*, p. 429.

[1728] M. Quesnel précise que dans 2 Co 3, 17a, le terme *πνεῦμα* fait référence à l'Esprit Saint, littéralement au « souffle » qui fait s'envoler le voile sur le visage et le cœur de ceux qui se tournent vers le « Seigneur de Souffle », le Seigneur ressuscité (*id.*, « Le voile ne résiste pas au souffle de l'Esprit : 2 Co 3, 17a », *Revue biblique*, 113/3, 2006, p. 457-466, en part. p. 465-466).

[1729] Nous employons le terme « fleuron » en référence aux travaux de M. PASTOUREAU sur l'origine de ce symbole, en particulier à M. PASTOUREAU, *La fleur de lis, emblème royal, symbole marial ou thème graphique ?*, Paris, [s. n.], 1978.

[1730] IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, *op. cit.*, V, 17, 4. La référence au Christ révélant la mesure de l'univers est extraite de l'*Épître aux Éphésiens* (3, 18-19) et a été reprise notamment par Grégoire de Nysse (*Discours*

quatre bras de la croix cosmique se retrouvent au cœur de la composition et dans les quatre paons, ce qui rejoint les propos de Justin (100-165) sur l'omniprésence de ce signe dans l'univers[1731]. Selon J. Daniélou, la Croix traduit « l'extension universelle de l'action du Logos » pénétrant l'univers et diffusant le Verbe de Dieu immuable et intemporel[1732]. La lumière divine révèle l'ordre du monde, un univers organisé autour du Christ « qui relie et ajuste toutes choses à lui-même, en rassemblant par lui-même les différentes natures des êtres en une seule conspiration » selon Grégoire de Nysse (335-394)[1733].

En recevant et en diffusant la lumière rayonnant à partir de la Croix, les paons en position de médiation entre le charnel et le spirituel apportent un espoir de salut au fidèle. De la même manière que sur le *pluteus* de Sainte-Marie-du-Transtévère, ils incarnent la porte du salut et relayent la fonction médiatrice de l'Église. Leurs corps se plient à la volonté de Dieu et « prouvent » que la chair spiritualisée par les sacrements peut mener les Élus sur la voie du nouvel Éden. La transformation de la chair par la réception du baptême et de la communion serait une préparation à l'obtention d'un corps spirituel, un corps ressuscité et radieux mentionné par Paul dans l'*Épître aux Corinthiens*. Le mystère révélé dans le texte concerne la transformation finale, le résultat d'un long parcours initiatique dans lequel le fidèle va croître, se purifier et s'élever progressivement. La graine semée corruptible ressuscitera incorruptible, processus synonyme du retour d'un équilibre perdu entre le corps et l'âme. Stabilisé par l'efficacité des sacrements, le corps des Élus pourra accueillir l'âme vertueuse et se soumettre définitivement au *spiritus* de Dieu[1734]. Sur la cathèdre et le *pluteus* de Sainte-Marie-du-Transtévère précédemment cités, les paons mis en arc introduisent le fidèle dans le Royaume de Dieu et révèlent l'ordre du cosmos à travers leurs corps lumineux. En effet, la disposition radiale des plumes de leurs queues les rapprochent des arbres-fontaines, selon un mode de figuration également développé sur des clôtures de chœur, en particulier à Aquilée au IX^{e} siècle.

catéchétique, 32, 8-9), Jean Chrysostome (*Commentaires sur l'Épître aux Éphésiens*, VII, 2) et Augustin (*La Cité de Dieu*, XV, 26).

[1731] « Rien ne peut s'organiser et former un ensemble en dehors de ce signe » perceptible, selon Justin, dans le mât du navire, la forme de la charrue, le visage, … *Cf.* JUSTIN, *Apologies pour les chrétiens*, C. MUNIER (trad. et éd.), Paris, Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 507, 2006, I, 55, 1-6 cité dans J. DANIÉLOU, « Le symbolisme cosmique de la croix », *La Maison-Dieu*, 75, 1963, p. 23-36.

[1732] *Ibid.*, p. 27.

[1733] Selon la traduction proposée par J. Daniélou de la *Grande Catéchèse* (XXXII, 6-7) de Grégoire de Nysse. À ce sujet, voir également M. CANÉVET, « La croix cosmique chez Grégoire de Nysse », dans *La Croix. Représentations théologiques et symboliques*, *op. cit.*, p. 81-88.

[1734] *Cf.* D. MÉHU, « Augustin, le sens et les sens… », art. cit.

Sur l'un des *plutei* aquiléens de notre corpus, un griffon est abrité dans un losange au cœur d'une composition à dimension cosmique[1735]. Les sommets du losange se prolongent en arbres-fontaines également figurés dans les angles du carré autour du losange central ainsi que dans les angles du carré de la composition. Les douze arbres-fontaines portent des grappes de raisin schématisées et de larges feuilles retombantes sous lesquelles sont abritées quatre couples de paons. Ces derniers semblent se nourrir du Christ-Fleuve de Vie, des fruits incorruptibles de la Croix-Arbre de Vie ainsi que de la vitalité du Verbe de Dieu qui rayonne et structure le cosmos. Les figures géométriques délimitent des compartiments grâce à un ensemble de lignes qui encadrent le pivot de la composition, le « point » si l'on suit les réflexions d'Augustin sur la signification des *figurae*[1736]. Le « point » occupe le centre de la « figure » et marque « la puissance de l'indivisible »[1737] incarné par le griffon christique dont le Verbe structure l'univers. Par ailleurs, à l'égal du paon, le griffon était considéré comme un psychopompe et donc comme un intermédiaire entre le terrestre et le céleste ainsi qu'entre le charnel et le spirituel.

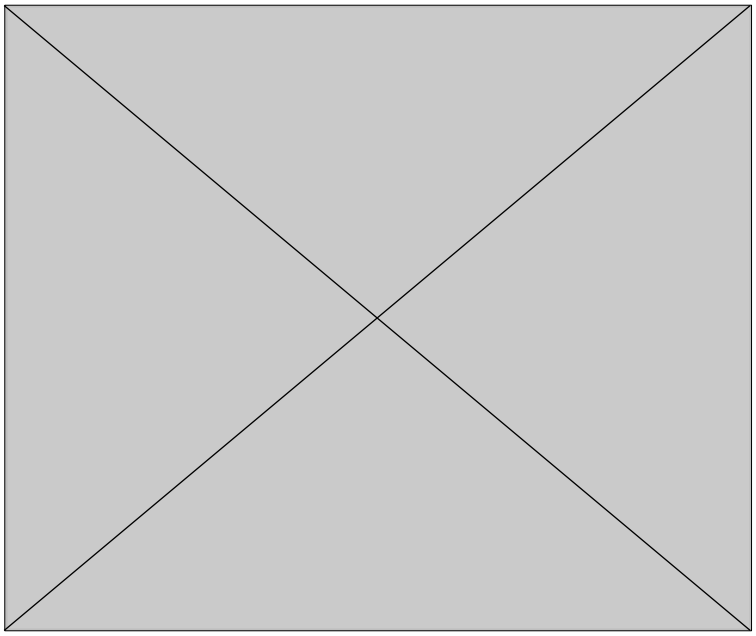


Figure 94. *Pluteus* de Santa Maria Assunta, Aquilée, IX^e^ siècle.

Les corps de ces animaux présentent des marques qui les relient et révèlent, par là même, leur appartenance à un même ensemble mis en ordre par la volonté de Dieu. De fait, la structure de la queue et des ailes des paons est particulièrement visible et il en est de même dans les chaînes en bordures de composition. Leurs plumes apparentes et leurs colliers les réunissent au sein d'une espèce tout en les associant à la structure des arbres-fontaines avec lesquels ils font

[1735] Fiche O 363-2. Ce *pluteus* daté du début du IX^e^ siècle a été remployé dans une chapelle de la basilique Santa Maria Assunta d'Aquilée. Notons qu'une composition assez similaire a été reproduite sur la clôture de chœur de Sainte-Sabine à Rome à la même époque (*Cf.* Fiche O 368).

[1736] Nous nous appuyons principalement sur les réflexions proposées par D. Russo sur la question du choix de la « figure » correspondant le mieux au non-corporel dans le dialogue sur *La Dimension de l'âme* (VII, 12 ; XI, 17-18). *Cf.* D. RUSSO, « Le Christ dans l'art médiéval entre Dieu et homme (VIII^e^-XIV^e^ siècle) », *Religions et Histoire*, n°51, juillet-août 2013, p. 40-45. En ce qui concerne le texte d'Augustin, voir AUGUSTIN D'HIPPONE, *La Dimension de l'âme, Saint Augustin, Œuvres I*, L. JERPHAGNON (dir.), Paris, Gallimard, 1998, p. 277-357.

[1737] D. RUSSO, « Le Christ dans l'art médiéval… », art. cit., p. 42.

corps. L'arbre-fontaine et le paon végétalisé semblent partager des « propriétés » communes, si l'on reprend le vocabulaire développé en anthropologie sociale, en particulier dans les réflexions de P. Descola[1738]. Les « existants » sont singuliers, mais la recherche de correspondances entre ces éléments permet de révéler un ordre global au sein d'un univers fragmenté et « enchevêtré »[1739]. L'ontologie analogiste tisse une chaîne entre les existants, des créatures dispersées et différentes, mais réunies en un même ensemble, un univers organisé ici autour du griffon christique. Cet « être composite » incarne probablement la double nature du Christ et expose ses plaies au centre d'une composition à la fois homogène et hétérogène[1740]. La répétition du module du losange réunit les différents compartiments disposés en quinconce à la manière des gemmes sur certains objets liturgiques, notamment sur les ciboires, les calices et les crucifix[1741].

Les douze arbres-fontaines (re)naissent à partir du Verbe de Dieu diffusé aux quatre coins de l'univers, à partir du Christ-Fleuve de Vie qui irrigue l'univers et en révèle la structure. Cette idée est traduite par les chaînes latérales, par la combinaison harmonieuse des losanges ainsi que par la démultiplication des arbres-fontaines reproduits à différentes échelles. Ces multiples « niveaux d'enchâssement »[1742] soulignent la structure du cosmos présenté comme « un objet fractal »[1743] comparable à un cristal de neige. Le passage entre microcosme et macrocosme passe par le changement d'échelles des losanges et des arbres-fontaines dont la structure interne est comme révélée par la lumière divine qui s'échappe du corps glorieux du Christ. Le griffon, les paons et les arbres-fontaines appartiennent à un même ordre comme l'indiquent leurs structures internes dévoilées grâce à une « figuration radiologique »[1744]. Les

[1738] Notre propos se base sur *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, P. DESCOLA (dir.), catalogue d'exposition (Paris, Musée du Quai Branly, 2010-2011), Paris, Somogy, 2010 ; P. DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, chap. IX « Les vertiges de l'analogie », p. 351-401.
[1739] *La fabrique des images*, P. DESCOLA (dir.), *op. cit.*, p. 165-183.
[1740] Sur le griffon christique, voir L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Le Bestiaire du Christ*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 673 et suiv. Nous laissons de côté la question des querelles dogmatiques sur la double nature du Christ développées notamment dans les communautés de confession arienne.
[1741] La compartimentation des figures pourrait également être rapprochée des objets orfévrés du Haut Moyen Âge, en particulier des fibules lombardes, mérovingiennes et wisigothiques. Sur les relations visuelles établies entre les clôtures de sanctuaire et les objets orfévrés en contextes lombards voir en part. B. SALIN, *Die altgermanische Thierornamentik. Typologische Studie über germanische Metallgegenstände aus dem IV. bis IX. Jahrhundert, nebst einer Studie über irische Ornamentik*, Stockholm, K. L. Beckmans, 1904 ; B. BARSALI, « Problemi altomedioevali. Rapporti tra la morfologia dell'acorniciatura scultorea e la tecnica dell'oreficeria », dans *Studi in onore di Giusta Nicco Fasola*, Milan, La Rete, 1964-1965, vol. II, p. 19-28 ; S. CASARTELLI NOVELLI, *Segni e codici della figurazione altomedievale*, Spolète, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1996.
[1742] *La fabrique des images*, P. DESCOLA (dir.), *op. cit.*, p. 180.
[1743] *Loc. cit.*
[1744] P. DESCOLA, « Anthropologie de la nature », cours au Collège de France 2005-2006, p. 447-465, p. 450 [en ligne] https://www.college-de-france.fr/media/philippe-descola/UPL54218_26.pdf

créatures réunies, voire réconciliées se rassemblent autour du Christ et s'incorporent au Fils de Dieu afin de révéler l'ordre du monde et de témoigner de la Passion et de la Résurrection[1745]. Comme l'explique T. Tschipke, « le microcosme de l'humanité du Christ est l'aimant capable de structurer et de réorganiser le macrocosme de son humanité élargie, du Corps mystique »[1746].

Ainsi, les paons affrontés au calice et/ou à la Croix-Arbre de Vie dans la sculpture lombarde entre le VIII[e] et le IX[e] siècle s'opposent pour mieux instaurer un dialogue entre le fidèle et Dieu. Reproduits sur des clôtures de chœur, des *ciboria* et sur certaines cathèdres, les paons affrontés renforcent la fonction de leurs supports délimitant des seuils dans l'espace ecclésial. Ils font obstacle « physiquement » à la progression du fidèle dans l'église et gardent éternellement le seuil du Royaume de Dieu promis aux martyrs et aux Élus. Leurs corps « déformés » sont « *reconformés* »[1747] pour mettre en image la porte du salut et accompagner l'élévation spirituelle du fidèle. Leurs corps glorieux témoignent du pouvoir de Dieu et sont présentés en cours de transformation. Celle-ci est d'abord opérée par les sacrements, puis par l'ouverture progressive des yeux de la foi grâce à l'Église qui participe activement à la révélation du mystère de la résurrection. En relayant l'efficacité de la liturgie, le paon introduit les fidèles les plus méritants dans le sanctuaire céleste de Dieu avant l'obtention du « corps spirituel », un corps stabilisé et à nouveau soumis au *spiritus*. De la même manière que le fidèle, le paon s'incorpore au Fils de Dieu et offre l'exemple d'une chair spiritualisée et préparée à un rayonnement éternel. Le paon se rapproche du Christ et contribue à sa *repraesentatio*, à sa mise en présence dans le Temple de Dieu au même titre que les espèces consacrées et le calice ou la Croix sculptés autour de l'autel. L'autel forme le pivot du chœur tout comme le Christ signifié par la Croix ou le calice peut marquer le cœur de certaines compositions à dimension cosmique. En révélant leurs structures internes, les paons dévoilent par analogie l'ordre du monde et reflètent le macrocosme, l'ordre de l'univers.

[1745] Le décor serait à même de conduire vers l'intelligible, ce qui rejoint les réflexions proposées par A. Grabar sur le rythme visuel de certaines compositions ordonnées par la répétition de motifs (*id.*, *Les origines de l'esthétique médiévale, op. cit.*, p. 48-49, fig. 6).
[1746] T. Tschipke, *L'humanité du Christ comme instrument de salut de la divinité,* P. SECRÉTAN (trad. fr.), Fribourg (Suisse), Saint-Paul, 2003, p. 79, d'après J. VETTER, *Der heilige Augustinus und das Geheimnis des Leibes Christi,* Mayence, Matthias-Grunewald, 1927 p. 37
[1747] Les termes sont issus des réflexions de D. MÉHU (*id.*, « Augustin, le sens et les sens… », art. cit., p. 275).

III. Le paon dans l'univers visuel du manuscrit

A. Réflexions sur la figuration du paon dans les manuscrits

La figure du paon apparaît dans 28 manuscrits datés entre le VI^e^ et le XII^e^ siècle[1748]. La répartition chronologique des occurrences permet de mettre en évidence quelques grands groupes que nous distinguerons par commodité en fonction des pays actuels [tableau ci-dessous]. Un premier groupe concerne les manuscrits réalisés entre le VI^e^ et le VIII^e^ siècle. Il s'agit de 8 manuscrits enluminés dans des *scriptoria* situés en Italie actuelle (1), en Turquie (1), en Allemagne (1), en Syrie (2) et en France (3). Au IX^e^ siècle, 7 manuscrits se rapportent à des *scriptoria* français (3) et allemands (3) ainsi qu'à un atelier constantinopolitain[1749]. Entre le X^e^ et le XI^e^ siècle, les *scriptoria* français se détachent avec 6 manuscrits répertoriés. Les *scriptoria* espagnols émergent avec 3 manuscrits et l'Allemagne avec un seul témoignage. Au XII^e^ siècle, 2 *scriptoria* français et un atelier israélien se distinguent. Les lieux de production exacts de ces manuscrits ne sont pas toujours connus, mais il est possible, par recoupements, de les rattacher à des ateliers actifs dans une zone à une certaine époque, parfois à une « école » particulière.

Datations	**Occurrences**	**Soit**
VI^e^ siècle	4	14,2%
VIII^e^ siècle	4	14,2%
IX^e^ siècle	7	25%
X^e^ siècle	5	17,8%
XI^e^ siècle	5	17,8%
XII^e^ siècle	3	3%
Total	**28**	**100%**

Tableau 5. Répartition chronologique des manuscrits dans lesquels apparaissent des paons (VI^e^-XII^e^ siècle).

Les recueils concernés par ces enluminures sont de diverses natures [Tableau 6]. L'évangéliaire se détache avec 8 occurrences et dans une moindre mesure, le lectionnaire avec 3 témoignages. Dans la catégorie « Autres », 8 recueils reflètent toute la diversité des textes auxquels le paon a pu être associé[1750]. Les recueils d'*Évangiles* ont été réalisés entre le VI^e^ et

[1748] Nous préférons écarter l'*unicum* du paon figuré aux pieds d'une allégorie du mois de mai dans le « Chronographe de 354 » connu à partir d'une copie du VI^e^ siècle et reproduit au milieu du XVIII^e^ siècle. *Cf.* Fiche J 123-1.

[1749] Fiche O 193. Il s'agit plus précisément d'un paon qui se gratte le dos sous la colonne d'un texte, un passage des *Sermons* de Grégoire de Naziance copiés dans un *scriptorium* constantinopolitain entre 879 et 882 (BnF, Ms. Gr. 510, f. 61v).

[1750] Parmi ces 8 recueils se distinguent le *Pentateuque d'Ashburnham* du VI^e^ siècle (fiche L 185), les *Questions et Locutions sur l'Heptateuque* de Saint-Augustin copiées au VIII^e^ siècle (fiche N 188), les *Morales sur Job* de Grégoire le Grand copiées en 945 dans le monastère castillan de Tordómar (fiche P 183).

Recueils	Occurrences
Bible	2
Beatus	2
Bréviaire	1
Évangéliaire	8
Lectionnaire	3
Martyrologe	1
Psautier	1
Troparium	2
Autres	8
Total	**28**

Tableau 6. Répartition par types de manuscrit.

le XII^e^ siècle, plus particulièrement entre le VIII^e^ et le IX^e^ siècle[1751]. En effet, 5 recueils concernent une période assez restreinte allant du milieu du VIII^e^ siècle au milieu du IX^e^ siècle. Les paons figurés dans les lettres initiales des *Évangiles* dits de Gundohinus semblent marquer un premier jalon. Nos réflexions porteront notamment sur ce manuscrit enluminé au milieu du VIII^e^ siècle dans l'est de la France. Le riche univers visuel composé dans ces *Évangiles* va nous permettra de prolonger nos réflexions sur la question de la transformation des figures et de l'hybridité. Les rapports étroits entre les éléments figurés et textuels seront au cœur de notre étude du paon mis en lettre, parfois tenu en équilibre dans les lettrines.

La mise en lettre du paon n'est d'ailleurs pas incompatible avec la mise en arc de ces oiseaux, bien que ces derniers n'incarnent pas, au sens propre, un arc, mais se perchent sur ce support déterminant. Parmi ces témoignages figurent les paons perchés de part et d'autre d'un arc abritant les tables de canons, à savoir les concordances entre les *Évangiles* établies par Eusèbe de Césarée (v. 265-339). Cette série de compositions introduit le lecteur dans l'univers visuel du manuscrit à la manière d'une porte gardée par les paons. La notion de seuil peut également être traduite visuellement par le biais d'une architecture plus développée. À ce sujet, l'exemple de la Fontaine de Vie de l'*Évangéliaire* de Godescalc réalisé à la fin du VIII^e^ siècle ouvre de nombreuses pistes de réflexions. La question de la dimension eschatologique du baptême sera notamment envisagée à partir de la présentation de ce canthare paradisiaque autour duquel se rassemblent plusieurs animaux. De fait, la mise en parallèle des paons dans les lettrines des *Évangiles* de Gundohinus avec leurs semblables placés au sommet des tables de canons devrait apporter un éclairage supplémentaire sur la question du paon comme figure de passage au cœur du manuscrit. La mise en lettre et la mise en arc du paon semblent participer

[1751] Seul l'*Évangéliaire de Rabbula* (fiche L 187) offre un témoignage du VI^e^ siècle. Au X^e^ siècle, plusieurs couples de paons affrontés sont figurés sur un feuillet des *Évangiles* d'Otton III (fiche P 199). Au XII^e^ siècle, un Évangéliaire désigné sous l'appellation « Bible nt Evan » contient un paon figuré sous un portrait en buste du Christ dans la lettre O (fiche R 462).

activement à l'introduction du lecteur ou regardeur dans le discours visuel d'un manuscrit qui invite à la prière et à la contemplation.

B. Variations et déclinaisons de la figure du paon dans les *Évangiles* de Gundohinus (milieu VIII^e siècle)

L'Évangéliaire dit de Gundohinus a été réalisé au milieu du VIII^e siècle, durant la troisième année du règne de Pépin le Bref (751-768), entre 754 et 755[1752]. Le colophon (f. 186r) précise que le scribe Gundohinus a copié, probablement enluminé, l'œuvre à la demande de la *matris familiae* Fausta et du moine Fulculphus, en l'honneur de saint Jean et de sainte Marie[1753]. Il est plus difficile de situer précisément le lieu de production, puisque le monastère de Vosevio (*Vosevium*) a disparu[1754]. Néanmoins, plusieurs indices vont dans le sens d'une insertion du *scriptorium* dans la mouvance laonnoise ou bourguignonne[1755]. Le recueil contient 189 feuillets sur lesquels sont réparties 59 lettres initiales de différentes tailles[1756]. Celles-ci réunissent 86 figures zoomorphes, à savoir 39 poissons végétalisés, 32 oiseaux hybrides, 10 serpents aux corps noueux et 5 lions en cours de transformation. Les oiseaux en cours de transformation portent tous des colliers tréflés et une aigrette sur un seul feuillet (f. 179v), ce qui apporte une première piste de réflexion. Les variations opérées dans les queues des oiseaux hybrides nous permettent d'envisager que le concepteur des lettrines s'est servi du paon comme d'une base pour composer ses oiseaux caractérisés par de longues queues. L'éclat perpétuel du plumage du paon et ses liens avec le processus de renaissance ont certainement également favorisé le choix de cette espèce pour constituer la souche des oiseaux hybrides des lettrines.

[1752] Fiche N 190. Les *Évangiles* de Gundohinus aujourd'hui conservés à la bibliothèque municipale d'Autun (Ms 3) ont d'abord été mentionnés dans des recueils tels que E. H. ZIMMERMANN, *Vorkarolingische Miniaturen, Denkmäler Deutscher Kunst*, Berlin, [s. n.], 1916, vol. III-1, p. 59-182 ; J. PORCHER, *Les manuscrits à peintures en France du VII^e au XII^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale, 1954, n°7, p. 7-8. En 1976, L. Nees a rédigé une thèse sur ce sujet sous la direction d'Ersnt Kitzinger (1912-2003). *Cf.* L. NEES, *The Illustrations of the Gundohinus Gospels at Autun*, Ph.D Dissertation sous la direction d'Ernst Kitzinger, Harvard University, 1976 publiée dans *id.*, *The Gundohinus Gospels*, Cambridge, The Medieval Academy of America, coll. « Medieval Academy Books », 95, 1987.

[1753] IN NOM(INE) S(AN)C(T)I TRINITATIS ALME MATRIS FAMILIAE FAUSTA […] IN HONORE S(AN)C(T)I IOHANNIS ET S(AN)C(T)AE MARIAE… EGO HACSE INPERITUS GUNDOHINUS POSCENTE FULCULFO MONACHO […] PATRAVI VOSEVIO IN MINSSE IULIO ANNO TERTIO REGNANTE GLORIOSISSEMO DOMNO NOSTRO PIPPINO REGE… (colophon, f. 186r).

[1754] L. NEES, *The Gundohinus Gospels*, *op. cit.*, p. 5.

[1755] S. Martinet pense au monastère Sainte-Marie-et-Saint-Jean de Laon (*ead.*, « Sainte-Marie Saint-Jean de Laon », *Dossiers d'Archéologie,* 14, 1976, p. 26-34) alors que L. Nees penche davantage pour l'est de la France et pour la Bourgogne (*id.*, *The Gundohinus Gospels*, *op. cit.*,, p. 5).

[1756] La majorité des lettrines mesurent entre 35 et 90 mm mais quelques grandes lettres se distinguent et mesurent jusqu'à 200 mm (f. 4v, 61r). L. Nees a particulièrement étudié le module d'écriture et la question des modèles des lettrines (*id.*, *The Gundohinus Gospels*, *op. cit.*, p. 23-32).

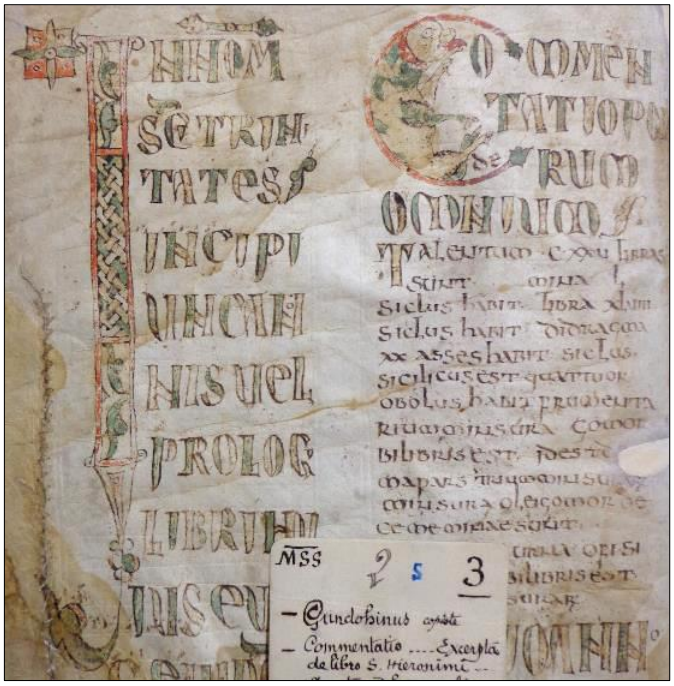


Figure 95. Évangiles de Gundohinus, Autun, BM, Ms 3, f. Av., initiales I et C, milieu VIII[e] siècle.

Le texte débute par l'*invocatio* (f. Av) annoncée par un I terminé par une plume tréflée verte, dorée et rouge[1757] [Figure 95]. Cette dernière est répétée à quatre reprises dans les parties latérales du I dont le compartiment central est occupé par une chaîne d'entrelacs. Le cadre rouge de la lettre se retrouve sur un carré servant de support à une croix végétalisée encadrée de quatre points qui pourraient évoquer des perles enchâssées. Après l'*invocatio*, une liste des équivalences des poids et mesures (*Commentatio ponderum omnium*) débute par un C formé d'un arc de cercle rouge terminé de trèfles [Figure 95]. Un quadrupède avec un collier rouge tire la langue et se plie pour épouser la forme de la lettre. Après une brève généalogie d'Adam au Christ (f. Av-1r), le texte se poursuit par une lettre de Jérôme à Gaudentius portant sur la Trinité (f. 1r-1v) puis par une seconde lettre de Jérôme au pape Damase I[er] (f. 1v-3v). Dans le coin inférieur droit du f. 1v, trois poissons aux corps allongés comme des serpents se pincent et tiennent en équilibre pour former la lettre N de « *Novum* »[1758]. Leurs colliers rouges et les corps verts terminés par un trèfle accentuent leurs liaisons.



Figure 96. Évangiles de Gundohinus, Autun, BM, Ms 3, milieu VIII[e] siècle, f. 3v, initiale M.

Le texte continue avec le prologue de l'*Évangile* de Mathieu (f. 3v-4r) annoncé par une lettre M en onciale dans laquelle sont courbés deux paons affrontés à un poisson

[1757] Les réflexions présentées sont principalement issues d'une communication (non publiée) intitulée « Le paon et la rhétorique des couleurs au sein du manuscrit : Rythme, unité et équilibre dans les *Évangiles* de Gundohinus » présentée au 10[e] symposium annuel de l'IMS sur le thème de la couleur (Paris, 27-29 juin 2013).

[1758] « *Novum opus facire me…* », f. 1v. Sur la question du choix et de l'ordre des textes dans le manuscrit, voir notamment P. MC GURK, *Latin Gospel Books from AD 400 to AD 800*, Paris/Bruxelles, Érasme, 1961, p. 110-116 ; L. NEES, *The Gundohinus Gospels*, *op. cit.*, p. 11-22.

disposé à la verticale [Figure 96]. Le poisson à la queue tréflée soutient l'arc rouge de la lettre dans laquelle se plient les deux oiseaux qui, comme l'animal central, portent un collier rouge. Le prologue jéromien des Évangiles (f. 4v-6r) est annoncé par le P de « *Pluris fuisse* », une lettre assez similaire au I de l'*invocatio* bien que le cadre de la partie supérieure se prolonge et s'enroule et protège un quadrupède ressemblant à un lion courbé. Les douze tables de canons (f. 6v-12r) sont suivies d'une présentation du Christ en majesté encadré du Tétramorphe (f. 12v)[1759]. La première partie du manuscrit compte 8 lettrines réparties sur 12 feuillets.

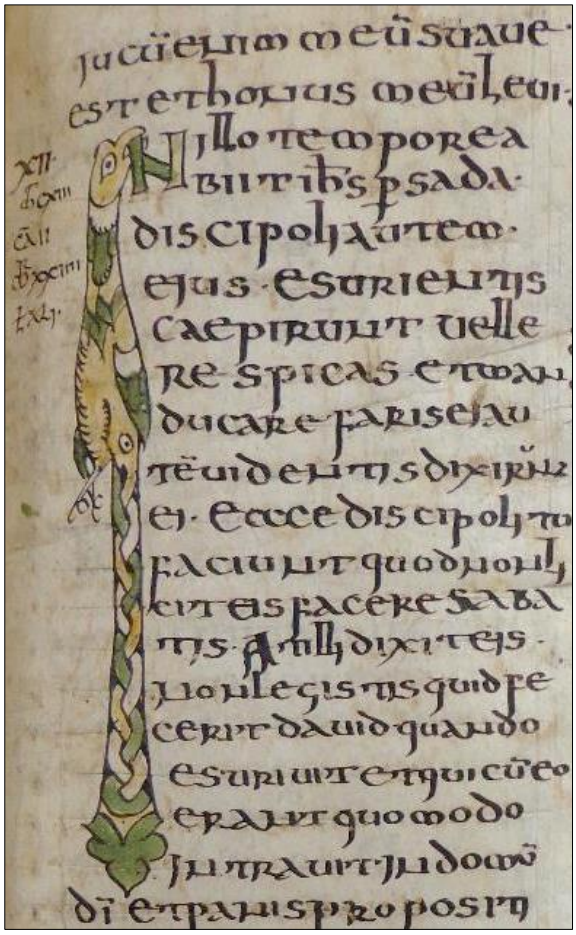


Figure 97. Évangiles de Gundohinus, Autun, BM, Ms 3, milieu VIII^e siècle, f. 29r, initiale I.

Après la liste des 28 chapitres de l'*Évangile* de Mathieu (f. 13r-14v), le texte se développe sur 45 feuillets, jusqu'au f. 58v, soit sur un quart du recueil. Le texte de Mathieu rassemble 28 lettrines, soit environ la moitié des 59 lettres initiales du manuscrit. Ces 28 lettrines réparties régulièrement dans le texte réunissent 20 poissons « serpentins », 14 oiseaux dont les longues queues les rapprochent des paons et 2 serpents, soit 36 animaux caractérisés par l'hybridité. Dans le texte de Mathieu, plusieurs lettrines méritent d'être observée. Sur le f. 28v, un paon est disposé à la verticale pour former le I du mot « *In* »[1760]. Pendu par le bec au N, l'oiseau porte un collier vert tréflé et une longue queue en amande ornée de bandes bicolores vertes et dorées qui répondent aux liens entrelacés de l'oiseau figuré sur le feuillet suivant. Au centre de la colonne gauche du texte du f. 29r, un second paon, également pendu par le bec, forme le I de « *In* » suivi de « *illo tempore abiit ih(esu)s…* »[1761] [Figure 97]. Sa queue évasée débute par un « œil » semblable à celui de son pendant et se termine par un trèfle similaire à celui des poissons précédemment

[1759] L'iconographie des tables de canons des *Évangiles* de Gundohinus a été étudiée en détails dans L. NEES, *The Gundohinus Gospels*, *op. cit.*, p. 33-81.
[1760] « *In illo tempore respondens ih(esu)s…* », Mt 11, 25.
[1761] Mt 12, 1.



Figure 98. Évangiles de Gundohinus, Autun, BM, Ms 3, milieu VIII[e] siècle, f. 34r, initiale T.

évoqués. Sur le f. 34r, un autre paon à la queue entrelacée et tréflée tient quant à lui un serpent déroulé dans son bec [Figure 98]. L'animal semble se débattre comme l'indique son corps noueux opposé à la rigidité apparente du corps du paon à l'origine de la stabilité de la lettre T du mot « *Tunc* »[1762]. Cependant, cette impression d'inflexibilité n'est pas une constante dans la figure du paon. Au centre de la colonne droite du f. 36r, l'oiseau relève sa queue serpentine ornée de bandes bicolores afin de former la courbure de la lettre V de « *Venit* »[1763]. Il tient un trèfle dans son bec, à moins qu'il ne s'agisse de sa langue végétalisée. Celle-ci apparaît plus distinctement sur la lettrine dans le coin inférieur droit du f. 38r. Le I de « *In* » est constitué d'un paon à deux têtes opposées dont le corps s'étend sur toute la hauteur de la colonne de texte[1764]. Leur queue en amande ornée de bandes bicolores débute par un œil placé entre les deux ailes d'un oiseau qui porte un collier tréflé. Ce motif tréflé se retrouve dans la partie gauche de l'animal, puisque son bec laisse échapper une langue végétalisée. La tête droite assure quant à elle la stabilité de la lettre en s'accrochant à la lettre N et par conséquent, en se reliant physiquement au texte introduit.

À partir du f. 59r débute l'*Évangile* de Marc (f. 59r-93v). La liste des premiers chapitres (f. 59r-60r) de Marc est suivie d'un prologue puis de la liste des premiers chapitres de l'*Évangile* de Jean (f. 60r-61r). 3 lettrines sont contenues dans l'*Évangile* de Marc (f. 61r-93v), soit sur 32 feuillets, alors que l'*Évangile* de Luc (f. 94r-153v) rassemble 7 lettrines réparties sur 59 feuillets. Après la liste des chapitres de Luc (f. 94r-94v) et de son prologue (f. 95r-97r), le texte débute au f. 97v par la figuration d'un paon et d'un lion affrontés ou réunis dans une mandorle ponctuée de quatre perles [Figure 99]. La partie inférieure de la lettre Q de « *Quo(niam)* » est composée d'une tige tréflée à laquelle est s'accroche un paon dont le corps forme la haste de la lettre[1765]. Sur la colonne voisine, le F de « *Fuit* » est formé par un paon assez similaire, mais

[1762] « *Tunc accessirunt* (sic) *ad eum…* », Mt 15, 1.
[1763] « *Venit d(omi)n(u)s ih(esu)s…* ».
[1764] Ce dernier débute par « *In illa accessirunt* (sic) *discipoli ad ih(esu)m dicentis* (sic)… », Mt 18, 1.
[1765] « *Quo(niam) quide(m) multi conati sunt…* », Lc 1, 1.

disposé à la verticale[1766] [Figure 99]. L'oiseau tient dans le bec un poisson qui regarde en

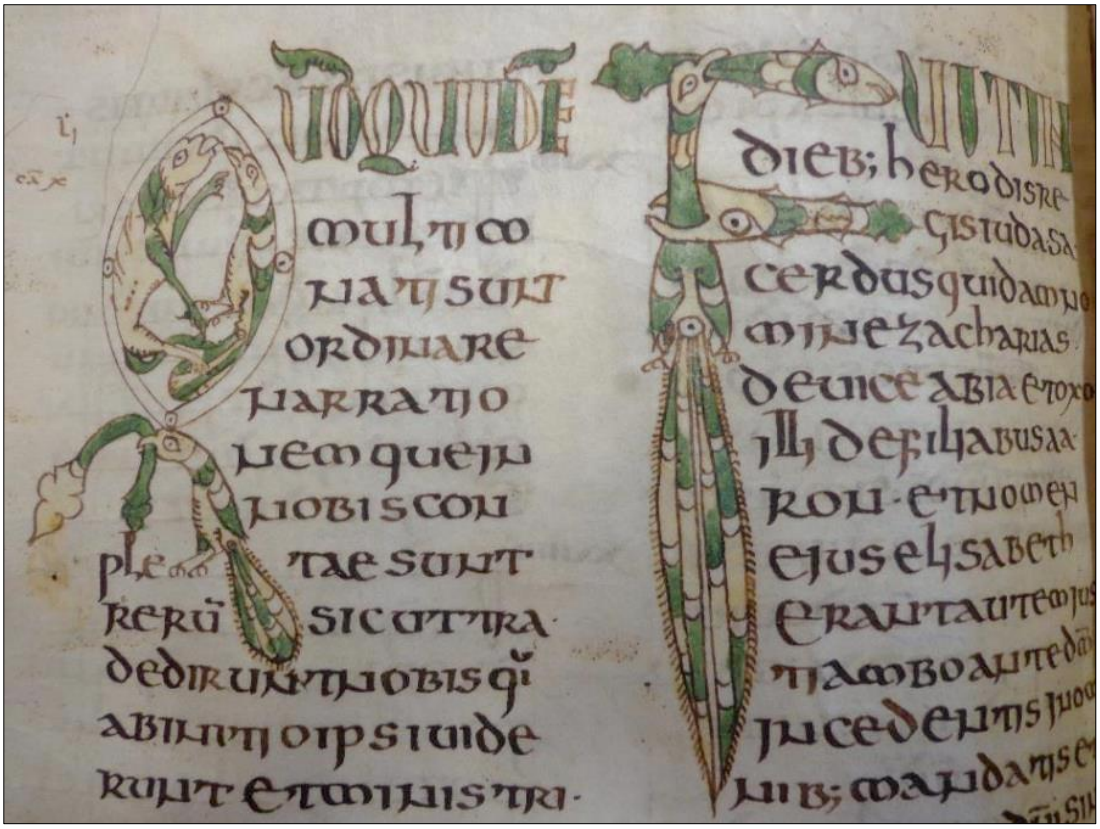


Figure 99. Évangiles de Gundohinus, Autun, BM, Ms 3, f. 97v, initiales Q et F, milieu VIII[e] siècle.

direction de la première ligne du texte, alors que son semblable pince le corps du paon et dirige son regard dans la direction opposée. Dans le coin inférieur gauche du f. 99v, deux paons à la queue tréflée portent un serpent dont le corps retombant se plie entre les deux oiseaux pour former la partie centrale du M de « *Magnifeca* (sic) »[1767]. La dernière lettrine du texte de Luc est placée dans le coin supérieur gauche du f. 151v et formée d'un paon pendu par le bec à la lettre N. La queue végétalisée de l'oiseau est relevée et courbée pour produire la lettre U de « *Una* » pour « *Una aute(m) sabati (sic)*… »[1768]. La dernière partie des Évangiles concerne 21 chapitres de l'*Évangile* de Jean (f. 154r-186r) et rassemble 12 lettrines composées notamment de 9 poissons, de 7 paons et 1 serpent[1769]. Le colophon (f. 186r) précède des « portraits » des Évangélistes présentés sous des arcs qui abritent leurs attributs respectifs (f. 186v-188r).

[1766] « *Fuit in dieb(us) herodis*… », Lc 1, 5
[1767] « *Magnifeca (sic) anima mea d(omi)n(u)m*… », Lc 1, 46.
[1768] Lc 24, 1.
[1769] La préface de l'*Évangile* de Jean (f. 154r-155r) précède la liste des 14 premiers chapitres (f. 155r-156r) suivie de 21 chapitres (f. 156r-186r). Sur la question du choix des chapitres dans le manuscrit, voir L. NEES, *The Gundohinus Gospels*, *op. cit.*, p. 11-22.

La mise en parallèle des 59 lettrines distribuées sur les 189 feuillets du manuscrit permet de faire émerger des constantes et des variables dans la composition des lettres. Celles-ci se divisent en deux grandes catégories. Le cadre des lettres initiales abrite des animaux ou bien ces animaux forment eux-mêmes une lettre en se figeant ou en se pliant. Cette tension entre statisme et dynamisme est particulièrement visible dans la figure du paon répétée, modulée et déclinée à travers 32 oiseaux hybrides. Leurs longues queues ne sont ponctuées d'ocelles à proprement parler, mais peuvent être parsemées de liserés qui délimitent les segments des bandes bicolores, selon un procédé comparable à celui de l'orfèvrerie (f. 28v). De la même manière que sur les bordures des arcs du *ciborium* de Valpolicella, les bandes peintes dans les queues en amande des paons pourraient faire référence à l'alternance de perles sur des bracelets et des colliers contemporains. Plus généralement, il est possible que la compartimentation des corps de ces oiseaux sculptés ou peints entre le VIII^e^ et le IX^e^ siècle évoque la technique de l'orfèvrerie, le décor des broches et des fibules[1770]. Le paon arbore un plumage éclatant dont la préciosité des couleurs paraît avoir été traduite dans le manuscrit par l'emploi de plusieurs pigments. La queue du paon peut également être traversée par des liens entrelacés qui naissent à partir de la base de son corps marquée d'un point, probablement un œil (f. 29r, fig. 12). Dès lors, l'œil pourrait représenter une autre créature à partir de laquelle se compose la queue ou bien relever du principe de la métonymie. Un seul œil évoquerait alors l'ensemble des ocelles de la queue dont la structure semble dévoilée. Dans un tel système de pensée analogique, la mise en évidence de propriétés communes entre différentes créatures permettrait de dépasser « l'impression de désordre »[1771]. Ces propriétés sont traduites visuellement par la répétition de colliers, par la mise en place de trèfles aux extrémités des créatures et des lettres, ainsi que par l'usage récurrent des entrelacs. L'usage de dénominateurs communs entre les lettres, les animaux et les végétaux permet de créer des échos entre les créatures et de faire résonner le Verbe de Dieu. Le Verbe créateur met en lumière l'ordre de l'univers bien que selon Augustin, le *verbum* ne puisse être « une parole faite de syllabes car Il est éternel »[1772]. Sur le f. 156r, la lettrine I du « *In principio erat Verbum*… » du début de l'Évangile de Jean s'étend sur toute la hauteur de la colonne de texte, de la même manière que dans l'*invocatio* (f. Av) et qu'au début

[1770] Un bilan historiographique des recherches sur le processus d'abstraction et de schématisation dans l'iconographie du Haut Moyen Âge a été mené dans S. CASARTELLI NOVELLI, « 'Organicità e astrazione' : statuto e funzione del linguaggio altomedievale delle immagini alla luce della macrostoria del segnico », dans *Medioevo : i modelli,* A. C. QUINTAVALLE (dir.), actes de la journée d'étude (Parme, 1999), Parme, Electa, 2002, p. 191-208.
[1771] *La fabrique des images,* P. DESCOLA (dir.), *op. cit.*, p. 165 et suiv.
[1772] La traduction des *Enarrationes in psalmos CIII, serm.* IV-1 (PL 37, 1378) est reprise de l'ouvrage de V. DEBIAIS, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200),* Paris, Cerf, 2017, p. 45.

de l'Évangile de Marc (f. 61r). Comme l'explique V. Debiais dans son analyse des commentaires sur le prologue de l'Évangile de Jean, « toute chose créée et perçue est emplie de son origine divine et participe du Verbe créateur »[1773]. Le monde créé par Dieu apparaît grâce et par l'intermédiaire du Verbe qui révèle la structure de l'univers et rend « visible l'invisible » grâce aux yeux de la foi permettant de dépasser la dimension du sensible[1774]. La mise en lumière des Évangiles dans le manuscrit correspond ainsi à la diffusion du Verbe universel, intemporel et immuable. La « parole » de Dieu manifeste sa présence dans l'univers, ce qui correspond au signe de la croix évoquée par les quatre perles serties sur la mandorle du Q de « *Quoniam* » sur le f. 97v [Figure 99].

La vitalité du Verbe semble être à l'origine de la transformation des figures qui conservent une certaine unité corporelle. Les oiseaux se rigidifient, se courbent, voire s'inclinent devant Dieu qui « s'exprime » dans les Évangiles. En se pliant à la volonté du scribe et de l'enlumineur, ils se lient au texte jusqu'à s'incorporer à celui-ci en incarnant la première lettre. En introduisant une partie du texte, ils invitent le lecteur à la contemplation et soulignent l'unité des Écritures en mettant en évidence un ordre, voire un certain équilibre. Chaque paon pourrait être interprété comme un gardien du Verbe ainsi que comme la manifestation du pouvoir de Dieu qui renouvelle les créatures rassemblées autour du Christ. Sur le f. 3v, les deux paons sont réunis autour du corps glorieux du Christ signifié par le poisson eucharistique. Ce dernier soutient l'arc de cercle formant la première lettre de « *Matheus* » et semble assurer la stabilité de la lettrine en formant un axe, un lien entre le charnel et le spirituel. L'expression de la double nature du Christ serait alors relayée par les deux paons dont la chair purifiée par les sacrements renforce la fonction médiatrice de l'oiseau. La recherche d'équilibre semble également passer par la liaison entre les éléments végétaux et animaux. Au-delà de leurs queues et de leurs langues végétalisées, les oiseaux peuvent se saisir de serpents pour former une lettre, par exemple le T de « *Tunc* » sur le f. 34r ou bien le M de « *Magnificat* » sur le f. 99v[1775]. En s'attrapant, ils cherchent à garantir la stabilité de la lettre et parfois à indiquer le début du texte comme en témoigne le F de « *Fuit* » sur le f. 97v [Figure 99].

Les paons, les poissons, les serpents et les lions sont associés, combinés avec des entrelacs et des éléments végétaux pour former les premières lettres de certains passages des

[1773] *Loc. cit.* V. Debiais s'appuie notamment sur certains passages des Écritures, en particulier sur 1 Cor 8, 6 ; Col 1, 16 ; He 1, 2.
[1774] Si l'on prolonge les réflexions de V. Debiais sur Is 45, 15 (*Id.*, *La croisée des signes…, op. cit.,* p. 45).
[1775] Deux paons disposés à la verticale forment également les montants d'un M dont la partie centrale est constituée d'un serpent plié sur le f. 59r.

Évangiles. L'hybridité des lettrines apporte une certaine hétérogénéité à l'univers visuel du manuscrit, mais la mise en parallèle des initiales permet de mettre en lumière un ordre régissant des créatures singulières. En constituant ses lettrines à partir de quelques animaux, de végétaux et d'entrelacs, le concepteur du décor se sert de l'*ornatus* pour dévoiler**,** en partie, une infrastructure qui serait le reflet d'une structure générale. Les différentes lettrines se répondent et entrent en écho de manière à former une unité multiple, à révéler l'harmonie d'un ordre global à travers la diversité des créatures rassemblées par et autour du Christ. Comme l'explique J.-C. Bonne, « l'ornemental […] fonde lui-même une pensée de l'ordre ou même de l'organisation »[1776] et peut être considéré comme un « pouvoir d'orchestration générale assez puissant pour moduler ses consonances et ses dissonances sur de multiples registres »[1777]. Le scribe compose un univers visuel cohérent et ordonné à partir d'un nombre assez limité d'éléments comparables à des notes de musique[1778]. La *musica* exprime l'ordre divin et réunit les différentes créatures au sein d'un ensemble harmonieux[1779]. La mesure est apportée par ces éléments répétés, alternés et variés pour rythmer la lecture des *Évangiles* et accompagner la prière, ce qu'I. Marchesin a développé à travers la notion de « calligraphie musicale » dans son étude des psautiers carolingiens[1780]. Les lettres initiales manifestent le pouvoir de Dieu et en portent l'empreinte tout comme le paon. Les créatures se forment, se déforment et se reforment à partir du Verbe médiateur entre l'homme et Dieu. Le paon participe au passage entre charnel et spirituel ainsi qu'entre sensible et intelligible[1781]. L'oiseau se *dé-forme* pour mieux se conformer à la volonté du scribe et par extension, à la volonté de Dieu afin d'incarner un modèle de stabilité entre le corps et l'âme. Le paon considéré comme victorieux sur le temps et sur la mort a donc probablement été choisi parce qu'il incarnait le mieux le processus de transformation, la renaissance et l'incorruptibilité.

En ce qui concerne le choix du vocabulaire visuel, les entrelacs, les poissons et les oiseaux apparaissent dans les manuscrits mérovingiens dès le VII^e^ siècle, mais la créativité développée dans les lettrines de l'*Évangéliaire* de Gundohinus le distingue de ses supposés

[1776] J.-C. BONNE, « De l'ornemental dans l'art médiéval (VII^e^-XII^e^ siècle)… », art. cit., p. 237.
[1777] *Ibid.*, p. 239.
[1778] Sur ce sujet, voir en particulier les réflexions développées par I. MARCHESIN, *L'image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux 800-1200*, Turnhout, Brepols, 2000.
[1779] *Ibid.*, p. 45.
[1780] *Ibid.*, p. 117.
[1781] Sur la question du passage entre sensible et intelligible par l'intermédiaire de l'art chez Augustin, voir O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image…*, *op. cit.*, p. 341-346.

modèles[1782]. De la même manière que les autres animaux figurés, les oiseaux sont caractérisés par un certain dynamisme formel traduit par la métamorphose de leurs longues queues. La vitalité du Verbe atteint l'essence de l'être, l'organise et le recompose[1783]. Les longues queues tréflées sont ornées de structures entrelacées (f. 29r) ou bien prennent une forme en amande, peut-être de mandorle, pour donner à voir des plumes compartimentées (f. 97v). Celles-ci peuvent également se changer en une unique plume (f. 40v) [Figure 100] ou bien se transformer en un corps de serpent vert et tacheté (f. 54v). La longue queue du paon n'est pas présentée déployée en roue, mais elle révèle sa structure et, par là même, témoigne de son appartenance à un ordre général. La microstructure offre un aperçu de la macrostructure au sein d'un univers essentiellement ordonné par et pour Dieu.



Figure 100. Évangiles de Gundohinus, Autun, BM, Ms 3, f. 40v, initiale S, milieu VIII^e siècle.

Au-delà de son potentiel de transformation formelle associé à sa signification, le choix du paon a pu être orienté par les références du scribe Gundohinus. Dans son étude, L. Nees a constitué un faisceau d'indices et croisé différentes sources d'informations afin de préciser la provenance du manuscrit et surtout de tenter de découvrir le manuscrit modèle[1784]. Le chercheur n'est pas parvenu à l'identifier précisément, mais il en conclut que les tables de canons (f. 6v-12r), la *Maiestas Domini* (f. 12v) et les portraits des Évangélistes (f. 186v-188r) doivent se référer à un même manuscrit. Ce dernier est probablement issu du nord de l'Italie, peut-être de la sphère ravennate du milieu du VI^e siècle comme l'indiqueraient notamment la figuration du Christ en majesté, imberbe et nimbé d'une auréole cruciforme sertie de perles, assez proche de celle du Christ de l'abside de Saint-Vital[1785]. Les lettrines seraient inspirées d'un manuscrit mérovingien inconnu dont le décor serait, lui-même, issu un manuscrit ravennate du VI^e siècle

[1782] L. NEES, *The Gundohinus Gospels, op. cit.*, p. 30-32. À ce sujet, voir également C. NORDENFALK, *Early Medieval Book Illumination*, Genève, Skira, 1988, p. 47-52.
[1783] Sur la question du Verbe créateur chez Augustin, voir en particulier D. MÉHU, « Augustin, le sens et les sens… », art. cit., p. 277 et suiv.
[1784] L. Nees a étudié chaque composante du manuscrit (les figures présentées dans les initiales, le module d'écriture, les portraits des Évangélistes,…) et relevé des indices, à la manière d'une enquête, de manière à identifier le manuscrit de référence du scribe du VIII^e siècle.
[1785] L. NEES, *The Gundohinus Gospels, op. cit* , p. 140 et suiv. Sur le Christ de la conque absidale de Saint-Vital de Ravenne (milieu VI^e siècle), voir fiche L 251-1.

dans lequel la figure du paon devait être particulièrement présente[1786]. L'omniprésence de cet oiseau dans l'iconographie ravennate au milieu du VI^e^ siècle a pu ainsi orienter le répertoire visuel de ce manuscrit de référence et par extension, le vocabulaire des *Évangiles* de Gundohinus.

C. La Fontaine de Vie de l'Évangéliaire de Godescalc (781-783)

Dans l'*Évangéliaire* dit de Godescalc, les paons ne forment pas de lettrines, mais leur position est déterminante au sein du feuillet, ainsi que dans le manuscrit. L*'Évangéliaire de Godescalc* a été réalisé dans un *scriptorium* de l'École du Palais de Charlemagne, probablement à Worms (Allemagne) entre 781 et 783[1787]. Charlemagne (768, 800-814) et Hildegarde (758-783) en ont commandé la réalisation au scribe Godescalc après un voyage à Rome en 781 durant lequel le jeune Carloman a été baptisé[1788]. Le manuscrit composé de 127 feuillets débute par les portraits de Mathieu, Marc, Luc et Jean présentés en train de rédiger leurs textes dictés par leurs symboles respectifs (f. 1r-2v). La mise en image de la Fontaine de Vie (f. 3v) est placée après une présentation du Christ en majesté (f. 3r) et en regard d'une lecture matthéenne pour la veille de Noël (f. 4r)[1789].

Les 242 extraits des *Évangiles* sont ensuite classés dans l'ordre des célébrations de l'année liturgique jusqu'au f. 121r avant un calendrier (f.121v-124r) puis une table de calcul du cycle pascal entre 779 et 816 (f.124v-126r)[1790]. Les mots précieux du poème dédicatoire sont

[1786] L. NEES, *The Gundohinus Gospels*, *op. cit* , p. 220 et suiv.

[1787] Fiche N 191. L'*Évangéliaire de Godescalc* est conservé à BnF sous la cote Ms NAL 1203. Parmi l'abondante bibliographie sur le sujet et parmi les références les plus récentes, voir P. UNDERWOOD, « The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels », *DOP*, 5, 1950, p. 41-138 ; W. KOEHLER, *Die karolingischen Miniaturen, 2. Die Hofschule Karls des Grossen*, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1958, II, p. 9, 11, 22-28 ; F. MÜTHERICH, « Manuscrits enluminés autour d'Hildegarde », dans *Autour d'Hildegarde*, P. RICHÉ, C. HEITZ et F. HÉBER-SUFFRIN (éd.), actes de colloque (Metz, 1983), Paris, université Paris X-Nanterre, 1987, p. 49-61 ; B. REUDENBACH, *Das Godescalc-Evangelistar. Ein Buch für die Reformpolitik Karl des Grossen*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch, 1998 ; G. DENZINGER, *Die Handschriften der Hofschule Karls des Grossen. Studien zu ihrer Ornamentik*, Langwaden, Bernardus éditions, 2001, p. 108-152 ; *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, M.-P. LAFFITTE et C. DENOËL (dir.), catalogue d'exposition (BnF, Paris, 2007), Paris, BnF, 2007, n°8, p. 93-94 ; E. PALAZZO, « Art et liturgie au Moyen Age. Nouvelles approches anthropologique et épistémologique », *Anales de Historia del Arte*, 2010, Extra 2, p. 31-74 [en ligne] <halshs-00653366>.

[1788] Le poème de dédicace (f. 126v-127r) mentionne notamment que « Charles, pieux roi des Francs, a ordonné d'écrire ce magnifique ouvrage, avec son illustre épouse Hildegarde […] Godescalc, le dernier de leurs serviteurs s'est appliqué à l'accomplir au printemps, il traversa les Alpes lorsque le consul voulut voir la ville de Romulus… » selon la traduction proposée par Charlotte Denoël durant son intervention au 10^e^ symposium annuel de l'IMS (2013) précédemment cité.

[1789] Mt 1, 18-21. *Cf.* P. UNDERWOOD, « The Fountain of Life… », art. cit., p. 62.

[1790] M.-P. LAFFITTE, « L'Évangéliaire de Charlemagne, texte, histoire, reliure », *Art de l'enluminure*, n°20, mars-avril-mai 2007, p. 4-17.

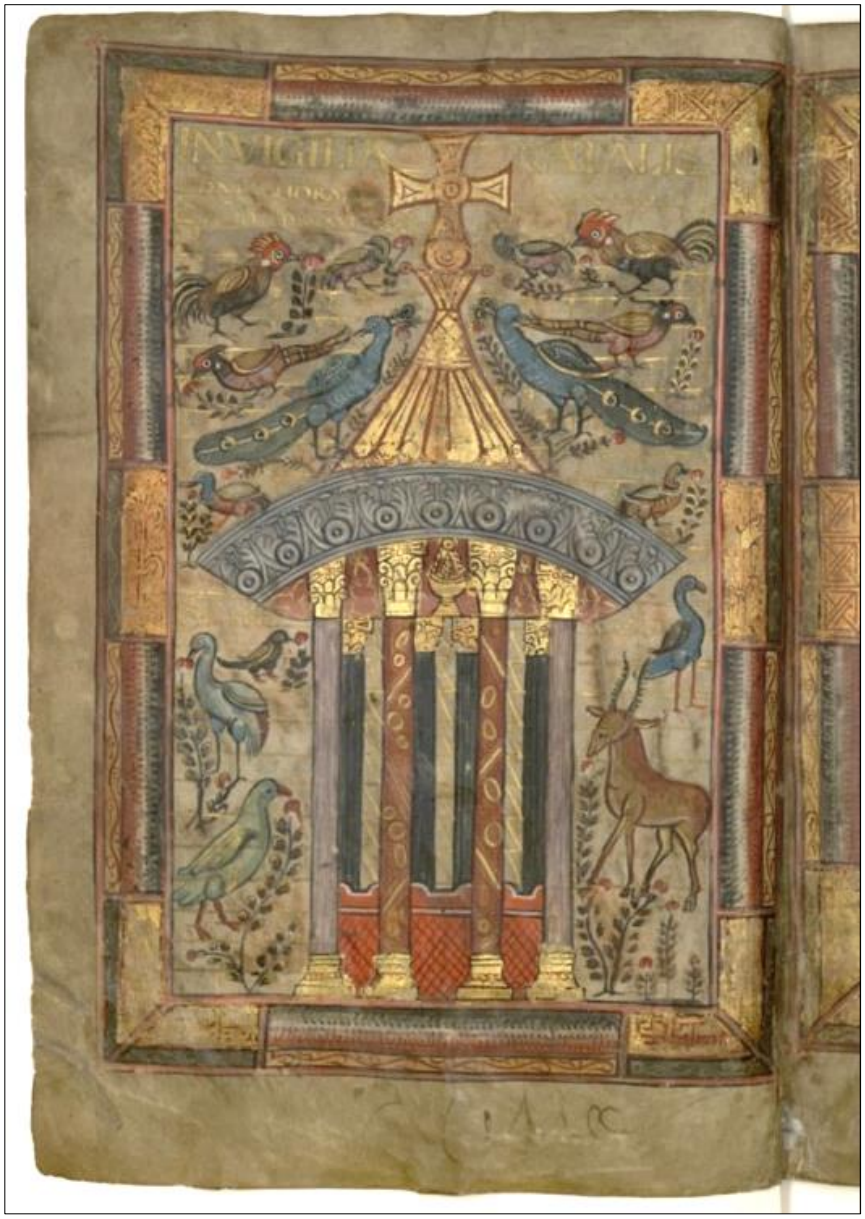


Figure 101. Évangéliaire de Godescalc, Paris, BnF, Ms. NAL 1203, f. 3v., Fontaine de Vie, 781-783.

inscrits en lettres dorées sur un parchemin pourpré dans les derniers feuillets du manuscrit (f. 126v-127r). Sur le f. 3v, la Fontaine de Vie est encadrée par une double bordure divisée en douze compartiments aux décors alternés [Figure 101]. Six segments marquent les angles de la composition et les parties centrales des montants latéraux. Des motifs géométriques et des candélabres rouges-bruns de *folium* sur fond doré ornent la bordure intérieure, alors que la ligne extérieure est parcourue de rinceaux dorés sur fond rouge-brun[1791]. Les six autres segments sont

[1791] Sur la question des pigments employés dans le manuscrit et en particulier sur le feuillet de la Fontaine de Vie, voir P. ROGER, « Étude des couleurs et de la pratique picturale », *Art de l'enluminure,* n°20, mars-avril-mai 2007, p. 46-65.

ornés de bandes « en relief » dans la bordure intérieure et de rinceaux rouges-bruns sur fond doré à l'extérieur. L'ornement de la double bordure de la composition apporte un rythme visuel relayé par les motifs répartis sur les fûts des huit colonnes de l'édicule en forme de *tholos*. Au premier plan, les colonnes centrales rouges-brunes pourraient rappeler le porphyre égyptien, mais les veinages et les inclusions dorées dans la matière l'en éloignent. Les marques dorées forment des ocelles de différentes tailles et des liserés encadrés de perles qui s'enroulent autour des fûts des colonnes. Les deux colonnes latérales sont également pourpres, mais ne présentent pas, semble-t-il, de marques particulières tout comme les quatre colonnes présentées à l'arrière-plan. Leurs fûts plus foncés contrastent avec leurs chapiteaux dorés que les huit colonnes ont en commun, tout comme leurs bases dorées. Le cercle de colonnes couronne un bassin central surmonté d'une lampe suspendue en forme de calice, ce qui ferait écho à l'usage de la couronne votive et de la lampe liturgique suspendue au dais du *ciborium*[1792].

La *tholos* est couverte d'un toit conique bordé à l'extérieur d'une frise de palmettes rehaussées de blanc de plomb sur un fond gris-bleuté[1793]. Le cône godronné du toit doré forme un éventail renversé orné de plumes ocellées, ce qui rappelle la queue déployée en roue du



Figure 102. Évangéliaire de Godescalc, Paris, BnF, Ms. NAL 1203, f. 3v., Fontaine de Vie, 781-783, détail.

[1792] J. O'REILLY, « The Trees of Eden in Mediaeval Iconography », dans *A Walk in the Garden. Biblical, Iconographical and Literary Images of Eden*, P. MORRIS et D. SAWYER (éd.), Sheffield, Sheffield Academic Press, 1992, p. 167-204, p. 178.
[1793] P. ROGER, « Étude des couleurs et de la pratique picturale », art. cit., p. 48-52.

paon[1794]. Celui-ci est dédoublé puisqu'au sommet de l'édifice, deux paons affrontés regardent vers l'arrière et donc, en direction des oiseaux qui gravitent autour de la Fontaine de Vie [Figure 102]. Les têtes des deux oiseaux sont surmontées d'une aigrette composée de deux plumes ocellées noires et dorées qui rappellent celles de la longue queue du paon. Cette dernière est traversée par une arête centrale blanche ponctuée de trois ocelles blancs, noirs et dorés sur un fond vert de cuivre. Les ailes du paon à droite sont soulignées d'un trait doré[1795] qui fait écho aux bases des ocelles et répond aux plumes rehaussées d'or des autres oiseaux sur lesquels nous reviendrons. Les plumes des paons sont grises-bleutées et tachetées en raison de l'emploi d'une combinaison chromatique de blanc de plomb, d'indigo et de noir de carbone, alors que les plumes du poitrail sont colorées grâce à du bleu égyptien ou *lapis lazuli*[1796]. Autour des paons, douze oiseaux sont dispersés dans un environnement paisible et luxuriant comme l'indiquent les rameaux fleuris. Dans la moitié supérieure du feuillet, quatre canards portant un collier perlé regardent vers l'extérieur de la composition, en direction de la double bordure. Les deux couples de canards encadrent les paons au-dessus desquels sont placés deux faisans regardant également vers l'extérieur puis deux coqs dirigeant leurs regards vers l'intérieur et donc vers la croix. En effet, les paons appartiennent à un ensemble d'oiseaux comme rassemblés autour d'une croix grecque dorée disposée au sommet de la *tholos*. La croix couronne la Fontaine de Vie, qui, tel un pôle, attire différents oiseaux tels qu'un perroquet vert, deux échassiers au plumage bleu et une caille dans la partie inférieure du feuillet. À droite, un quadrupède brun à un seul œil se dirige vers l'édifice et penche la tête vers un rameau dont la fleur est colorée de pigments rouges-roses et d'orange de plomb[1797]. Le quadrupède est plus délicat à identifier, mais ses cornes ondulées et légèrement arquées le rapprochent davantage d'une antilope que d'un cerf[1798].

La composition du feuillet enluminé met d'abord en évidence un axe horizontal démultiplié grâce aux lignes de réglure dorées qui relient les montants latéraux de la double

[1794] Ce détail des plumes ocellées disposées en roue dans les godrons du toit ne semble d'ailleurs pas avoir retenu l'attention des spécialistes jusqu'à présent.
[1795] Notons que les rayons du soleil peuvent également révéler des reflets dorés sur les plumes iridescentes du paon.
[1796] J. VEZIN et P. ROGER, « Étude des matériaux de la couleur dans les manuscrits médiévaux : emploi inédit de bleu égyptien dans trois manuscrits des VIII^e^ et X^e^ siècles », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 151-1, 2007, p. 67-87 ; P. ROGER, « Étude des couleurs et de la pratique picturale », art. cit., p. 54-55. Sur la perception, les usages et la signification de la couleur bleue, voir M. PASTOUREAU, *Bleu. Histoire d'une couleur,* Paris, Seuil, 2006, en part. p. 21 et suiv.
[1797] *Loc. cit.*
[1798] Nous ne partageons pas l'avis de plusieurs chercheurs, en particulier de Charlotte Denoël, qui voit en cet animal – portant deux cornes ondulées – un cerf, certes plus facile à interpréter dans ce contexte.

bordure. La première ligne du texte porte une formule en lettres capitales dorées marquant le début de la lecture d'une péricope matthéenne pour la veille de Noël[1799]. Le texte développé entre les montants de la bordure encadre également la croix dorée placée au centre des trois premières lignes du feuillet. Le signe christique surmonte l'édifice vers lequel les animaux se rassemblent pour s'abreuver de vie éternelle. La plupart des oiseaux semblent perchés sur les lignes de structure du décor, même si leur attention est davantage concentrée sur des rameaux fleuris, probablement les jeunes pousses de la Croix-Arbre de Vie[1800]. Les paons affrontés regardent vers l'arrière et paraissent garder l'accès du *fons vitae* placé au centre de l'Éden retrouvé grâce au sacrifice du Christ. Le couple de paons se trouve au plus près du toit conique qui, une fois renversé, évoque la queue déployée en roue d'un troisième paon. Dans la moitié supérieure du feuillet, les deux couples de canards liés par leurs colliers perlés sont répartis en miroir. Ils sont affrontés et regardent vers l'arrière autour de la croix et adossés aux extrémités de la frise de palmettes comme des acrotères sur le fronton d'un temple antique. Ils s'opposent par la position de leurs corps, mais regardent ensemble en direction de la bordure, de la périphérie, de l'extérieur d'un univers préservé. En dirigeant leurs regards vers la Croix, les deux coqs rappellent le reniement de Pierre[1801] et pourraient également porter une dimension sotériologique[1802]. Perçu comme un modèle du salut, le coq incarnerait la miséricorde de Dieu, le repentir et la pénitence, tandis que le paon annoncerait la résurrection promise aux Élus[1803]. Les deux faisans arborent quant à eux un plumage pourpre et doré ainsi qu'une longue queue qui les situent visuellement et sémantiquement à mi-chemin entre le coq et le paon[1804]. Dans le coin inférieur gauche de la composition, le perroquet vert porte son regard sur le bassin central qui évoque les fonts baptismaux. L'oiseau fait référence à l'individu qui s'apprête à renaître en recevant le baptême et à imiter Jésus, puisque dans le *Physiologus*, le perroquet est notamment associé à la piété mimétique, à l'obéissance à Dieu et à la démonstration de foi[1805]. Les

[1799] IN VIGILIA NATALIS suivie de « *D(omi)ni hora(e) nonae. Statio ad S(an)c(t)am Maria(m). Sec(undum) Mat(theum). Cap(itu)l(o) III* » puis sur le feuillet suivant (f. 4r) : IN ILLO TEMPORE….
[1800] Sur la Croix-Arbre de Vie, voir *supra*, chap. VII, I. A.
[1801] L'épisode est notamment décrit dans Mc 14, 30, 68-72. Voir F. BOVON, *L'Évangile selon saint Luc (19, 28 – 24, 53)*, Genève, Labor et Fides, 2009, p. 225 et suiv.
[1802] L. MARTINEZ-FAZIO, *L'Eucaristia nell'iconografia paleocristiana*, Rome, [s. n.], 1978, p. 80 cité dans M. G. MUZJ, *Un maître pour l'art chrétien…*, *op. cit.*, p. 224.
[1803] Sur la question du coq associé à la miséricorde, voir E. DASSMANN, « Die Szene Christus-Petrus mit dem Hahn », *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 8, 1980, p. 509-527.
[1804] Sur la signification du faisan dans le bestiaire médiéval, voir notamment A. ZUCKER, *Physiologos…, op. cit.,* p. 310-312.
[1805] *Ibid.*, p. 309.

échassiers au plumage bleu répondent aux paons tout comme la caille, un oiseau migrateur associé au cycle de la nature et à la renaissance[1806].

Le quinzième animal du bestiaire figuré sur le f. 3v est un quadrupède, probablement une antilope au pelage tacheté rouge et brun. L'animal se dirige vers le bassin de la fontaine pour se rafraîchir et penche la tête vers un rameau fleuri comme les oiseaux précédemment décrits. L'antilope possède un sens assez ambigu dans le bestiaire médiéval[1807]. De la même manière que la licorne, l'antilope est réputée comme difficile à approcher, mais lorsqu'elle a besoin de s'abreuver, ses longues cornes en forme de scie peuvent s'emmêler dans les branchages. L'animal incarne la proie par excellence du chasseur et certainement sur le feuillet, une figure sacrificielle comparable à l'Agneau pascal à moins qu'elle ne fasse référence au fidèle assoiffé d'immortalité[1808]. L'antilope est également le seul animal dont la tête est présentée de trois quarts et la seule créature cyclope du feuillet. Son œil unique est placé sur le museau et non au milieu du front, ce qui sera le cas de l'Agneau apocalyptique de la chapelle Saint-Zénon dans la basilique Sainte-Praxède à Rome (817-818)[1809]. La cyclopie de l'antilope pourrait être l'indice de l'ouverture des yeux de l'esprit permettant aux fidèles de percevoir l'invisible et d'atteindre le niveau de l'intelligible. Comme nous l'avons déjà mis en exergue, l'œil de la foi permettrait de contempler « le vieil homme enseveli » pendant que les yeux du corps voient « le corps immergé » dans le bassin baptismal selon Jean Chrysostome (v. 344-407)[1810]. L'antilope figurée ressemble à son référent et s'en détache, puisque la *figura* est envisagée comme « un mode d'intellection » en reprenant les termes de D. Méhu[1811]. La tension entre ressemblance et dissemblance enclenche une transition entre sensible et intelligible permettant de dépasser le niveau des apparences et ainsi de révéler progressivement l'essence des choses vues. Chez Augustin, la *visio* est « intellection »[1812] et se divise en plusieurs étapes comme autant de paliers de connaissance, de niveaux dans le rapprochement du fidèle avec Dieu. Ce parcours cognitif hiérarchisé débute par la connaissance par les sens (*visio corporalis*) et se poursuit par la *visio spiritalis* caractérisée par la création « d'images mentales » (*imagines*)

[1806] *Supra,* chap. IV, III. B ; VI, II. B.
[1807] A. ZUCKER, *Physiologos…, op. cit.,* p. 214-215.
[1808] Dans le dernier cas, la figure de l'antilope se rapprocherait du cerf assoiffé de vie éternelle dans le *Psaume* 42.
[1809] *Infra,* chap. IX, II. C.
[1810] JEAN CHRYSOSTOME, *Trois catéchèses baptismales,* A. PIÉDAGNEL (éd.), Paris, Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 366, 1990, III, 3, p. 220-222.
[1811] Le chercheur désigne la *figura* comme « une forme d'expression caractérisée par l'écart et le détour » (D. MÉHU, « L'évidement de l'image… », art. cit., p. 8 et suiv.).
[1812] *Ibid.*, p. 8-9. Voir également J.-C. SCHMITT, « La culture de l'*imago* », *Annales. Histoire, Sciences sociales,* 51-1, 1996, p. 3-36, en part. p. 5-6 ; *id.*, « *Imago* : de l'image à l'imaginaire », dans *L'image. Fonctions et usages,* J. BASCHET et J.-C. SCHMITT (dir.), Paris, Le Léopard d'or, 1996, p. 29-37, en part. p. 33 et suiv.

perçues ou non par l'intermédiaire du corps[1813]. Le dernier niveau désigné « *visio intellectualis* » serait « l'état par lequel l'homme *comprend* ce qui est au-delà du visible, du corporel, du signifié, du voilé, c'est-à-dire ce qui *est* »[1814]. La médiation du corps et de l'image deviendrait dans ce cas inutile, puisque cette ultime *visio* ne concernerait plus que la « substance supérieure de la part spirituelle de l'homme » désignée « *mens* », « *intellectus* » ou « *ratio* » par Augustin[1815]. La *visio intellectualis* est donc synonyme d'une révélation complète (*visio dei*) à la fin des temps, c'est-à-dire lorsque les Élus seront unis à Dieu et obtiendront un corps spirituel éternellement radieux. Comme l'explique J.-C. Schmitt, l'*imago* porte en elle la relation entre l'homme et Dieu « premier imagier » [1816]. Ce rapport est d'abord marqué par la distance, par la « dissemblance » consécutive au péché originel et donc par une *visio* incomplète avant d'espérer contempler Dieu sans intermédiaire.

Par conséquent, l'antilope cyclope du f. 3v peut être interprétée comme une figure christique et refléter la soif de vie éternelle du fidèle. L'*imago* devient alors à la fois le support et le moyen d'une « visualisation de l'invisible » en reprenant les termes de D. Méhu[1817]. Elle supporte la « relation entre l'objet « imagé » et le prototype spirituel invisible dont elle procède et auquel elle renvoie »[1818]. En d'autres termes, l'*imago* fait l'intermédiaire entre les yeux du corps et les yeux de l'esprit. Tel un levier visuel, la créature figurée permet d'enclencher une transition essentielle entre le visible et l'invisible, entre le sensible et l'intelligible et annonce la *visio intellectualis* promise aux Élus. La révélation progressive est comparable à un parcours ascendant marqué par des degrés de connaissance, des paliers dans le rapprochement du fidèle avec Dieu. Une dynamique similaire est associée au paon psychopompe qui introduit les fidèles les plus méritants dans le Royaume de Dieu et annonce la transformation finale en exposant son corps ressuscité. Par leurs positions, les deux paons marquent une zone de passage entre le terrestre et le céleste et apportent un espoir de salut en incarnant un modèle de stabilité entre le charnel et le spirituel. Dès lors, la courbure de la frise de palmettes du toit de la *tholos* formerait un arc associé au thème de la porte, plus précisément à la porte du salut accordé aux baptisés.

La schématisation des paons et le choix des pigments employés pour leurs plumages ouvrent également plusieurs pistes de réflexions. L'aigrette, la longue queue et le poitrail bleu

[1813] Augustin distingue l'*imago corporis* de l'*imago spiritalis* en fonction de l'intervention ou non du corps dans la création de ces *imagines* dans le *spiritus*. *Cf.* D. MÉHU, « Augustin, le sens et les sens… », art. cit., p. 292-293.
[1814] *Ibid.*, p. 293.
[1815] *Loc. cit.*
[1816] J.-C. SCHMITT, « La culture de l'*imago* », art. cit., p. 4.
[1817] D. MÉHU, « L'évidement de l'image… », art. cit., p. 9.
[1818] *Loc. cit.*

indiquent que l'oiseau figuré fait référence au paon, mais les extrémités de l'animal sont schématisées, autrement dit réduites à l'essentiel. Par métonymie, les deux plumes ocellées de l'aigrette et les trois ocelles de la queue évoquent l'ensemble des plumes des extrémités de l'oiseau. L'utilisation de *lapis lazuli* sur le poitrail de chaque paon résulte d'un glissement entre la valeur des pigments et l'éclat des couleurs de l'oiseau associées à celles des pierres précieuses dans l'Antiquité[1819]. Le paon est perçu comme un oiseau essentiellement caractérisé par ses plumes ocellées et iridescentes ainsi que par la profondeur du bleu de son poitrail qui ne pouvait, semble-t-il, qu'être rendu par le précieux pigment oriental[1820]. Dans la Bible, plusieurs pierres précieuses colorées sont notamment mentionnées dans la description des fortifications du jardin de Dieu et de la Jérusalem céleste dans les visions d'Ézéchiel et de Jean[1821]. Dans le livre de l'*Apocalypse*, le saphir est la deuxième des douze pierres précieuses des remparts de la cité céleste. L'éclat chatoyant des gemmes décrites dans les Écritures renforce la préciosité des murs d'enceinte dorés et percés de douze portes, telles douze perles comparables aux douze oiseaux colorés sertis sur le feuillet de la Fontaine de Vie. De fait, les deux couples de canards aux colliers perlés, les faisans, les coqs, les échassiers bleus, le perroquet vert et la caille probablement guidés par l'antilope christique se réunissent autour du *fons vitae* gardé par les paons.

Comme l'indiquent leurs plumes rehaussés d'or, les créatures célestes se rassasient de vie éternelle dans l'Éden retrouvé et bénéficient de l'incorruptibilité charnelle. Celle-ci est traduite par l'éclat de l'or également employé pour fixer le Verbe de Dieu universel et immuable. Les paroles de Dieu se diffusent dans l'univers à partir de la Croix et irriguent l'humanité à l'égal des quatre bras du Fleuve de Vie et des Évangiles fixés dans le manuscrit puis transmis par l'Église. Les quatre portraits des Évangélistes sur les deux premiers feuillets annoncent le Christ en majesté (f. 3r) étroitement associé au revers du feuillet, à la Rédemption et au baptême. L'or met en lumière certains éléments de la Fontaine de Vie, en particulier la Croix disposée sur une sphère, le toit de l'édicule, les chapiteaux, les bases des colonnes ainsi que le calice suspendu[1822]. C'est à partir de la Croix lumineuse assimilée au trône de l'Agneau

[1819] *Supra,* chap. III, I. A et C.
[1820] Sur la question des enjeux de l'usage du lapis lazuli et de l'azurite dans l'Antiquité et au Moyen Âge, voir M. PASTOUREAU, *Bleu. Histoire d'une couleur, op. cit*., p. 21-23. Sur la signification de la couleur bleue saphir traversée par la lumière, voir les réflexions d'H. L. Kessler dans *id., Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art,* Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2000, chap. 8, « Function of 'Vitrum Vestitum' and the Use of 'Materia Saphirorum' in Suger's Saint-Denis », p. 190-206.
[1821] Ez 28, 13 ; Ap 21, 19.
[1822] P. Underwood a développé une interprétation du calice suspendu au dessus du bassin baptismal du feuillet de l'Évangéliaire de Godescalc (*id*., « The Fountain of Life… », art. cit., p. 64-67).

que s'écoulent les eaux vives et « brillantes comme du cristal » du Fleuve de Vie[1823]. L'or et la pourpre traduisent d'abord, la brillance des eaux aux reflets vermeils car teintés du sang de l'agneau pascal. L'eau et le sang évoquent le baptême dans le Jourdain annonçant la Passion, ce qui est particulièrement sensible dans l'épisode du coup de lance porté dans le flanc du Christ[1824]. L'or et la pourpre évoquent ensuite la double nature du Christ[1825]. La pourpre liée au sang, à la chair et à la nature humaine du Christ est associée à l'or de son corps lumineux, à sa nature divine et à la diffusion du Verbe[1826]. Les filets pourpres inscrits dans les eaux dorées qui s'échappent de la Croix lumineuse pourraient enfin faire référence à la *mixtio*[1827] de l'eau et du sang durant la célébration de la messe, principalement durant la messe de la Nativité. En effet, l'ajout de quelques gouttes d'eau dans le vin destiné à être consacré et la prière *Deus qui humanae* prononcée par le prêtre durant la prière sur les offrandes permet d'introduire le fidèle dans le corps chrétien, de l'incorporer à l'Église et au Fils de Dieu[1828].

Cette référence implicite à l'efficacité du rituel correspond à la fonction du f. 3v marquant le début de la commémoration de la fête de la Nativité au début de l'année liturgique[1829]. La naissance du Sauveur, le baptême de Jésus et son second baptême à Jérusalem annoncent sa résurrection, ce que le fidèle espère en s'immergeant dans le bassin baptismal. Ce dernier est évoqué par le bassin de la fontaine dont la couleur pourpre est étroitement associée à l'éclat de l'or selon une combinaison chromatique essentielle dans le manuscrit. Les lettres dorées du poème dédicatoire (f. 126v-127r) font rayonner éternellement le Verbe inscrit sur un parchemin pourpré, car teinté du sang du Christ qui ouvrit les portes du sanctuaire céleste[1830]. Les paons font partie des oiseaux les plus proches du corps du Christ signifié par la Croix et le calice, voire re-présenté, rendu présent par ses signes. Comme l'explique É. Palazzo, l'évangéliaire « présentifie » le Christ puisqu'il s'agit d'« un espace sacré dont l'activation

[1823] Dans la Vulgate : « *Et ostendit mihi fluvium aquæ vitæ, splendidum tamquam crystallum, procedentem de sede Dei et Agni* », Ap 22, 1.
[1824] Jn 19, 34.
[1825] V. DEBIAIS, *La croisée des signes, op. cit.*, p. 174-175.
[1826] *Loc. cit.*
[1827] Notre propos se base principalement sur les réflexions proposées par V. Debiais sur la notion de « *mixtio* » dans la pensée médiévale, en particulier dans la création d'un discours visuel (*id.*, *La croisée des signes, op. cit.*, p. 250-251).
[1828] *Ibid.*, p. 251. V. Debiais étudie notamment la portée des termes « *consortes* » et « *participes* » dans le texte de la messe comme évoquant « la rencontre des substances, le mélange fusionnel qui s'opère […] entre les dimensions humaines et divines du Christ d'une part, et entre le corps de l'Église et le corps des fidèles d'autre part ».
[1829] E. PALAZZO, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 2014, p. 196.
[1830] *Ibid.*, p. 196-197.

sensorielle au moment du rituel provoque la mise en présence du divin »[1831]. Placés à la base de la Croix radieuse, les paons participent à la *repraesentatio* du Christ auquel ils s'incorporent comme en témoignent les rehauts dorés sur leurs plumes. Le canthare paradisiaque repose sur huit colonnes associées au « huitième » jour de la semaine, le jour de la Résurrection[1832]. La nuit pascale illuminée par le triomphe du Christ sur la mort est alors mise en lien avec le nouvel individu qui se dirige vers la lumière et s'apprête à renaître avant de ressusciter. Le baptême assimilé à une illumination du corps et de l'âme est présenté comme la condition essentielle et *sine qua non* du salut[1833]. La Croix dorée donne naissance au Fleuve de Vie qui irrigue le nouvel Éden et diffuse la lumière éternelle du Père dans le Royaume de Dieu.

En ce qui concerne les références architecturales de la Fontaine de Vie de l'Évangéliaire, il est admis que Godescalc ait pu s'inspirer de plusieurs monuments romains lorsqu'il accompagna Charlemagne en 781[1834]. Le jour de Pâques de l'année 781, le pape Hadrien I[er] (772-795) administra le sacrement du baptême au jeune Carloman/Pépin dans le complexe Saint-Jean-du-Latran[1835]. Le baptistère octogonal du Latran restauré au V[e] siècle sous le pontificat de Sixte III (432-440) a pu être vu par le concepteur de la composition du f. 3v ou décrit à celui-ci afin de concevoir cette vision du canthare paradisiaque[1836]. Celui-ci a également pu être conçu à partir de la fontaine de la Pigne au centre de l'atrium de la basilique Saint-Pierre, le canthare placé au centre du *paradisus* de l'édifice[1837]. De la même manière que sur le feuillet, la fontaine de l'atrium rappelle le *ciborium*, puisque le bassin annonce le *fons vitae* et le calice grâce auquel le fidèle communie avec Dieu. Les échos visuels entre la fontaine et le dais du sanctuaire soulignent la dimension eschatologique du baptême en jalonnant un parcours spirituel dans l'édifice évoquant le cheminement initiatique du fidèle. En relayant la portée des sacrements du baptême et de l'eucharistie, le paon s'inscrit dans un processus et marque une étape décisive dans la révélation progressive du mystère de la résurrection. Le paon médiateur

[1831] E. PALAZZO, « Art et liturgie au Moyen Âge… », art. cit. Le chercheur a particulièrement développé cette question de « l'activation sensorielle » du manuscrit de Godescalc conçu comme « un livre-corps » participant à la *repraesentatio* du Christ dans *id.*, « Le 'livre-corps' à l'époque carolingienne et son rôle dans la liturgie de la messe et sa théologie », *Reading, Writing and Communicating. Quaestiones Medii Aevi Novae*, 15, 2010, p. 31-63 ; *id.*, *L'invention chrétienne des cinq sens…, op. cit.,* p. 190-200.

[1832] A. IACOBINI, « '*Hoc elementum ceteris omnibus imperat'*. L'acqua nell'universo visuale dell'alto medioevo », dans *L'acqua nei secoli altomedievali*, actes des Settimane di Spoleto (Spolète, 2007), Spolète, Presso la Sede della fondazione, 2008, p. 985-1028, p. 1009.

[1833] Mc 16, 16.

[1834] M.-P. LAFFITTE, « L'Évangéliaire de Charlemagne… », art. cit., p. 22-23 ; E. THUNØ, *Image and Relic: Mediating the Sacred in Early Medieval Rome*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2002, p. 49-50.

[1835] P. UNDERWOOD, « The Fountain of Life… », art. cit., p. 64 et suiv.

[1836] Le scribe Godescalc a probablement conçu la composition mais a pu faire appel à une autre personne pour réaliser la mise en couleurs. Sur le baptistère conçu comme un canthare paradisiaque, voir *supra*, chap. VI, III. B.

[1837] *Supra,* chap. V, III. B ; VII, II. A.

entre l'humain et le divin renforce la fonction de l'Église et participe à l'introduction des fidèles les plus méritants dans le Royaume de Dieu. L'oiseau apporte un espoir de salut en exposant son corps glorieux, un corps spirituel promis aux Élus qui pourront contempler Dieu éternellement et sans intermédiaire.

En ce qui concerne les échos de la Fontaine de Vie de l'Évangéliaire de Godescalc, celle-ci a inspiré la conception du *fons vitae* de l'Évangéliaire de Saint-Médard de Soissons

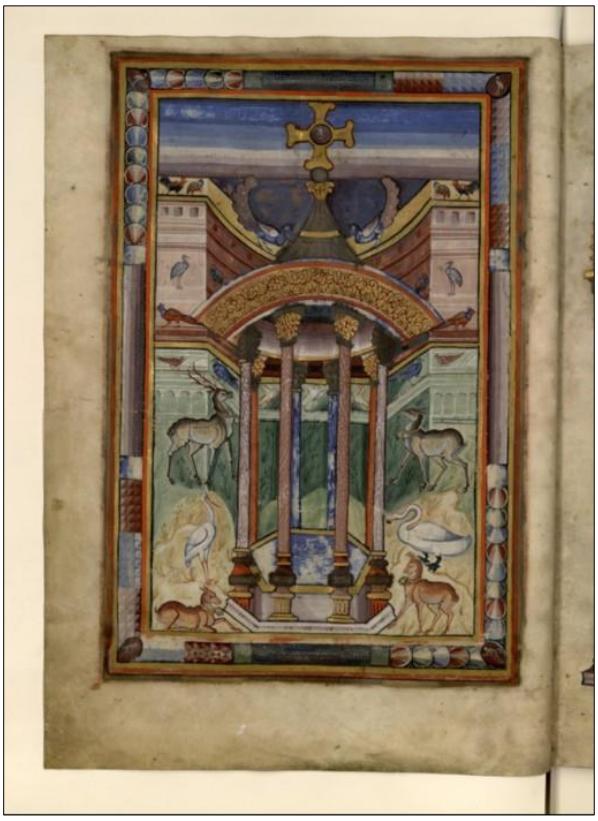


Figure 103. Évangiles de Saint-Médard de Soissons, Paris, BnF, Ms. Lat. 8850, f. 6v, Fontaine de Vie, v. 800-827.

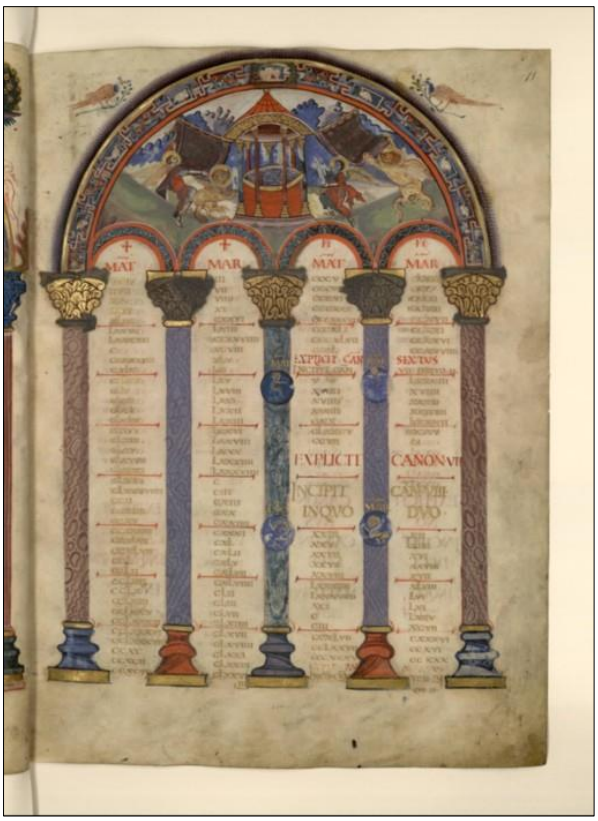


Figure 104. Évangiles de Saint-Médard de Soissons, Paris, BnF, Ms. Lat. 8850, f. 11r, Tables des canons VI à VIII, v. 800-827.

réalisé certainement à Aix-la-Chapelle durant le premier tiers du IX^e^ siècle[1838] [Figure 103]. Néanmoins sur le f. 6v du manuscrit de Soissons, le bassin est hexagonal et couronné de huit colonnes de marbres colorés supportant un toit conique bordé de feuilles d'acanthe pourpres sur un fond doré. La partie supérieure du toit est flanquée d'un couple de paons affrontés qui ne regardent pas en arrière, mais en direction de l'intérieur de la composition.

[1838] Fiche O 195. L'Évangéliaire a été commandé par Louis le Pieux (781, 814-840) vers 800 et offert en 827 à l'abbé Angilbert de Saint-Médard de Soissons à l'occasion de la translation du corps de saint Sébastien, un événement relaté en 930. Le manuscrit est actuellement conservé à la BnF (Ms. Lat. 8850). Voir notamment P. UNDERWOOD, « The Fountain of Life… », art. cit., p. 67 et suiv. ; *Trésors carolingiens…, op. cit.,* p. 97-100, n°10.

De la même manière que sur l'Évangéliaire de Godescalc, une croix dorée est placée au sommet de l'édicule ainsi qu'au sommet d'un triangle dont la base est marquée par les paons. En relevant la queue, ils forment un arc de cercle concave qui s'oppose à l'arc convexe de la frise de feuilles d'acanthe du toit de l'édicule placé un arrière-plan architecturé comparable à ceux de la coupole de Saint-Georges de Thessalonique au V^e^ siècle[1839]. Au registre supérieur de la façade absidée, deux canards sur un fond doré regardent vers l'arrière, en direction de deux coqs qui les poursuivent. Les paons semblent également perchés sur ce niveau de la façade bien que la profondeur de champ les place au plus près du toit de l'édicule placé au premier plan. Au registre médian caractérisé par la pourpre, deux oiseaux adossés sont placés dans la courbure de l'abside, tandis que deux échassiers semblent relayer la fonction des paons. Le couple de paons et les échassiers paraissent en effet garder l'accès de la Fontaine de Vie placée au centre du nouvel Éden. Deux faisans adossés dirigent quant à eux leurs regards vers l'extérieur, vers la périphérie de la composition. Le canthare paradisiaque est encadré d'une bordure ponctuée de coquillages colorés et de motifs qui, par un jeu d'ombre et de lumière, apparaissent en relief. Au registre inférieur caractérisé par la couleur verte, trois colombes battent des ailes entre les colonnes de l'édicule. Celles-ci sont flanquées de rapaces bleus adossés qui semblent les défendre face à deux oiseaux en approche de part et d'autre de la fontaine.

Enfin, six animaux se rassemblent autour du bassin pour s'abreuver de vie éternelle et rappeler la nécessité du baptême pour accéder au Royaume de Dieu. Un cerf et trois biches portent des colliers à clochette parce qu'ils sont apprivoisés selon M. Besseyre[1840] et probablement pour avertir les autres animaux de leur arrivée. Les quatre quadrupèdes encadrent une cigogne et un cygne qui viennent également s'abreuver dans un bassin dont la forme évoque celle des fonts baptismaux. La croix placée dans l'axe de la cuve baptismale amplifie la portée de l'édicule qui rappelle à la fois la fontaine de l'atrium de Saint-Pierre, le *ciborium* de la basilique et le baptistère du Latran[1841]. Les paons participent à l'élévation spirituelle du fidèle engagé sur la voie du salut et lui permettent de franchir le seuil du sanctuaire céleste à condition d'être marqué du sceau baptismal. Placés à mi-chemin entre la croix et le bassin, les deux

[1839] *Supra,* chap. VI, III. C. Charlotte Denoël pense à une référence aux décors des façades de théâtre pour traduire un effet de perspective (*ead.*, « L'Évangéliaire de Charlemagne… », art. cit., p. 43).
[1840] *Trésors carolingiens…, op. cit.,* p. 90-91.
[1841] P. Underwood précise que le baptistère du Latran jouit d'un prestige en raison d'une légende voulant que Constantin se soit fait baptiser dans cet édifice. La *piscina*, les huit colonnes et la coupole du baptistère romain ont formé les éléments de base de la Fontaine de Vie figurée dans les manuscrits (*id.*, « The Fountain of Life… », art. cit., p. 44 et suiv.).

oiseaux s'imposent comme des figures de médiation entre le terrestre et le céleste. Ils relaient les sacrements du baptême et de l'eucharistie et introduisent les fidèles les plus méritants dans le nouvel Éden et en gardent l'accès. Sur le f. 11r [Figure 104], deux paons portent des rameaux fleuris et encadrent un arc qui abrite une reproduction de la Fontaine de Vie du f. 6v. Le canthare paradisiaque est flanqué de quatre figures nimbées, deux hommes ailés et deux lions qui soutiennent des rideaux pourpres sur lesquels sont inscrites les lettres de « *Canon(es) VI-VII / Et VIII in quo duo* »[1842]. Les quatre arcs des tables des canons VI, VII et VIII abritent notamment les références dans les Évangiles de Mathieu et Marc au baptême administré par Jean-Baptiste dans les eaux du Jourdain[1843]. La présence du lion et de l'homme ailé s'explique ainsi. La Fontaine de Vie est l'Église qui transmet le Verbe de Dieu et garantit la bonne interprétation des Évangiles comparés aux quatre bras du Christ Fleuve de Vie et aux bras de la Croix[1844]. Elle irrigue le nouvel Éden à l'égal du Verbe s'écoulant dans l'univers par l'intermédiaire de l'Église médiatrice entre l'humain et le divin.

Ainsi, le schéma des paons affrontés autour de la Croix ou du calice dans la sculpture lombarde entre le VIII^e^ et le IX^e^ siècle met en relief le thème du seuil. Les deux oiseaux s'opposent pour faire obstacle au passage du serpent et gardent l'entrée du nouvel Éden en se pliant à la volonté du concepteur du décor et par extension, en se conformant à la volonté de l'Église et de Dieu. Leurs corps se transforment, mais maintiennent un certain équilibre lorsqu'ils se mettent en arc pour former la porte du salut ou se mettent en lettre pour marquer le début d'un verset. Le paon garde la porte du salut et semble également s'imposer comme un protecteur du Verbe de Dieu à l'égal de l'Église garante des Écritures. Par l'intermédiaire des clercs, la parole de Dieu rayonne, se diffuse et s'écoule dans l'univers afin d'irriguer l'humanité à l'image de la Fontaine de Vie placée au centre de l'Éden retrouvé. Les créatures figurées se réunissent autour du *fons vitae* étroitement associé aux fonts baptismaux, au canthare et au

[1842] C. DENOËL, « L'Évangéliaire de Charlemagne… », art. cit., p. 43.

[1843] Mt 3, 4-6 ; Mc 1, 4-7. Les paons apparaissent au-dessus de tables de canons dès le début du VI^e^ siècle comme en témoigne une enluminure intégrée dans le sacramentaire de Fulda (X^e^ siècle). *Cf.* Fiche L 186. Sur la question des tables de canons comme porte pour entrer dans l'univers du manuscrit, voir en particulier N. NETZER, *Cultural Interplay in the Eighth Century: The Trier Gospels and the Makings of a Scriptorium at Echternach*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, chap. 6, « Canon tables », p. 55-83.

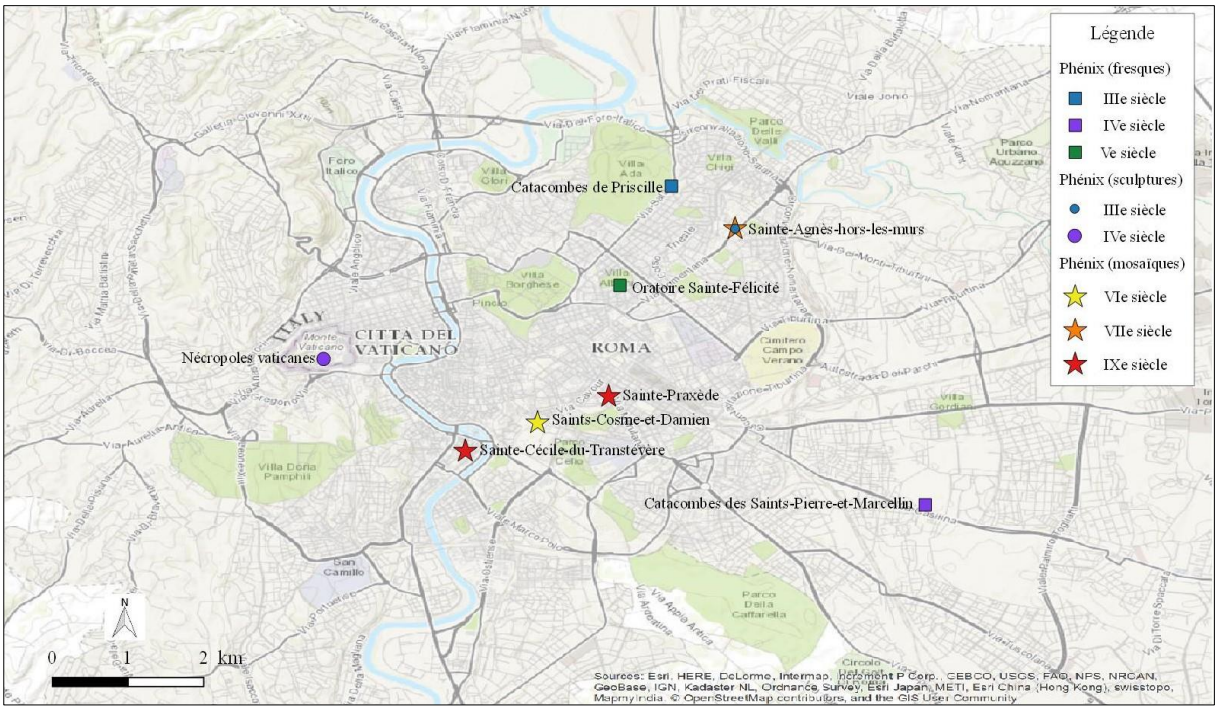
[1844] Chez Raban Maur, le *fons vitae* est placé au centre du Paradis, donc de l'Église : « *unde quatuor flumina procedebant, hoc est, quatuor evangelia de fonte salutaris procedentia ad irrigationem generis humani* […] *Fluvius de paradiso exiens imaginem portat Christi de paterno fonte fluminis, qui irrigat Ecclesiam suam verbo praedicationis, et dono baptismi* […] *Item allegorice quatuor paradisi flumina, quatuor sunt evangelia ad praedicationem in cunctis gentibus missa », De Universo,* XI, 9 ; XII, 3, PL 111, 317, 334, cité notamment dans P. UNDERWOOD, « The Fountain of Life… », art. cit., p. 47-48 ; A. IACOBINI, « '*Hoc elementum ceteris omnibus imperat'*… », art. cit., p. 1014-1015, n. 93.

calice dans le but d'affirmer la nécessité du recours aux sacrements pour franchir le seuil du sanctuaire céleste. Le baptême et la communion permettent au fidèle d'intégrer le corps chrétien, de s'incorporer au Fils de Dieu, ce que les paons traduisent en faisant corps avec la Croix-Arbre de Vie, le calice eucharistique ou la lettrine. Les sacrements purifient le corps et l'âme du fidèle de manière à le préparer à la transformation finale promise aux Élus. En relayant l'efficacité des sacrements, le paon accompagne l'élévation spirituelle du fidèle qui espère obtenir un corps spirituel et participe au processus de révélation du mystère de la résurrection. L'*imago* est médiatrice entre le visible et l'invisible, entre le sensible et l'intelligible ainsi qu'entre le charnel et le spirituel, ce que la figure du paon exprime en témoignant du pouvoir de Dieu. L'oiseau empreint du Verbe divin rend présent le Christ autour de l'autel et dans le « livre-corps » qu'est l'évangéliaire selon les termes d'É. Palazzo[1845]. Il fait résonner la parole de Dieu dans l'église et l'Église. Le paon incarne la renaissance, la victoire sur la mort et l'incorruptibilité tout en dévoilant sa structure pour mettre en lumière l'ordre universel et l'harmonie de l'univers organisé par et autour de Dieu.

[1845] E. PALAZZO, *L'invention chrétienne des cinq sens…, op. cit.,* p. 191.

Chapitre IX. Le paon et le phénix dans la basilique « illuminée » par le pape (VIe-IXe siècles)

Dans le présent chapitre, il s'agit de réfléchir sur le processus de réactualisation de la figure du phénix et du paon dans plusieurs décors monumentaux répartis dans des édifices construits ou reconstruits à la demande du pape. Notre attention sera focalisée sur trois principaux édifices, les basiliques Saints-Cosme-et-Damien (526-530), Sainte-Agnès-hors-les-murs (625-638) et Sainte-Praxède (817-818) [carte ci-dessous]. Nos réflexions seront d'abord



Carte 12. Répartition géographique des figurations du phénix à Rome (IIIe-IXe siècle).

centrées sur les moyens et les enjeux de la mise en lumière du pape dédicant mis en relation avec le phénix radieux à Rome entre le VIe et le VIIe siècle. Nous discuterons notamment du glissement de la renaissance du sanctuaire vers le renouveau de l'Église par l'intermédiaire de la figure de l'oiseau ressuscité étroitement lié au dédicant présenté en porteur de maquette. Dans la basilique Sainte-Agnès-hors-les-murs, les liens tissés entre la figure pontificale d'Honorius Ier (625-640), celle de sainte Agnès, le phénix et « le paon pourpré » seront notamment observés à la lumière du décor précédent. Dans un second temps, nous prolongerons ces réflexions en dirigeant notre regard vers la Rome du IXe siècle, plus précisément vers la basilique Sainte-Praxède composée par le pape Pascal Ier (817-824). Nous poursuivrons également notre examen

sur le jeu des recommandations entre les figures qui, ensemble, forment un cortège hiérarchisé réuni autour du Christ désignant le témoin de sa victoire sur la mort. Les enjeux politiques, idéologiques et religieux de la réapparition régulière du phénix dans une cité particulièrement empreinte de ce signe depuis le IIIe siècle seront au cœur de notre propos. Entre le VIe et le IXe siècle, le souverain pontife chercha à se rapprocher des martyrs romains. Il parvint à s'approprier le signe du phénix jusqu'à faire corps avec le Christ, ce que nous observerons à travers les échos entre ces décors tels des discours visuels de l'Église romaine cherchant à affirmer son autorité.

I. Le pape mis en lumière et le phénix radieux à Rome (VIe-VIIe siècle)

A. Le phénix et la naissance d'un lieu de culte chrétien sur le forum : la basilique Saints-Cosme-et-Damien à Rome (526-530)

Sur la conque absidale de la basilique Saints-Cosme-et-Damien à Rome, la figure du phénix est inscrite dans un décor réalisé durant le premier tiers du VIe siècle[1846]. En 526, le pape Félix IV (526-530) convertit deux édifices antiques situés sur le forum romain[1847]. C'est à partir de ces édifices que la basilique a été composée. Le complexe cultuel se compose de l'*aula* absidée de la bibliothèque vespasienne du *Templum Pacis* (71-75) et d'un vestibule formé par la rotonde du temple dédié au divin Romulus[1848]. Les différentes restaurations de la basilique ont modifié son aspect, mais plusieurs dessins réalisés par l'architecte Pirro Ligorio (1510-1583) rendent compte de son état au VIe siècle[1849]. Les murs de la nef étaient ornés de motifs géométriques en *opus sectile* polychrome et de plaques de marbres colorés que l'on retrouvait également sur les parois de l'abside[1850]. Celle-ci devait être percée de deux ou trois grandes

[1846] Fiche L 136. Sur la question de l'iconographie des saints Cosme et Damien à partir du VIe siècle, voir en particulier l'édition de la thèse (1957) de M.-L. DAVID-DANEL, *Iconographie des saints médecins Côme et Damien*, Lille, Morel & Corduant, 1958.

[1847] D. COCHRAN, « Projecting Power in Sixth-Century Rome: the Church of Santi Cosma e Damiano in the Late Antique Forum Romanum », *Journal of History and Cultures*, 3, 2013, p. 1-32, p. 1.

[1848] « *Hic fecit basilicam sanctorum Cosmae et Damiani in urbe Roma in loco qui appellatur via Sacra, iuxta templum urbis Romae* », *LP* I, 279.

[1849] Deux dessins de P. Ligorio sont conservés dans le *Codex Ursinianus* (Rome, BAV, Vat. lat. 3439, f. 13r) et un dessin dans un manuscrit aujourd'hui à la Bodleian Library d'Oxford (Cod. Can. It. 138, f. 15r). Sur le sujet, voir *CBCR*, I, p. 135-143, en part. p. 140-141, fig. 85 ; E. MANDOWSKI, « Some observations on Pyrrho Ligorio's Drawings of Roman Monuments in Cod. B.XIII.7 at Naples », dans *Atti de la Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, III, XXVII, 1954, p. 335-358 ; L. LUSCHI, « Gli antichi edifici della basilica dei SS. Cosma e Damiano : osservazione sui disegni ligoriana », dans *XLIII CARB*, actes du séminaire international « Ricerche di Archeologia e Topografia in memoriam del Prof. Nereo Alfieri » (Ravenne, 1997), Ravenne, Girasole, 1998, p. 429-452.

[1850] P. BARROWS WHITEHEAD, « The Church of SS. Cosma e Damiano in Rome », *American Journal of Archaeology*, 31-1, 1927, p. 1-18, p. 4 et suiv. ; R. KRAUTHEIMER, *Rome. Portrait d'une ville..., op. cit.,* p. 183 ;

baies dont il ne subsiste que les parties supérieures, puisque le niveau du sol de l'église a été surélevé au XVIe siècle[1851]. L'autel était couronné d'une conque absidale dont le décor est, aujourd'hui encore, articulé autour d'une double théophanie du Christ. Néanmoins, l'ensemble du décor a largement été restauré, ce qui nous invite à rester prudent quant à certains détails [Figure 105]. Dans l'axe de l'autel, l'*Agnus Dei* trône sur le Mont Sion à partir duquel s'écoulent les quatre bras du Fleuve de Vie décrit dans l'Apocalypse[1852] [Figure 106]. Sur un fond doré, douze agneaux sortent des cités célestes de Bethléem et Jérusalem et se rassemblent autour de l'agneau apocalyptique placé au centre du nouvel Éden, dans la partie inférieure de la conque absidale.

Les apôtres se dirigent vers le Christ en deux processions placées au-dessus de l'inscription dédicatoire. Au rythme visuel des agneaux répond celui de la lecture de la dédicace



Figure 105. Vue d'ensemble de la conque et de l'arc absidal de Saints-Cosme-et-Damien, Rome, 526-530 (état actuel).

P. L. TUCCI, « Nuove acquisizioni sulla basilica dei Santi Cosma e Damiano », *Studi Romani*, 49, 2001, p. 275-293, p. 280 et suiv.

[1851] B. M. Apollonj-Ghetti a restitué trois baies en se basant notamment sur les dessins de P. Ligorio et sur la description d'O. Panvinio (1529-1568). Le chercheur a également étudié la paroi transversale – détruite au XVIe siècle – supportée par quatre colonnes au centre de la nef éclairée par des fenêtres hautes (B. M. APOLLONJ-GHETTI, « Nuove considerazioni sulla basilica romana dei SS. Cosma e Damiano », *RAC*, 50, 1974, p. 7-54, en part. p. 12, 14-16, 21-22, 26, fig. 5, 7, 10, 12).

[1852] Ap 14, 1 ; 22, 1. La majorité des agneaux, en particulier l'*Agnus Dei*, ont été restaurés au cours du XVIIe siècle mais la composition semble assez fidèle à l'état original, si l'on se réfère notamment à une gravure de G. Ciampini (1633-1698) extraite des *Vetera Monimenta*, vol. II, Pl. XVI reproduite dans E. THUNØ, *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome. Time, Network and Repetition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 14, fig. 3.



Figure 106. Détail de l'*Agnus Dei* de la conque absidale de Saints-Cosme-et-Damien, Rome, 526-530 (état actuel).

qui se déploie entre les deux extrémités de la composition. La dédicace inscrite en lettres dorées sur fond bleu est séparée en trois parties par deux croix qui mettent en exergue le segment central du texte. À la droite du Christ, l'inscription présente « l'*aula Dei* » comme un édifice caractérisé par sa brillance (*claris radiat*) apportée notamment par l'éclat des métaux *(speciosa metallis*)[1853]. Les tesselles de mosaïque reflètent la lumière divine et renforcent également la « *fidei lux* », la lumière précieuse illuminant le temple de Dieu[1854]. Le segment central de l'inscription présente les martyrs Cosme et Damien comme des figures associées à la guérison du corps et aux soins de l'âme puisqu'ils auraient apporté, par là même, un ferme espoir de salut à la *plebes dei*[1855]. Le *locus* s'est donc élevé par la vertu de cet honneur sacré.

Cette partie du *Forum Pacis* associée à la pratique de la médecine laissa ainsi place au VIe siècle à une église dédiée à deux médecins chrétiens, deux anargyres martyrisés durant les persécutions de Dioclétien en 304[1856]. À la gauche du Christ, Félix est désigné comme étant à

[1853] AVLA D(E)I CLARIS RADIAT SPECIOSA METALLIS IN QVA PLVS FIDEI LVX PRETIOSA MICAT + MARTYRIBUS MEDICIS POPVLO SPES CERTA SALVTIS VENIT ET EX SACRO CREVIT HONORE LOCVS + OPTVLIT HOC D(OMI)NO FELIX ANTISTITE DIGNVM MVNVS VT AETHERIA VIVAT IN ARCE POLI, *ICUR*, 2, I, 71, 134, 152 ; G. B. DE ROSSI, *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Rome anteriori al secolo XV*, Rome, Guglielmo Haas, 1899, Pl. XV ; *ILCV*, I, n°1784, p. 349.
[1854] Nous reviendrons sur ce thème essentiel.
[1855] Nous nous basons principalement sur la version du distique central proposée par E. Thunø, à savoir : « From the martyr-physicians unshakeable hope of being healed has come to the people, and the place has grown by virtue of [its] sacred honor », *id.*, *The Apse Mosaic…, op. cit.*, p. 15.
[1856] *Ibid.*, p. 40-41.



Figure 107. Détail de Félix IV, Cosme et Paul, Saints-Cosme-et-Damien, Rome, VIe siècle.

l'origine du lieu de culte tel « un présent (*munus*) digne d'un évêque » offert pieusement à Dieu. En faisant réaliser le décor en mosaïque du chœur de la basilique, le pape Félix IV chercha à assurer son accès au Royaume de Dieu situé « au plus haut des cieux »[1857]. Les deux croix dorées séparent à la fois l'inscription dédicatoire et en réunissent les parties à l'égal de l'*Agnus Dei* rassemblant son troupeau. La dédicace forme ainsi l'assise d'un discours visuel divisé en deux registres reliés par le nom IORDANES placé entre deux rochers, dans l'axe de l'agneau apocalyptique. Le Jourdain s'écoule dans le nouvel Éden au-dessus d'un bandeau de végétation sur lequel sont disposés quelques rochers, des arbustes et des fleurs.

Dans l'axe de l'*Agnus Dei*, la figure du Christ se détache sur des nuées colorées qui évoquent son baptême dans le Jourdain et annoncent son retour à la fin des temps ou Seconde Parousie [Figure 107][1858]. Les nuées colorées participent à l'apparition du Christ présenté au centre de la composition, au-dessus du sol verdoyant de l'Éden retrouvé. La couleur dorée de son nimbe et de son *pallium* l'associe au bandeau inférieur de la composition et participe à son

[1857] OPTVLIT HOC D(OMI)NO FELIX ANTISTITE DIGNVM MVNVS VT AETHERIA VIVAT IN ARCE POLI. E. Thunø traduit cette partie de la dédicace par : « Felix has offered to the Lord this gift, worthy of a bishop, that he may live in the highest heights of heaven », *id.*, *The Apse Mosaic…, op. cit.,* p. 15.
[1858] Les nuées sont mentionnées dans Ap 1, 7 ; Mt 24, 29-30 ; 26, 64.

rayonnement dans le ciel illuminé par la théophanie. De la main gauche, il tient le rouleau aux sept sceaux[1859] et lève le bras droit en un geste d'éloquence également dirigé vers le phénix perché sur l'une des branches d'un palmier-dattier doré[1860].



Figure 108. Détail du phénix, Saints-Cosme-et-Damien, Rome, VIe siècle (état actuel).

Figuré sous la forme d'un échassier, l'oiseau porte un nimbe radié à sept rayons et un plumage blanc-argenté parsemé de plumes rouges-orangées le long du cou et sur les ailes[1861]. Le sommet de la tête et le dos sont rehaussés d'une ligne dorée également appliquée sur les pattes orangées de l'oiseau majestueux. Le Christ est désigné par les apôtres Pierre et Paul vêtus d'une tunique blanche à liserés noirs à moitié recouverte une longue étoffe claire portée transversalement et jetée sur l'épaule gauche[1862]. Le couple apostolique met l'accent sur l'apparition du Christ sur les nuées et recommande Cosme et Damien en les tenant par l'épaule. Ces derniers portent une tunique dorée à liseré noir sous une étoffe pourpre dont ils couvrent leurs mains pour présenter au Christ la couronne gemmée de leur martyre[1863]. Leurs couronnes portées dans leurs mains voilées témoignent de leurs sacrifices et devaient entrer en écho avec une couronne gemmée, aujourd'hui disparue, émergeant sur les nuées au sommet de la conque absidale[1864]. En effet, la main de Dieu s'apprêtait à couronner le Fils dont le sacrifice est commémoré par Cosme, Damien et Théodore, lui aussi martyrisé au début du IVe siècle[1865]. Derrière Pierre et Cosme et sous un palmier-dattier, Théodore d'Amasée († 306) présente sa

[1859] Ap 5, 1.
[1860] Le phénix semble avoir assez peu été restauré au XVIIe siècle comme en témoignent les photographies, les dessins et les relevés présentés par G. Matthiae (*id*., *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Rome, Istituto Poligrafico dello Stato, 1967, I, p. 135-148 ; II, fig. 78, 80-85, 358).
[1861] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, en part. p. 237-247 pour la question du nimbe à sept rayons et p. 258-259 pour la question des couleurs du phénix à Saints-Cosme-et-Damien.
[1862] Notons que le signe « I » apparaît sur les tuniques du Christ et de Paul, probablement sur le *pallium* de Pierre bien qu'il ne soit pas explicitement figuré.
[1863] Leur statut de médecin est rappelé à droite par la présence d'une petite sacoche en cuir marquée d'une croix.
[1864] Cette couronne placée au sommet de la conque absidale apparaît sur la gravure de G. Ciampini réalisée à la fin du XVIIe siècle.
[1865] Ce dernier est identifiable grâce à l'inscription SANC(TUS) THEODORVS en lettres dorées.

couronne gemmée au Christ dans ses mains voilées par un pan d'une étoffe dorée constellée de croix et d'étoiles pourpres[1866]. En regard de Théodore, le pape Félix IV est placé sous le phénix. La figure papale a largement été modifiée durant les restaurations modernes, mais correspond, dans les grandes lignes, à celle qui a été réalisée au VIe siècle [Figure 107][1867]. Félix est vêtu d'une chasuble sacerdotale dorée. Il porte une étole blanche frappée de trois croix latines noires et la maquette de l'église qu'il offre aux saints médecins, aux fidèles et au Christ.

En ce qui concerne le décor de l'arc absidal, les parties latérales ont été détruites durant les travaux de 1632, mais il est possible de restituer l'ensemble de la composition par recoupements[1868]. La datation de ces mosaïques fait aujourd'hui encore débat, mais il semble que le décor ait été exécuté sous le pontificat de Serge Ier (687-701) qui offrit également un ambon et un ciboire en marbre à la basilique[1869]. Au sommet de l'arc, l'*Agnus Dei* est couché transversalement sur un coussin pourpre sommé d'une croix dorée. L'animal sacrificiel trône sur un autel doré serti de perles et de différentes pierres précieuses disposées sur les pieds ainsi que sur les rebords de la table et du marchepied. De la même manière que sur la conque absidale apparaît le rouleau aux sept sceaux, déposé ici devant l'Agneau apocalyptique cerné d'un disque aux différentes nuances de bleu. Ce disque est comparable à la sphère du Christ de la *Traditio Legis* du baptistère de Naples au milieu du Ve siècle ainsi qu'à la sphère du Christ de la Seconde Parousie à Saint Vital de Ravenne au milieu du VIe siècle[1870]. La théophanie est encadrée de sept chandeliers gemmés faisant référence aux chandeliers d'or du Christ, aux esprits de Dieu

[1866] Au-delà des couronnes martyriales qui rappellent leur martyre au début du IVe siècle, Cosme, Damien et Théodore sont également mis en parallèle par leurs visages relativement similaires. Néanmoins, il faut rester prudent sur ce point en raison des nombreuses restaurations des mosaïques jusqu'au XXe siècle.

[1867] De la même manière que Théodore, le pape est identifié par une inscription en lettres dorées : SANC(TUS) FELIX PAPA. Le pape Grégoire XIII (1572-1585) a fait « restaurer » la figure du pape du VIe siècle avant l'intervention d'ateliers de mosaïstes commandés par le pape Alexandre VII (1655-1667). Des dessins antérieurs au XVIe siècle ont certainement été utilisés pour restaurer la figure de Félix IV. Sur les restaurations de cette partie des mosaïques, voir C. R. MOREY, *Lost Mosaics and Frescoes of Rome of the Middle Period*, Princeton, Princeton University Press, 1915, p. 2, 37 ; W. OAKESHOTT, *The Mosaics of Rome from the Third to the Fourteenth Centuries*, New-York, New-York Graphic Society Ltd, 1967, p. 94 et suiv. ; G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali…*, I, p. 135-136 ; V. TIBERIA, *Il restauro del mosaico della basilica dei Santi Cosma e Damiano*, Todi, Ediart, 1991 ; D. COCHRAN, « Projecting Power… », art. cit., p. 14, n. 76.

[1868] R. KRAUTHEIMER, *Rome. Portrait d'une ville..., op. cit.*, p. 248, n. 26. Plus récemment, voir les réflexions proposées par R. WISSKIRCHEN (*id.*, « Das Apsisstirnwand von SS. Cosmas e Damiano in Rom. Ihre Aussage zur Kirchenpolitik Sergius' I. (687-701) », dans *Kult und Kommunikation. Medien in Heiligtümern der Antike*, C. FREVEL et H. HESBERG (éd.), Wiesbaden, Reichert, 2007, p. 165-181.

[1869] « *Hic fecit ambonem et cyburium in basilica sanctorum Cosmae et Damiani…* », *LP* I, 375, repris dans *CBCR*, I, p. 139. L'attribution des mosaïques de l'arc absidal au pontificat de Serge Ier a d'abord été proposée par G. Matthiae puis reprise par la majorité des chercheurs (*id.*, *SS. Cosma e Damiano e S. Teodoro*, Rome, Danesi, 1948, p. 61 et suiv.). *Cf.* C. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, Steiner, 1960, p. 137-138 et plus récemment dans M. ANGHEBEN, « Les théophanies composites des arcs absidaux et la liturgie eucharistique », *Cahiers de civilisation médiévale*, 54, 2011, p. 113-142, en part. p. 123, n. 37.

[1870] *Supra*, chap. VI, II. C ; VII, II. B.

et aux Églises d'Asie mentionnées dans l'Apocalypse[1871]. De part et d'autre des sept chandeliers disposés sur un fond doré, quatre anges nimbés sont vêtus de tuniques similaires à celles de Pierre et Paul. Les quatre gardiens du trône-autel de l'Agneau apparaissent sur des nuées colorées et semblent introduire les quatre Vivants. Mathieu et Jean portent également des ailes dorées et présentent leurs Évangiles. Il devait en être de même de Marc et de Luc aujourd'hui disparus. Le trône gemmé de l'Agneau est dressé dans le ciel et encadré de « sept lampes ardentes »[1872], de quatre anges et du Tétramorphe rendant « gloire, honneur et action de grâce à celui qui siège sur le trône, au Vivant »[1873]. Sur les retombées de l'arc, les vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse tendaient leurs couronnes gemmées en direction de l'*Agnus Dei*[1874].

B. Des « formules » visuelles enchâssées (IVe-VIe siècle)

D'un point de vue architectural, la basilique est composée de deux édifices offerts au nouveau pape Félix IV (526-530) durant la dernière année du règne de Théodoric (493-526) auquel succéda sa fille, Amalasonte (526-535). De fait, l'année 526 semble avoir marqué un tournant politique et religieux. Félix accéda au siège apostolique grâce à l'intervention du souverain ostrogothique qui apaisa également les tensions entre les communautés chrétiennes ariennes, le clergé romain et le sénat. Ce contexte particulier est cristallisé sur la conque absidale, de par la position des figures du pape et de saint Théodore mis en regard, voire en dialogue. Ce dernier était un soldat romain qui, selon Grégoire de Nysse, aurait brulé un temple païen consacré à la Mère des dieux à Amasée[1875]. En choisissant cette figure, Félix IV rappelle, d'une part, la conversion du complexe architectural. Il témoigne, d'autre part, de sa reconnaissance envers le roi ostrogothique par le biais d'un saint militaire dont le nom, *Theodorus*, serait une version latinisée de Théodoric[1876]. Le pape offrit un nouveau lieu de culte aux fidèles et apporta « un honneur sacré » à l'emplacement en se servant du rayonnement des

[1871] Sept anges sont associées à sept étoiles, aux sept Églises d'Asie, aux sept esprits et aux sept chandeliers d'or (Ap 1-3, en part. 1, 4-5, 12-13).
[1872] Ap 4, 5.
[1873] Ap 4, 9.
[1874] « Autour du trône vingt-quatre trônes, et sur ces trônes, vingt-quatre anciens siégeaient, vêtus de blanc, et, sur leurs têtes, des couronnes d'or », Ap 4, 4. Il ne subsiste aujourd'hui que quelques couronnes des Vieillards.
[1875] L'homélie du martyr Théodore de Grégoire de Nysse prononcée en 381 a été traduite au XVIIe siècle dans *Les véritables actes des martyrs* (1708) par J.-B. Drouet de Maupertuy (1650-1730).
[1876] D. COCHRAN, « Projecting Power… », art. cit., p. 15-16. Comme le souligne D. Mauskopf Deliyannis, le fait d'autoriser la conversion de ces édifices en une église était également un moyen de préserver les monuments romains, en particulier les édifices du forum laissés à l'abandon mais maintenus en état depuis le IVe siècle (*ead.*, *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 3-4, 112).

guérisseurs chrétiens[1877]. La titulature de la basilique, les figures et les reliques de Cosme et Damien les rendent perpétuellement présents au sein d'un édifice qui, tel le phénix, renaît au VIe siècle grâce à l'intervention du pape[1878].

La première église située sur le forum fut associée aux noms des deux martyrs du IVe siècle ainsi qu'au nom de Théodoric qui l'offrit au nouveau pape, qui l'offrit lui-même aux fidèles et à Cosme et Damien, lesquels offrirent leurs vies aux malades et à Dieu[1879]. Ce système d'enchâssement est répété par le biais de la figure du porteur de maquette qui est le plus ancien témoignage figuré de ce type conservé en contexte ecclésial[1880]. Cependant, la première mise en image d'un fondateur de sanctuaire présenté sous cette forme a dû être placée sur l'arc triomphal de l'ancienne basilique Saint-Pierre avant la fin du IVe siècle[1881]. Si l'on se base sur la description du décor de l'arc triomphal réalisée par le cardinal Domenico Giacobacci (1443-1527) en 1503, l'empereur Constantin était figuré à la droite du Christ et probablement présenté en porteur de maquette selon P. Liverani[1882]. À la gauche du Christ, l'apôtre Pierre était placé en regard de Constantin qui fonda, littéralement, la basilique vaticane sur la *memoria* du martyr du Ier siècle[1883]. Dans un second temps, la mise en place d'une scène de *Traditio Legis* sur la conque absidale au milieu du IVe siècle apporta une nouvelle dimension aux mosaïques du chœur de la basilique vaticane[1884]. Les deux figures de Pierre, sur l'arc et dans la conque, recentrèrent le discours visuel sur l'apôtre et soulignèrent sa fonction d'intermédiaire entre le terrestre et le céleste.

[1877] Les termes entre guillemets sont repris de la traduction de l'inscription dédicatoire.

[1878] Notons qu'au milieu du VIe siècle, le Christ est encadré des figures de Michel, de Gabriel, de Cosme et de Damien sur la conque absidale de la basilique San Michele in Africisco de Ravenne. À ce sujet, voir *supra*, chap. VI, III. B.

[1879] E. Thunø explique néanmoins que la basilique n'était pas desservie par un clergé particulier mais que des messes s'y tenaient toutes les semaines (*id.*, *The Apse Mosaic…, op. cit.,* p. 40, d'après S. DE BLAAUW, *Cultus et decor: liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale*, Vatican, BAV, 1994, I, p. 51).

[1880] Sur l'évolution de l'iconographie du porteur de maquette en contexte ecclésial, voir notamment E. LIPSMEYER, *The Donor and his Church Model in Medieval Art from Early Christian Times to Late Romanesque Period*, Ph. D. Dissertation sous la direction d'E. Parker Mc Lachlan, Ann Arbor, University Microfilm International, 1999 ; J.-P. CAILLET, « L'image du dédicant dans l'édifice cultuel (IVe-VIIe siècle). Aux origines de la visualisation d'un pouvoir de concession divine », *Antiquité Tardive*, 19, 2011, p. 149-169.

[1881] G. Matthiae explique que le schéma du dédicant figuré en porteur de maquette est issu de l'arc triomphal de Saint-Pierre (*id.*, *Mosaici medioevali…, op. cit.,* p. 136). À ce sujet, voir également J.-P. CAILLET, « L'image du dédicant… », art. cit., p. 150, 159.

[1882] D. GIACOBACCI, *De concilio tractatus*, Rome, Convento di Sant' Andrea della Valle, 1537, f. 783, repris et commenté dans P. LIVERANI, « Saint Peter's, Leo the Great and the Leprosy of Constantine », *Papers of the British School at Rome*, 76, 2008, p. 155-172, en part. p. 155-158.

[1883] L'empereur Constantin reprit ainsi concrètement le passage de Mathieu : « Et moi, je te dis que tu es Pierre, et que sur cette pierre, je bâtirai mon Église », Mt 16, 18.

[1884] *Supra*, chap. V, III. A.3.

Félix IV chercha quant à lui à s'inscrire dans la lignée de ses prédécesseurs, en particulier du pape du IV^e siècle, et s'intégra dans un cortège de figures martyriales en se substituant à la figure de Constantin. À Saints-Cosme-et-Damien, le pape est présenté comme le fondateur du sanctuaire et le dédicant d'une église qu'il s'apprête à offrir au Christ. Le changement d'échelle entre la basilique et sa maquette présentée par le pape « embraye »[1885] la transition entre différents univers et plusieurs temporalités[1886]. L'édifice figuré en miniature est introduit au cœur de la basilique offerte selon un procédé de mise en abîme dont se sert le dédicant pour mettre en scène l'acte de donation. Cet événement de l'*historia* romaine est commémoré et réactualisé grâce à la dédicace ainsi que par la présence du dédicant. Félix IV s'appropria un *locus* majeur sur le forum et un emplacement déterminant dans le décor en se plaçant sous la protection du phénix probablement figuré dans la basilique Saint-Pierre au IV^e siècle[1887].

Comme dit précédemment, la basilique vaticane semble avoir fourni le « prototype » de la présentation du dédicant en porteur de maquette[1888]. Selon J.-P. Caillet, le schéma adopté et la hiérarchie dans laquelle le dédicant s'inscrit rappelle d'une part, les images de remises de tribut figurés sur des revers monétaires à partir de la fin du I^er siècle[1889]. Il pourrait être issu d'autre part, de l'iconographie de la *largitio* impériale dans laquelle le ou les récipiendaire(s)

[1885] Le terme a été proposé par François Lissarrague au cours de réflexions sur la question de la mise en abîme dans l'iconographie antique et médiévale durant une journée d'études organisée par Giulia Puma et Stéphanie Wyler intitulée « Pensée méta-figurative. Enchâssements d'images dans l'Antiquité et au Moyen-Âge » (Paris, INHA, 25/06/16).

[1886] E. Lipsmeyer souligne que les temples en modèle réduit rapportés par les pèlerins et les édifices miniatures transportés durant certaines processions sont des objets connus dans l'Antiquité mais la figuration des porteurs de ces maquettes est plus rare (*ead., The Donor and his Church Model…, op. cit.,* p. 5, d'après L. HEYDENREICH, s. v. « Architekturmodell », dans *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, Alfred Druckenmüller, 1937, I, p. 112-113).

[1887] Dans la restitution du décor absidal de l'ancienne basilique Saint-Pierre à la fin du IV^e siècle, F. Bisconti fait d'ailleurs apparaître le phénix au-dessus de Paul (*id.*, « L'abside piena, l'abside vuota. Arredi e decorazioni al tempo dei Costantinidi », dans *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, G. BORDI *et al.* (éd.), Rome, Gangemi editore, 2014, p. 229-236, fig. 4, p. 23).

[1888] J.-P. CAILLET, « L'image du dédicant… », art. cit., p. 150. L'expression « prototype » est empruntée à J.-P. Caillet et citée également entre guillemets dans le texte.

[1889] *Ibid*., p. 151, d'après A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, Belles Lettres, coll. « Publications de la faculté des Lettres de l'université de Strasbourg », fasc. 75, 1936, p. 154. Sur le thème de la cité personnifiée offrant une maquette de temple à l'empereur ou à une divinité dans la numismatique d'Asie Mineure et de Thrace (II^e-III^e siècle), voir J. VON SCHLOSSER, *Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters*, Vienne, Tempsky, coll. « Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften », CXXIII, 1891, p. 37 ; O. BENNDORF, « Antike Baumodelle », *Jahreshefte Österreichisches Archäologisches Institut*, V, 1902, p. 175-195, p. 178 et suiv., fig. 47-50, 52, 57-58 ; B. PICK, « Die Tempeltragenden Gottheiten und die Darstellung der Neokorie auf den Münzen », *Österreichische Jahreshefte*, 7, 1904, p. 1-41.

tendent leurs bras vers la figure centrale et voilent leurs mains par respect[1890]. A. Grabar (1896-1990) désigne ce schéma du porteur de maquette comme « une formule iconographique » héritée de la numismatique antique[1891]. La notion de « formule » est éclairante[1892]. De fait, la figure du dédicant est composée d'une série d'éléments dont l'agencement produit un résultat efficace, ici celui d'une pérennisation de l'acte de l'offrande de l'église dans l'église offerte. Sur la conque absidale de la basilique Saints-Cosme-et-Damien, le pape se fait représenter en officiant et en dédicant d'un sanctuaire dont la préciosité est renforcée par le voilement des mains. L'éclat de l'édifice orné de mosaïques et la lumière de la foi ravivée par les martyrs se concentrent dans la maquette de l'église placée sur un pied d'égalité avec les couronnes gemmées présentées par Cosme, Damien et Théodore[1893]. La formule « figure + tunique sacerdotale + mains voilées + maquette = évêque dédicant » est alors mise en parallèle avec la formule du martyr qui présente, dans ses mains voilées, la couronne gemmée de son sacrifice. Le phénix figuré au-dessus du pape peut d'ailleurs être également envisagé comme une formule visuelle, puisque l'oiseau est composé d'une série d'éléments combinés et ordonnés pour produire un résultat efficace[1894]. En traduisant l'image du phénix en termes équivalents à celle du dédicant, la figure de l'oiseau ressuscité pourrait être résumée par la formule : « échassier + plumes dorées, argentées et rouges-orangées + nimbe radié + palmier = phénix ». La forme de l'échassier peut être envisagée comme une souche visuelle sur laquelle se greffent différents éléments. Ces derniers sont principalement associés à l'idée d'incandescence, à la lumière ou à l'immortalité dans le cas du palmier-dattier[1895]. En écho avec *l'Agnus Dei* sur son monticule, le phénix trône sur un arbre dans lequel il constitue son tombeau et son berceau. L'oiseau triomphant de la mort relaye la double manifestation du Christ autour duquel se réunissent les apôtres, les martyrs, ainsi que les fidèles durant la célébration du rituel.

[1890] J.-P. CAILLET, « L'image du dédicant… », art. cit., p. 151. Sur la question de l'offrande dans les mains voilées dans l'art antique et médiéval, voir en particulier P. BORELLA, « Le mani velate nella liturgia e nell'antica arte cristiana », *Arte cristiana*, VII, 1941, p. 97-107 ; G. BOVINI, « Il significato delle 'mani velate' nell antica arte ravennate », *Bollettino Economico*, 12, 1966, p. 932-937.

[1891] A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, *op. cit.*, p. 154.

[1892] La notion de « formule » a donné lieu à une riche bibliographie et plus récemment à une série de colloques interdisciplinaires depuis 2008. *Cf. La formule dans la littérature et la civilisation d'Angleterre médiévale***,** C. STÉVANOVITCH *et al.* (dir.), actes de colloque (Nancy, 2008), Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2011 ; *La formule au Moyen Age*, E. LOUVIOT (dir.), actes de colloque (Nancy, 2010), Turnhout, Brepols, 2012. La troisième édition du colloque tenu à Perpignan en 2014 est à paraître.

[1893] A. M. Yasin va plus loin et affirme que Félix IV s'est élevé au rang de martyr à travers le décor (*id.*, *Saints and Church Spaces in the Late Antique Mediterranean,* Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 276).

[1894] *Supra,* chap. II, III. A.

[1895] L'homonymie en grec entre l'arbre-*φοίνιξ* et l'oiseau-*φοίνιξ* contribue à lier les deux éléments. À ce sujet, voir *supra*, chap. V, III. A.2.

La formule visuelle du phénix perché au sommet d'un palmier a également été reproduite en contexte cultuel à Rome au début du Ve siècle bien que le décor peint soit aujourd'hui disparu[1896]. Dans la chapelle dédiée à la martyre Félicité († 162) située dans les catacombes du même nom, le phénix devait trôner sur un palmier, sur le côté gauche de la sainte probablement présentée en position d'orant[1897]. Sur les dessins réalisés à la fin du XIXe siècle, l'oiseau porte un nimbe radié, alors que la tête voilée de sainte Félicité est nimbée et encadrée de plusieurs inscriptions[1898]. En face de l'arbre servant de présentoir au phénix, un second palmier marque la limite latérale de la scène réencadrée de figures masculines tenant respectivement un bâton et une clé. Désignée par la formule FELICITAS CULTRIX ROMANARUM, sainte Félicité marque le centre de la composition ainsi que le point de convergence de deux groupes de figures identifiées par des inscriptions. Les sept fils de la martyre romaine ont également offert leur vie à Dieu comme en témoignent les couronnes gemmées qu'ils portent et présentent à l'orante[1899].

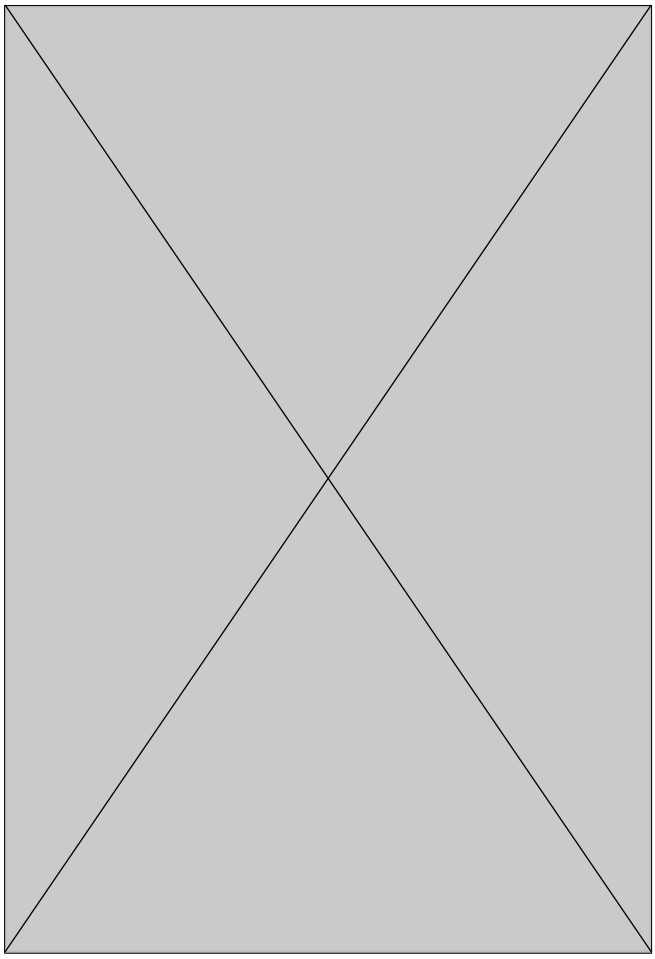


Figure 109. Dessin des fresques de l'oratoire Sainte-Félicité, catacombes romaines, Ve siècle (M. Ruspi, 1884).

Par sa position, Félicité fait écho à la figure du Christ apparaissant dans le ciel au-dessus de la martyre qui s'apprête à être couronnée par Dieu. La scène est d'ailleurs couronnée d'un arc plein-cintre, plus précisément de rideaux plissés mis en arc qui dévoilent la lumière apportée

[1896] Fiche K 26. Sur le sujet, voir notamment R. GARRUCCI, *Storia della arte cristiana ..., op. cit.,* III, Pl. 154 ; G. B. DE ROSSI, « Scoperta d'una cripta storica nel Cimeterio di Massimo "ad Sanctam Felicitatem" sulla Via Salaria Nova », *Bullettino di Archeologia Cristiana*, Ser. IV-3, 1884-1885, p. 149-184, pl. XI-XII ; *DACL*, V-1, col. 1280-1289, fig. 4327-4328 ; O. MARUCCHI, *Éléments d'archéologie chrétienne,* Paris, Desclée, 1909, III, p. 309 et suiv. ; R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, Pl. XXXV, p. 55, 183, 251, 326.

[1897] Nos observations s'appuient sur le dessin de M. Ruspi reproduit dans l'article de G. B. De Rossi (G. B. DE ROSSI, « Scoperta d'una cripta storica… », art. cit., Pl. XI-XII).

[1898] Parmi ces inscriptions figurent les termes *Felicitas*, des noms de martyrs et des staurogrammes constantiniens encadrés des lettres *alpha* et *omega* près des mains de l'orante.

[1899] Januarius, Félix, Philippe, Silanus, Alexandre, Vital et Martial sont rassemblés autour de leur mère.

par la réunion des martyrs. Dans l'axe de sainte Félicité et du Christ, l'*Agnus Dei* trône sur la source de vie vers laquelle se rassemblent douze agneaux sortant des cités célestes de Bethléem et Jérusalem[1900].

La fresque placée sur les parois de la niche de l'oratoire dédié à sainte Félicité est organisée autour d'un axe central ponctué de figures associées aux thèmes du sacrifice et du triomphe sur la mort par le martyre. Ces trois figures christiques tracent ainsi un trait d'union entre l'humain et le divin. Ils apportent un espoir de salut comme l'indiquent les martyrs et les apôtres placés respectivement à la base et au sommet de la composition, autrement dit sur le seuil et le linteau d'une porte ouverte sur le Royaume de Dieu[1901]. Les montants de celle-ci sont soulignés par les geôliers des martyrs puis par les palmiers, tandis que les portes de Bethléem et Jérusalem marquent le début et la fin de la vie de Jésus-Christ[1902]. Perché sur l'arbre produisant douze récoltes[1903], le phénix diffuse la lumière divine et regarde en direction de la martyre Félicité et du Christ victorieux de la mort. L'oiseau apparaît majestueusement au sommet du palmier et présente son corps glorieux promis aux martyrs et aux Élus. Dès lors, ce décor peint réalisé dans une chapelle catacombale à Rome au Ve siècle pourrait être considéré comme une étape entre la formule visuelle de la *Traditio Legis* et la composition mise en place sur la conque absidale de Saints-Cosme-et-Damien un siècle plus tard. Au début du VIe siècle, Félix IV a resserré les liens entre le phénix, le Christ et la figure martyriale tout en se s'est servant du thème de la *Traditio Legis* comme d'une base pour constituer et activer une nouvelle formule visuelle. La mise en image de la « Transmission de la Loi » à Pierre accompagné de Paul a été développée dans des contextes funéraires à Rome et certainement reproduite dans le chœur de la basilique Saint-Pierre avant la fin du IVe siècle. Par conséquent, le décor absidal de cette dernière, les scènes de *Traditio Legis* sculptées sur des sarcophages et les fresques précédemment étudiées ont pu nourrir la composition absidale de Saints-Cosme-et-Damien[1904].

En effet, la *Traditio Legis* a certainement servi de base à la constitution d'une nouvelle formule visuelle élaborée à Rome durant le premier tiers du VIe siècle[1905]. Dans la basilique

[1900] La procession d'agneaux se tient sur une inscription dédicatoire : VICTOR VOTVM SVLVIT / E(T) PRO VOTV SVLVIT. *Cf*. G. B. DE ROSSI, « Scoperta d'una cripta storica… », art. cit., p. 160.
[1901] Dans l'*Apocalypse*, il est question d'une porte ouverte dans le ciel : « *Post hæc vidi : et ecce ostium apertum in cælo…* », Ap 4, 1. C'est à travers celle-ci que Jean voit le trône de Dieu qui apparaîtra à la fin des temps.
[1902] G. De Rossi a interprété ces figures comme les geôliers des martyrs, les « *clavicularii carceris custodes* » (*id*., « Scoperta d'una cripta storica… », art. cit., p. 158-159).
[1903] Ap 22, 2.
[1904] Sur la question de l'introduction du phénix dans l'espace ecclésial au IVe siècle *supra* chap. V, III. A.3 ; C.2.
[1905] L. Hodne précise que si l'on écarte la conque absidale de Sainte-Agnès-hors-les-murs sur laquelle nous reviendrons, les décors absidaux romains réalisés entre le VIe et le IXe siècle sont le plus souvent articulés autour

Saints-Cosme-et-Damien, la composition est articulée autour du Christ, mais le couple apostolique n'assure pas la même fonction dans cette scène dont la dimension eschatologique a été renforcée[1906]. Le Verbe incarné ne trône pas sur la source du Fleuve de Vie, mais reste surélevé par rapport aux autres figures qui assistent à son apparition ou sa réapparition sur des nuées colorées. Le *volumen* de la Loi n'est pas remis à Pierre, mais laisse place au rouleau aux sept sceaux écrit sur les deux faces, ce qui contribue à la lecture apocalyptique de la scène[1907]. Au VIe siècle, la scène est centrée sur une vision anticipée de la Seconde Parousie et sur la célébration de la Résurrection signifiée par le phénix. Le Christ s'exprime en levant le bras droit et désigne le témoin (*martys*) de son triomphe sur la mort, tandis que Pierre et Paul assistent perpétuellement à la théophanie en désignant le Seigneur[1908]. Pierre et Paul pourraient également refléter la *concordia apostolorum,* si l'on se réfère à la thèse selon laquelle les deux apôtres ont été mis en opposition pour représenter l'*Ecclesia* des premiers siècles[1909]. Dans le décor, ils assistent ensemble à la théophanie et désignent le Christ présenté majestueusement aux fidèles. Au IVe siècle, les reliques de Pierre et Paul participèrent d'ailleurs à délimiter l'*Urbs* chrétienne, puisque Constantin fit monumentaliser leurs *memoriae* placées au cœur des basiliques Saint-Pierre et Saint-Paul-hors-les-murs. La proximité de ces édifices avec les sépultures présumées de Romulus et Rémus a probablement contribué à l'efficacité de la substitution progressive d'un couple de figures fondatrices par un autre[1910]. En les tenant par l'épaule, Pierre et Paul introduisent les martyrs orientaux Cosme et Damien et légitiment ainsi leurs présences à Rome[1911]. La primauté du couple apostolique faisant autorité est également soulignée par leurs positions puisqu'ils sont placés au plus près du Christ, à la base d'un triangle

---

du noyau Paul/Christ/Pierre (*id*., « The 'Double Apostolate' as an Image of the Church. A Study of Early Medieval Apse Mosaic in Rome », *AAAHP*, 20, 2006, p. 143-162, en part. p. 147).

[1906] G. Matthiae a été l'un des premiers chercheurs à mettre en évidence les relations du décor absidal de Saints-Cosme-et-Damien avec le thème de la *Traditio Legis* (*id*., *Mosaici medioevali*…, *op. cit*., I, p. 136).

[1907] F. BISCONTI, « Absidi paleocristiane di Roma : antichi sistemi iconografici e nuove idee figurative », dans *VI AISCOM*, F. GUIDOBALDI (dir.), Ravenne, Girasole, 2000, p. 451-462, en part. p. 458.

[1908] Sur la question du martyr témoin (*martys*) d'une théophanie, en particulier de la Résurrection, voir *supra*, chap. VII, I. C.

[1909] Sur la question des relations et des tensions entre les figures de Pierre et de Paul dans les décors absidaux et dans la conception de l'Église des origines, voir C. PIETRI, « *Concordia Apostolorum* et *Renovatio Urbis* (Culte des martyrs et propagande pontificale) », *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 73, 1961 p. 275-322 ; J. HUSKINSON, *Concordia Apostolorum: Christian Propaganda at Rome in the Fourth and Fifth Centuries. A Study in Early Christian Iconography and Iconology*, Oxford, British Archaeological Reports, coll. « British Archaeological Reports, International Series », n°148, 1982, p. 108-128 ; L. HODNE, « The 'Double Apostolate'… », art. cit., p. 143-150.

[1910] L. Hodne précise que le 29 juin a été consacré à la célébration du souvenir des deux apôtres martyrisés à l'origine de la « fondation » de la Rome chrétienne, le jour des commémorations de la fondation mythique de Rome (*id*., « The 'Double Apostolate'… », art. cit., p. 158).

[1911] D. COCHRAN, « Projecting Power… », art. cit., p. 17.

visuel hérité du noyau de la *Traditio Legis*. Recommandés par Pierre et Paul, Cosme et Damien sont également introduits par le pape qui, lui-même, semble recommandé par ces mêmes martyrs inscrits dans un système de relations enchevêtrées[1912].

Le Christ et le phénix témoin de sa résurrection dominent un cortège interprété par P. Liverani comme une procession hiérarchisée répartie derrière le Christ en deux colonnes[1913]. Pierre et Paul incarnent les martyrs persécutés sous le règne de Néron (54-68) et forment les piliers de l'Église romaine représentée au VIe siècle par l'évêque de Rome. En tendant leurs paumes en direction du Christ, ils encadrent une échelle de nuées colorées sur laquelle se détache le Fils de Dieu, désigné comme la porte du salut. Pierre et Paul s'imposent à la fois comme des médiateurs privilégiés entre le fidèle et Dieu et comme une étape nécessaire pour les martyrs Cosme et Damien[1914]. Ces derniers introduisent un troisième martyr oriental du IVe siècle ainsi que le pape Félix IV présenté comme un médiateur entre la *plebes dei*, les martyrs, les apôtres et le Christ[1915]. L. Diego Barrado voit dans cette composition une structure pyramidale divisée en trois triangles partageant un même sommet, mais dont la base s'élargit[1916]. L'élargissement de cette structure imbriquée et rayonnante traduit ainsi une hiérarchie soutenue par la proximité de chaque couple de figures avec le Christ. La main de Dieu s'apprêtant à couronner le Fils forme le sommet de la composition pyramidale, le niveau supérieur d'une scène céleste présidée par Dieu. Si l'on suit le raisonnement de L. Diego Barrado, le triangle interne est occupé par le Christ se dressant dans les nuées, tandis que ses sommets inférieurs sont cantonnés par les deux apôtres. Le triangle intermédiaire est marqué par deux couples de martyrs, quatre frères rassemblés autour du Christ glorieux. Annoncés par Pierre et Paul, Cosme et Damien recommandent saint Théodore et Félix IV placés aux extrémités du cortège, aux angles du troisième triangle de cette structure imbriquée. Cependant,

[1912] L'autorité de Pierre et Paul permet à Félix IV d'introduire les saints Cosme et Damien dans le décor et de les rendre aussi populaires à Rome qu'ils l'étaient à Constantinople à la même époque (B. BRENK, *The Apse, the Image and the Icon…, op. cit.,* p. 92-93).

[1913] P. LIVERANI, « The Memory of the Bischop in the Early Christian Basilica », dans *Monuments & Memory. Christian Cult Buildings and Constructions of the Past. Essays in Honour of Sible de Blaauw*, M. VERHOEVEN, L. BOSMAN et H. VAN ASPEREN (éd.), Turnhout, Brepols, 2016, p. 184-197, en part. p. 192, fig. 6).

[1914] *Ibid.*, p. 192, n. 64. En se basant sur la sémiotique, P. Liverani interprète les figures de Pierre et Paul comme des représentants (« *delegates* ») de l'observateur (« *viewer* ») à qui on indique, par le biais de l'image du Christ encadré des apôtres, les modalités de son rapprochement avec Dieu.

[1915] P. Liverani parle du pape comme d'un médiateur de second niveau (« *second degree mediator* »), parce qu'associé à la sphère terrestre, qui prend part à la médiation céleste des saints (*id.*, « The Memory of the Bischop… », art. cit., p. 192).

[1916] L. DIEGO BARRADO, « La representación del ave fénix como imagen de la *Renovatio* de la Roma altomedieval », *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario, 2010, p. 171-185, en part. p. 174-175.

si l'on se base sur le raisonnement de L. Diego Barrado, le phénix n'appartient pas à cette structure[1917].

Selon nous, le phénix est inscrit dans un autre triangle qui vient se greffer à trois autres relations triangulaires légèrement différentes de celles qui sont identifiées par L. Diego Barrado. La tête nimbée du Christ marque le sommet commun à trois triangles imbriqués dans la composition absidale. Les trois relations triangulaires que nous distinguons peuvent être résumées en trois formules, à savoir : « Paul/Christ/Pierre », « Cosme/Christ/Damien » et « Félix/Christ/Théodore ». Ces trois triangles offrent une traduction visuelle d'une hiérarchie établie entre les apôtres, les martyrs tutélaires et le souverain pontife. Les niveaux sont distingués, mais sont liés les uns aux autres de manière rayonnante. Pierre et Paul recommandent Cosme et Damien qui, eux-mêmes, introduisent saint Théodore et le pape placés aux extrémités du cortège. La hiérarchie établie entre les martyrs locaux et les martyrs « importés » est estompée par le système de la recommandation. Les figures du cortège sont réparties par couples, de manière à mettre en évidence le thème de la fraternité martyriale dans laquelle le pape s'est intégré en associant son nom aux reliques et à la conversion de l'édifice. Félix IV est inscrit dans le triangle extérieur de la composition, à la droite du Christ. Le dédicant est abrité sous un palmier au sommet duquel trône le phénix associé au Christ et à saint Paul. Autrement dit, le pape est associé à trois figures liées au thème de la résurrection. Le phénix témoigne ainsi du triomphe du Christ sur la mort, annonce la résurrection des Élus et assure le salut du pape rendu perpétuellement présent dans son église. De la même manière que les agneaux du bandeau inférieur, le cortège se rassemble autour du Christ disposé au cœur du décor et dans l'axe de l'autel autour duquel se réunissent les fidèles.

Ainsi, la mise en image du phénix dans le décor absidal de la basilique Saints-Cosme-et-Damien à Rome au VIe siècle témoigne du renouveau de la cité chrétienne et de la renaissance de l'Église romaine sous le pontificat de Félix IV (526-530)[1918]. Le pape s'approprie un lieu déterminant en associant son nom à la conversion d'un édifice réarticulé autour des reliques de deux martyrs du IVe siècle. Félix IV chercha à bénéficier du rayonnement des médecins Cosme et Damien, deux frères recommandés par Pierre et Paul qui représentent, d'une part, les

[1917] En effet, le phénix ne figure pas dans le canevas interprétatif proposé par L. Diego Barrado mais fait l'objet d'une étude marginale dans l'analyse des palmiers-dattiers encadrant la composition (*ead.*, « La representación del ave fénix… », art. cit., p. 175).

[1918] D. Cochran pense davantage à une affirmation de l'autorité du pape et de l'autonomie de l'Église romaine durant une période assez instable au niveau politique et religieux (*id.*, « Projecting Power… », art. cit., p. 2).

persécutions romaines et, d'autre part, la Rome constantinienne avec les basiliques fondées sur leurs sépultures. En se plaçant en regard du martyr Théodore, Félix IV fait implicitement référence au souverain ostrogothique et occupe un emplacement privilégié dans le cortège des figures rassemblées autour du Christ[1919]. Placé à l'une des deux extrémités du cortège, il souligne son statut de souverain pontife et donc d'intermédiaire privilégié entre l'humain et le divin. Le pape se rapproche également de Paul et du phénix sous la protection desquels il se place afin d'assister à l'apparition perpétuelle du Fils de Dieu. En offrant son église aux fidèles, à Cosme et Damien et au Christ, Félix se met en lumière au c(h)œur même de l'église offerte et se sert d'une mise en abîme pour pérenniser et commémorer sa donation.

À la formule architecturale de l'édifice répond celle du décor en mosaïque, lui-même empreint de plusieurs formules visuelles imbriquées pour composer un nouveau discours destiné à faire autorité. La formule de la *Traditio Legis* développée au IVe siècle forme le noyau d'une nouvelle structure dans laquelle Pierre et Paul introduisent deux martyrs orientaux qui, eux-mêmes, recommandent deux figures aux extrémités d'un cortège hiérarchisé. La base de la *Traditio Legis*, la formule du dédicant figuré en porteur de maquette et le phénix trônant sur un palmier-dattier inscrivent le décor dans une tradition iconographique associée à la Rome constantinienne et à un certain Âge d'Or de l'Église romaine. De la même manière que les reliques de Pierre et Paul ont participé à la délimitation de l'*Urbs* chrétienne au IVe siècle, les restes saints de Cosme et Damien fondent le nouvel édifice qui renaît au VIe siècle. En dédiant une église aux deux martyrs et en offrant sa vie à Dieu, le pape assure son salut et espère triompher de la mort comme l'indique le phénix. Le représentant de l'Église romaine a laissé son empreinte dans l'église offerte, dans l'Église et dans l'espace urbain afin de perpétuer le souvenir de ses actions. L'impact de l'image du phénix radieux a certainement contribué à l'efficacité d'un discours ecclésiologique basé sur la primauté des martyrs romains qui contribuèrent à offrir un nouvel éclat à l'Église.

[1919] Comme l'explique J.-P. Caillet, « par l'analogie du geste – avec simple substitution de la maquette du sanctuaire à la couronne – le fondateur se voit assimilé aux trois saints » (*id.*, « L'évêque et le saint en Italie : le témoignage de l'iconographie haut-médiévale et romane », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 29, 1998, p. 29-44, en part. p. 34).

C. Le phénix perché au-dessus du pape mis en lumière à Saints-Cosme-et-Damien

Le thème de la lumière est omniprésent dans l'église dédiée aux saints Cosme et Damien († 303) auxquels sont étroitement associées les figures de Théodore d'Amasée († 306), du phénix et du pape Félix IV, comme nous venons de le voir. Tout d'abord, les reliques des trois martyrs du IVe siècle ont apporté un nouvel éclat à l'édifice baigné par la lumière de la foi. Les restes saints étaient abrités dans un autel en marbre percé d'une ouverture en *fenestella* à travers laquelle les fidèles et les pèlerins pouvaient se recueillir et emporter des reliques de contact[1920]. Illuminés par la foi, les serviteurs de Dieu « apparaissent comme des sources de lumière dans le monde » selon l'*Épître aux Philippiens*, ce qui va dans le sens du rayonnement des reliques[1921]. Selon Paulin de Nole (v. 353-431), celles-ci brillent par leur grâce dans l'univers obscur et scintillent comme des étoiles dispersées dans le monde[1922]. La lutte contre « l'obscurité » du paganisme est illustrée par les saints médecins, par un soldat destructeur d'un temple païen et par le pape[1923]. Par ailleurs, les restes saints abrités dans le coffret de marbre rappellent le sacrifice des martyrs, en premier lieu le sacrifice christique commémoré par l'eucharistie. Les liens étroits tissés entre le pape, le Christ et les martyrs sont resserrés par la présence des saints évoquant « les âmes de ceux qui avaient été immolés à cause de la parole de Dieu » apparaissant à Jean, sous l'autel, durant l'ouverture du cinquième sceau[1924]. Le phénix témoigne quant à lui du triomphe du Christ sur la mort et annonce la résurrection de celles et ceux qui ont offert leur vie à Dieu. Les apôtres, les martyrs et les Élus siègeront auprès du Fils de Dieu dans la Jérusalem céleste[1925]. L'oiseau majestueux trône sur l'Arbre de Vie et participe à l'évocation de la Seconde Parousie. Témoin de la théophanie, le phénix relaie la lumière des reliques et du corps du Christ présenté sur l'autel tout en diffusant un espoir de

[1920] L'autel du VIe siècle se trouve actuellement dans l'église inférieure, c'est-à-dire au niveau original de l'édifice. *Cf.* S. DE BLAAUW, « L'altare nelle chiese di Roma come centro di culto e della committenza papale », dans *Roma nell'Alto Medioevo,* actes des Settimane di Spoleto, Spolète, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2001, II, p. 969-990, 975, 982 ; E. THUNØ, *The Apse Mosaic…, op. cit.,* p. 40-41, n. 57-58.

[1921] « *Enfants* de Dieu sans tache au milieu d'une génération dévoyée et pervertie, où vous apparaissez comme des sources de lumière dans le monde…», Phil 2, 15.

[1922] « *Namque tenebrosum ueteri caligine mundum languentesque animas miseratus in orbe creator sic sacra disposuit terris monumenta piorum sparsit ut astrorum nocturno lumina caelo* », *Carmen* 19, v. 16-19 cité et commenté dans G. HERBERT DE LA PORTBARRÉ-VIARD, *Descriptions monumentales…*, *op. cit.*, p. 286-287.

[1923] *Ibid.*, p. 286. Les reliques dispersées dans le monde l'illuminent, c'est-à-dire apportent la lumière de la foi dans un univers rendu obscur par le paganisme.

[1924] Ap 6, 9-11.

[1925] Rappelons que, littéralement, le *benu*-phénix est porteur de lumière dans l'Antiquité comme l'indique son nom égyptien signifiant « briller » ou « monter radieusement ». À ce sujet, voir *supra*, chap. III, I. B.1.

salut synonyme de rayonnement perpétuel. L'oiseau éternel est rendu présent dans le cortège triomphal du Christ à l'égal des apôtres et des martyrs du IVe siècle re-présentés par des fragments de leurs corps et par leurs figures placées au seuil du Royaume de Dieu.

Au-dessus des fenêtres, les lettres dorées de l'inscription dédicatoire sont réparties, telles des étoiles disposées sur un fond bleu[1926]. L'éclat des reliques est ravivé par les actions du pape présenté comme le protecteur des restes saints à l'égal de son prédécesseur, Sylvestre Ier, sous le règne de Constantin. L'église désignée comme un présent (*munus*) « digne d'un évêque » est mise en relation avec l'ensemble des offrandes (*munera*) vétérotestamentaires préfigurant l'eucharistie[1927]. L'offrande de l'édifice est associée à la remise de la couronne martyriale ainsi qu'à la présentation au Seigneur des espèces consacrées durant la cérémonie eucharistique. Dans la dédicace, les termes *spes salutis* associés aux médecins martyrisés et à la basilique offerte vont dans le même sens. Ils rappellent la formule du « *pro spe salutis* » extraite du canon de la messe, plus précisément de la commémoration de ceux qui ont offert leurs vies à Dieu et espèrent obtenir le salut[1928]. L'édifice conçu comme un reliquaire monumental est illuminé par les restes saints ainsi que par les métaux étincelants (*speciosa metallis*), notamment les tesselles dorées. Ces dernières mettent en lumière l'inscription dédicatoire et offrent une vision de la lumière divine sur laquelle se détachent les agneaux. L'or souligne également la clarté du Christ et du phénix. En effet, le *pallium* du Christ semble tissé de fils de lumière afin de traduire le rayonnement de son corps glorieux. Celui-ci se détache sur des nuées colorées parcourant le ciel obscur de la fin des temps[1929]. Le phénix ressuscité est lui-même revêtu d'un nouvel éclat comme l'indiquent son nimbe radié et ses plumes flamboyantes associées à des plumes blanches argentées et dorées[1930]. Il rayonne au sommet du palmier et diffuse la lumière éternelle du Père qui est associée à l'incorruptibilité du Fils chez Irénée de Lyon (v. 130-202)[1931]. Signifié par le phénix, le Christ trône au sommet de l'Arbre de Vie et,

[1926] *Supra*, n. 1853.
[1927] R. Favreau explique que le terme « *munus* » dans les inscriptions dédicatoires peut être considéré comme une référence au canon de la messe, en particulier à l'offrande des espèces consacrées au Seigneur (*id*., « Les commanditaires dans les inscriptions du Haut Moyen Âge occidental », dans *Études d'épigraphie monumentale*, *id*. (dir), Limoges, PULIM, 1995, vol. I, p. 469-504, p. 470-471).
[1928] *Ibid.*, p. 471.
[1929] « Le soleil s'obscurcira, la lune ne brillera plus, les étoiles tomberont du ciel […] alors apparaîtra dans le ciel le signe du Fils de l'homme […] et elles (les tribus de la terre) verront le Fils de l'homme venir sur des nuées du ciel… », Mt 24, 30.
[1930] La métaphore du nouveau vêtement pour désigner la renaissance de l'individu est un thème qui apparaît notamment chez Paul (Col 3, 9 ; 1 Co 15, 53).
[1931] « En la chair de notre Seigneur a fait irruption la lumière du Père, puis en brillant à partir de sa chair, elle est venue en nous et ainsi l'homme a accédé à l'incorruptibilité, enveloppé qu'il était par cette lumière du Père », IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, *op. cit*., IV, 20, 2, p. 470.

telle une étoile, illumine le ciel de son corps glorieux annonçant le « corps spirituel » des Élus préparés à la résurrection par les sacrements. Les précieuses mosaïques offertes par le pape étincellent parce qu'animées par la lumière divine et par la *fidei lux* ravivée par les frères médecins porteurs d'un espoir de salut.

Dans l'inscription dédicatoire, les deux croix dorées apparaissent pour diviser le texte et représenter le Fils de Dieu présidant, en quelque sorte, à la donation de la basilique dont l'acte est commémoré dans le décor. Les croix encadrent le segment central de la dédicace et font écho à l'*Agnus Dei* vers lequel convergent les apôtres assistant à l'apparition du Christ au centre du nouvel Éden. Les agneaux sortent des cités célestes associées à la naissance de Jésus et à la Passion, deux moments reliés par le cortège ainsi que par la dédicace qui trace un sentier visuel ponctué d'éléments lumineux[1932]. Les portes sont ouvertes, puisque la Jérusalem céleste est décrite comme une cité fortifiée, mais située à l'abri du Mal. Placé entre Bethléem et Jérusalem, le Christ nouvel Adam trône sur le Mont Sion donnant naissance aux quatre bras du Fleuve de Vie rappelant les fleuves édéniques[1933]. Brillantes « comme du cristal »[1934], les eaux vives du fleuve s'écoulent en un flot ininterrompu et semblent s'infiltrer pour mieux ressurgir dans la partie supérieure de la conque absidale[1935]. Le nom Jourdain (*Iordanes*) désigne à la fois l'Agneau et le Fleuve de Vie. Ce dernier relie les deux registres du décor ainsi que les deux extrémités de la composition marquées par un dédoublement de l'Arbre de Vie[1936]. Le fleuve céleste sépare également le sol à la végétation luxuriante du ciel obscur dans lequel apparaît le phénix désigné par le Christ également placé à mi-chemin entre deux univers. Le Jourdain fait d'abord référence au baptême de Jésus puis à son second « baptême » à Jérusalem, ce qui pourrait être traduit par des eaux aux reflets vermeils[1937]. Les eaux du fleuve édénique purifié par le sang de l'Agneau (re)naissent d'un monticule assimilé au trône du Christ radieux dispensateur de vie éternelle. Si l'on suit ce fil de pensée, les quatre bras du Fleuve de Vie

[1932] P. PRIGENT, *La Jérusalem céleste…, op. cit.,* p. 38-39 ; L. DIEGO BARRADO, « La representación del ave fénix… », art. cit. p. 175.
[1933] Gn 2, 10-14 ; Ap 14, 1 ; 22, 1. Les quatre bras du Fleuve de Vie sont d'ailleurs légendés en lettres capitales noires sur la ligne dorée : GEON, FYSON, TIGRIS, EVFRATA. *Cf.* R. BUDRIESI, *La basilica dei SS. Cosma e Damiano a Roma*, Bologne, Pàtron, 1968, p. 121.
[1934] Dans la Vulgate : « *Et ostendit mihi fluvium aquæ vitæ, splendidum tamquam crystallum, procedentem de sede Dei et Agni* », Ap 22, 1.
[1935] Origène (v. 185-253) expliqua le nom « Jourdain » signifiait « qui descend », ce qui renverrait à l'incarnation du Verbe (*id.*, *Saint Jean, t. II, Livres VI-X*, C. BLANC (éd.), Paris, Cerf, 1970, VI, 220, p. 297). Sur les théologiens qui ont développé cette idée du Jourdain comme « celui qui descend », voir les références citées par J.-M. Spieser dans *id.*, *Images du Christ….*, *op. cit.,* p. 275-276.
[1936] Ap 21, 2.
[1937] De l'eau et du sang s'écoulent de la plaie du Christ dans la description de l'épisode du coup de lance (Jn 19, 34). Également 1 Jn 5, 6-8.

(ré)apparaissent à l'égal du Christ qui se manifeste simultanément aux apôtres, aux martyrs. En recevant le sacrement du baptême, le catéchumène imite Jésus-Christ et s'incorpore au Fils de Dieu, baptisé « dans un seul Esprit, en un seul corps »[1938]. Le rassemblement des figures autour du Christ répond au rapprochement progressif du fidèle avec Dieu jusqu'à l'union avec le Seigneur par l'intermédiaire de l'Église représentée par l'évêque de Rome. Le rite initiatique du baptême est présenté comme une étape dans le parcours spirituel du fidèle et comme l'une des conditions essentielles de son salut[1939]. La mort de l'ancien individu annonce sa renaissance dans le corps chrétien et lui permet de s'engager dans un processus de purification. Les martyrs « baptisés en Jésus-Christ »[1940] ont lavé leurs tuniques dans le sang de l'Agneau par la « grande épreuve »[1941]. Ils apportent un espoir de salut aux fidèles tout comme le phénix dans le décor absidal. La huitième figure du cortège illumine le ciel obscur tout comme la nuit pascale devait être illuminée par les baptisés durant la commémoration du huitième jour de la semaine[1942]. Baptisé par le feu régénérateur, le phénix célèbre le triomphe du Christ sur la mort et présente son corps lumineux témoignant, par là même, du processus de résurrection accordée aux fidèles les plus méritants. Le phénix est la graine qui reprend vie après avoir connu la mort[1943]. Semée corruptible et ressuscité incorruptible, il annonce la transformation finale mentionnée dans l'*Épître aux Corinthiens*[1944].

Dans *l'Épitre aux Corinthiens*, Paul s'est exprimé sur la Résurrection du Christ annonçant le triomphe sur la mort des Élus qui seront revêtus d'incorruptibilité au son de la trompette finale[1945]. La mention dans les *Écritures* de l'ascension de Paul au troisième ciel contribue à le lier au Christ tout en le présentant comme un intermédiaire entre deux univers[1946]. La disposition du phénix au-dessus de Paul et dans l'axe du bras tendu du Christ dessine une relation triangulaire mettant en perspective l'idée de résurrection. Dans la lignée de Clément de Rome († 98), Ambroise de Milan (v. 340-397) vit dans le phénix un *exemplum* du processus de

[1938] 1 Co 12, 12.
[1939] Mc 16, 15-16.
[1940] Ro 6, 3-4. Cyrille de Jérusalem a accentué cette analogie entre le baptême et le sacrifice en expliquant que le baptême est administré dans l'eau en période de paix et l'a été dans le sang pendant les persécutions (*id., Les catéchèses baptismales et mystagogiques*, Paris, Migne, coll. « Les Pères dans la foi », 1993, III, 10, p. 59).
[1941] Ap 7, 14.
[1942] Sur l'administration du baptême durant la nuit pascale, voir *supra*, chap. VI, III. B.
[1943] « Ce que tu sèmes ne prend vie qu'à condition de mourir », 1 Co 15, 36.
[1944] 1 Co 15, 42 ; 52-53.
[1945] *Loc. cit.*
[1946] 2 Co 12, 2. Dans les *Actes apocryphes de Paul*, l'apôtre réapparaît trois jours après sa décapitation (*Écrits apocryphes chrétiens*, F. BOVON et P. GEOLTRAIN (dir.), Paris, Gallimard, 1997, t. 1, Actes de Paul XIV, 5-7, p. 1176 cité dans L. GOSSEREZ, « Le phénix coloré... », art. cit., p. 110, n. 72).

la résurrection promise aux serviteurs de Dieu les plus vertueux[1947]. Dans le décor absidal du VIe siècle, les martyrs présentent leurs couronnes et attendent d'entrer ensemble, en un seul corps, dans le sanctuaire céleste[1948]. Selon Ambroise, ces derniers ne pourront périr, puisque Dieu aurait permis au phénix de triompher de la mort, de se revêtir d'incorruptibilité[1949]. L'Homme doit tisser son enveloppe protectrice à partir des fils lumineux de sa foi et du parfum de ses vertus. Celles-ci sont comparées aux aromates que l'*avis unica* réunit, à la fin de sa vie, pour constituer son tombeau-berceau parfumé (*theca*)[1950].

Le phénix est donc présenté comme une créature de Dieu et sa renaissance comme une théophanie. Dans le texte et sur la conque absidale, la figure du phénix apporte un espoir de salut au fidèle invité à se revêtir d'une enveloppe de foi le préparant à la transformation finale[1951]. Le phénix ressuscité est rayonnant parce qu'il incarne la réunion harmonieuse entre *spiritus* et *caro*. Son corps spirituel peut être rapproché de celui du couple originel avant l'épisode du péché[1952]. Placé au plus près du Christ, l'oiseau éternel est présenté comme un être spirituel. Il offre la vision d'une chair spiritualisée par les sacrements, voire, si l'on reprend les termes de D. Méhu, de la « lumière incorporée mais *décarnalisée* » promise aux Élus[1953]. Le phénix fait corps avec Dieu par la lumière qui s'échappe de son enveloppe radieuse annonçant le corps spirituel accordé aux fidèles les plus méritants. En contemplant le Christ sans intermédiaire, il incarne, en quelque sorte, la « *visio intellectualis* » qu'Augustin définit comme une révélation complète réservée aux Élus à la fin des temps et une union parfaite avec Dieu[1954]. En s'élevant spirituellement, le fidèle se rapproche progressivement de Dieu et franchit des

[1947] Clément de Rome se servit notamment du mythique phénix pour apporter « des preuves » du triomphe du Christ sur la mort et démontrer que la résurrection est accessible aux fidèles (*id.*, *Épître aux Corinthiens*, *op. cit.*, I, 25). Chez Ambroise de Milan, le phénix est davantage envisagé comme un modèle de conduite pour le fidèle (*id*., *Exameron,* V, 23, 79-80).
[1948] Ap 6, 9-11.
[1949] Nos réflexions se basent sur la traduction du texte proposée par L. Gosserez dans *ead.*, « Le phénix coloré… », art. cit., p. 110, n. 71.
[1950] L'auteur reprend la version la plus ancienne du mythe, à savoir celle de la décomposition, probablement pour faire référence à travers la croissance du ver à la germination de la graine « semée corruptible » de *l'Épitre aux Corinthiens* (1 Co 15, 42). Le terme latin *theca* utilisé pour désigner la chrysalide aromatique du phénix fait penser à un contenant abritant un élément parfumé, telle qu'un coffret à parfums ou un sarcophage en bois aromatique (L. GOSSEREZ, « Le phénix coloré… », art. cit., p. 111).
[1951] Dans le texte ambrosien, le nouveau phénix est semblable en tous points à son prédécesseur, ce qui pourrait évoquer l'espoir d'une similarité du corps spirituel avec l'enveloppe charnelle.
[1952] *Supra,* chap. VIII, II. A.
[1953] D. MÉHU, « Augustin, le sens et les sens… », art. cit., en part. p. 289.
[1954] Sur la question de la *visio* hiérarchisée dans la pensée augustinienne, voir *supra,* chap. VIII, III. C.

étapes dans le passage du visible à l'invisible, du sensible à l'intelligible. Le phénix participe ainsi à l'ouverture des yeux de l'esprit et révèle le mystère de la résurrection[1955].



Figure 110. Détail de l'Agneau de l'arc absidal de Saints-Cosme-et-Damien, Rome, VIIe siècle.

Les mosaïques de l'arc absidal probablement réalisées sous le pontificat de Serge Ier (687-701) mettent également en lumière le Christ représenté sous sa forme animale[1956]. L'Agneau apocalyptique est couché sur un trône-autel situé dans l'axe du maître-autel sur lequel sont déposées les espèces consacrées[1957]. Le Christ rendu présent par la célébration eucharistique est ainsi mis en relation avec la manifestation de l'Agneau présenté sur l'autel du sanctuaire céleste[1958]. Les pierres précieuses incrustées rappellent la description des fortifications orfévrées de la Jérusalem céleste, ce qui correspond à la signification du rouleau aux sept sceaux évoquant le livre apocalyptique. La croix placée derrière le coussin pourpre domine l'ensemble. Le *signum* du Fils de Dieu semble apparaître dans le ciel aperçu à travers un disque ouvert sur le ciel, sur le cosmos et sur la fin des temps[1959]. Les sceaux du rouleau écrit sur les deux faces vont être rompus par l'Agneau immolé. Ce dernier siège seul sur le trône-autel préparé pour le retour du Christ-Juge selon un schéma proche de celui de l'Étimasie[1960]. Le trône-autel est orné de pierres précieuses qui reflètent l'ordre de l'univers et apportent un éclat supplémentaire à l'Agneau lumineux car victorieux de la mort[1961]. Revêtu de la lumière du Père, le Christ apparaissant sur les nuées colorées et l'Agneau présentent leur corps glorieux et font ainsi écho au phénix ressuscité, trônant majestueusement sur l'Arbre de Vie assimilé à la croix-trophée. L'Agneau pascal et le radieux phénix incarnent

[1955] L. Gosserez parle du phénix ambrosien comme d'une « récapitulation de la foi chrétienne […] un résumé de la morale chrétienne comme une seconde création de soi » (*ead.*, « Le phénix coloré… », art. cit., p. 114-115).
[1956] Selon M. Angheben, la présence de l'agneau au sommet de l'arc absidal de la basilique serait un signe de contestation du pape Serge Ier qui refusa les décisions du Concile Quinisexte (*in trullo*) de 691-692, en particulier le canon 82 portant sur le rejet des figurations animales du Christ (*id.*, « Les théophanies composites… », art. cit., p. 123, 128, d'après *LP* I, 372-374). J. Lindsay Opie affirme quant à lui que le décor est contemporain des mosaïques absidales (*ead.*, « *Agnus Dei* », dans *Ecclesiae Urbis*, III, 2002, p. 1813-1840, en part. p. 1829-1831 cité dans M. ANGHEBEN, « Les théophanies composites… », art. cit., p. 123, n. 40).
[1957] *Ibid.*, p. 129.
[1958] Ps 102, 20.
[1959] « Une porte était ouverte dans le ciel […] aussitôt je fus saisi par l'Esprit. Et voici, un trône se dressait dans le ciel, et, siégeant sur le trône, quelqu'un. Celui qui siégeait avait l'aspect d'une pierre de jaspe et de sardoine. Une gloire nimbait le trône de reflets d'émeraude… », Ap 4, 1-3.
[1960] Sur la préparation du trône du Christ-Juge, voir Ps 9, 8 ; 88, 15.
[1961] Ap 4, 2-3.

l'incorruptibilité charnelle et annoncent l'obtention du corps spirituel porteur d'un éclat éternel. L'apparition du Christ-Agneau sur un disque bleu entre en résonance avec la vision de l'*Adventus in gloria* de la conque absidale ainsi qu'avec les apôtres et les martyrs dont les trônes ont également été préparés[1962].

La lumière apportée par le trône-autel orfévré, par l'Agneau et le disque bleu – évoquant également la sphère du Christ – semble diffusée par les tesselles dorées de l'arc absidal parmi lesquelles se détachent sept chandeliers gemmés évoquant les sept esprits de Dieu et les sept Églises d'Asie[1963]. Les sept chandeliers sont également mis en parallèle avec les figures réunies autour du Christ. Le phénix baptisé par le feu protège le dédicant introduit dans un cortège rassemblé au seuil du nouvel Éden irrigué par le Jourdain[1964]. Les martyrs et le pape se réunissent pour commémorer le « huitième jour » et renforcer la dimension eschatologique du baptême administré durant la nuit pascale. Le trône-autel surmonté d'une croix dorée et encadré de chandeliers orfévrés fait également référence à la communion grâce à laquelle le fidèle poursuit son incorporation au Fils de Dieu[1965]. Derrière les chandeliers, quatre anges portent un nimbe bleu, des ailes dorées et une tunique blanche à liserés noirs similaire à celle de Pierre et Paul. Les quatre anges gardent le trône-autel et introduisent les quatre Vivants qui présentent leurs Évangiles contenus dans des *codices* aux plats orfévrés. Le Verbe de Dieu fixé dans les Évangiles est transmis par l'Église représentée par les objets liturgiques et par le pape garant des Écritures. Les bras de la croix, les quatre anges et les Évangélistes offrent une traduction visuelle de la diffusion du Verbe aux quatre coins de l'univers irrigué par le Christ-Fleuve de Vie. Selon la vision de Jean, les quatre animaux « ne cessent jour et nuit de proclamer : Saint, saint, saint, le Seigneur, le Dieu tout-Puissant, celui qui était, qui est et qui vient ! » et se rassemblent autour du trône de Dieu pour lui rendre gloire[1966]. Sur les retombées de l'arc absidal, les vingt-quatre Vieillards, que l'on aperçoit aujourd'hui en partie, ne se prosternent pas, mais tendent leurs couronnes en direction du Vivant pour lui rendre grâce.

[1962] Ap 19, 28.
[1963] Ap 1, 4-5, 12-13
[1964] En ce qui concerne le nimbe à sept rayons du phénix, R. van den Broek a étudié son origine, qu'il situe dans l'iconographie égyptienne, puisque l'*avis unica* est considéré comme une créature solaire. Le nimbe radié a ensuite été repris dans la numismatique romaine à partir du IIe siècle, puis introduit progressivement dans l'art chrétien, mais le nombre de rayons ne semble pas si déterminant, si l'on suit les réflexions du chercheur (*Id., The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 238-246, en part. p. 246 et suiv.).
[1965] « Le pain que nous rompons n'est-il pas une communion au corps du Christ ? Puisqu'il y a un seul pain, nous sommes tous un seul corps », 1 Co 10, 17. M. Angheben a particulièrement développé la dimension eucharistique du décor de l'arc absidal de Saints-Cosme-et-Damien mettant en scène une liturgie céleste à partir d'éléments du rituel de la messe (*id.*, « Les théophanies composites… », art. cit., p. 128-129).
[1966] Ap 4, 8-9.

Par conséquent, le maître-autel et le trône-autel marquent les extrémités d'un axe vertical ponctué par plusieurs représentations du Christ glorieux placé au cœur d'un décor réalisé entre le VIe et le VIIe siècle. Sur la conque absidale de la basilique Saints-Cosme-et-Damien, le Christ désigne le témoin de son triomphe sur la mort et incarne la porte du salut étroitement lié à l'administration des sacrements, donc à l'Église. En convertissant un édifice situé sur le forum, le pape Félix IV laissa son empreinte dans le tissu urbain et désira justifier sa récente accession au siège apostolique grâce à Théodoric. La basilique martyriale témoigne de la renaissance du complexe architectural comme l'évoque également le phénix perché au-dessus de la figure pontificale. Celle-ci est intégrée à une composition hiérarchisée traduisant une volonté du pape de faire corps avec les martyrs. Il s'est incorporé à la fraternité martyriale pour mieux se rapprocher du Christ autour duquel le cortège se rassemble. Pierre et Paul recommandent Cosme et Damien introduits par le pape espérant, en retour, être introduits au paradis. En faisant disposer sa figure derrière les figures de Paul et Cosme, Félix IV s'est approprié un emplacement privilégié et il se place en outre sous la protection du phénix. L'*avis unica* témoigne de la Résurrection, annonce la victoire sur la mort des Élus et semble intercéder en faveur du pape présenté comme un fondateur de sanctuaire et un protecteur des reliques. Celles-ci ont apporté un nouvel éclat à l'édifice et relaient perpétuellement la lumière de la foi diffusée par le corps glorieux du phénix qui peut contempler Dieu sans intermédiaire. La chair incorruptible du phénix radieux participerait alors à la révélation du mystère de la résurrection. Le phénix accompagne leur élévation spirituelle soulignée par la verticalité du trait d'union tracé entre les espèces consacrées et l'Agneau apocalyptique. La liturgie et le décor participent à l'ouverture des yeux de l'esprit, au passage entre visible et invisible, entre sensible et intelligible, entre charnel et spirituel. Le phénix porteur de la lumière divine diffuse un espoir de salut en offrant une vision du corps spirituel promis à celles et ceux qui s'en sont remis à Dieu par l'intermédiaire de l'Église.

D. La figure du pape, le paon coloré et le phénix à Sainte-Agnès-hors-les-murs (625-638)

Le phénix et le paon sont figurés ensemble un siècle plus tard, sous le pontificat d'Honorius Ier (625-640)[1967]. Entre 625 et 638, le pape fit construire à l'extérieur de Rome une

[1967] Fiche M 138. Les mosaïques ont été restaurées sous le pontificat de Paul V (1605-1621) puis en 1842. Sur le sujet, voir notamment G. CIAMPINI, *Vetera Monimenta*, Rome, Ex typografia Bernabó, 1699, I, XIV, p. 103-104 ;



Figure 111. Vue d'ensemble de la conque absidale de Sainte-Agnès-hors-les-murs, Rome, 625-638 (état actuel).

nouvelle basilique dédiée à sainte Agnès († 303) dont le martyre est commémoré le 21 janvier depuis 354. Honorius en commanda également le décor réparti sur la conque absidale et probablement sur l'arc absidal de l'édifice L'église Sainte-Agnès-hors-les-murs se trouve le long de la Via Nomentana, au-dessus des catacombes abritant la *memoria* de la martyre romaine du IV^e siècle[1968]. L'édifice est situé à l'est d'une première basilique martyriale (337-351) appartenant au complexe funéraire de Constance († 354)[1969]. Le corps architectural de la nouvelle basilique était probablement composé d'un vestibule puis d'une nef à trois vaisseaux menant vers l'abside illuminée par le pape. Le décor de la conque absidale est divisé en trois niveaux qui dialoguent et mettent en lumière la sainte tutélaire [Figure 111]. Inscrite en lettres

F. JUBARI, *Sainte Agnès, vierge et martyre de la voie Nomentane*, Paris, Lethielleux, 1907 ; C. CECCHELLI, *La basilica di S. Agnese e S. Costanza*, Rome, Casa Editrice Roma, 1922 ; M. VAN BERCHEM et E. CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle*, Genève, Journal de Genève, 1924, p. 195-198, fig. 247 ; *CBCR*, I, p. 14-39 ; G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali…*, *op. cit.*, I, p. 169-179, II, fig. XXI-XXII, 90, 98-100, Pl. 14 ; R. KRAUTHEIMER, *Rome. Portrait d'une ville..., op. cit.*, p. 251-252 ; E. THUNØ, *The Apse Mosaic…, op. cit.,* p. 24-26, 45, 59-60, 109-111, 129-132, 143-147, 152-159.

[1968] « *Eodem tempore fecit ecclesiam beatae Agne martyris, Via Nomentana, miliario ab urbe Roma III, a solo, ubi requiescit, quem undique ornavit, exquisivit, ubi posuit dona multa.* […] *fecit abside eiusdem basilicae ex musibo, ubi etiam et multa dona optulit* », *LP* I, 323, 9-10.

[1969] *Supra*, chap. IV, II. C.

dorées sur fond bleu, la dédicace est divisée en trois segments placés sous la figure d'Agnès encadrée d'Honorius Ier et de Symmaque (498-514)[1970].

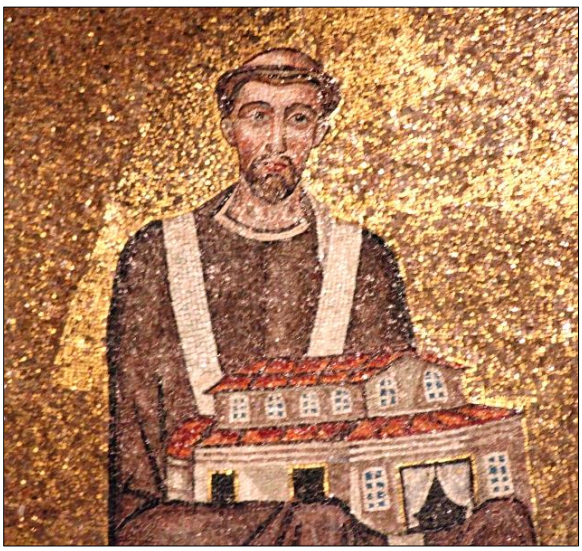


Figure 112. Détail de la figure d'Honorius Ier.

La figure du pape Honorius Ier est placée à la droite d'Agnès et au-dessus de la première partie du texte portant sur l'éclat des matériaux offerts par le pape du VIIe siècle [Figure 112][1971]. L'« *aurea pictura* s'élève » à partir des tesselles scintillants reflétant la lumière du jour contenue et/ou retenue dans l'édifice[1972]. L'éclat de celui-ci est d'abord comparé à la luminosité de l'aurore dont la rosée est associée à des sources enneigées (« *fontibus niveis* »). Dans la deuxième partie du texte placée sous la figure d'Agnès, la lumière de l'église est comparée d'une part, à celle que produit l'arc-en-ciel parmi les étoiles (« *inter sidera* ») [Figure 113]. D'autre part, son éclat est mis en relation avec celui du paon pourpré (« *purpuresque pavo* ») sur lequel nous reviendrons. Le vers suivant introduit le pape Honorius Ier qui, selon le texte, aurait la capacité de définir la frontière entre le jour et la nuit ainsi que d'avoir chassé les ténèbres autour des tombes des martyrs. Dans la dernière partie du texte placée sous la figure de Symmaque, il est question de celles et ceux qui sont et seront amenés à contempler l'œuvre[1973]. Le dernier vers fait référence à la figure du dédicant vêtu en tunique sacerdotale (« *vestibus* ») et présenté en train d'offrir

[1970] AVREA CONCISIS SVRGIT PICTVRA METALLIS ET COMPLEXA SIMVL CLAVDITVR IPSA DIES. FONTIBVS E NIBEIS [SIC] CREDAS AVRORA SVBIRE CORREPTAS NVBES RVRIBVS [SIC] ARVA RIGANS / VEL QVALEM INTER SIDERA LVCEM PROFERET IRIM PVRPVRESQVE PAVO IPSE COLORE NITENS. QVI POTVIT NOCTIS VEL LVCIS REDDERE FINEM MARTYRVM E BVSTIS HINC REPPVLIT ILLE CHAOS / EVRSVM [SIC] VERSA NVTV QVOD CVNCTIS CERNITVR VNO PRAESVL HONORIVS HAEC VOTA DICATA DEDIT. VESTIBVS ET FACTIS SIGNANTVR ILLIVS O(PE)RA LVCET ET ASPECTV LVCIDA CORDA GERENS, *ICUR*, VIII, 20757 ; *ILCV*, 01769a ; *LP* I, 325, n. 9.

[1971] Nos réflexions se basent principalement sur les versions anglaises proposées par T. Lansford (2009) et E. Thunø (2015) (T. LANSFORD, *The Latin Inscriptions of Rome. A Walking Guide*, Baltimore, The Johns Hopskins University Press, 2009, 8.8B, p. 286-287 ; E. THUNØ, *The Apse Mosaic…, op. cit.,* p. 25, p. 210).

[1972] Dans la première basilique martyriale, l'arc absidal supportait l'inscription dédicatoire ajoutée sous le pontificat de Damase Ier (366-384), ce qu'indique une mention dans un manuscrit du VIIIe siècle : « *dedecatione basilicae dictavit et super archum, qui basilicam contenet,…* », *Hieronymi questiones Geneseos*, Paris, BnF, Ms. Lat. 13348, f. 78r-v. Le texte est reproduit dans *ICUR*, VIII, 20753 ; *CBCR* I, p. 16 et plus récemment dans C. LANÉRY, « La légende de sainte Agnès : quelques réflexions sur la genèse d'un dossier hagiographique (IVe-VIe s.) », *MEFRM* [En ligne], 126-1 | 2014, mis en ligne le 09 avril 2014, consulté le 15 juin 2016. URL : http://mefrm.revues.org/1702, n. 3-4.

[1973] EVRSVM [SIC] VERSA NVTV QVOD CVNCTIS CERNITVR VNO PRAESVL HONORIVS HAEC VOTA DICATA DEDIT, ce que L. Duchesne (*LP* I, 325, n. 9) traduit par : « Cette décoration supérieure que l'on embrasse d'un coup d'œil, ce sont les dons consacrés par l'évêque Honorius ».



Figure 113. Détail de la figure d'Agnès.

son église à Agnès et à Dieu[1974]. La basilique offerte resplendit et porte une lumière égale à celle qui illumine le pape de l'intérieur et le rend éternellement brillant aux yeux des fidèles selon l'inscription dédicatoire.

L'inscription dédicatoire forme l'assise de la partie centrale de la conque absidale caractérisée par un fond doré sur lequel se détachent les figures d'Honorius Ier, d'Agnès et de Symmaque[1975]. La martyre romaine est nimbée et porte un diadème gemmé. Celui-ci répond aux pierres précieuses de son pectoral orné de saphirs, d'émeraudes et de perles rappelant les gemmes serties sur le collier de l'impératrice Théodora à Saint-Vital de Ravenne. Le pectoral semble se juxtaposer à une longue bande de tissu portée sur les épaules et croisée sur le devant. L'ensemble forme une sorte de bandeau doré sur lequel alternent des saphirs et des émeraudes séparés par des perles dont la couleur se retrouve dans le cadre blanc ponctué de fleurs rouges. Ces pierres précieuses alternées sur un fond doré ourlent également la tunique pourpre de la sainte dont le vêtement est marqué d'un médaillon doré [Figure 114]. Ce dernier abrite un oiseau bleu dont le pendant est brodé en bas d'un tissu blanc à liserés dorés qu'Agnès porte sur l'avant-bras gauche. Le second oiseau est



Figure 114. Détail de la partie inférieure de la tunique de sainte Agnès.

[1974] VESTIBVS ET FACTIS SIGNANTVR ILLIVS O(PE)RA LVCET ET ASPECTV LVCIDA CORDA GERENS.
[1975] J.-P. CAILLET, « L'image du dédicant… », art. cit. p. 161-162.

encadré de quatre fleurs rouges dans une forme quadrilobée dont la disposition marque une ligne diagonale par rapport au médaillon brodé sur la tunique pourpre. Les deux oiseaux inscrits dans ces médaillons ont été interprétés comme étant soit le phénix[1976] et un paon, soit comme deux paons[1977]. Dans le second cas, Agnès serait comme encadrée d'un couple de paons imprimés sur deux étoffes de valeur[1978]. Désignée par la formule S(AN)C(T)A AGNES, la martyre romaine tient et présente un rouleau scellé, tandis que ses pieds désignent les instruments de son martyre, des flammes et une épée sur lesquelles elle semble prendre appui. À la gauche d'Agnès est figuré le pape Symmaque qui représente l'Église du VI^e siècle comme l'indiquent sa tonsure, sa dalmatique blanche à liserés noirs, son étole et l'Évangéliaire aux plats orfévrés posé sur son avant-bras gauche voilé par un pan de sa tunique pourpre. La présence de Symmaque (498-514) est justifiée par ses actions, puisque le pape est à l'origine de la restauration de la première basilique martyriale, en particulier de l'abside du IV^e siècle[1979]. Honorius I^er, également tonsuré, est vêtu d'une dalmatique similaire à celle de son prédécesseur. L'étole du pape du VII^e siècle pend sous la maquette de la basilique qu'il offre à Agnès et qu'il présente à Dieu. L'église en modèle réduit est posée sur ses avant-bras voilés par sa tunique pourpre, une teinte sur laquelle nous reviendrons pour tenter d'expliquer l'évocation du « paon pourpré » dans la dédicace. De fait, la formule « *purpuresque pavo* » est placée au centre de la deuxième partie de la dédicace, elle-même, placée sous la figure d'Agnès dont les vêtements sont marqués du phénix et d'un paon, voire d'un couple de paons. Le phénix et le paon sont donc inscrits au cœur d'un discours visuel centré sur la sainte tutélaire à laquelle sont associés les deux papes.

Les pieds des trois figures sont posés entre un bandeau vert et un bandeau jaune-doré marquant une transition visuelle avec le fond doré sur lequel se détachent Honorius, Agnès et Symmaque. La conque absidale est sommée d'un demi-cercle composé de deux niveaux. Des étoiles blanches-argentées et dorées sont dispersées sur un fond bleu bicolore surmonté de nuées colorées au centre desquelles la main de Dieu surgit et s'apprête à couronner Agnès. Une guirlande enrubannée se déploie sur l'intrados ponctué de fleurs et de fruits mûrs qui répondent aux pierres précieuses reproduites dans la bordure rouge de la conque absidale. Les émeraudes et les saphirs séparés par des perles résonnent alors avec les gemmes portées par sainte Agnès

[1976] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 388, 454, Pl. XXXIV-1.
[1977] Nous reviendrons sur ce point un peu plus loin, à la fin de cette section.
[1978] G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali*…, *op. cit.*, p. 170.
[1979] « *Hic absidam beatae Agnae quae in ruinam inminebat et omnem basilicam renovavit* », *LP* I, 263, 267-268, n. 40.

ainsi qu'avec le décor de l'Évangéliaire présenté par Symmaque. La courbure de l'arc absidal est également soulignée par un bandeau bleu constellé de lettres dorées appartenant à une seconde inscription certainement réalisée au VII^e siècle[1980]. La demeure de la vierge martyre brille (*micat*) grâce aux différentes tesselles offertes par le généreux pape[1981]. L'*aula* resplendit grâce aux mosaïques, mais brille encore plus intensément par l'éclat des vertus illuminant sainte Agnès[1982]. L'arc absidal est aujourd'hui recouvert de peintures réalisées au XIX^e siècle, mais il est possible que des mosaïques aient été réalisées sous le pontificat d'Honorius I^er. En se basant sur le décor de la basilique euphrasienne de Poreč (Croatie) réalisé au milieu du VI^e siècle, E. Thunø a proposé une restitution des mosaïques de l'arc absidal de Sainte-Agnès-hors-les-murs au VII^e siècle[1983]. Selon lui, le Christ était à demi-assis sur une sphère et présentait un codex ouvert dans l'axe de la martyre Agnès et de la main de Dieu. Deux cortèges de six apôtres convergeaient vers le Christ et présentaient différents objets tels que des Évangéliaires, des couronnes et des rouleaux scellés. L'absence de témoignages figurés antérieurs aux restaurations et le manque de précisions dans le *Liber Pontificalis* nous invitent à rester prudent sur cette question.

Entre 625 et 638, le pape Honorius I^er a fait construire une nouvelle basilique dédiée à sainte Agnès et a offert, par là même, un reliquaire monumental aux restes saints. La renaissance de la basilique martyriale au VII^e siècle est d'abord basée sur un jeu de références. L'église Sainte-Agnès-hors-les-murs renaît près du complexe funéraire de Constance, à proximité de la basilique cirquiforme restaurée par le pape Symmaque à la fin du V^e siècle[1984]. La figure du dédicant présenté en porteur de maquette et l'emploi des lettres dorées sur fond bleu dans l'inscription dédicatoire évoquent le décor absidal de l'église Saints-Cosme-et-Damien liée à Félix IV[1985]. En outre, les termes « *aula* », « *metallis* » et « *micat* » placés sur l'arc absidal de

[1980] VIRGINIS AVLA MICAT VARIIS DECORATA METALLIS SED PLVS NAMQVE NITET MERITIS FVLGENTIOR AMPLIS, *ICUR*, VIII, 20756 ; *ILCV*, I, 1769a, p. 345. Le texte a été restauré au XVII^e siècle mais devait être placé à cet endroit dès le VII^e siècle comme l'explique E. Thunø (*id.*, *The Apse Mosaic…, op. cit.,* p. 25-26, p. 210).

[1981] Comme le souligne C. Lanéry, la désignation d'Agnès comme une vierge martyre apparaît déjà dans le poème dédicatoire inscrit sur l'arc absidal de la première basilique martyriale du IV^e siècle notamment dans les vers 4 et 12-14 (*ead.*, « La légende de sainte Agnès… », art. cit., n. 4).

[1982] SED PLVS NAMQVE NITET MERITIS FVLGENTIOR AMPLIS. E. Thunø a proposé : « But it blazes still more brilliantly than lightning with abounding merits » (*id.*, *The Apse Mosaic…, op. cit.,* p. 26).

[1983] *Ibid.*, p. 26-27, fig. 12.

[1984] Comme l'explique J.-P. Caillet à propos du décor de la basilique euphrasienne de Poreč, la ressemblance entre les deux figures – ici entre Honorius et Symmaque – traduit la filiation sacerdotale grâce à un visage au « caractère générique » appliqué au prédécesseur et au successeur d'une charge cléricale (*id.*, « L'image du dédicant… », art. cit., p. 159).

[1985] Les termes *metallis*, *aula* et *micat* placés dans la dédicace et dans l'inscription de l'arc absidal sont communs avec la dédicace de Félix IV inscrite sur la conque absidale de Saints-Cosme-et-Damien.

Sainte-Agnès-hors-les-murs sont communs à la dédicace de l'église du forum, resserrant ainsi les liens tissés entre les deux édifices. En faisant référence à ses prédécesseurs, Honorius Ier a cherché à légitimer son autorité et à s'inscrire dans un processus de commémoration lié au rayonnement des reliques. Ces dernières raviveraient l'éclat de la foi dans une basilique ornée de tesselles scintillantes destinées à refléter la lumière divine et à mettre en lumière la sainte tutélaire illuminée par ses vertus. En offrant une demeure plus resplendissante à sainte Agnès, le pape s'est également revêtu d'une lumière éternelle. Sur la maquette présentée par le dédicant figurent les baies hautes de la nef et de la façade ainsi que trois ouvertures encadrées d'un liseré doré associé à l'éclat de la lumière. La basilique offerte semble caractérisée par les deux niveaux de sa nef, son abside, par ses nombreuses baies ainsi que par ses rideaux entrouverts à l'entrée de l'édifice[1986]. Ces derniers dévoilent l'accès à la basilique et, par extension, à la Jérusalem céleste éclairée éternellement par la gloire de Dieu[1987]. Le souffle de Dieu révèle ainsi la porte du salut étroitement lié à l'administration des sacrements et donc à l'Église médiatrice entre le charnel et le spirituel[1988].

Le thème de la lumière est répété dans la dédicace inscrite en lettres dorées sur fond bleu sous les trois figures enveloppées d'une lumière éternelle grâce aux tesselles dorées. Le dédicant est associé à l'éclat des « métaux » offerts par lesquels « s'élève » l'*aura pictura* abritée dans une église illuminée par Dieu. Cette lumière est d'abord comparée à l'éclat de l'aurore dont la rosée est associée à des nuages vaporeux au-dessus de « sources enneigées » (*fontibus niveis*). En outre, le thème de la neige pourrait faire référence à la virginité, ce qui a notamment été développé dans la légende de la fondation de la basilique Sainte-Marie-Majeure, également désignée « Sainte-Marie-aux-Neiges » ou « Notre-Dame-des-Neiges »[1989]. Les liens tissés entre la vierge martyrisée et Marie ont pu être resserrés par l'intermédiaire de cet écho entre les deux basiliques romaines. Par ailleurs, le terme « *niveis* » rappelle les vers de Prudence (348-405) sur les eaux lumineuses du baptistère damasien (366-384) situé près de l'ancienne

[1986] Le *Liber Pontificalis* mentionne que le pape Honorius a fait restauré les portes principales de la basilique Saint-Pierre et les a fait recouvrir d'argent (« *regias argenteas* »), d'or et de pierres précieuses pillées en 846. Ces portes précédaient ou étaient précédées de rideaux pourpres qui voilaient ou dévoilaient l'entrée de la basilique (*LP* I, 324, n. 2).

[1987] Ap 21, 23. « Ses portes ne se fermeront pas au long des jours, car, en ce lieu, il n'y aura plus de nuit », Ap 21, 25.

[1988] *Cf.* M. QUESNEL, « Le voile ne résiste pas au souffle de l'Esprit : 2 Co 3, 17a », *Revue biblique*, 113/3, 2006, p. 457-466, en part. p. 465-466.

[1989] Selon la légende, au mois d'août 356, Marie serait apparue dans un songe du pape Libère (352-366) et lui aurait demandé de faire construire un sanctuaire sur la colline de l'Esquilin, miraculeusement enneigée le lendemain matin.

basilique Saint-Pierre[1990]. Les champs arrosés à l'aurore évoquent le nouvel Éden irrigué par les eaux vives et cristallines du Fleuve de Vie jaillissant du trône de Dieu et de l'Agneau[1991]. La figure radieuse de sainte Agnès est associée, quant à elle, à la lumière de l'arc-en-ciel introduisant le thème du paon paré de plumes iridescentes[1992]. Ce dernier est désigné par la formule « *purpuresque pavo* », c'est-à-dire le paon « pourpré » ou « empourpré », ce qui apporte un niveau de lecture supplémentaire à l'inscription dédicatoire. De surcroît, Agnès porte une tunique pourpre ourlée de pierres précieuses, tandis que les deux papes sont vêtus d'une dalmatique blanche recouverte d'une étoffe pourpre grâce à laquelle ils présentent leurs offrandes. Dans le décor absidal de Saints-Cosme-et-Damien, les frères martyrs apportent leurs couronnes gemmées dans leurs mains voilées par un pan d'étoffe pourpre également appliquée sur le coussin de l'*Agnus Dei*. L'étoffe teintée de la couleur impériale participe ainsi à la mise en scène d'un objet de valeur ou à la présentation de l'animal sacrificiel. Les mains ou les avant-bras voilées par la pourpre seraient à même de contenir et de révéler la préciosité de la couronne martyriale, de l'Évangéliaire ou de la maquette[1993]. L'étoffe pourprée sert de présentoir et d'intermédiaire entre l'humain et le divin, voire entre le charnel et le spirituel, ce qui pourrait expliquer l'application de cette couleur au paon dans la dédicace. La mention de la pourpre reflète et renforce la proximité sémantique du paon et du phénix, liés tous au thème de la renaissance et à la résurrection[1994]. Les deux oiseaux entrent en dialogue dans le décor jusqu'à se confondre l'un avec l'autre afin de faire corps avec la martyre romaine ainsi qu'avec le Christ. Le paon et le phénix lavés dans le sang unique du martyre se rapprochent davantage de Dieu et offrent un espoir de salut au fidèle espérant obtenir un corps spirituel perpétuellement porteur de lumière.

[1990] *Supra*, chap. V, III. B.3.

[1991] « *Et ostendit mihi fluvium aquæ vitæ, splendidum tamquam crystallum, procedentem de sede Dei et Agni* », Ap 22, 1.

[1992] Dans l'Antiquité, les couleurs chatoyantes du paon ont été associées aux pierres précieuses, à l'éclat du soleil dans les contrées lointaines ainsi qu'à Vesper, l'étoile du soir, voir *supra*, chap. III, I. A.1, C.3 ; chap. IV, I. B. Notons que plus tard, Jean Scot Érigène (v. 800-876) a également mis en évidence l'iridescence des plumes du paon (*id*., *De la division de la nature. Livre IV, la nature créée incréatrice* (*Periphyseon*), F. BERTIN (éd.), Paris, PUF, 2000, 794C, p. 62-63).

[1993] Au IVe siècle, l'empereur Constantin a fait envelopper les reliques de saint Pierre dans une étoffe pourpre brodée d'or avant de les déposer dans une niche du mur g sous l'autel de la basilique vaticane. *Cf*. M. GUARDUCCI, *Le reliquie di Pietro sotto la confessione della basilica vaticana*, Cité du Vatican, Libreria Editrice Vaticana, 1965, p. 29.

[1994] Notons que la proximité entre le paon et le phénix et le champ lexical de la lumière pourraient rappeler le poème de Lactance sur le phénix, en particulier les vers suivants : « Sa couleur écarlate est celle que l'été donne en ses plus beaux jours aux grenades bien mûres, celle que Flore prête aux pavots des campagnes […] Iris a diapré les plumes de ses ailes ainsi qu'un arc-en-ciel qui colore un nuage d'un blanc étincelant aux reflets d'émeraude […] En sa figure on croit voir et celle du paon et celle de l'oiseau qui vit aux bords du Phase… », v. 125-144, trad. dans J. HUBAUX et M. LEROY, *Le mythe du phénix…, op. cit.*, p. XIX.

La référence à la couleur pourpre dirige également notre regard vers le phénix étroitement lié à la pourpre phénicienne dans l'imaginaire antique[1995]. Selon L. Gosserez, la couleur rouge pourpre du phénix évoquerait la teinte du sang, en particulier du sang du Christ et de Paul chez Ambroise de Milan[1996]. Dès lors, la couleur pourpre du paon permettrait de faire allusion au phénix et de revêtir le paon d'un éclat éternel semblable à celui des tuniques des martyrs blanchies dans le sang de l'Agneau selon l'Apocalypse[1997]. Par analogie, le « paon pourpré » évoque le sacrifice du Christ et des martyrs, en particulier d'Agnès qui offrit sa vie pour faire triompher la foi. Le terme « *pavo* » placé dans l'axe d'Agnès souligne la dimension sacrificielle de sa figure illuminée par ses vertus et par l'éclat de la « grande épreuve » qu'elle a subie[1998]. Par conséquent, le « paon pourpré » assiste à l'apparition d'Agnès et participe implicitement à la présentation de son corps glorieux en faisant référence à l'incorruptibilité charnelle et à la résurrection. Placé au centre de la dédicace, le paon-phénix apporte un espoir de salut aux fidèles et renforce la nécessité du recours aux sacrements pour accéder au Royaume de Dieu. L'évocation de l'aurore synonyme de renaissance et de la rosée baptismale vont dans le même sens. Dans le quatrième vers de l'inscription dédicatoire, le dédicant est présenté comme étant capable de définir la frontière/limite entre le jour et la nuit, ce qui rejoint à la fois le thème de l'aurore et du phénix. Dans l'*Apocalypse de Baruch* (115-120), le phénix est présenté comme une créature nécessaire à l'humanité puisqu'il enflammerait chaque jour ses ailes pour protéger la terre des rayonnements nocifs du soleil[1999]. De la même manière que la bienveillante Aurore précède le char solaire chaque matin, le phénix escorte le quadrige enflammé tiré par quarante anges. Dans la dédicace, le souverain pontife est mis en relation avec l'aurore et le crépuscule et donc avec le début et la fin de la vie du fidèle rythmée par la liturgie. Le pape porteur de lumière aurait également chassé les ténèbres autour des sépultures des martyrs dont les reliques illumineraient l'univers par leur grâce selon Paulin de Nole[2000].

[1995] R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 51, p. 62-63, 65 ; L. GOSSEREZ, « Le phénix coloré… », art. cit., p. 101-102. Isidore de Séville a ensuite repris ce thème en précisant que l'oiseau a été nommé « *phoenix* » en raison de son plumage pourpre/phénicien (« *colorem phoeniceum* »). *Cf. Id.*, *Etymologies*, VII, 22.

[1996] AMBROISE DE MILAN, *Exameron*, V, 23, 79-80, repris dans L. GOSSEREZ, « Le phénix coloré… », art. cit., p. 111-112. La couleur pourpre du sang coagulé est un thème qui a d'abord été développé par Pline (*Histoire Naturelle*, IX, 11, 38).

[1997] « *Et laverunt stolas suas, et dealbaverunt eas in sanguine Agni* », Ap 7, 14.

[1998] Comme l'explique B. Baert, le nom *Agnes* ne serait pas dérivé de l'*agnus* qui devint son attribut à partir du VIe siècle mais du terme grec « *hagnos* » signifiant « chaste » (*id.*, « More than an Image: Agnes of Rome. Virginity and Visual Memory », dans *More than a Memory: The Discourse of Martyrdom and the Construction of Christian Identity in the History of Christianity*, J. LEEMANS (éd.), Leuven, Peeters, 2005, p. 139-168, en part. p. 148).

[1999] III Baruch, 6-8. À ce sujet, voir *supra*, chap. III, III. A.3.

[2000] *Carmen* 19, v. 16-19.

Les pillages réguliers des catacombes et la détérioration de la première basilique martyriale sont suggérés par les termes « *noctis* » et « *chaos* » opposés au champ lexical de la lumière liée à sainte Agnès et au pape.

Dès lors, deux hypothèses peuvent être proposées quant à l'interprétation des deux oiseaux bleus brodés respectivement sur la tunique pourpre et sur l'étoffe blanche portée par la martyre romaine. La première hypothèse consiste à les considérer comme deux paons placés à cet endroit pour escorter l'âme d'Agnès vers le nouvel Éden signifié par les fleurs rouges. L'aigrette et la longue queue ne sont pas figurées, mais la couleur bleue et la mention du paon dans l'axe des deux oiseaux offrent des éléments dont il faut tenir compte. Si l'on suit cette piste de réflexion, les deux paons placés le long d'une ligne diagonale traduiraient l'élévation spirituelle et l'ascension de l'âme vers le Royaume de Dieu. Les paons enveloppés de lumière offriraient une vision du corps spirituel promis aux Élus et annonceraient la résurrection à la fin des temps. La seconde hypothèse distingue les deux oiseaux et repose sur la combinaison du paon et du phénix attestée en contexte cultuel dès le milieu du Ve siècle à Naples et à Thessalonique[2001]. Le schéma du phénix abrité par un médaillon apparaît au IVe siècle à Aquilée[2002] et se diffuse, probablement par l'intermédiaire de Rome, à Ravenne au milieu du VIe siècle. Sur l'arc absidal de Saint-Apollinaire-in-Classe, le phénix est brodé sur la tunique dorée de l'archange Michel vêtu d'une étoffe pourpre attachée sur l'épaule par une broche orfévrée[2003]. Si l'on suit ce fil de pensée, le phénix serait mis en parallèle avec les flammes du martyre ainsi qu'avec l'épée pouvant rappeler à la fois à la mort d'Agnès et la décapitation de Paul auquel l'*avis unica* est associé depuis le IVe siècle[2004]. Sainte Agnès prend appui sur les instruments de son martyre, tandis que le phénix baptisé par le feu s'élève au-dessus du brasier ardent synonyme de renaissance. Il est possible que l'*avis unica* fasse également référence à la virginité d'Agnès. De fait, le phénix fut lié à ce thème de la virginité en raison de son supposé mode de reproduction assexuée, ce qui en ferait un *exemplum* de la pureté du corps spirituel[2005].

[2001] *Supra*, chap. VI, II. A ; III. C.
[2002] *Supra*, chap. V, III. C. 2.
[2003] *Supra*, chap. VII, I. C.
[2004] B. Baert précise que la figure d'Agnès relève d'une tension entre le masculin et le féminin par son association à la virginité d'un côté et de l'autre, à la virilité en raison de l'épée rappelant le thème du combat du gladiateur. (*Id*., « More than an Image… », art. cit., p. 142).
[2005] *Cf.* L. GOSSEREZ, « Le phénix coloré… », art. cit., p. 108-109. Cette dimension du phénix comme modèle de pureté a notamment été développée par Ambroise de Milan (« *phoenix coitus corporeos ignorat, libidinis nescit inlecebras…* », *Expositio Psalmi*, CXVIII, 19, 13, *CSEL*, 62, p. 428) et Zénon de Vérone (« *Phoenix avis illa* […] *quae nobilitatem generis sui non a parentibus accepit, non liberis tradit* […] *non ex coitu nascitur* », *Tractatus*, I, 16, 9, PL 11, 381A-B), repris et commenté dans R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, en part. p. 223, p. 348, 357, 374-375, 387, 422.

Le paon phénix bleu brodé sur la tunique pourpre de sainte Agnès et la mention du paon pourpré soulignent ainsi la virginité de la martyre romaine incarnant la pureté et la *singularitas* à l'égal du phénix[2006]. Le fait qu'Ambroise de Milan se soit référé à la fois au phénix et à Agnès comme *exempla* de vertu, de piété et de pureté va dans le même sens[2007].

Dans les décors en mosaïque des basiliques Saints-Cosme-et-Damien (526-530) et Sainte-Agnès-hors-les-murs (625-638) à Rome, le pape est présenté comme le dédicant d'un sanctuaire assimilé à un reliquaire monumental. La renaissance de l'édifice à partir des restes saints est mis rapport avec la résurrection du phénix figuré sur un palmier-dattier au VI^e siècle et en tant que « paon-phénix » sur la tunique de sainte Agnès au VII^e siècle. Dans les deux cas, l'*avis unica* est associé au Christ, au martyr et par extension au pape dont le « portrait » est placé à la droite de la figure centrale. En s'appropriant cet emplacement dans la composition, le pape à l'origine de la basilique et de son décor se rapproche du phénix et se place sous sa protection. Le médaillon brodé sur la tunique d'Agnès pourrait d'ailleurs être considéré comme le sceau du Christ et comme une garantie de franchir le seuil de la Jérusalem céleste[2008]. En faisant don d'une demeure resplendissante aux martyrs, le pape justifie sa présence dans le décor et cherche à faire corps avec les martyrs. Ces derniers le recommandent auprès du Christ et participent à l'introduction dans le Royaume de Dieu du pape revêtu de lumière grâce à ses actions. Le rayonnement des reliques ravive l'éclat de la foi ranimée par la brillance des mosaïques reflétant la lumière divine et mettant en lumière le généreux pape associé aux reliques et au phénix. L'*avis unica* témoigne du sacrifice du Christ et des martyrs tout en assistant perpétuellement à l'apparition du Fils de Dieu qu'il peut contempler sans intermédiaire. Le phénix diffuse la lumière de Dieu et porte un espoir de salut en présentant sa chair incorruptible, son corps glorieux annonçant le corps spirituel promis aux Élus. Le phénix porteur de lumière incarne la résurrection et participe à la révélation de la transformation finale accordée à celles et ceux qui ont reçu les sacrements essentiels. Dès lors, le phénix accompagne l'élévation spirituelle du fidèle à l'égal du paon figuré – au plumage bleu-saphir – et du paon

[2006] Isidore de Séville (*Étymologies* XII, 7, 22) explique que l'oiseau porte le nom de « *phoenix* » parce qu'il est « *singularis et unica* », ce qui pourrait expliquer le glissement progressif de l'*avis unica* vers la *virgo,* selon R. van den Broek (*Id., The Myth of the Phoenix…, op. cit.*, p. 387-388).

[2007] En 377, Ambroise de Milan a rédigé un traité sur la virginité particulièrement bien représentée à ses yeux par la martyre romaine Agnès qui apparaît d'ailleurs régulièrement dans son œuvre. *Cf. id., De Virginibus*, I, 2, 5-9, PL 16, 169-200, commenté dans B. BAERT, « More than an Image… », art. cit., p. 140 et suiv.

[2008] Le médaillon pourrait également être mis en parallèle avec la lettre grecque *êta* (H) imprimée sur le pallium du Christ et des apôtres sur la conque absidale de Saints-Cosme-et-Damien.

« pourpré » dans la dédicace. La couleur pourpre renforce les liens tissés entre le paon et le phénix et évoque le sang du sacrifice assimilé à un unique baptême en Jésus-Christ. À l'aube d'une nouvelle vie, le phénix baptisé par le feu et le paon lavé par le sang de l'Agneau incarnent l'épreuve de la mort tout en annonçant la résurrection synonyme de brillance éternelle dans le nouvel Éden. Entre le VIe et le VIIe siècle, le pape figuré en porteur de maquette laisse son empreinte dans l'église offerte ainsi que dans l'espace urbain de Rome. En faisant appel à plusieurs formules visuelles qui font autorité et en les enchâssant, le pape compose un nouveau discours basé sur une *traditio*. Il s'inscrit dans une continuité et met en évidence une certaine stabilité, ce que nous allons désormais envisager à travers l'exemple de la basilique Sainte-Praxède à Rome composée sous le pontificat de Pascal Ier (817-824).

II. La réapparition du phénix et l'empreinte de Pascal Ier (817-824) dans l'espace urbain de Rome

A. La composition de la nouvelle basilique Sainte-Praxède (817-818)

La figure du phénix réapparaît au début du IXe siècle sur la colline de l'Esquilin, plus précisément dans la basilique martyriale dédiée à sainte Praxède († 165)[2009]. Tout d'abord, il est nécessaire de retracer brièvement les grandes étapes architecturales du lieu de culte. Une *insula* a laissé place au milieu du IIe siècle à une *domus ecclesiae* prenant le nom de « *Titulus sanctae Praxedis* » à partir du Ve siècle[2010]. Le modeste édifice menaçait de s'effondrer à la fin du VIIIe siècle. Le pape Adrien Ier (772-795) en commanda donc la restauration « *in integro* »[2011] puis Léon III (795-816) offrit du mobilier liturgique aux desservants du *titulus*[2012]. Néanmoins, en 817, Pascal Ier (817-824) découvrit que l'édifice était en ruines selon la notice du *Liber Pontificalis*[2013]. Le pape se consacra à la composition de la nouvelle basilique Sainte-

[2009] Fiche O 140. Une bibliographie détaillée sera apportée au fur et à mesure de l'étude. Les réflexions présentées s'appuient principalement sur l'un des nos travaux publiés dans le *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* (BUCEMA). *Cf.* R. DEMÈS, « Espace et art de la formule visuelle à Rome sous le pontificat de Pascal Ier (817-824) : l'exemple de la basilique Sainte-Praxède », *BUCEMA*, 18.1 2014, [en ligne] mis en ligne le 13 juin 2014, consulté le 16 juin 2014. URL : http://cem.revues.org/13363 ; DOI :10.4000/cem.13363.

[2010] Dans le cimetière San Ippolito a été découvert une épitaphe datée de 489 ou 491 dont le texte est le suivant : ARGYRIOS PR(ES)B(ITUR) TIT(ULI) S(ANCTAE) (P)RAXS(EDIS), *ICUR*, VII, 19991. Plusieurs prêtres du *titulus sanctae Praxedis* ont ensuite ratifié les décisions des synodes romains de 499 et 595. *Cf. CBCR*, III, p. 232-259, en part. p. 234 ; C. GOODSON, *The Rome of Pope Paschal I. Papal Power, Urban Renovation, Church Rebuilding and Relic Translation (817-824)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 93.

[2011] « *Titulum vero sanctae Praxedis ex parte ruens in integro renovavit* », *LP* I, 509.

[2012] Les donations de tentures liturgiques et d'une couronne en argent ont eu lieu en 802 et 806 (*LP* II, 11, 21 cité dans *CBCR*, III, p. 234).

[2013] « *Ecclesiam etiam beatissimae Christi Martyris Praxedis, quae quondam priscis aedificata temporibus nimia iam lassata senio, ita ut fundamentis casura ruinam sui minaretur, isdem venerabilis pontifex illius ruinam ante*

Praxède dès le mois de septembre 817, soit huit mois après son élection[2014]. Contrairement à ses prédécesseurs, le pape ne choisit pas de restaurer le *titulus*, mais de faire construire un édifice *ex nihilo* sur un emplacement assez proche de l'ancienne *domus ecclesiae*[2015].

Au IX^e siècle, le fidèle accédait à la basilique par un escalier étroit donnant sur un atrium aujourd'hui disparu[2016]. Les arcades du quadriportique encadrant probablement une fontaine annonçaient les colonnades d'une nef à trois vaisseaux éclairés par deux séries de dix fenêtres hautes. Une autre colonnade disposée perpendiculairement à la nef reliait les deux bas-côtés et formait un écran de colonnes devant le chœur ou « *column screen* » selon l'expression de J. Emerick[2017]. Cet écran devait précéder et annoncer l'arc « triomphal » placé entre la nef et le transept[2018]. L'accès à la *confessio* en contre-bas est, aujourd'hui encore, permis par des marches encadrées d'escaliers latéraux permettant quant à eux d'accéder au chœur surélevé. Dans les bras du transept, d'autres escaliers mènent au déambulatoire d'une crypte annulaire aménagée au niveau inférieur de l'abside. Au niveau supérieur, la courbure de l'abside est soulignée par un *synthronon* dont les gradins sont disposés de part et d'autre de la cathèdre[2019]. Le maître-autel est abrité par un baldaquin dont les quatre colonnes étaient placées dans l'axe de l'écran de colonnes précédemment cité[2020]. La cathèdre devait, quant à elle, être placée dans l'axe de l'autel surmonté du *ciborium*, lui-même couronné de la conque absidale, la première ou la dernière étape du parcours visuel. De fait, la succession de l'arc triomphal, de l'arc absidal et de la conque absidale de la basilique forme une séquence, si l'on suit l'enchaînement des éléments architecturaux d'ouest en est. Le chemin de colonnes de la nef dirigerait ainsi le regard

praevidens, eidemque ecclesiae curam adhibens… », *LP* II, 54, 15-17. La *Vita Paschalis* a récemment été rééditée dans *The Lives of the Ninth-Century Popes (Liber Pontificalis)*, R. DAVIS (trad.), Liverpool, Liverpool University Press, coll. « Translated Texts for Historians », vol. 20, 1995, p. 1-30, ici p. 9-10.

2014 Selon C. Mancho , la basilique Sainte-Praxède a plus précisément été construite entre septembre 817 et août 818 (*id.*, « Pascal I^er. Autorité pontificale et création artistique à Rome au début du IX^e siècle. Quelques notes », dans *Faire et voir l'autorité pendant l'Antiquité et le Moyen Âge. Images et monuments*, A.-O. POILPRÉ (dir.), actes de la journée d'études (Paris, INHA, 2014), [en ligne] mis en ligne en mai 2016 http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/JE%20Poilpre%20Autorite%202016/04_Mancho.pdf p. 72, 79-80).

2015 « *… in alio non longe demutans loco, in meliorem eam quam dudum fuerat erexit statum* », *LP* II, 54, 17-18, repris et commenté dans *The Lives of the Ninth-Century Popes, op. cit.*, p. 9.

2016 Il subsiste seulement aujourd'hui quelques colonnes de l'atrium. Une restitution isométrique de la basilique au IX^e siècle a été proposée par S. Corbett dans *CBCR*, III, p. 256, fig. 226 ; R. KRAUTHEIMER, *Rome. Portrait d'une ville..., op. cit.*, p. 324, fig. 73.

2017 J. EMERICK, « Focusing on the Celebrant: The Column Display inside Santa Prassede », dans *Arredi di culto e disposizioni liturgiche a Roma da Costantino a Sisto IV*, S. DE BLAAUW (éd.), Assen, Van Gorcum, 2001, p. 129-159.

2018 L'expression « arc triomphal » est employée dans la notice du *Liber Pontificalis* : « *Simili modo et arcum triumphalem eisdem metallis mirum in modum preficiens compsit* », *LP* II, 54.

2019 J. EMERICK « Focusing on the Celebrant… », art. cit., fig. 10-11.

2020 Le *ciborium* placé dans l'église actuelle a été réalisé au XVIII^e siècle afin de remplacer le baldaquin du IX^e siècle (J. EMERICK « Focusing on the Celebrant… », art. cit., p. 142, 156, n. 51).

et l'attention vers le maître-autel. Celui-ci marque l'aboutissement d'un mouvement horizontal correspondant à la progression du fidèle dans l'édifice. Le franchissement de ces étapes par le regard ouvre également la voie d'une seconde dynamique, à savoir un mouvement vertical synonyme d'une élévation spirituelle à partir de l'autel (*altare*).



Figure 115. Vue d'ensemble de la conque, de l'arc absidal et de l'arc triomphal de Sainte-Praxède, Rome, 817-818 (état actuel).

En effet, l'organisation du décor en mosaïque semble plutôt relever de cette seconde dynamique comme l'indique l'étagement des niveaux de la composition de l'inscription dédicatoire à la vision de la Jérusalem céleste [Figure 115][2021]. Dans l'axe de l'autel, une croix dorée marque le centre de la dédicace dont les lettres dorées sur fond bleu se déploient telles des gemmes sur un bandeau orfévré. Les six hexamètres sont répartis sur trois lignes et sont encadrés de deux croix dorées[2022]. Le texte évoque d'abord la basilique désignée comme la demeure élevée en l'honneur de la pieuse Praxède « bien aimée du Seigneur au-dessus des

[2021] Le décor a été restauré en 1987 mais semble assez fidèle à l'état du IXe siècle.

[2022] EMICAT AVLA PIAE VARIIS DECORATA METALLIS / PRAXEDIS D(OMI)NO SVPER AETHRA PLACENTIS HONORE / PONTIFICIS SVMMI STVDIO PASCHALIS ALVMNI / SEDIS APOSTOLICAE PASSIM QVI CORPORA CONDENS / PLVRIMA S(AN)C(T)ORVM SVBTER HAEC MOENIA PONIT / FRETVS VT HIS LIMEN MEREATVR ADIRE POLORVM, *ICUR*, 2, n. s., I, 353, 438 ; G. B. DE ROSSI, *Musaici cristiani…,* Pl. XXV ; T. LANSFORD, *The Latin Inscriptions of Rome, op. cit.,* p. 106, 3.5A ; E. THUNØ, *The Apse Mosaic…, op. cit.,* p. 211.

cieux » (SUPER AETH[e]RA)[2023]. Le scintillement des diverses tesselles offertes par le souverain pontife Pascal, disciple du siège apostolique, a permis de rendre l'édifice resplendissant. Dans la troisième partie du texte, le pape est présenté comme étant à l'origine du transfert de nombreuses reliques placées entre les murs de l'édifice. En se préoccupant d'offrir une sépulture plus digne aux restes saints, Pascal s'est rendu lui-même digne de s'approcher du seuil des cieux (LIMEN ADIRE POLORUM). Comme dit précédemment, les six vers sont répartis sur trois lignes et sont séparées par trois croix dorées qui encadrent et ponctuent un texte dans lequel le Christ est rendu présent au-dessus des espèces consacrées. Le *corpus christi* représenté par la croix est mis en relation avec les corps sacrifiés des martyrs rendus présents par les reliques placées dans la crypte annulaire d'un édifice présenté comme un reliquaire monumental[2024].

L'inscription dédicatoire est surmontée d'un bandeau doré sur lequel se détachent douze agneaux qui sortent des cités célestes de Bethléem et Jérusalem et convergent vers l'*Agnus Dei*. Ce dernier trône sur le Mont Sion à partir duquel s'écoulent quatre filets d'eau qui arrosent le nouvel Éden et relient les deux cités dont les tourelles et les remparts, non crénelés, sont ornés de pierres précieuses décrites dans la vision de Jean[2025]. Les vues de Bethléem et Jérusalem les présentent comme des cités dorées car rendues lumineuses par la gloire de Dieu dont l'Agneau serait le flambeau[2026]. Aux mots dorés sur fond bleu répondent les agneaux blancs sur fond doré. L'ordonnancement du texte compose trois sentiers visuels parallèles associés à trois dynamiques au sein du décor. Si l'on suit le sens de lecture du texte, l'inscription mène de Bethléem à Jérusalem. Le mouvement de convergence des agneaux progressant vers le centre de la frise apporte une deuxième dynamique liée, quant à elle, aux apôtres rassemblés autour du Fils de Dieu pour lui rendre honneur et gloire. Le dernier mouvement suit l'axe vertical tracé entre le maître-autel et le trône autel, entre ce qui représente la liturgie terrestre et ce qui reflète le cérémonial céleste.

Au-dessus de la frise d'agneaux, sept figures sont rassemblées autour du Christ en deux cortèges qui entrent en écho avec les deux parties de la procession des apôtres ainsi qu'avec les deux segments de l'inscription dédicatoire [Figure 116]. Dans l'axe de l'agneau se distinguent les lettres blanches du nom IORDANES encadré d'une feuille et d'une croix semblable à celles

[2023] Notre version de référence est la version anglaise proposée par E. Thunø.
[2024] Cette question de la basilique Sainte-Praxède conçue comme un reliquaire monumental a notamment été étudiée par H.-L. Kessler (*Id.*, *L'œil médiéval…*, *op. cit.*, p. 31 et suiv.).
[2025] Jn 21, 10-21.
[2026] Ap 21, 23.



Figure 116. Détail de la conque absidale et de l'arc absidal de Sainte-Praxède (état actuel).

qui sont disposées près de la croix dorée au centre de la dédicace. Le Jourdain relie les cités associées à la naissance et à la Passion tout en établissant un lien visuel entre le Christ-Agneau et le Christ figuré sous sa forme humaine. De la même manière que sur la conque absidale de Saints-Cosme-et-Damien, les eaux du Fleuve de Vie semblent s'infiltrer dans le sol du nouvel Éden pour mieux réapparaître dans la partie supérieure. Les eaux vives du Jourdain s'élèvent pour désigner le Christ-Fleuve de Vie tout en descendant afin d'évoquer l'Incarnation du Verbe[2027]. Le fleuve baptismal « brillant comme du cristal » est purifié par le sang de l'Agneau placé dans l'axe de la croix dorée, du mot Jourdain et du Christ apparaissant sur des nuées colorées, telles des ondes enveloppant le Fils de Dieu « baptisé » à Jérusalem. Ces nuées colorées se détachent sur un fond bleu et participent à une certaine mise en scène de la manifestation du Christ aux apôtres, aux martyrs puis au pape et aux fidèles réunis autour de l'autel. Elles isolent le Christ à la manière d'une mandorle qui semble rayonner. La double nature du Christ le situe entre le terrestre et le céleste, plus précisément ici entre le nouvel Éden arrosé par le Jourdain et le ciel nocturne qu'il illumine[2028]. À l'égal du Jourdain auquel il est identifié, le Christ médiateur descend et s'élève tout à la fois, de sorte qu'il évoque

[2027] ORIGÈNE, *Saint Jean, t. II, Livres VI-X, op. cit.*, VI, 220, p. 297.
[2028] L'apparition du Christ radieux rejoint donc la lecture baptismale de la scène puisque la cérémonie du baptême se déroulait, certainement encore au IXe siècle, durant la nuit pascale illuminée par les initiés.



Figure 117. Détail du phénix de Sainte-Praxède (état actuel).

conjointement l'Incarnation, l'Ascension et la Seconde Parousie. Placé sous la main de Dieu qui s'apprête à le couronner, le Christ porte un nimbe doré dans lequel est inscrit une croix bleue encadrée de blanc. Le Christ est vêtu d'un pallium doré dont les contours et les plis sont rehaussés de rouge et de noir[2029]. De la main gauche, il tient et présente le rouleau aux sept sceaux, tandis que son bras droit est dirigé vers le phénix perché au sommet d'un palmier-dattier doré. Ce dernier s'élève au-dessus de la cité céleste de Bethléem et donne naissance à des feuilles dorées et à des fruits dorés et rouges qui rappellent les couleurs du plumage du phénix[2030]. Il arbore les mêmes couleurs que le Christ dont il se rapproche également par le chromatisme de son nimbe rayonnant bleu cerné de blanc.

Tout comme sur la conque absidale de Saints-Cosme-et-Damien, les figures sont réunies autour du Christ et forment un cortège hiérarchisé. Le couple apostolique est placé au plus près du centre. Ils forment les piliers de l'Église romaine. Pierre et Paul portent un nimbe doré cerné de blanc et de rouge. Ils sont vêtus d'une tunique blanche sur laquelle se détachent les liserés rouges rappelant ceux de la tunique du Christ auquel ils s'identifient par le rouge et le doré. Pierre et Paul désignent le Christ d'une main et de l'autre, tiennent par l'épaule deux figures féminines portant également un nimbe doré. Praxède et sa supposée sœur Pudentienne sont recommandées par les deux martyrs romains de la même manière que Cosme et Damien dans la basilique de Félix IV. Praxède et Pudentienne portent un collier orfévré assez similaire à celui d'Agnès dans la basilique de la Via Nomentana qui lui est consacrée. Les deux saintes sont vêtues d'une tunique dorée dont les plis sont rehaussés de rouge, ce qui les rapprochent du premier martyr situé au centre de la composition. Leurs manches et les plis transversaux de leurs tuniques sont ourlés de perles. Ces perles encadrent des pierres précieuses serties sur les bords de leurs manches. Les deux martyres portent également des boucles d'oreilles ainsi que

[2029] La question des jeux de couleurs et des contours colorés est un point déterminant qui a d'abord été soulevé par J. Poeschke (*id.*, *Mosaïques italiennes du IVe au XIVe siècle*, Paris, Citadelles & Mazenot, 2009, p. 192 et suiv.).
[2030] Les feuilles dorées des arbustes qui poussent autour du tronc du palmier sont similaires à ses feuilles. L'arbre suivrait donc la même logique que le Christ placé en tension entre le bas et le haut, entre le terrestre et le céleste, entre l'humain et le divin.

trois bijoux circulaires bordés de perles[2031]. Elles présentent et offrent leurs couronnes martyriales au Christ en voilant leurs mains grâce à une étoffe blanche à plis bleus et traversée d'un bandeau orfévré encadré de liserés rouges. Les deux martyres romaines introduisent quant à elles deux représentants de l'Église, à savoir Pascal Ier sous le phénix et probablement saint Zénon abrité sous le second palmier[2032].



Figure 118. Sainte-Praxède, détail des figures de Pascal Ier, de Praxède et de Paul (état actuel).

La figure pontificale est tonsurée et porte un nimbe carré bleu cerné de blanc, ce qui le lie visuellement au phénix et au Christ [Figure 118][2033]. Le pape Pascal Ier est présenté comme le dédicant de l'église dans la basilique offerte à l'égal de Félix IV au VIe siècle[2034]. Il tient le modèle réduit de l'église offerte dont la porte est ouverte tout comme les portes des deux cités qui s'élèvent en-dessous des figures du pape et de son pendant, aux extrémités du registre médian. Sur cette maquette, la nef éclairée par une série de baies est couverte d'un toit à deux

[2031] Les bijoux portés par les deux martyres à Sainte-Praxède ne sont pas sans évoquer les deux médaillons brodés ou sertis sur la tunique pourpre et l'étoffe blanche de sainte Agnès.

[2032] L'identification de cette figure fait encore débat. G. Matthiae a affirmé qu'il ne pouvait s'agir de saint Zénon (300-380), l'évêque de Vérone. Plus récemment, M. M. Schaefer a pensé au protodiacre de Jérusalem, saint Stéphane (*Cf.* G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali*…, *op. cit.*, p. 234, 271, n. 27 ; M. M. SCHAEFER, *Women in Pastoral Office. The Story of Santa Prassede*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 50, n. 164).

[2033] Nous reviendrons sur ce point essentiel.

[2034] J.-P. Caillet précise que la figure a été restaurée mais qu'elle reste fidèle à son modèle « assuré dans la documentation ancienne » (*id.*, « L'évêque et le saint… », art. cit. p. 37-38). Sur le dessin réalisé en 1966 et donc avant les restaurations de 1987, le pape est bien figuré en porteur de maquette (*Cf.* G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali…*, *op. cit.*, II, dessin n°21).

versants qui doit être relativement fidèle au système de couvrement de la basilique au IXe siècle[2035]. Par synecdoque, les trois baies évoquent l'ensemble des baies de la nef bien que celles-ci devaient originellement être percées dans les parties supérieures des bas-côtés. L'édifice présenté par le pape n'est probablement pas destiné à offrir une vue réaliste de la basilique, mais des analogies entre celle-ci et la miniature doivent être mises en évidence. La maquette de la basilique repose sur les avant-bras de la figure pontificale vêtue d'une dalmatique jaune dorée aux plis rehaussés de rouge portée par-dessus une tunique à liserés verticaux rouges. De la même manière qu'Honorius deux siècles plus tôt dans la conque absidale de Sainte-Agnès, l'étole blanche est marquée d'une croix latine, en dessous de l'offrande du pape[2036]. Les couleurs de la chasuble sacerdotale de Pascal Ier le rapprochent donc des deux martyres romaines dont il a fait transporter les reliques et du Christ. Par sa tunique blanche à liserés rouges, le pape est associé visuellement aux apôtres ainsi qu'à son pendant, saint Zénon auquel une chapelle est dédiée dans la basilique[2037].

Dans le *Liber Pontificalis*, la notice d'Adrien Ier fait mention d'un autel dédié à saint Zénon le long de la Via Appia[2038]. Ses reliques auraient ensuite été transférées dans une chapelle martyriale greffée sur le bas-côté de la basilique comme l'indique une longue inscription gravée sur une plaque de marbre exposée dans la nef[2039]. Dans l'inscription en question, Zénon est désigné comme un prêtre (ZENONIS PRESBITERI), ce qui correspond à sa tonsure et à l'Évangéliaire qu'il présente sur la conque absidale[2040]. Les pierres précieuses serties sur les plats orfévrés du manuscrit rappellent celles des bijoux et des couronnes martyriales de Praxède et Pudentienne. Le prêtre Zénon porte un nimbe doré semblable à ceux des martyres et des apôtres [Figure 116]. Il est vêtu d'une dalmatique blanche à liserés rouges qui, comme dit précédemment, l'intègre dans le corps martyrial et fait écho aux couleurs de la tunique et de

[2035] Si l'on se base sur la restitution proposée par S. Corbett dans R. KRAUTHEIMER, *Rome. Portrait d'une ville..., op. cit.*, fig. 73.
[2036] Les nombreuses restaurations modernes de la figure de Félix IV nous empêchent d'en obtenir la certitude mais il est possible que le porteur de maquette du VIe siècle ait servi de référent à Honorius Ier puis à Pascal Ier.
[2037] Nous suivons l'hypothèse proposée par G. B. de Rossi, reprise par W. Oakeshott, puis par C. Goodson (G. B. DE ROSSI, *Mosaici cristiani di Roma, fasc. XI-XII,* Rome, Spithöver, 1873-1899, 11, 12 ; W. OAKESHOTT, *The Mosaics of Rome from the Third to the Fourteenth Centuries,* Londres, Thames & Hudson, 1967, p. 207 ; C. GOODSON, *The Rome of Pope Paschal I..., op. cit.*, p. 150, 170-171).
[2038] *LP* I, 509.
[2039] La plaque en question, restaurée au XVIIIe siècle, date du XIIIe siècle mais semble être basée sur un texte du IXe siècle. Le texte de l'inscription a été reproduit dans le *Liber Pontificalis* (*LP* II, 64) et plus récemment par C. Goodson (*ead., The Rome of Pope Paschal I..., op. cit.*, fig. 34, p. 167, table 2, p. 327-333).
[2040] *Ibid.*, p. 170, n. 21. Selon G. B. de Rossi, le prêtre Zénon pourrait être le frère de Valentin mentionné dans le *De Locis Sanctis Martyrum* à savoir : « *Iuxta eadem viam ecclesia est multorum sanctorum […] Felissimi, Cyrini, Zenonis fratris Valentini,…* », *CChrSL*, 175, 317, 10.

l'étole portée par Pascal. La croix pattée grecque rouge répond quant à elle à la croix latine du pape placé en miroir de saint Zénon.

Sur la conque absidale placée au cœur du décor monumental, la répartition des figures par rapport au Christ et la distribution des couleurs mettent ainsi en évidence plusieurs axes de réflexion. En effet, les six figures qui paraissent en « lévitation » sont d'abord réparties en deux groupes distincts à la fois séparés et rassemblés par le Christ et le phénix surélevés par rapport au cortège. Paul mène le premier cortège à la droite du Christ et Pierre, le second. Les deux martyres romaines sont ainsi situées entre le couple apostolique et deux officiants qui encadrent le cortège et en marquent les limites. Le Christ forme quant à lui l'axe central, voire le pilier de la composition, mais aussi de l'arc absidal abritant huit figures réunies aux portes du nouvel Éden, au seuil du Royaume de Dieu. Le thème du soutien est également sensible dans la distribution des figures, puisque celles-ci encadrent le Christ sur plusieurs niveaux. Pierre et Paul constituent les premières colonnes de l'Église[2041] suivies des martyres romaines Praxède et Pudentienne recommandées par les apôtres et introduisant les deux derniers piliers de la structure. Les six colonnes auxquelles les six figures peuvent être comparées, supportent en quelque sorte trois arcs suggérés en filigrane et abrités par l'arc absidal, qui est lui-même abrité par l'arc triomphal. La répartition concentrique des figures réunies autour du Christ traduit également une hiérarchie. Les apôtres, les martyrs et les représentants de l'Église médiatrice entre l'humain et le divin en forment les degrés. Le Christ marque enfin, et surtout, le cœur de la composition. Les figures se rassemblent autour de lui et s'en éloignent, dessinant deux mouvements opposés et complémentaires car séparés et réunis autour du Christ. À la dynamique centripète de la frise d'agneaux répondent des mouvements centripètes, centrifuges et croisés sur un plan horizontal, et ascendant et descendant sur un plan vertical.

Dans l'axe du Christ et de la main de Dieu, au centre et au sommet de l'intrados de l'arc absidal, figure le monogramme de Pascal Ier. Les six lettres blanches sont entrelacées et réunies par le H du nom du pape, PASCHALIS, inscrit sur un fond bleu semblable à celui du nimbe de la figure pontificale, du nimbe radié du phénix et du nimbe crucifère du Christ. Le monogramme réunit également les deux parties d'une guirlande enrubannée ponctuée de différentes fleurs placées sur un fond doré, notamment des fleurs jaunes aux pétales rouges qui apparaissent régulièrement dans le décor. L'iconographie de l'arc absidal est assez similaire à celle du décor de Saints-Cosme-et-Damien. Dans l'axe du Christ et du monogramme, l'*Agnus Dei* est couché

[2041] « *Quæ data est mihi, Jacobus, et Cephas, et Joannes, qui videbantur columnæ esse…* », Gal 2, 9.

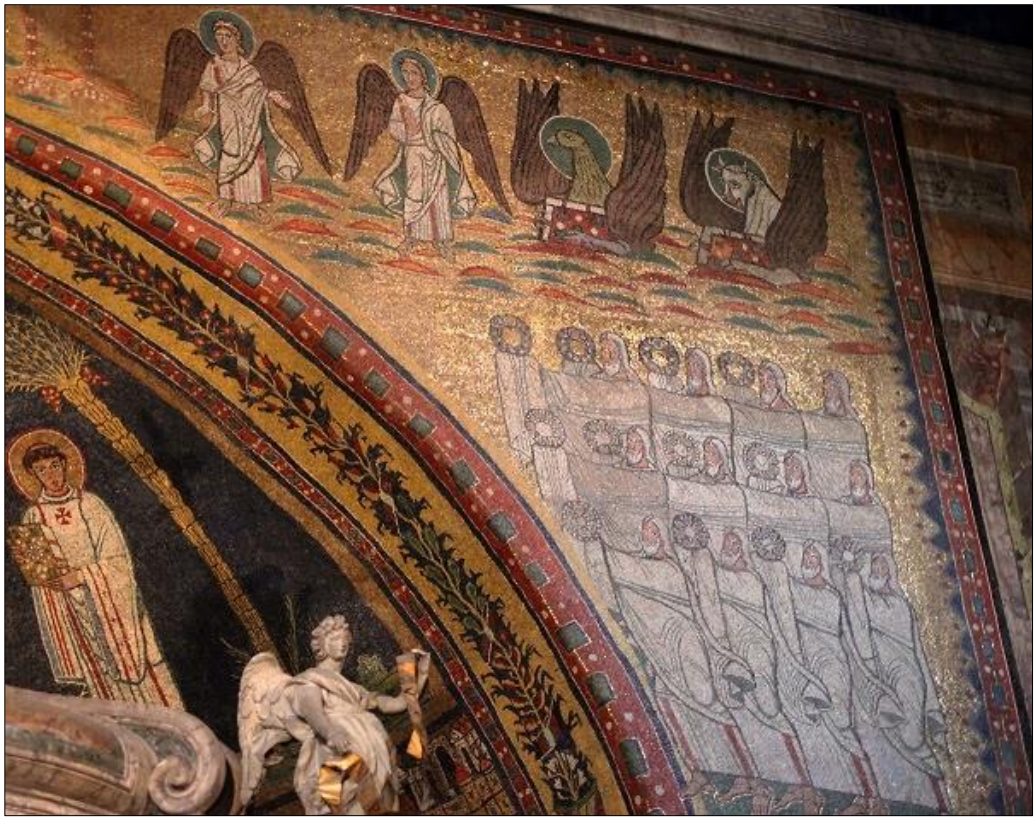


Figure 119. Sainte-Praxède, détail du côté droit de l'arc absidal (état actuel).

sur un trône-autel orfévré surmonté d'une croix et entouré d'un disque bleu cerné de blanc. Le rouleau aux sept sceaux déposé sur le marchepied fait écho à celui que présente le Christ sur la conque absidale. Le trône-autel est encadré de sept chandeliers derrière lesquels sont placés quatre anges aux ailes dorées portant un nimbe bleu cerné de blanc et une tunique blanche à liserés rouges. Les quatre Vivants apparaissent sur des nuées colorées et sur un fond doré [Figure 119]. Ils portent également des ailes dorées et un nimbe bleu et blanc qui rappellent les couleurs des pierres précieuses serties sur les plats des Évangéliaires qu'ils s'apprêtent à présenter au Christ. Aux retombées de l'arc absidal, les vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse vêtus de tuniques blanches à liserés rouges tendent leurs couronnes gemmées en direction de l'Agneau vers lequel se rassemblent toutes les figures pour rendre gloire et honneur au Christ[2042]. Les pierres précieuses serties sur leurs couronnes font écho à celles des *codices* présentés par les Évangélistes ainsi qu'aux saphirs et aux perles de la bordure rouge soulignant les contours de l'arc absidal. La dynamique extérieur/intérieur ou plutôt périphérie/centre permet de lier les différentes parties de la composition et de souligner la ligne horizontale sur laquelle sont placés les quatre anges et les Évangélistes placés dans les écoinçons de l'arc

[2042] Ap 4, 9.

absidal. Les huit maillons de cette chaîne sont reliés les uns avec les autres par les couleurs de leurs ailes ainsi que par la combinaison chromatique de leurs nimbes qui les associent au disque (et sphère) de l'Agneau, ainsi qu'au monogramme pontifical.

Le regard est ensuite conduit vers l'arc triomphal dont l'intrados est également orné du monogramme de Pascal Ier et d'une guirlande enrubannée encadrée de bordures gemmées. L'alternance de saphirs et de perles correspond aux pierres précieuses serties sur les fortifications de la Jérusalem céleste dont l'enceinte elliptique circonscrit le sommet de l'arc

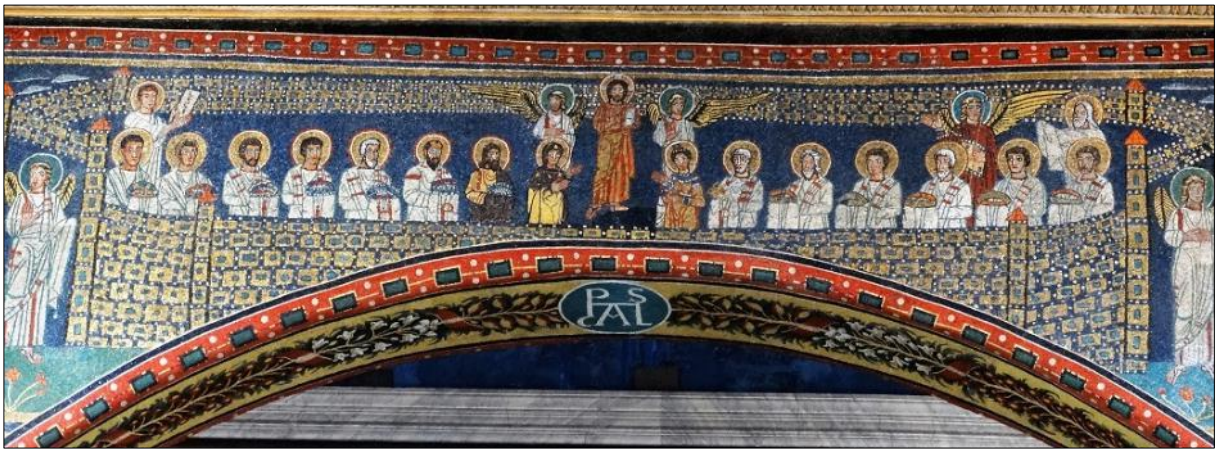


Figure 120. Sainte-Praxède, arc triomphal. Détail de la vision de la Jérusalem céleste (état actuel).

triomphal[2043]. Les remparts non crénelés sont ponctués de huit tours dont quatre encadrent les deux entrées de la cité gardées par deux anges portant des nimbes bleus et blancs, des ailes dorées et des tuniques blanches à liserés rouges. La présentation de la Cité céleste décrite dans le livre apocalyptique occupe ainsi le sommet de la composition tout en marquant le sommet d'une composition triangulaire dont la base est formée par les vues de Bethléem et Jérusalem situées aux extrémités du cortège d'agneaux. Ces derniers font écho aux apôtres nimbés d'or qui se rassemblent autour du Christ et présentent leurs couronnes gemmées dans leurs mains voilées par un pan de leurs tuniques blanches à liserés rouges. À la droite du Christ, le premier cortège est mené par Marie suivie de Jean-Baptiste, de Paul et de cinq apôtres, tandis que leurs pendants sont dirigés par Praxède et Pierre.

De la même manière que sur la conque absidale, le Christ domine l'assemblée et porte un nimbe crucifère doré, blanc et bleu et une tunique dorée à liserés rouges. Il est encadré de figures angéliques dont les têtes sont cernées d'un nimbe bleu et blanc que porte également un ange vêtu de pourpre qui désigne le Christ. Aux extrémités du cortège, deux figures nimbées d'or, l'une jeune et l'autre plus âgée, surmontent les deux derniers apôtres derrière les portes.

[2043] Les fortifications orfévrées de la Jérusalem céleste sont décrites dans Ap 21, 10-21.

Le mot LEGE inscrit sur la table présentée par le personnage le plus jeune et un parallèle établi avec le décor absidal contemporain de Sainte-Marie-in-Domnica (818-819) permettent d'en déduire qu'il s'agit d'Elie et de Moïse et, par là même, d'une référence à l'épisode la Transfiguration[2044]. À l'extérieur de la Cité se tiennent deux foules d'Élus. À droite, ils sont menés par Pierre et Paul flanquant un ange qui désigne la porte gardée par son semblable [Figure 121].



Figure 121. Sainte-Praxède, détail du côté droit de l'arc triomphal (état actuel).

À la tête de la foule des Élus sont placées trois figures qui apportent leurs couronnes gemmées à l'égal de Praxède et Pudentienne qui mènent la seconde partie du groupe de celles et ceux qui espèrent franchir le seuil de la Jérusalem céleste [Figure 122]. Des fleurs rouges et jaunes ponctuent le sol verdoyant du nouvel Éden, tandis que des nuages blancs parsèment le ciel bleu tout comme au sommet de la conque absidale. Les retombées de l'arc se distinguent quant à elles par un fond doré sur lequel se détachent deux autres foules d'Élus, certainement situés à un niveau inférieur de la hiérarchie. Ces derniers sont vêtus de blanc et présentent leurs couronnes gemmées ou tendent leurs palmes en direction du Christ, ce qui rejoint les Écritures[2045]. De la même manière que l'arc absidal, les contours de l'arc triomphal sont soulignés d'une bordure imitant une frise orfévrée sertie de pierres précieuses. Entre 817 et 818, le phénix refait donc son apparition dans une basilique martyriale qui fut certainement le premier grand chantier lancé par le nouveau pape Pascal Ier. C'est à partir et à travers la basilique

[2044] G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali…, op. cit.*, p. 238.
[2045] Ap 7, 9.



Figure 122. Sainte-Praxède, détail du côté gauche de l'arc triomphal (état actuel).

Sainte-Praxède que nous allons réfléchir sur les enjeux d'un discours visuel complexe grâce auquel le pape va se mettre en lumière à Rome. L'édifice est empreint de multiples références enchâssées que nous proposons d'étudier en centrant nos réflexions sur la figure du phénix que Pascal Ier parvient à s'approprier.

B. Le phénix radieux et le pape revêtu de lumière : la renaissance de l'église au IXe siècle

À Sainte-Praxède, la position du dédicant présenté en porteur de maquette est déterminante, puisque la figure pontificale est placée dans l'axe du phénix perché au sommet d'un palmier-dattier. L'*avis unica* désigné par le Christ trône au sommet du cortège martyrial et apparaît majestueusement. Le phénix illumine le ciel au-dessus de la basilique martyriale étroitement associée à Pascal Ier. Ce dernier est à l'origine de la construction de l'*aula* de la pieuse Praxède[2046], l'une des filles du consul Quintus Servilius Pudens (120-166), descendant d'un sénateur romain converti par Pierre ou Paul en 42 selon la légende[2047]. Le consul du IIe siècle fut probablement le père des saints Novatus et Timothée ainsi que de la martyre Praxède,

[2046] Si l'on reprend la formule de l'inscription dédicatoire.
[2047] Les versions divergent mais mettent en évidence que Pudens a pu être converti par l'un des deux principaux représentants des apôtres et des martyrs du Ier siècle à Rome. *Cf.* C. GOODSON, *The Rome of Pope Paschal I, op. cit.*, p. 93.

la supposée sœur de sainte Pudentienne[2048]. Ces dernières auraient été persécutées en raison de leur implication dans la défense des communautés chrétiennes, en particulier parce qu'elles hébergeaient des chrétiens et qu'elles encourageaient leurs esclaves à recevoir le baptême[2049]. Grâce au soutien du pape Pie Ier (140-154), Praxède put faire convertir les thermes Novatione qui devinrent le *titulus pudentis*/*potentianae* dans le *vicus Patricii*[2050]. Quelques années plus tard, une *insula* romaine située sur l'Esquilin, sur un terrain appartenant à la *gens* Pudens devint une *domus ecclesiae* puis le *titulus sanctae Praxedis*[2051]. La sépulture de la vierge romaine, martyrisée sous le règne de Marc-Aurèle (161-180) le 20 août 165, fut abritée dans les catacombes de Priscille.

Les reliques de Praxède furent ensuite été transférées depuis les catacombes vers la nouvelle basilique martyriale le 20 juillet 817, le jour de la dédicace de l'édifice[2052]. En effet, les restes saints de la martyre romaine ont fait partie des nombreuses reliques auxquelles le pape chercha à associer son nom. Pascal Ier participa à la *translatio* des reliques de deux-mille-trois-cents corps transférées progressivement entre septembre 818 et août 819 et non en une seule journée comme le voudrait la tradition[2053]. À cette époque, les catacombes désaffectées et en proie aux pillages ne constituaient plus une sépulture digne des saints « laissés à l'abandon » selon le *Liber Pontificalis*[2054]. Dans la *Vita Paschalis*, l'événement succède à la mention du chantier de la basilique Sainte-Praxède accueillant les reliques de plusieurs saints grâce à la bienveillance du pape[2055]. Ce dernier prit soin des restes saints et leur offrit un reliquaire

[2048] *Histoire générale de l'Église depuis la création jusqu'à nos jours*, J.-E. DARRAS (dir), Paris, Louis Vivès Libraire-éditeur, 1866, t. VII, « Pontificat de saint Pie Ier (142-150), n°33, p. 190 et suiv.
[2049] *Ibid.*, p. 191.
[2050] « *Hic ex rogatu beate Praxedis dedicavit ecclesiam thermas Novati, in vico Patricii, in honore sororis sue sanctae Potentianae, ubi et multa dona obtulit…* », *LP* I, 132. Selon C. Goodson, la notice du VIe siècle est issue en grande partie des *Vitae* de Praxède et Pudentienne rédigée à la fin du Ve siècle (*ead.*, *The Rome of Pope Paschal I*, *op. cit.*, p. 93).
[2051] L'abbé J.-E. Darras s'est basé principalement sur les *acta* des saintes Pudentienne et Praxède dans les *Acta sanctorum* bollandistes (*Acta, 19 Maii*, IV, 297-301 ou *Bibliotheca hagiographica latina antiquae et mediae aetatis. Novum Supplementum*, H. FROS (éd.), Bruxelles, Société des Bollandistes, 1986, n°6988-6991). *Cf. Histoire générale de l'Église,* J.-E. DARRAS (dir), *op. cit.*, n°34, p. 193-195.
[2052] Cet événement du transfert des reliques est relaté dans le *Liber Pontificalis* (*LP* II, 54 ; dans la *Vita Paschalis* traduite par R. Davis, p. 10-11, n°9) et rappelé dans la dédicace de l'église. Une inscription gravée sur une plaque de marbre exposée dans la nef de l'édifice recenserait l'ensemble des noms des saints associées aux reliques. Sur le sujet, voir C. GOODSON, *The Rome of Pope Paschal I, op. cit.*, p. 233, fig. 41, p. 327-333, table 2.
[2053] C. MANCHO, « Pascal Ier… », art. cit., p. 80. Le nombre de reliques est certainement surestimé mais les hypothèses formulées par C. Mancho concordent avec les dates indiquées dans la *Vita Paschalis* traduite par R. Davis, soit entre 818 et 819 (*Liber Pontificalis*, R. DAVIS (trad.), *op. cit.*, p. 10-11).
[2054] « *Hic enim beatissimus et praeclarus pontifex multa corpora sanctorum dirutis in cimiteriis iacentia, pia sollicitudine, ne remanerent neglecte querens atque inventa colligens*,… », *LP* II, 54, 21-22.
[2055] « *… magno venerationis affectu in iamdictae sanctae Christi martyris Praxedis ecclesia, quam mirabiliter renovans construxerat, cum omnium advocatione Romanorum, episcopis, presbiteris, diaconibus et clericis laudem Deo psallentibus, deportans recondit* », *LP* II, 54, 21-24. Voir P. JOUNEL, *Le culte des saints dans les basiliques du Latran et du Vatican au douzième siècle*, Rome, EFR, coll. EFR, 26, 1977, p. 100.

monumental, substitué à l'ancien édifice qui tombait en ruines à l'égal des catacombes romaines. Dans cette partie du texte, l'expression « *mirabiliter renovans construxerat* » indique qu'il est à l'origine de la construction de l'*ecclesia* et de sa renaissance portée par les chants de louanges à Dieu. Dès lors, le phénix souligne le renouveau de l'*aula* de sainte Praxède introduite dans le Royaume de Dieu et réintroduite dans l'enceinte de la nouvelle Rome au début du IXe siècle. Les reliques préservées dans un écrin monumental conçu par le pape illuminent le temple de Dieu et apportent un second souffle à l'ancien lieu de culte que Pascal Ier a cherché à surpasser. En assurant la préservation des restes saints, le pape s'est assuré la protection de la martyre romaine du Christ et du phénix tout en se présentant comme un successeur de Pie Ier qui soutint les actions de Praxède et Pudentienne.

En effet, la renaissance de l'église témoigne d'une volonté d'offrir un nouvel élan à l'Église elle-même, selon un processus enclenché dès la fin du VIIIe siècle. Plusieurs transferts de reliques depuis les catacombes romaines ont été accomplis notamment sous les pontificats de Paul Ier (757-767) et d'Adrien Ier (772-795). Pascal Ier chercha à s'inscrire dans cette tradition tout en se distinguant de ses prédécesseurs par le nombre impressionnant de reliques. Dans le même temps, il espérait sans doute bénéficier du rayonnement des reliques en question pour garantir son salut. Comme l'a expliqué R. Krautheimer, la *translatio* des restes saints à l'intérieur de la cité devait être perçu comme un « témoignage sensible » de l'Église romaine des origines associée notamment au nom de Sylvestre Ier[2056]. Le nom du pape du IVe siècle était en effet étroitement lié à de nombreuses donations et incarnait un certain prestige de l'Église que Pascal Ier tenta de restaurer. Parmi les éléments révélateurs de la réappropriation au IXe siècle des codes de l'Église constantinienne, figure la terminologie architecturale employée dans les notices du *Liber Pontificalis*[2057]. Dans la *Vita Paschalis*, l'expression « *arcus triumphalis* » est employée pour désigner l'arc placé entre la nef et le transept, nommé « *arcus maior* » jusque dans les années 820-830[2058]. La formule « arc de triomphe » est probablement dérivée des inscriptions dédicatoires de l'arc de Constantin et de l'arc triomphal de la basilique Saint-Pierre[2059]. D'un point de vue architectural, la basilique Sainte-Praxède renoue avec le plan

[2056] R. KRAUTHEIMER, *Rome. Portrait d'une ville..., op. cit.*, p. 303.
[2057] *Loc. cit.*
[2058] *Ibid.*, p. 304, n. 36. L'expression « *arcus triumphalis* » apparaît en particulier dans les notices de Pascal Ier (*LP* II, 54) puis de Grégoire IV (*LP* II, 79). Sur la question de la désignation de l'arc séparant la nef du transept, voir en particulier C. ROUX, « L'arc triomphal dans l'espace ecclésial. De l'Antiquité tardive au Moyen Âge central en Occident », *BUCEMA*, 13, 2009, p. 207-218, p. 207, n. 3.
[2059] *Supra,* chap. V, III. A.3.

de l'ancienne basilique Saint-Pierre, mais le reproduit en de moindres proportions[2060]. En 1942, R. Krautheimer mit en parallèle plusieurs plans d'édifices du IXe siècle avec les plans de basiliques constantiniennes, en particulier celui de Saint-Pierre, et réfléchit sur les enjeux idéologiques de l'actualisation de la « T-Type basilica »[2061]. Selon R. Krautheimer, la basilique Sainte-Praxède appartiendrait plus précisément au « *First renaissance group* » caractérisé notamment par la réintroduction de l'atrium et d'un transept saillant[2062]. Ce mouvement de « *revival* » architectural dans la Rome chrétienne du début du IXe siècle a été interprété comme le reflet d'une dynamique de renouveau dans la sphère ecclésiastique et politique. La crypte annulaire de Sainte-Praxède est quant à elle reprise de l'aménagement du chœur de la basilique vaticane en 590, sous le pontificat de Grégoire le Grand (590-604)[2063].

Le pape Pascal Ier incarne l'Église romaine renouvelée au IXe siècle, ce que le nouveau lieu de culte dédié à sainte Praxède représente particulièrement par sa renaissance sur la colline de l'Esquilin. En associant son nom à la basilique martyriale, Pascal Ier se présente comme un fondateur de sanctuaire et comme une figure protectrice, à l'égal de Pie Ier puis de Sylvestre Ier associé aux églises constantiniennes. La référence au plan de la basilique Saint-Pierre n'est qu'une facette d'un processus visant à apporter un nouvel éclat à l'Église en mettant en lumière une période perçue comme un « Âge d'Or ». Cette idée de renouveau est également perceptible au niveau iconographique et textuel, puisque l'architecture et son décor participent à la diffusion d'un discours ecclésiologique. En effet, la composition répartie sur la conque et l'arc absidal de l'édifice reprend la trame du décor de Saints-Cosme-et-Damien, mais actualise les membres du cortège martyrial. Le Christ de l'*Adventus in Gloria* apparaît toujours sur des nuées colorées et désigne le phénix, mais Pierre et Paul recommandent deux martyres romaines issues d'une *gens* convertie très tôt selon la légende. Les deux couples de martyrs témoignent des persécutions qui auraient « lavé » la cité pour mieux la faire resplendir à partir de nouvelles figures fondatrices[2064]. Baptisé par le feu, le phénix témoigne de leur sacrifice et annonce leur résurrection tout en les introduisant dans le Royaume de Dieu dont ils franchiront le seuil en un

[2060] R. KRAUTHEIMER, *Rome. Portrait d'une ville..., op. cit.*, p. 324-325. Le chercheur précise que la référence au modèle architectural du IVe siècle est volontaire malgré un effort de simplification et de réduction des volumes dans la basilique du IXe siècle.
[2061] R. KRAUTHEIMER, « The Carolingian Revival of Early Christian Architecture », *The Art Bulletin,* 24-1, 1942, p. 1-38. Les positions de R. Krautheimer ont notamment été discutées par C. Goodson (*ead.*, « Revival and Reality: the Carolingian Renaissance in Rome and the Basilica of S. Prassede », *AAAHP,* XX, 2006, p. 162-191).
[2062] R. KRAUTHEIMER, « The Carolingian Revival… », art. cit., p. 22. J. Emerick est allé dans le même sens que R. Krautheimer dans son analyse de l'écran de colonnes de Sainte-Praxède permettant au pape de s'inscrire dans la lignée de la basilique vaticane et de ses aménagements successifs (*id.*, « Focusing on the Celebrant… », art. cit.).
[2063] Sur la crypte annulaire de la basilique Saint-Pierre au VIe siècle, voir *CBCR*, V, p. 259-260, fig. 227-228.
[2064] Selon Ambroise de Milan (*Hymne* 12), le sang des apôtres a fondé la nouvelle Rome.

seul corps[2065]. Les tuniques des quatre martyrs sont comme lavées par le sang de l'Agneau[2066], ce que traduisent les couleurs flamboyantes du phénix ressuscité protégeant les fruits de l'Arbre de Vie. Sur la conque absidale de Sainte-Praxède, deux officiants encadrent la scène et renforcent la fonction médiatrice de l'Église dans le parcours initiatique du fidèle.

Le décor en mosaïque réparti au IX^e siècle sur la conque absidale, l'arc absidal et l'arc triomphal de la basilique Sainte-Praxède est un discours visuel complexe empreint de lumière. Celle-ci apparaît d'abord dans les lettres dorées de l'inscription dédicatoire mentionnant l'éclat de l'église illuminée par les mosaïques reflétant les vertus de la martyre et la piété du pape. La lumière émanant des nombreuses reliques abritées sous l'autel semble ainsi s'élever vers les mots précieux qui, telles des étoiles, illuminent l'inscription dédicatoire. Placées aux extrémités et au centre de l'inscription dédicatoire répartie à la base de la conque absidale, les trois croix dorées sont surmontées des cités célestes de Bethléem et Jérusalem ainsi que de l'*Agnus Dei* vers lequel se rassemblent les douze agneaux blancs répartis sur un fond doré. L'éclat des pierres précieuses serties sur les fortifications participe au rayonnement de l'Agneau, le flambeau de la Gloire de Dieu illuminant la Jérusalem céleste[2067]. Associé à la lumière de la vie éternelle, l'or réapparaît au registre supérieur de la conque absidale dans la couronne portée par la *manus Dei* ainsi que dans les tuniques du Christ et des martyres romaines. De la même manière que sur leurs nimbes dorés, les contours de leurs vêtements sont soulignés de rouge tout comme les plis de leurs tuniques.

Les couleurs flamboyantes du plumage du phénix suivent la tradition hérodotéenne reprise notamment au début du III^e siècle dans la fresque chrétienne de la *Cappella Greca* dans les catacombes de Priscille[2068]. À Sainte-Praxède, l'*avis unica* arbore un plumage doré dont les contours sont soulignés de rouge, ce qui l'associe visuellement à sainte Praxède et au Christ. Les couleurs éclatantes des flammes régénératrices apparaissent également sur les fruits du palmier-dattier assimilé à l'Arbre de Vie défendu par le phénix. Le palmier doré rappelle également le tombeau-berceau du phénix et forme le trône lumineux de l'oiseau ressuscité. La théophanie du phénix christique relaye ainsi la manifestation du Christ sur les nuées colorées dont la dimension à la fois baptismale et apocalyptique a été mise en évidence. Le regard du phénix dirigé vers le Christ qui le désigne renforce leurs liens basés sur les notions de sacrifice

[2065] Ap 6, 9-11.
[2066] Ap 7, 14.
[2067] Ap 21, 23.
[2068] *Supra*, chap. V, II. A.2.

et de résurrection. En tant qu'*exemplum* du triomphe sur la mort, le phénix témoigne de la Résurrection et annonce l'obtention du corps glorieux promis aux martyrs et aux Élus éternellement revêtus de lumière. Cette enveloppe tissée à partir de la lumière de la foi serait renforcée par le parfum des vertus comparées aux aromates funéraires du phénix dans le texte ambrosien[2069]. L'oiseau pourrait également mettre en relief la piété et la virginité de la martyre romaine présentée comme un *exemplum* de vertu pour les fidèles engagés sur la voie du salut[2070].

Les figures resplendissantes du Christ, du phénix et de Praxède diffusent la lumière divine et offrent une traduction visuelle de l'incorporation au Fils de Dieu par le biais du baptême assimilé à une renaissance. Par leurs sacrifices, la martyre romaine et le phénix font corps avec le Christ et révèlent le mystère de la résurrection associée à l'incorruptibilité charnelle et spirituelle. La réunion harmonieuse du corps et de l'âme en un corps spirituel est promise à celles et ceux ont été purifiés par les sacrements, en particulier par le baptême et la communion. De fait, plusieurs références à la liturgie sont insérées dans la composition afin mettre en évidence le rôle médiateur de l'Église représentée notamment par les deux officiants, les Évangéliaires aux plats orfévrés et le trône-autel gemmé du Christ-Juge encadré de chandeliers au sommet de l'arc absidal. Ce dernier est placé dans l'axe du maître-autel et sur une zone charnière entre la conque absidale et l'arc triomphal centrés sur l'annonce de la Seconde Parousie et sur « une image du Christ triomphant au milieu de son Église » selon Y. Christe[2071]. La *visio* anticipée du retour du Christ à la fin des temps le rend simultanément présent par l'intermédiaire de ses figures humaines et animales qui balisent un sentier visuel entre le maître-autel et la présentation de la Jérusalem céleste. De la même manière que la croix, le phénix participe à la mise en présence du Christ dont le sacrifice est commémoré sur l'autel. Les fidèles rassemblés autour du *corpus christi* devaient alors entrer en écho avec l'assemblée des apôtres, des martyrs et des Évangélistes rendant gloire et honneur à celui qui apparaît majestueusement au centre de chaque support.

La composition répartie sur les trois supports les relie les uns aux autres afin de présenter un univers cohérent et structuré marquant des étapes dans le rapprochement progressif du fidèle avec Dieu par l'intermédiaire de l'Église. En effet, les figures tracent d'abord une série de lignes verticales réparties à partir de l'axe central ponctué principalement par les figurations humaines

[2069] AMBROISE DE MILAN, *Exameron*, V, 23, 79-80.
[2070] Il en était de même dans le décor de Sainte-Agnès-hors-les-murs deux siècles plus tôt.
[2071] Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean*, Paris, Picard, 1996, p. 25, 29.

et animales du Christ. Une certaine planéité caractérise ensuite l'ensemble du décor divisé en six niveaux caractérisés par des arrière-plans dorés ou bleus dans lesquels apparaissent des nuées blanches ou colorées. La répétition de certaines figures telles que les anges, les agneaux ou les Vieillards, l'alternance chromatique du bleu, doré et blanc ainsi que les échos visuels entre les différentes parties de la composition rythment un univers invitant à la contemplation et à la prière. Ces procédés se rapprochent de ceux qui ont été relevés par A. Grabar dans ses réflexions sur le passage du sensible vers l'intelligible dans l'art byzantin[2072]. L'atténuation de l'ancrage au réel et l'utilisation de « coups de pouce » visuels favorisent alors l'élévation spirituelle guidée par le tutorat de la liturgie[2073]. Le glissement progressif du visible vers l'invisible s'effectue par étape et s'apparente à un parcours initiatique à travers lequel le fidèle se détache graduellement du sensible, du matériel et du charnel.

Les reliques définies par A. Grabar comme « une présence matérialisée de l'intelligible » constituent un levier supplémentaire dans le processus d'ouverture des yeux de la foi[2074]. Les restes saints se rapportent à des êtres humains « spiritualisés »[2075] en reprenant l'expression de J. Goody, c'est-à-dire à des « objets impurs vénérés comme saints »[2076]. À partir des réflexions de l'anthropologue J. Goody sur « l'ambivalence à l'égard des images », D. Russo est revenu sur la contradiction des relations entretenues avec les traces, les vestiges et les restes du corps après la mort et les usages de ce qui reste du corps humain dans les sociétés eurasiennes[2077]. La *translatio* depuis les nécropoles romaines à la périphérie de la cité vers le centre de l'*Urbs* est révélateur de tensions, voire de « contradictions cognitives » selon l'expression de J. Goody, entre deux univers théoriquement bien différenciés[2078]. Alternant entre attrait et répulsion, le rapport aux reliques au IXe siècle à Rome cristallise un paradoxe

[2072] A. GRABAR, *Les origines de l'esthétique médiévale,* op. cit., p. 89-121.
[2073] *Ibid.*, p. 89-91.
[2074] A. GRABAR., *Martyrium…, op. cit.,* I, p. 12.
[2075] L'expression de J. Goody a été reprise et commentée par D. Russo dans ses réflexions sur la notion de représentation dans l'œuvre de l'anthropologue. *Cf.* D. RUSSO, « Anthropologie et Iconologie. Réflexions sur les apports de Jack Goody à l'analyse de la notion de 'représentation' », *BUCEMA* Histoire de l'art & Anthropologie, Histoire de l'art & Anthropologie. Études, mis en ligne le 27 février 2008, consulté le 18 juillet 2017. URL : http://cem.revues.org/4242 ; DOI : 10.4000/cem.4242 ; à propos de J. GOODY, *Representations and Contradictions. Ambivalence Towards Images: Theatre, Fiction, Relics and Sexuality*, Londres, Blackwell Publishers, 1997 ; trad. fr. *La peur des représentations. L'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, Paris, La Découverte, 2003, p. 103.
[2076] D. RUSSO, « Anthropologie et Iconologie…., », art. cit., p. 7-8, n. 39-40, à propos de J. GOODY, *La peur des représentations…*, *op. cit.,* p. 103, n. 36, d'après J. S. STRONG, « Relics », dans *Encyclopedia of Religion*, M. ÉLIADE (éd.), New-York, Mc Millan Reference Books, 1987, XII, p. 281.
[2077] D. RUSSO, « Anthropologie et Iconologie… », art. cit., p. 7-8. J. Goody précise que dans la pensée chrétienne médiévale, l'inhumation opérerait le nettoyage des os impurs afin de récupérer des « ossements propres » car débarrassés de la chair putréfiée (*id.*, *La peur des représentations…, op. cit.,* p. 103).
[2078] *Ibid.*, p. 41, 104-105 en ce qui concerne les enjeux du déplacement des reliques.

également perceptible dans la figure du phénix. Ce dernier re-présente, c'est-à-dire rend présent le corps glorieux du martyr à partir d'une chair ayant subi l'incinération ou la putréfaction[2079]. Cependant, les flammes sont davantage interprétées comme un baptême, une consécration du corps, une spiritualisation de la chair dont la dégradation après la mort annoncerait la régénération du phénix[2080]. Sa résurrection témoigne de la puissance divine et porte l'éclat du corps glorieux du Christ et des martyrs qui l'ont imité. Le processus de renaissance du phénix ne produit pas de relique, mais l'*avis unica* « enseigne à croire en la résurrection, lui qui, sans connaître d'exemple et sans explication » en « récapitule de lui-même les signes (*insignia*) » selon Ambroise de Milan[2081]. Le corps spiritualisé du phénix lui permet de contempler Dieu sans intermédiaire et de s'incorporer à lui en partageant la même lumière éternelle synonyme d'incorruptibilité. Le phénix trônant sur l'Arbre de Vie relaye l'éclat du Christ ressuscité et ravive l'espoir de salut des fidèles, qui s'en remettent à Dieu en se plaçant sous la protection de l'Église représentée par le pape.

Le plumage flamboyant de l'*avis unica* est doré et rouge, parce qu'il est revêtu de lumière à l'égal des martyres et du Christ. L'or traduit l'éclat éternel de la lumière divine, accompagne l'élévation spirituelle en « orchestrant »[2082] les jeux de couleurs, de lumières et de matières développés notamment dans les pierres précieuses reproduites en mosaïques. M. Pastoureau précise que l'or est à même de « faire resplendir la couleur […] (et) la contrôle, il la stabilise, en l'ancrant sur des fonds, en l'enfermant dans des bordures »[2083]. Les tesselles dorées offertes par le pape le mettent en lumière et renforcent son statut de médiateur entre l'humain et le divin. L'or invite à la contemplation et à la prière tout comme les pierres précieuses serties sur les objets liturgiques et transposées en mosaïques au-dessus de l'autel. L'ordonnancement des matières précieuses sur différents supports reflète l'ordre cosmique et l'harmonie de l'univers organisé autour de Dieu. Dans la description de l'Éden du livre

[2079] Cette contradiction apparaît déjà chez Tertullien (*De resurrectione carnis*, XIII, 2-3) affirmant que l'incinération est une punition, un supplice pour le corps chrétien. L'inhumation serait préférable pour préserver la dignité de l'enveloppe corporelle et de l'âme qu'elle contient bien que la puissance divine soit, selon lui, capable de redonner sa substance au corps du phénix après sa combustion.

[2080] Chez Ambroise de Milan (*Exameron*, V, 23, 79-80), l'encens et la myrrhe font partie des aromates funéraires et liturgiques du sarcophage odorant du phénix rassemblant « les parfums de la grâce » pour abolir « la pourriture fétide de la mort » (*Cf.* L. GOSSEREZ, « Le phénix coloré… », art. cit., p. 110, n. 71).

[2081] *Loc. cit.* Soit « *Doceat igitur haec avis vel exemplo sui resurrectionem credere, quae sine exemplo et sine rationis perceptione ipsa sibi insignia resurrectionnis instaurat* », AMBROISE DE MILAN, *Exameron*, V, 23, 79.

[2082] L'expression est empruntée à M. PASTOUREAU (*id.*, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 164).

[2083] *Loc. cit.* Cet usage des couleurs éclatantes dans les mosaïques romaines au IXe siècle pourrait correspondre à l'apparition de l'or et des « couleurs brillantes et saturées » sur les vêtements liturgiques à la même époque.

d'Ézéchiel, le jardin de Dieu est entouré de murs sertis de diverses pierres précieuses[2084] tout comme les remparts de la Jérusalem céleste dans la vision apocalyptique de Jean[2085]. Dans le décor de Sainte-Praxède, les gemmes relayent la lumière des pierres dorées des cités célestes de Bethléem et Jérusalem. Les gemmes ornent également les couronnes martyriales, les plats des Évangéliaires afin de révéler la préciosité du contenu textuel et parent le trône-autel du Christ-Agneau en position de médiation entre le charnel et le spirituel. Les pierres précieuses ornent également les vêtements des saintes, les « pierres vivantes »[2086] de l'Église et renforcent ainsi l'éclat du corps glorieux du Christ et du phénix présidant l'assemblée.

Les pierres précieuses de mosaïque soulignent les contours des deux arcs et mettent en évidence la structure de l'architecture et donc du décor élevé au-dessus du maître-autel. Ce dernier repose sur les nombreuses reliques abritées dans la crypte annulaire. Il est surmonté de l'arc du *ciborium,* d'une demi-couronne de marbre déposée sur le corps du Christ. L'arc absidal surmonté de l'arc triomphal forment les deux demi-couronnes suivantes comme l'indiquent les bordures de pierres précieuses. Les trois arcs couronnent l'autel et participent à la mise en scène du triomphe du Christ sur la mort qui est signifié par le phénix. Si l'on suit ce fil de pensée, le corps glorieux du Christ est mis en scène grâce à l'*arcus triumphalis,* un arc démultiplié pour célébrer sa résurrection et annoncer son retour triomphal, la Seconde Parousie[2087]. Les figurations du Christ alignées le long de l'axe vertical menant du maître-autel à la Jérusalem céleste guident ainsi l'élévation spirituelle du fidèle et contribuent à la stabilité d'une composition soutenue par le Christ, pilier du décor. Il marque le cœur de chaque support et se présente comme la porte du salut[2088]. En effet, les tesselles dorées révèlent la lumière de la vie éternelle et dévoilent la porte du salut étroitement lié à l'administration des sacrements et donc au rôle de l'Église médiatrice privilégiée entre l'humain et le divin[2089]. La spiritualisation de la chair est la promesse de l'obtention d'un corps spirituel et d'une incorporation complète du fidèle au Fils de Dieu, ce à quoi doivent préparer le baptême et la communion. Le corps purifié

[2084] Ez 28, 13.
[2085] Ap 21, 18-21.
[2086] 1 Pi 2, 4-10. Cette citation a notamment été reprise par H.-L. Kessler dans ses réflexions sur la signification des matières dans la pensée médiévale, en particulier dans les mosaïques de Sainte-Praxède (*id.*, *L'œil médiéval…, op. cit.*, p. 16-17).
[2087] Sur la question de la « parousie » du Christ et de ses références au cérémonial impérial dans l'iconographie médiévale orientale et occidentale, voir A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin…., op. cit., en part.* p. 212-214, 226-229, 234-236 ; *id.*, *L'iconographie de la Parousie*, Paris, Cerf, 1967.
[2088] « Je suis la porte des brebis […] Je suis la porte : si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé, il ira et viendra et trouvera de quoi se nourrir », Jn 10, 7, 9.
[2089] Ce thème du dévoilement de l'arc assimilé à la porte du salut apparaissait également à travers les rideaux cintrés sur la fresque de l'oratoire dédié à sainte Félicité (Ve siècle).

du phénix témoignerait alors de l'efficacité du rituel à même de libérer l'âme et de revêtir le fidèle de lumière avant qu'il ne rayonne éternellement auprès de Dieu. La mort est envisagée comme une épreuve – le martyre comme la « grande épreuve »[2090] – dont le croyant doit sortir vainqueur en attendant le couronnement final.

L'assimilation des trois arcs couronnant l'autel à la porte triomphale du salut offert par l'Église est renforcée par le discours visuel dans lequel ce thème apparaît à plusieurs reprises, tel un fil directeur. Sur la conque absidale, les agneaux sortent des cités célestes de Bethléem et Jérusalem dont les remparts orfévrés, illuminés par la gloire de Dieu, encadrent deux portes qui « ne se fermeront pas au long des jours, car en ce lieu, il n'y aura plus de nuit »[2091]. Les douze apôtres incarnent quant à eux les douze perles des portes de la Jérusalem céleste[2092]. Ces dernières répondent ensuite à la porte laissée ouverte sur la maquette portée par le pape, c'est-à-dire à l'entrée de l'église offerte qui est ainsi à l'image du sanctuaire céleste desservi par les deux officiants médiateurs. Les nuées colorées au centre de la composition ornent également la porte du salut tout en dirigeant le regard selon un mouvement ascendant vers l'Agneau apocalyptique couché sur le trône-autel gemmé au centre de l'arc absidal. Le disque bleu qui l'entoure peut également être considérée comme une ouverture circulaire, une porte ouverte dans le ciel à travers laquelle Jean aperçoit le trône étincelant de Dieu[2093]. Dans la vision de Jean, le rouleau aux sept sceaux est déposé dans la main droite de Dieu dont le trône céleste est encadré de sept lampes ardentes pour les sept esprits de Dieu puis des quatre Vivants et de vingt-quatre trônes sur lesquels siègent les Vieillards. Dans le décor, « la mer limpide semblable à du cristal »[2094] se confond avec les nuées colorées sur lesquelles apparaîtra le Fils de l'homme[2095]. Quatre anges annoncent l'arrivée des Évangélistes qui s'avancent vers le trône de Dieu avec leurs textes, tandis que sur les retombées de l'arc, les Vieillards rendent gloire à l'Agneau en lui présentant leurs couronnes.

Dans l'axe de l'*Agnus Dei*, au niveau de l'arc triomphal, le Christ se tient au centre de la Jérusalem céleste dont le pourtour des remparts est comme souligné par les deux cortèges d'apôtres menés par Marie et sainte Praxède. Ces derniers se dirigent vers le Christ en lui présentant leurs couronnes gemmées, tandis que les Élus attendent d'entrer dans le Royaume

[2090] Ap 6, 14. Sur la question du couronnement du fidèle *supra,* chap. VI, II. B.
[2091] Ap 21, 25.
[2092] Dans la vision de Jean, les douze portes de la Jérusalem céleste sont douze perles gardées par des anges représentant les tribus des fils d'Israël (Ap 21, 12, 21).
[2093] Jn 4, 1-3.
[2094] Ap 4, 6.
[2095] Mt 24, 29-30 ; 26, 64.

de Dieu. Les portes encadrées de tourelles gemmées sont ouvertes, mais gardées par quatre anges vers lesquels se dirigent Pierre et Paul d'un côté, et Praxède et Pudentienne de l'autre. Placées en tête des deux groupes d'Élus, les quatre saints vont permettre aux plus méritants de franchir le seuil de la Cité céleste. L'échelonnement de l'arc du *ciborium*, de l'arc absidal et de l'arc triomphal marque les étapes d'un cheminement initiatique, d'un parcours ascendant grâce auquel le fidèle se rapproche progressivement de Dieu.

Ainsi, en se positionnant sous la figure du phénix à Sainte-Praxède, le pape Pascal Ier se plaça sous la protection de l'*avis unica* et chercha à assurer son salut. L'oiseau éternel témoigne de la Résurrection et annonce le triomphe sur la mort des Élus en présentant son corps glorieux, sa chair régénérée et spiritualisée. Il contribue à la recommandation du pape qui se revêtit de lumière en offrant à sainte Praxède un reliquaire monumental construit sur un emplacement déterminant. La renaissance du sanctuaire est mise en relief par l'intermédiaire du phénix reflétant également le renouveau de l'Église incarnée par un pape qui s'efforça d'apporter un nouvel éclat à l'institution. En réactivant plusieurs formules textuelles, iconographiques et architecturales et en les combinant au sein d'un ensemble cohérent, Pascal Ier s'inscrivit dans la lignée de ses prédécesseurs, en particulier de Pie Ier, de Sylvestre Ier et de Félix IV. Le thème de la lumière est particulièrement présent dans le décor monumental, voire omniprésent puisqu'il traverse et relie tous les niveaux de la composition. Les tesselles dorées et les gemmes transposées en mosaïque reflètent la lumière des objets liturgiques et diffusent la lumière divine au-dessus du maître-autel enveloppé d'un éclat perpétuel. Ce dernier marque également le point de départ d'un mouvement ascendant menant vers la vision de la Jérusalem céleste, la dernière étape du parcours spirituel et initiatique du fidèle. Celui-ci ouvre progressivement les yeux de son esprit, guidé sur la voie du salut par les sacrements, la prière et la contemplation dans le temple de Dieu. Chaque échelon lui permet de se détacher du visible, du sensible et du corporel, ce que synthétise la figure du phénix présentant son corps spirituel et contemplant Dieu sans intermédiaire. La liturgie relayée par le discours visuel participe à la purification du fidèle, à la spiritualisation de sa chair et l'introduit dans le Royaume de Dieu dont la porte est imaginée. Le phénix offre un *exemplum* de résurrection à celui ou celle qui s'enveloppe de la lumière de la foi et se prépare à franchir le seuil du nouvel Éden grâce à l'Église représentée par le pape.

C. Présentation et re-présentation du Christ, du phénix et du pape Pascal Ier à Sainte-Praxède et à Rome (817-820)

Sur la conque absidale de la basilique Sainte-Praxède (817-818), la figure de Pascal Ier est placée à côté de la martyre romaine qui l'introduit au seuil du nouvel Éden. Le modèle réduit de l'édifice est placé au même niveau que les couronnes martyriales des deux sœurs, instaurant une certaine équivalence entre les objets offerts et par là même entre les figures. La basilique offerte à sainte Praxède, à Dieu et à la *plebes dei* témoigne des actions du pape et l'inscrit dans un processus de commémoration au sein d'un édifice articulé autour du culte des restes saints. L'œuvre de Pascal Ier justifie sa présence à la droite du Christ, à la suite de saint Paul et de Praxède ainsi que sous le phénix trônant sur l'Arbre de Vie. Le nom du pape est également associé à ceux de la martyre romaine et du Christ dans l'inscription dédicatoire formant l'assise du discours visuel. Selon le texte, Praxède s'est rapprochée du Seigneur par sa piété. Cette consécration complète d'une vie à Dieu est un élément que le pape cherche à valoriser en se présentant comme un fondateur de sanctuaire et un protecteur de reliques. En effet, le futur pape Pascal Ier pourrait être le fils de Théodora, qualifiée d'« *episcopa* » dans la liste des reliques transférées vers la crypte de l'édifice et vers la chapelle saint Zénon[2096]. Néanmoins, rien n'indique dans le *Liber Pontificalis* que le père de Pascal, Bonosus, était évêque[2097]. Quoi qu'il en soit, le qualificatif *episcopa* pourrait s'expliquer par le fait que le statut de pape, évêque de Rome, rejaillit sur sa mère. Dans la notice qui lui est consacrée, le futur pape est présenté comme quelqu'un qui offrit sa vie à Dieu dès son plus jeune âge, ce qui lui valut d'être nommé abbé du monastère Saint-Etienne grâce au soutien de son prédécesseur Léon III (795-816)[2098]. Pascal se distingua par son extrême piété en s'occupant particulièrement des pauvres et des pèlerins venus se recueillir dans la basilique Saint-Pierre. D'ailleurs, c'est à cet édifice que le pape s'est consacré dès les premiers mois de son pontificat. Entre janvier et août 817, il fit notamment construire un autel dédié au pape Sixte II (257-258), un oratoire dédié aux martyrs

[2096] ET IN IPSO INGRESSV BASILICAE MANV DEXTRA VBI VTIQUE BENIGNISSIMAE SVAE GENETRICIS SCILICET DOMNAE THEODORAE EPISCOPAE CORPVS QVIESCIT... La présence de Théodora, par l'intermédiaire de ses reliques et de sa figure dans la chapelle, pourrait être expliquée par l'utilisation de la chapelle. Celle-ci devait être dédiée à des rites chrétiens grecs peut-être associés à une communauté féminine assez influente (*LP* II, 54, 27-28) pour décider de faire abriter les reliques de la moniale Theodora et non d'une *episcopa* (*Cf.* C. GOODSON, *The Rome of Pope Paschal I…, op. cit.*,p. 188, n. 88-89, p. 328). Voir également M. M. SCHAEFER, *Women in Pastoral Office…, op. cit.,* p. 228.

[2097] « *Paschalis, natione Romanus, ex patre Bonoso,…* », *LP* II, 52, 1.

[2098] *LP* II, 52, 1-10 ; P. RICHÉ, « Le christianisme dans l'Occident carolingien (milieu VIIIe-fin IXe siècle) », dans *L'Histoire du christianisme : des origines à nos jours*, t. IV « Évêques, moines et empereurs (610-1054) », J.-M. MAYEUR *et al*. (éd.), Paris, Desclée, 1993, p. 683-765 ; *Dictionnaire historique de la papauté*, P. LEVILLAIN (dir.), Paris, Fayard, 1994, p. 1253-1254.

Processus et Martinianus dans le transept ainsi qu'un accès supplémentaire à la crypte annulaire de la basilique vaticane[2099]. La construction de la basilique Sainte-Praxède, entre septembre 817 et août 818 selon C. Mancho, marqua ainsi une étape déterminante au début de son pontificat[2100]. Le sanctuaire dédié à la martyre romaine devait être aussi majestueux et resplendissant que le phénix, puisque l'édifice était censé être à l'image du nouveau pape et de ses futures interventions à Rome. L'église Sainte-Praxède devait être considérée comme le « manifeste » de Pascal Ier dont le nom était associé aux nombreuses reliques abritées dans la crypte de l'édifice.

Dans le décor, le dédicant s'intègre au corps martyrial en se rapprochant de Praxède et de Paul ainsi qu'en tissant des liens avec les autres figures grâce aux couleurs de ses vêtements. Le blanc, le jaune-doré et le rouge de ses tuniques le relient visuellement aux deux couples de figures autour du Christ. La position de Pascal, sa tunique blanche à liserés rouges et sa tonsure font écho à la figure du prêtre Zénon avec qui il semble entretenir des rapports privilégiés. La figure de Pascal Ier entre ainsi en correspondance avec les cinq saints nimbés d'or du cortège. Cela lui permet d'être incorporé à une fraternité à la fois martyriale et sacerdotale grâce à saint Zénon présentant un Évangéliaire. Le pendant du pape reflète son statut d'intermédiaire entre l'humain et le divin, ce à quoi participent également le trône-autel orfévré et les sept chandeliers du sanctuaire céleste de Dieu. La hiérarchie établie entre les couples d'apôtres, de martyres et de représentants de l'Église marque des étapes dans le rapprochement du fidèle avec Dieu. Les figures alignées se réunissent autour du Christ et se succèdent en formant une seule chaîne grâce aux codes chromatiques utilisés et au jeu des recommandations. Les maillons de cette chaîne visuelle renforcent la stabilité de la structure ordonnée autour du Christ placée au cœur de la composition.

Au premier abord, le « nimbe carré » bleu et blanc du pape peut être considéré comme un détail, mais il s'agit d'un élément essentiel dans le discours visuel proposé par le décor[2101]. De la même manière que sa supposée mère Théodora dans la chapelle saint Zénon, la tête du

[2099] *LP* II, 53, 4-14, repris dans C. MANCHO, « Pascal Ier… », art. cit., p. 73, 79.
[2100] *Ibid.*, p. 79 et suiv.
[2101] Sur la question des origines et de l'évolution du « nimbe carré » ou « *square nimbus* », voir notamment W. DE GRÜNEISEN, « Le portrait d'Apa Jérémie. Note à propos du soi-disant nimbe rectangulaire », *Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 12-2, 1913, p. 719-730 ; G. B. LADNER, « The So-Called Square Nimbus », *Medieval Studies*, 3, 1941, p. 15-45 ; J. OSBORNE, « The Portrait of Pope Leo IV in San Clemente, Rome: A Re-Examination of the So-Called 'Square' Nimbus in Medieval Art », *Papers of the British School at Rome*, 47, 1979, p. 58-65 ; E. JASTRZEBOWSKA, « Encore sur la quadrature du nimbe », dans *Historiam Pictura Refert, Miscellana in onore di P. Alejandro Recio veganzones*, Vatican, PIAC, 1994, p. 347-359.

pape est encadrée d'un nimbe carré bleu cerné de blanc[2102]. La forme de son nimbe le distingue d'abord des autres figures, ce qui pourrait indiquer qu'il se situe à mi-chemin entre les hommes et les saints, comme à demi canonisé. Pascal Ier était encore vivant lors de la réalisation du décor, mais cela ne peut suffire à expliquer la présence de ce nimbe particulier désigné par la formule « *tabula circa verticem* » par Jean Diacre (825-880)[2103]. Le cadre du nimbe serait plutôt le signe de la présentation d'un portrait physique et moral de la personne. Selon G. B. Ladner, le carré sans défaut ferait référence au *tetragonos* des mathématiques pythagoriciennes afin de traduire la perfection morale de son détenteur par l'harmonie de la géométrie[2104]. À Rome, le plus ancien témoignage conservé du carré de perfection se trouvait dans la chapelle mariale de l'ancienne basilique Saint-Pierre, plus précisément dans le portrait du pape Jean VII (705-707) présenté en dédicant[2105]. En choisissant de se faire représenter avec un nimbe carré, Pascal Ier s'inscrit dans une tradition visuelle et témoigne de son exemplarité morale à travers son « portrait » en position de dédicant. Sa figure met en lumière sa piété relayée par sainte Praxède, tandis que le phénix apporte un espoir supplémentaire de salut.

Le code chromatique est le second point sur lequel il est nécessaire de revenir, puisque toutes les couleurs portées par la figure du dédicant ont été soigneusement choisies. Sa chasuble sacerdotale dorée et rouge le lie à sainte Praxède et le relie également au Christ et au phénix revêtus de la lumière de la vie éternelle. Il s'intègre au corps martyrial et il s'incorpore au Christ désignant son *signum* en adoptant le même code chromatique, ici celui du rouge et du jaune-doré. Visuellement, l'incorporation du pape au Christ et au phénix passe également et surtout par l'emploi de la combinaison du bleu et du blanc. Les rehauts blancs de son nimbe bleu font écho aux contours de la croix bleue inscrite dans le nimbe doré du Christ ainsi qu'aux rayons du nimbe du phénix. Les trois nimbes permettent d'établir une relation triangulaire dans laquelle Pascal Ier parvient à s'inscrire, placé à la fois sous la protection du Christ et du phénix victorieux

[2102] Selon J. Osborne, Théodora était décédée au moment de la réalisation du décor, réfutant ainsi l'hypothèse d'un nimbe carré réservé à la personne encore vivante (*id.*, « The Portrait of Pope Leo IV… », art. cit. p. 62 cité dans C. GOODSON, *The Rome of Pope Paschal I…, op. cit.,* p. 166, n. 12).

[2103] Dans la *Vita Gregorii Magni* (IV, 84, PL 75, 230), il est précisé que le nimbe entourant la tête du pape Grégoire le Grand dans la chapelle du monastère Saint-André à Rome ressemblait davantage au cadre d'un panneau peint (« *Circa verticem vero tabulae similitudinem* ») parce que le pape était encore en vivant (« *quod viventis insigne est, praeferens, non coronam* »). Toutefois, cet élément a pu être ajouté a posteriori sur le portrait, probablement au IXe siècle (W. DE GRÜNEISEN, « Le portrait d'Apa Jérémie… », art. cit., p. 727).

[2104] G. B. LADNER, *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art,* Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, p. 115-166, p. 141-142. Cette idée de quadrature associée à la rigueur morale est encore utilisée aujourd'hui.

[2105] « *Hic fecit oratorium sanctae Dei genetricis intro ecclesiam beati Petri apostoli, cuius parietes musibo depinxit…* », *LP* I, 385, 1-2. Sur ce portrait en mosaïque, le pape tonsuré porte un nimbe carré qui lui encadre la tête. Il est vêtu d'une chasuble sacerdotale et porte la maquette de l'édifice, ici la chapelle mariale de la basilique Saint-Pierre.

de la mort, lui-même associé à l'apôtre qui s'est exprimé sur la résurrection. Si l'on suit ce fil de pensée, le pape bénéficie d'une double recommandation. Saint Paul recommande sainte Praxède qui introduit à son tour le dédicant étroitement lié au phénix et au Christ. Le nimbe du Christ crucifère doré, bleu et blanc marque une étape dans le parcours spirituel du fidèle dont le regard est guidé vers les cieux.

La conque absidale, l'arc absidal et l'arc triomphal peuvent être considérés comme trois degrés d'un rapprochement progressif avec Dieu par l'intermédiaire de l'Église incarnée par le pape comme nous l'avons déjà mis en exergue. Ce cheminement spirituel à la fois ascendant et descendant est guidé par une série de médaillons bleus cernés de blanc, tels des saphirs alignés, correspondant à autant d'empreintes du Christ et du pape. L'axe vertical délimite un sentier visuel qui se dessine « en pointillé » à partir de la base de la conque absidale jusqu'au sommet de l'arc triomphal. Abritées dans la crypte, les reliques de celles et ceux qui ont offert à leurs vies à Dieu participent à l'illumination du corps du Christ re-présenté par les espèces consacrées. Dans l'axe de l'autel (*altare*) couronné par le *ciborium*, la croix dorée au centre de la dédicace indique l'Agneau apocalyptique trônant sur le Mont Sion à partir duquel s'écoulent les quatre bras du Fleuve de Vie. Ces derniers dirigent le regard vers le premier médaillon bleu et blanc, à savoir le nimbe du Christ agneau apparaissant au milieu des apôtres alignés. Sur la deuxième apparition du Christ, le nimbe doré est empreint d'une croix blanche et bleue rappelant les couleurs des nimbes du phénix et du pape inscrits dans un triangle. En utilisant cette combinaison chromatique du bleu et du blanc, le pape se rapproche du Christ jusqu'à s'incorporer au Fils de Dieu, ce qui est également perceptible dans son monogramme. Sur un fond bleu, les lettres blanches entrelacées de PASCHALIS participent à la re-présentation du pape dont le nom est placé entre deux figurations du Christ et sur une zone de transition entre deux supports. Le pape renforce les liens qu'il a tissés avec le Christ, en particulier avec l'Agneau pascal préfigurant le sacrifice du Christ présenté victorieux de la mort dans le décor[2106]. La référence au thème de la résurrection est renforcée par la présence du phénix revêtu de lumière et portant un nimbe bleu et blanc témoignant de ses liens avec le Christ et le pape. Le phénix est d'ailleurs également lié à la commémoration de la Résurrection en incarnant la huitième figure du cortège et en illuminant le ciel obscur de la nuit pascale durant laquelle était célébrée le baptême. De la même manière que le Christ et le Jourdain auquel il est associé,

[2106] Je remercie Eliana Magnani pour cette remarque sur les liens tissés entre le pape Pascal ou Paschalis et le Christ par l'intermédiaire d'un nom dérivé de « *pessah* » (« passage ») puis de « *pasco* » (« qu'on fait paître, qui paît »).

les deux palmiers-dattiers aux extrémités similaires révèlent une tension entre le terrestre et le céleste. Ils traduisent une certaine conjonction entre élévation et descente, tandis que le phénix incarne un modèle de stabilité et d'harmonie entre charnel et spirituel. Les huit figures encadrées de palmier-dattiers forment autant d'axes verticaux qui dirigent le regard et guident l'esprit vers le monogramme pontifical annonçant l'arc absidal dont les contours sont soulignés de bordures rouges ponctuées de saphirs et de perles. Les pierres précieuses couronnent l'autel et soulignent la présence des martyrs qui se rassemblent autour du Christ.

Au sommet du premier arc triomphal, l'*Agnus Dei* apparaît sur le trône-autel gemmé entouré d'un disque bleu cerné de blanc, c'est-à-dire le quatrième élément du parcours visuel ascendant qui est mis en place. Telle une porte ouverte sur les cieux et sur la fin des temps, le disque de l'Agneau participe à la mise en scène de la manifestation du Christ du Jugement dernier. Les saphirs alignés dirigent ensuite le regard vers quatre médaillons bleus cernés de blanc correspondant aux nimbes des gardiens du trône du Vivant vers lequel se lequel se réunissent les Évangélistes, portant des nimbes de mêmes couleurs. Les huit nimbes s'alignent parallèlement aux bordures orfévrées afin de tracer un axe horizontal dont le centre est marqué par l'Agneau. La croix dorée placée au sommet de son trône-autel est un repère déterminant, puisque l'axe vertical et l'axe horizontal de la composition se croisent ou se rassemblent dans le disque bleu de l'Agneau. Par conséquent, un schéma cruciforme se dessine si l'on relie les médaillons bleus et blancs disposés le long de deux axes empreints de la présence conjointe du Christ, du phénix et du pape. La croix signifie le Christ ainsi imprimé dans le décor dont l'infrastructure semble révélée par la distribution des médaillons et des saphirs. Le sacrifice du Christ réconcilie les créatures des eaux, de la terre et du ciel en apportant la paix dans un univers ordonné autour du nouvel Adam[2107]. La croix ordonnatrice de l'univers apporte la mesure marquée par le rythme régulier d'une série d'éléments bleus et blancs alignés de manière à traduire la diffusion du Verbe de Dieu par l'intermédiaire des Évangiles et donc des clercs, successeurs des apôtres. Le rayonnement du Verbe universel et immuable aux quatre coins de l'univers peut ainsi être mis en parallèle avec le phénix porteur de lumière et de vie éternelle. Le nimbe radié du phénix entre ainsi en écho avec le monogramme, le nimbe carré du pape et l'ensemble des médaillons bleus et blancs auxquels il s'associe pour faire résonner le Verbe de Dieu, pour le rendre perpétuellement présent dans son église.

[2107] D'après Col 1, 19-20.

Le regard est ensuite dirigé vers la dernière étape, vers le centre du sommet de l'« *arcus triumphalis* », selon la dénomination de la notice du *Liber Pontificalis*[2108]. Le dernier niveau de la porte du salut est divisé en trois parties. La partie centrale correspond à l'enceinte de la Jérusalem céleste dont les remparts orfévrés délimitent une ellipse qui répond à la courbure des deux arcs. De la même manière que sur l'arc absidal, le monogramme est placé dans l'axe du Christ et au centre de l'intrados, autrement sur la clé d'arc. L'empreinte pontificale marque donc des zones de transition entre les supports du décor et occupe un emplacement privilégié. La marque du pape contribue implicitement à assurer la stabilité de la composition, d'une « construction qui a pour fondation les apôtres et les prophètes et Jésus-Christ lui-même comme pierre maîtresse »[2109]. La métaphore architecturale de l'Église correspond à la hiérarchie de l'institution fondée sur l'apôtre Pierre et dominée par le pape formant la pierre angulaire de l'édifice spirituel. La présentation de la Jérusalem céleste entre dans le même système de pensée. Les bandeaux de pierres précieuses soulignant la structure de la porte monumentale du salut annoncent l'éclat des gemmes des fortifications de la cité céleste qui descendra du ciel à la fin des temps[2110]. Comme l'a démontré M. Mauck, les deux foules de martyrs font certainement référence à l'*adventus* triomphale des saints à Rome par l'intermédiaire de leurs reliques transportées durant la cérémonie de dédicace de la basilique[2111]. L'iconographie du bandeau supérieur de l'arc triomphal serait plus précisément une évocation de l'antienne *In Paradisum*, un répertoire extrait de la liturgie funéraire qui se structura à Rome au début du IXe siècle à partir de référents paléochrétiens[2112]. Ces chants ont certainement été entonnés durant la cérémonie de dédicace puis transposés sur l'arc triomphal de Sainte-Praxède[2113]. L'antienne *In paradisum* cristallisait ainsi la dimension funéraire du transfert des reliques dans l'enceinte de la cité chrétienne assimilée à la Jérusalem céleste. Le glissement progressif de la liturgie funéraire vers le cérémonial de dédicace puis vers la mise en image de l'arrivée des Élus aux

[2108] « *Simili modo et arcum triumphalem eisdem metallis mirum in modum preficiens compsit* », *LP* II, 54.
[2109] Eph 2, 20 cité par H.-L. KESSLER, *L'œil médiéval…, op. cit.*, p. 17.
[2110] Ap 21, 10, 18-21.
[2111] M. B. MAUCK, « The Mosaic of the Triumphal Arch of S. Prassede: a Liturgical Interpretation », *Speculum*, 62-4, 1987, p. 813-828. Sur l'analogie entre l'arrivée des Élus dans la Cité céleste et l'entrée des saints à Rome par l'intermédiaire de leurs reliques entre 817 et 818, voir notamment E. THUNØ, « Living Stones of Jerusalem: The Triumphal Arch Mosaic of S. Prassede in Rome », dans *Visual Constructs of Jerusalem. Cultural Encounters in Late Antiquity and the Middle Ages*, B. KÜHNEL *et al.* (éd.), Turnhout, Brepols, 2014, p. 223-230, en part. p. 224 et suiv.
[2112] *Ibid.*, p. 820-822.
[2113] *Loc. cit.* L'antienne *In paradisum* était entonné durant les processions entre le foyer du défunt, l'église et le cimetière, ce qui a été intégré au rythme des processions reliant les catacombes romaines au reliquaire monumental durant la cérémonie de dédicace de la basilique le 20 juillet 817.

portes de la Cité céleste témoigne de l'impact de l'antienne dans les mentalités[2114]. Il devait en être de même du phénix reproduit sur la conque absidale de l'édifice. L'*exemplum* de résurrection était à même de renforcer l'efficacité d'un discours visuel dans lequel le pape est rendu particulièrement présent, voire omniprésent. De la même manière que sur l'arc absidal, Pascal Ier s'associe étroitement au Fils de Dieu grâce à la combinaison chromatique du bleu et blanc. Le monogramme pontifical placé aux pieds du Christ répond aux nimbes des deux anges qui l'encadrent ainsi qu'aux nimbes des deux couples d'anges gardant les portes de la cité céleste. Un double mouvement suivant un axe horizontal se profile ici encore, puisque les apôtres et les Élus se dirigent vers le Christ, alors que le regard est guidé vers l'extérieur de la Cité céleste par l'alignement des saphirs et des nimbes. Ces derniers dirigent le regard vers des zones en marge du Royaume de Dieu, mais sur le seuil du nouvel Éden comme l'indiquent les fleurs rouges sous les pieds des martyrs.

Ainsi, le décor en mosaïque du chœur de la basilique Sainte-Praxède, réalisée durant les deux premières années du pontificat de Pascal Ier, apparaît comme un argument essentiel du discours de l'Église romaine au début du IXe siècle. Dans l'édifice, le pape est d'abord rendu présent dans l'inscription dédicatoire faisant référence à la *translatio* de nombreux restes saints à qui il offrit une sépulture digne et resplendissante. Sur l'arc triomphal, les deux foules de saints aux portes de la Jérusalem céleste sont à l'image de l'abondance des reliques qui entrèrent triomphalement à Rome grâce à la bienveillance du pape. En présentant un modèle réduit du reliquaire monumental qu'il offrit à sainte Praxède, le pape chercha à commémorer cet événement et parvint à se placer au même niveau que les martyrs apportant leurs couronnes gemmées au Christ. L'emplacement de sa figure est déterminant puisqu'il se situe à la suite de Paul et de Praxède qui le recommandent et dans l'axe du phénix trônant sur un palmier assimilé à l'Arbre de Vie. Désignée par le Christ, l'*avis unica* témoigne de la Résurrection et incarne le corps glorieux promis aux martyrs et au pape dont le salut aurait été garanti par sa piété relayée par sainte Praxède. Le phénix met en exergue la renaissance de l'église et de l'Église représentée par le pape et par le prêtre Zénon, son « frère » de sacerdoce comme l'indiquent certains traits d'une ressemblance forcée. L'intégration du pape au corps martyrial est renforcée

[2114] Selon M. Mauck, au-delà de la référence apocalyptique, les deux foules d'Élus agitant des palmes sur les retombées de l'arc évoqueraient celles et ceux qui ont accueilli le Christ à Jérusalem en jonchant le sol de feuillages (Mt 21, 6). Ces foules rappelleraient également les processions organisées durant la Semaine Sainte à Jérusalem au IVe siècle ainsi que la cérémonie du Dimanche des Rameaux introduite à Rome entre la fin du VIIIe et le début du IXe siècle (*ead.*, « The Mosaic of the Triumphal Arch of S. Prassede », art. cit., p. 822 et suiv., d'après J. WILKINSON, *Egeria's Travels to the Holy Land*, Jérusalem, Aris & Philipps, 1981, p. 133).

par les couleurs de ses vêtements, à savoir le blanc, le jaune-doré et le rouge. Ces deux dernières couleurs tissent également des liens visuels avec le phénix et le Christ tous deux revêtus de la lumière de la vie éternelle. Les couleurs du nimbe carré du dédicant vont dans le même sens, puisque la combinaison du bleu et du blanc est partagée par les figures du Christ, du phénix et du pape au sein d'un triangle basé sur le thème du triomphe sur la mort. Pascal souligne ainsi la référence de son nom à l'*Agnus Dei* et par analogie, au sacrifice du martyr et à la résurrection du Christ apparaissant majestueusement dans le décor.

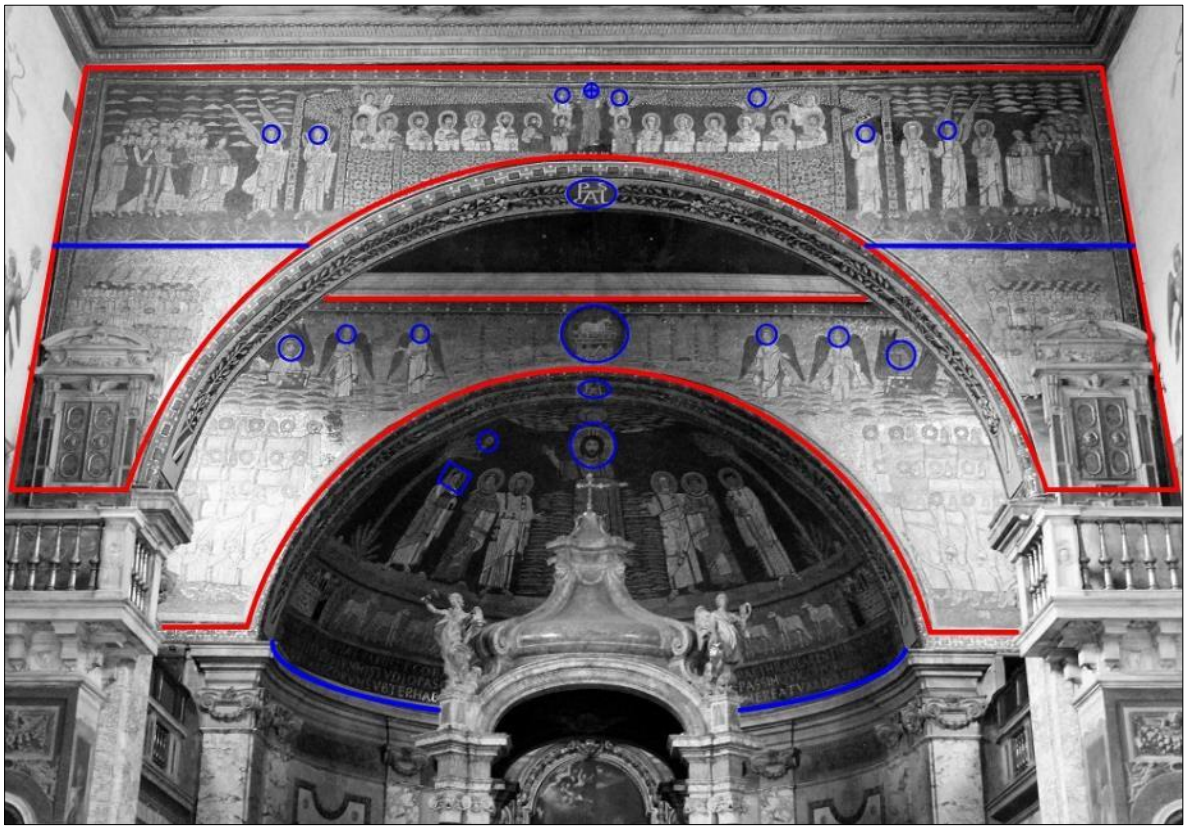


Figure 123. Schéma de la composition du décor du chœur de Sainte-Praxède. Mise en évidence de la structure du décor en surlignant les nimbes bleus cernés de blanc, les lignes horizontales bleues ainsi que les bordures orfévrées des arcs.

L'incorporation du pape au Fils de Dieu est également rendue sensible dans l'infrastructure du décor articulé autour du Christ vers lequel se rassemblent notamment les apôtres et les martyrs et vers qui se dirigent les Élus aux portes du Royaume de Dieu. Un premier sentier visuel est d'abord balisé par l'alignement vertical d'une série de médaillons bleus et blanc répartis sur les trois niveaux du décor. Ces signaux dirigent le regard et l'attention de l'Agneau apocalyptique au-dessus du maître-autel vers la vision de la Jérusalem céleste, sur l'arc multiplié de la porte du salut. Cette dynamique à la fois ascendante et descendante prend place le long de l'axe vertical réunissant les figurations, humaines et animales, du Christ

alternées avec les monogrammes pascaliens. Les deux empreintes pontificales bleues et blanches reproduites sur les intrados marquent des charnières visuelles et donc des paliers dans le rapprochement progressif du fidèle avec Dieu. Les bordures rouges ponctuées de saphirs et de perles soulignant les contours des deux arcs renforcent l'alignement des nimbes bleus rehaussés de blanc des anges et des Évangélistes placés le long des deux bras horizontaux d'une croix monumentale [Figure 123].

La croix signifie le Christ au même titre que le phénix dont le pape se rapproche jusqu'à s'approprier l'*avis unica* en adoptant le même code chromatique. Le phénix diffuse la lumière divine et incarne la stabilité du corps spirituel promis à celles et ceux qui se purifient et s'incorporent progressivement au Fils de Dieu grâce aux sacrements dispensés par l'Église. Le pape Pascal Ier se rend ainsi particulièrement présent, voire omniprésent dans le décor en faisant corps avec le Christ et dans l'esprit du fidèle guidé sur la voie du salut par le clergé. L'Église médiatrice entre l'humain et le divin contribue au dépassement de la tension entre charnel et spirituel, ce qui est traduit visuellement par la disposition du Christ et des monogrammes. Le Christ et le pape canalisent plusieurs types de tensions entre intérieur et extérieur, entre centre et périphérie, entre ascension et descente et participent à la stabilité d'un discours visuel permettant à Pascal Ier d'asseoir son autorité. Le changement des couleurs du nimbe radié du phénix permet au pape de capter l'efficacité du signe et à s'en servir pour se présenter et se re-présenter comme un intermédiaire privilégié et nécessaire entre l'humain et le divin.

Durant les sept années de son pontificat, Pascal Ier est intervenu dans plusieurs édifices en offrant plusieurs éléments de mobilier liturgique[2115] et en faisant procéder à des aménagements architecturaux notamment dans les basiliques Saint-Pierre et Sainte-Marie-Majeure[2116]. À la fin de l'année 819, il fit restaurer la diaconie de Sainte-Marie-in-Domnica et commanda le décor en mosaïque de la basilique[2117]. L'inscription dédicatoire inscrite en lettres dorées sur fond bleu est également basée sur le thème de la lumière apportée par les tesselles étincelantes offertes par le pape ainsi mis, lui-même, mis en lumière[2118]. D'autres échos visuels avec Sainte-Praxède ont été mis en place dans la composition de Sainte-Marie-in-Domnica. En effet, la figure pontificale est également présentée en tenue sacerdotale, mais elle est agenouillée aux pieds de la Vierge à l'Enfant assise sur un trône gemmé. Le nimbe carré bleu

[2115] *Cf.* C. GOODSON, *The Rome of Pope Paschal I…, op. cit.*, table I.
[2116] *LP* II, 53-54, 60, 62.
[2117] *LP* II, 55.
[2118] Le texte de l'inscription dédicatoire est reproduit notamment dans l'ouvrage d'E. Thunø qui en propose également une traduction (*id.*, *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome…, op. cit.,* p. 212). Sur la basilique Sainte-Marie-in-Domnica, voir notamment C. GOODSON, *The Rome of Pope Paschal I…, op. cit., en part.* p. 91, 100.



Figure 124. Vue de la conque et de l'arc absidal de Sainte-Marie-in-Domnica, Rome, 819-820 (état actuel).

cerné de blanc que le pape porte fait écho à celui de Sainte-Praxède et résonne également avec les nimbes des nombreux anges aux ailes dorées qui se rassemblent autour de Marie. Sur l'intrados de l'arc absidal, le monogramme pontifical réunit les deux parties d'une guirlande surmontée d'une bordure de gemmes qui soulignent les contours de l'arc. Au sommet de ce dernier, le Christ trônant dans une forme elliptique bleue cernée de blanc est encadré de deux anges derrière lesquels se tiennent les apôtres. Les retombées de l'arc sont occupées par les figures d'Elie et Moïse faisant référence à l'épisode de la Transfiguration de la même manière que sur l'arc triomphal de Sainte-Praxède. En outre, entre septembre 819 et août 820, Pascal Ier fait construire une basilique dédiée à sainte Cécile dans le quartier du Trastevere[2119]. Le décor de l'arc absidal est aujourd'hui disparu, mais le choix et la répartition des éléments sur la conque absidale dérive de la composition réalisée à Sainte-Praxède. La lumière des reliques de sainte Cécile abritées dans la crypte annulaire semble reflétée dans l'inscription dédicatoire dont les formules sont étroitement associées à celle de Sainte-Praxède[2120].

[2119] *LP* II, 56. Sur la basilique Sainte-Cécile-du-Transtévère, voir fiche O 141. Voir également C. GOODSON, *The Rome of Pope Paschal I…, op. cit.*, p. 94-100, 151 et suiv. ; E. THUNØ, *The Apse Mosaic…, op. cit.*, p. 19, fig. 8 sur la restitution du décor de l'arc absidal de l'édifice.
[2120] E. THUNØ, *The Apse Mosaic…, op. cit.*, p. 211-212.

Au rythme de la lecture du texte, rendu précieux par les lettres dorées, répond celui des deux cortèges d'agneaux qui sortent des cités célestes de Bethléem et Jérusalem et se réunissent autour de l'*Agnus Dei.* Aux douze apôtres répondent six figures qui se réunissent autour du Christ apparaissant sur des nuées colorées. Néanmoins, le Christ revêtu de lumière ne désigne pas le phénix, mais bénit de la main droite et tient le rouleau aux sept sceaux dans l'autre main. Pierre et Paul introduisent respectivement saint Valérien et sa supposée épouse, sainte Cécile recommandant Pascal Ier placé sous la protection du phénix trônant sur un palmier-dattier doré[2121]. Le pape est mis en regard de sainte Agathe à qui Pascal Ier a dédié un monastère près de la basilique Sainte-Cécile[2122]. L'usage répété de certaines formules architecturales, textuelles et iconographiques dans l'espace urbain chrétien devait alors contribuer à relier les édifices associés au nom du pape. La figuration du dédicant en porteur de maquette, le phénix et le monogramme devaient entrer en écho à Rome et à l'image des nombreux nimbes des anges à Sainte-Marie-in-Domnica, faire résonner le souvenir de ses actions. Les grandes processions organisées à Rome, notamment les célébrations pascales, contribuaient également à réunir les grands titres de la cité chrétienne empreinte de la présence pontificale[2123].



Figure 125. Vue de la conque et de l'arc absidal de Sainte-Cécile-du-Transtévère, Rome, 819-820 (état actuel).

[2121] *Ibid.*, p. 43.
[2122] *Loc. cit.*
[2123] Sur la question de la (re)délimitation de l'espace urbain chrétien à Rome nous renvoyons à nos réflexions proposées dans l'article « Espace et art de la formule visuelle à Rome… », art. cit., en part. p. 18 et suiv.

Ainsi, les décors en mosaïque des basiliques martyriales dédiées aux saints Cosme et Damien sous le pontificat de Félix IV (526-530), à sainte Agnès sous celui d'Honorius Ier (625-640) et à sainte Praxède sous le pontificat de Pascal Ier (817-824) offrent d'importants témoignages du discours de l'Église romaine entre le VIe et le IXe siècle. Les trois édifices mettent d'abord en relief la primauté du choix de l'emplacement que le pape s'approprie pour offrir un reliquaire monumental aux saints tutélaires, un nouveau temple à Dieu et un lieu de réunion à la *plebes dei*. Le *locus* de l'église est étroitement associé à l'emplacement de la reproduction de l'édifice en modèle réduit présenté dans les mains voilées du pape dédicant figuré dans l'église offerte. La figure pontificale est située à la droite du Christ à Saints-Cosme-et-Damien et Sainte-Praxède, et à droite de la martyre romaine à Sainte-Agnès-hors-les-murs, soit dans les trois cas du côté du phénix. Le pape cherche à bénéficier du rayonnement du ou des saints tutélaires et par conséquent, à s'envelopper d'une lumière éclatante à l'image du Christ et du phénix revêtus de la lumière de la vie éternelle. Au VIe et au IXe siècle, la figure du dédicant abritée sous un palmier-dattier est placée dans l'axe du phénix et donc sous la protection de l'oiseau éternel à la fois témoin et célébrant céleste de la Résurrection. Le phénix assiste à l'apparition du Christ victorieux de la mort et participe à l'annonce de la Seconde Parousie dont le décor offre, en quelque sorte, une vision anticipée. En se rapprochant du cortège des saints rassemblés autour du Christ, le pape se place lui-même en témoin de la théophanie, c'est-à-dire littéralement en *martys*. En consacrant sa vie à Dieu et en offrant une sépulture resplendissante aux martyrs, l'évêque de Rome s'intègre à la composition jusqu'à faire corps avec les saints introduits ou réintroduits dans l'enceinte de la cité.

Le pape Pascal Ier incarne particulièrement ce processus d'incorporation aux martyrs romains dont il cherche à obtenir la recommandation afin de franchir le seuil du Royaume de Dieu dans l'espoir de rayonner dans le nouvel Éden à l'image du phénix ressuscité. Le signe de l'*avis unica* fait sens pour évoquer le thème de la résurrection, c'est pourquoi le pape s'est servi de son impact dans l'esprit des fidèles pour se rendre présent dans l'église offerte. La figure du phénix fait en effet partie des signes bien ancrés dans le paysage urbain et dans la culture visuelle du IXe siècle. En choisissant d'adapter une trame visuelle héritée du décor de Saints-Cosme-et-Damien, Pascal Ier s'inscrit dans une continuité, notamment celle du pape dédicant en porteur de maquette placée sous le phénix. Ce dernier met en relief la renaissance du lieu de culte et par extension, le renouveau de l'Église romaine représentée par le souverain pontife. Ce phénomène d'appropriation progressive du phénix par le représentant de l'Église est révélateur d'un processus plus large basé sur la composition de décors et de basiliques à partir

d'un enchâssement de plusieurs formules devant faire autorité. La réactivation de formules architecturales, textuelles et iconographiques associées aux pontificats de Sylvestre Ier et de Félix IV a participé à asseoir l'autorité de Pascal Ier en l'inscrivant dans une continuité synonyme de stabilité. Celle-ci est également incarnée dans le corps spirituel du phénix que le pape du IXe siècle s'approprie en se plaçant dans l'axe de l'oiseau ainsi qu'en adoptant le même code chromatique que celui de l'*avis unica* et du Christ.

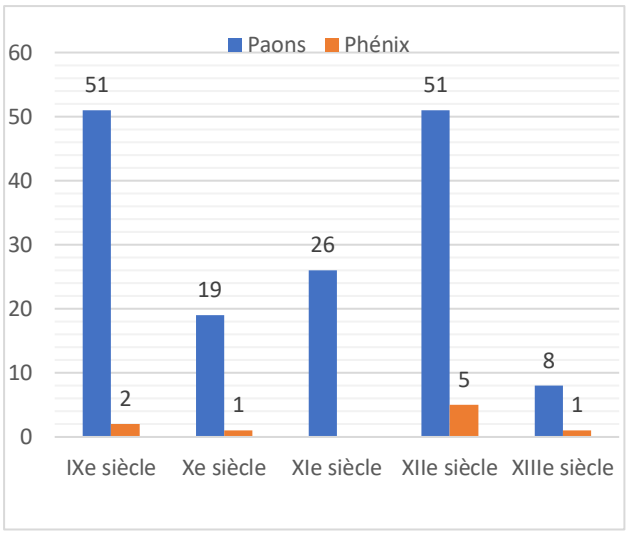
L'utilisation du rouge et du jaune doré lui permet de faire corps avec les martyres romaines ainsi que de s'incorporer au Christ par l'intermédiaire du phénix et des saints rassemblés autour du Fils de Dieu. Le pape dont le nom est associé au sacrifice du Christ et à la célébration de sa résurrection franchit une étape supplémentaire dans sa volonté de faire corps avec Dieu grâce à un second code chromatique. En se servant de la combinaison du bleu et du bleu, le pape parvient à renforcer les liens qu'il a tissés avec le phénix et le Christ. D'une part, son nimbe carré bleu et blanc l'inscrit dans un triangle visuel basé sur le thème du triomphe sur la mort. D'autre part, il se rend présent, voire omniprésent par l'intermédiaire de son monogramme répété à des points stratégiques entre les figurations humaines et animales du Christ. Les signaux bleus et blancs que constituent les médaillons bleus rehaussés de blanc, alignés le long d'un axe vertical balisent un sentier visuel entre le maître-autel et la vision de la Jérusalem céleste, entre la re-présentation du Christ par les espèces consacrées et le Fils de Dieu désigné comme la porte du salut. Les contours de celle-ci sont délimités par des bordures gemmées dont les saphirs et les perles renforcent l'alignement horizontal des nimbes bleus et blancs des anges et des Évangélistes rendant gloire à Dieu. Les éléments bleus et blancs révèlent ainsi la structure, le couronnement de l'autel et l'infrastructure qui est comme imprimée d'une croix monumentalisée dans laquelle le pape s'est intégré. Le rapprochement progressif du fidèle avec Dieu est alors implicitement associé au rôle de l'Église et à l'efficacité des sacrements pour la spiritualisation de la chair. La croix ponctuée de médaillons bleus et blancs fait référence au sacrifice du Christ, à la croix-trophée ainsi qu'à l'Arbre de Vie au sommet duquel trône le phénix victorieux de la mort. Le discours visuel du décor de Sainte-Praxède est donc un discours ecclésiologique destiné à (ré)affirmer la primauté de l'Église romaine et à renforcer la fonction du souverain pontife, médiateur privilégié entre le terrestre et le céleste.

Chapitre X. Un nouveau souffle (Xe-XIIIe siècle)

L'objectif du présent chapitre est de proposer une série de réflexions sur la persistance de la figuration du paon et sur la réapparition ponctuelle du phénix entre le Xe et le XIIIe siècle. En prenant en compte le XIIIe siècle, plusieurs points de comparaison sont apportés par rapport aux témoignages figurés du XIIe siècle, que nous examinerons dans un second temps. Une mise en série des documents sera réalisée, en fonction de plusieurs critères, afin de tenter de mettre en lumière quelques facettes d'un objet d'étude riche, diversifié et complexe. L'analyse de la répartition chronologique des documents sera suivie d'un examen de leur distribution géographique, avant de nous rapprocher progressivement de la figure du paon, du phénix et de la créature hybride. Cette dernière catégorie nous invite à évaluer certains aspects de la transmission de l'une des principales caractéristiques du paon, sa queue ocellée. Le cadre spatial retenu a été déterminé par la répartition géographique des témoignages figurés, situés principalement sur la péninsule hispanique, en France et en Allemagne actuelles, ainsi que dans la péninsule italique. C'est vers le siège de la papauté que nous dirigerons enfin notre regard, afin d'apprécier les enjeux de l'insertion du paon dans le décor de la basilique Saint-Clément au XIIe siècle. Nous poursuivrons ainsi nos réflexions engagées dans le précédent chapitre sur l'élaboration du discours visuel de l'Église renaissante au sein d'un lieu de culte renouvelé. Le décor de Saint-Clément nous offrira notamment l'occasion de réfléchir sur la question du paon comme *exemplum*, voire comme contre-exemple pour l'éducation des clercs et des laïcs.

I. Mise en série des témoignages figurés relatifs au paon et au phénix entre le Xe et le XIIIe siècle

Dans notre corpus, la période Xe-XIIIe siècle réunit un ensemble de 118 témoignages figurés, soit 104 paons, **7** phénix et **7** créatures hybrides. D'un point de vue chronologique, le profil de l'ensemble de données fait apparaître plusieurs éléments [Graphique 22]. Néanmoins, il est nécessaire de rester prudent quant à l'interprétation de ces chiffres étant donné que notre corpus ne prétend pas être exhaustif. Au Xe siècle, 19 témoignages de paons ont été relevés, soit moins de la moitié des documents datés du IXe siècle. Le phénix apparaît, quant à lui, perché au sommet d'un palmier au dessus de saint Laurent sur la fresque, aujourd'hui



Graphique 22. Profil chronologique des figurations du paon et du phénix (IXe-XIIIe siècle).

fragmentaire, de la conque absidale de l'église Santa Maria in Pallara à Rome[2124]. Au XIe siècle, aucun témoignage n'a été répertorié pour l'*avis unica*, alors que le paon réapparaît sur 26 documents, ce qui marque une progression par rapport au siècle précédent. Celle-ci se poursuit au XIIe siècle avec 51 témoignages répertoriés, autant que pour le IXe siècle. Le phénix refait notamment son apparition dans le *Physiologus de Smyrne*, au début du XIIe siècle[2125], puis sur l'arc absidal de Sainte-Marie-du-Transtévère (v. 1143)[2126] à Rome. Il est également figuré sur la conque absidale de l'ancienne basilique Saint-Pierre, dans le décor commandé par Innocent III (1198-1216)[2127]. À titre de comparaison, 8 documents relatifs au paon ont été relevés pour le XIIIe siècle et un seul pour le phénix. La répartition chronologique des témoignages figurés du paon met donc en évidence une augmentation du nombre de productions entre le Xe et le XIIe siècle, qui semble marquer un moment important, tel l'aboutissement d'un processus. Le phénix réapparaît, quant à lui, plus ponctuellement notamment à Rome, au Xe et au XIIe siècle.

Entre le Xe et le XIIIe siècle, 7 documents permettent d'envisager un phénomène de transmission de l'une des principales caractéristiques du paon. Il s'agit de la queue ocellée de ce dernier, qui se trouve arborée, notamment, par le *senmurv* ou *simurgh*, issu du bestiaire mythologique perse. C'est le cas, par exemple, sur l'un des feuillets du *Beatus* dit de Gérone, réalisé à la fin du Xe siècle, où le *senmurv* lève sa queue ocellée[2128]. Jusqu'au XIIe siècle, la créature en question a été reproduite « en série » sur des étoffes constantinopolitaines utilisées pour confectionner des vêtements liturgiques[2129], pour contenir des reliques ou recouvrir des

[2124] Fiche P 139. Parmi les travaux les plus récents sur cette église, voir la thèse de M. L. MARCHIORI, *Art and Reform in Tenth Century Rome. The Paintings of Santa Maria in Pallara*, thèse, Queen's University, Kingston, Ontario, (Canada), 2007 [en ligne].
[2125] Fiche R 182.
[2126] Fiche R 436.
[2127] Fiche R 119. Sur la restitution de ce décor détruit en 1592, voir *supra*, chap. V, III. A.3.
[2128] Fiche P 334-2. La créature mythologique est à mi-chemin entre l'oiseau et le quadrupède. Sa tête de canidé repose sur un poitrail de quadrupède dont les pattes griffues contrastent avec ses ailes alors que sa queue, souvent relevée, est ocellée comme celle du paon. Il s'agit de l'une des variantes du *senmurv*.
[2129] Il s'agit d'un fragment d'une chape liturgique orientale en soie de la fin du XIe siècle sur laquelle apparaissent des éléphants, des *senmurv* et des chevaux ailés inscrits dans des médaillons perlés. L'objet provenant du

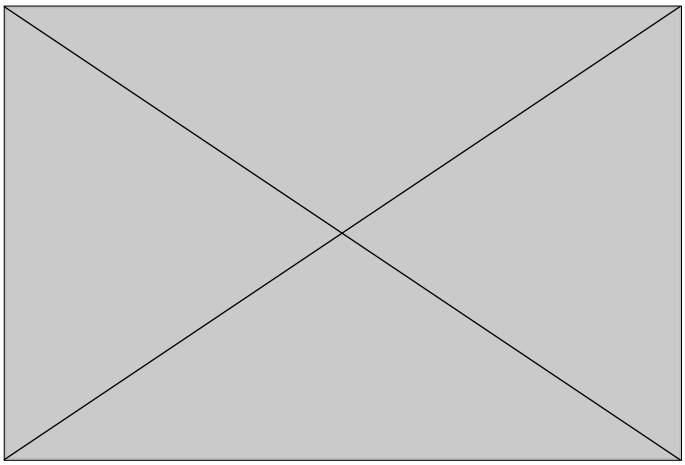


Figure 126. Chapiteau, Santa Eulalia, Colloto (Asturies), XIIe siècle.

autels, en particulier dans des églises espagnoles. Ces étoffes précieuses ont probablement été le vecteur de la diffusion de la figure du *senmurv*-paon dans certains contextes chrétiens, dans la péninsule hispanique. Une seconde catégorie de créatures hybrides émerge également dans le même cadre géographique, entre le Xe et le XIIe siècle. Désigné « *ave fenix* » dans l'historiographie espagnole, cette créature est caractérisée par un corps d'oiseau à la queue ocellée relevée, comparable à celle du *senmurv*, mais cette fois-ci à tête humaine[2130]. La créature imprimée sur de nombreux tissus a ensuite été introduite dans l'espace ecclésial, comme en témoigne l'un des chapiteaux de la basilique Santa Eulalia de Colloto (Asturies) au début du XIIe siècle[2131]. La mise en parallèle de ces documents issus de différents contextes espagnols ouvre plusieurs horizons de recherche.

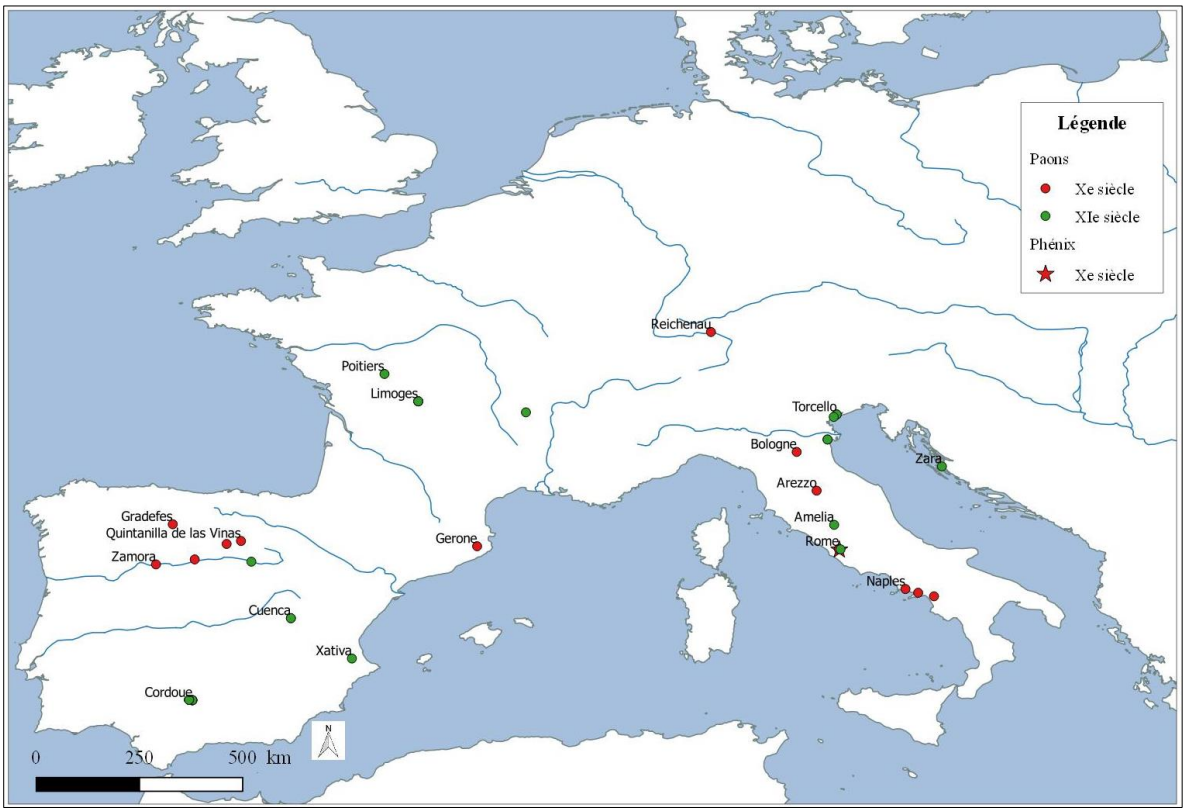
La répartition géographique des témoignages figurés est une autre facette de cet ensemble, divisible en plusieurs sous-ensembles correspondant à des aires culturelles. Nous allons tenter de cerner ces aires en observation la distribution spatiale des occurrences. Au Xe siècle, le paon est figuré dans plusieurs cités de la partie septentrionale de la péninsule hispanique en particulier en Castille-et-León ainsi qu'en Andalousie [Carte 13][2132]. À la même époque se distinguent le monastère de Reichenau ainsi que plusieurs cités de la péninsule italique, telles que Bologne, Arezzo, Rome et Naples. Le phénix est également mis en image à Rome, dans l'église Santa Maria in Pallara précédemment évoquée. Au XIe siècle, les cités espagnoles de Cordoue, de Cuenca et de San Esteban de Gormaz émergent, tandis que de l'autre côté des Pyrénées se distinguent le *scriptorium* de Limoges ainsi que les villes de Poitiers et Saint-Romain-le-Puy. Au nord-est de la péninsule italique, Torcello, Venise et Pomposa, ainsi qu'Amelia dans l'actuelle Ombrie, se détachent pour le thème du paon. Entre le Xe et le XIe

monastère Santa Maria de l'Estany (Catalogne) est actuellement conservé au musée Cooper Hewitt de New-York (inv. n°102.1.222). *Cf.* Fiche Q 460.

[2130] Sur cette forme singulière du phénix, voir en particulier M. CASAMAR et J. ZOZAYA, « Apuntes sobre la yuba funeraria de la colegiata de Oña (Burgos) », *Boletin de Arqueologia Medieval*, 5, 1991, p. 39-60.

[2131] Fiche R 474.

[2132] NB : les points du XIe siècle recouvrent ceux du Xe siècle.



Carte 13. Répartition des cités associées aux figurations du paon et du phénix (Xe-XIe siècle).

siècle, les péninsules italique et hispanique ainsi que la moitié occidentale de la France se distinguent, alors qu'entre le XIIe et le XIIIe siècle, les témoignages sont un peu plus dispersés [Carte 9]. Au XIIe siècle, la péninsule hispanique se détache avec deux grands ensembles correspondant aux régions actuelles de Castille-et-León et de Catalogne. En France, se distinguent notamment l'église abbatiale de Nieul-sur-l'Autise, l'église Saint-Genès de Thiers et le *scriptorium* de l'abbaye de Clairvaux. En Italie, on remarque les cités de Crémone et de Venise, puis la partie centrale de la péninsule ainsi que la Sicile. Au XIIe siècle, le phénix est mis en image à Rome, à Tivoli ainsi qu'en Grèce, tandis que le paon est figuré notamment à Thessalonique, Osios Loukas et Athènes. Au XIIIe siècle, les cités de Bergame, de Venise, de Florence et de Rome se distinguent. Ainsi, la répartition géographique des témoignages figurés permet de cerner trois grands ensembles. Il s'agit d'abord de la péninsule hispanique où se détachent les régions de Castille-et-León, de Catalogne et d'Andalousie, puis de la péninsule italique. La région du Latium, et plus particulièrement la cité de Rome, se distingue. Entre le Xe et le XIIe siècle, une certaine continuité est sensible dans le nord et l'est de l'Espagne, et il en est de même pour la moitié nord de l'Italie, au nord de Rome. L'actuelle France est également mise en évidence, puisque 24 documents, concernant principalement des sculptures ecclésiales et des enluminures, ont été relevés.

La question du type d'édifice auquel se rapporte chaque document peut être envisagée en traitant les données en séries, afin de faire émerger des tendances ou, au contraire, de mettre en relief des cas particuliers. Sur 118 documents datés entre le X^e et le XIII^e siècle, 98 concernent des contextes cultuels, répartis en quatre principales catégories, soit 61 églises, 19 complexes monastiques et 18 temples orthodoxes majoritairement situés en Grèce. 15 occurrences se rapportent à des contextes auliques principalement andalous et siciliens et 5 à divers contextes funéraires. L'analyse de la répartition des documents en fonction de leur support apporte un éclairage supplémentaire et complémentaire à cet ensemble de données. Dans la péninsule hispanique, 28 paons ont été figurés sur différents supports, notamment des feuillets de manuscrits, des chapiteaux dans des contextes cultuels, ainsi que des coffrets en ivoire[2133]. Entre le milieu et la fin du X^e siècle, l'oiseau a été mis en image, ou plutôt, mis en lumière dans trois manuscrits produits en Castille-et-León et en Catalogne. Dans le *Beatus* de Gérone, le paon relève sa queue ocellée et tient un serpent dans son bec. Il est figuré devant un grenadier, sur les branches duquel sont perchés deux oiseaux[2134]. Les couleurs du plumage du paon semblent, dans ce cas, comme vivifiées par le venin du serpent, ainsi que par les grenades probablement associées à l'immortalité. Entre la fin du XI^e et le milieu du XII^e siècle, 5 chapiteaux abrités dans 3 églises et 2 cloîtres, principalement en Castille-et-León, témoignent d'une certaine redécouverte du sujet dans la sculpture chrétienne. Bien qu'il ait été reproduit dans cette région dès le VII^e siècle dans l'église San Pedro de la Nave de Zamora[2135], l'oiseau ne semble retrouver sa place sur ce type de support qu'à partir de la fin du XI^e siècle.

Au XI^e siècle, le paon a été sculpté sur l'un des chapiteaux de la galerie-portique de l'église San Miguel de San Esteban de Gormaz (1081)[2136]. Il prend place au sein d'un ensemble de douze chapiteaux, sur lesquels ont notamment été figurés des sirènes, des musiciens, des danseurs et des cavaliers. La tête dirigée vers l'entrée du vestibule, l'oiseau semble accueillir le fidèle et marquer le seuil entre intérieur et extérieur[2137]. Au milieu du XII^e siècle, des paons entrelacés dans des feuilles d'acanthe ornent deux chapiteaux de la galerie du cloître de San

[2133] Ces trois grandes catégories regroupent plus précisément 16 documents. Les 12 autres documents concernent des supports plus diversifiés. Nous retiendrons seulement, à titre d'exemples, les sculptures de Santa Maria de Quintanilla de Las Viñas (Castille-et-León, début X^e siècle, fiche P 336), dans la même région, la clôture de chœur contemporaine de San Miguel d'Escalada (fiche P 478) et la paroi peinte de l'église Santa Maria de Taüll (Catalogne) réalisée au début du XII^e siècle (fiche R 284).
[2134] Le manuscrit est actuellement conservé au musée de la cathédrale de Gérone sous la cote Inv. 7 (11), f. 18v. *Cf*. Fiche P 334-1.
[2135] Fiche M 383.
[2136] Fiche Q 506.
[2137] Notons qu'au début du XII^e siècle, deux paons sont affrontés à un calice sur l'un des chapiteaux du portail de la basilique San Isidoro de León (fiche R 379).



Figure 127. Détail de la pyxide d'Al Mughira, Madinat Al-Zahra, Louvre, Xe siècle.

Domingo de Silos au sein d'un univers visuel invitant les moines à la méditation[2138]. En Italie, l'oiseau a été mis en image sur des margelles de puits de cloîtres dès la fin du IXe siècle, mais il semble qu'il n'ait été incorporé à la galerie qu'à partir du XIIe siècle dans le nord de l'Espagne[2139]. Entre le milieu du Xe et le milieu du XIe siècle, l'oiseau a également été figuré sur des objets circulant entre les cours andalouses, castillanes et siciliennes. En effet, 8 documents concernent des coffrets en ivoire parmi lesquels se trouve la pyxide dite d'Al Mughira (891-961) produite à Madinat Al Zahra au milieu du Xe siècle[2140] [Figure 127]. Le paon déploie sa queue en roue, entre deux formes polylobées abritant des animaux, des végétaux et plusieurs figures humaines, en particulier des musiciens, des chasseurs. Des paons sont également affrontés sur le couvercle d'un objet, dont le décor est caractérisé par les thèmes du renouveau, de l'ordre et de l'harmonie.

Ainsi, la mise en évidence de quelques témoignages produits dans la péninsule hispanique, entre le Xe et le XIIIe siècle, fournit un aperçu de toute la diversité et de la richesse des décors sculptés ou peints dans lesquels la figure du paon (ré)apparaît au cours de cette période. La mise en parallèle des occurrences ne peut offrir un moyen de comparaison, car ces témoignages sont issus de contextes trop différents pour permettre une telle approche. Elle vise davantage à pointer plusieurs phénomènes de réappropriation. Chaque objet ou série d'objets cristallise un contexte historique, idéologique, politique et religieux. En France actuelle, le paon a principalement été mis en image sur des chapiteaux et dans des manuscrits entre la fin du Xe et la fin du XIIe siècle. Parmi les 17 documents répertoriés, 5 concernent des chapiteaux abrités

[2138] Fiche R 393. A la fin du XIIe siècle, deux paons affrontés réunis par un ruban orfévré ont été sculptés sur l'un des chapiteaux de la galerie sud du cloître du monastère Sainte-Eulalie-et-Sainte-Julie d'Elne en Languedoc-Roussillon (fiche R 376).
[2139] Sur la question des paons sculptés sur des margelles de puits en Italie, voir *supra*, chap. VIII, II. B.
[2140] Fiche P 382. L'objet est aujourd'hui conservé au musée du Louvre.

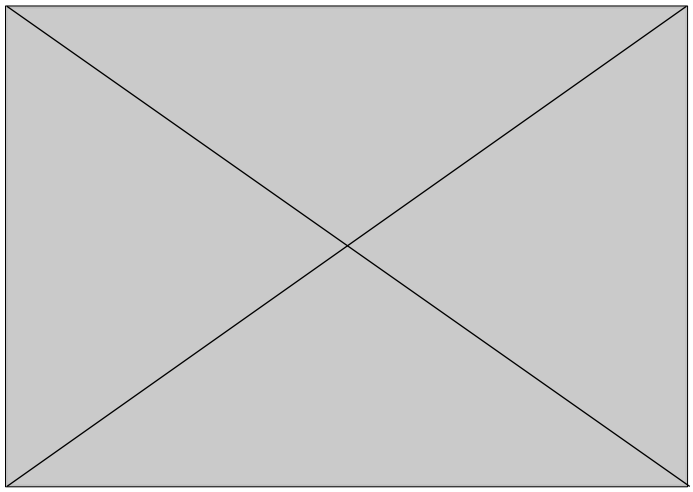


Figure 128. Chapiteau, église abbatiale Saint-Vincent, Nieul-sur-l'Autise (Pays de la Loire), milieu XII^e siècle.

dans 3 églises, 1 chapelle et 1 cloître. Sur l'un des chapiteaux du portail de l'église de l'abbaye Saint-Vincent de Nieul-sur-l'Autise (Pays de la Loire) du milieu du XII^e siècle, deux paons affrontés sont entrelacés dans des rinceaux végétaux[2141]. Les autres chapiteaux placés à l'entrée de l'église évoquent notamment la paresse, la jalousie et l'avarice, puisque les deux oiseaux font ici référence au péché d'orgueil. Ce versant plutôt négatif du signe a été développé entre le XII^e et le XIII^e siècle, d'abord de manière ponctuelle puis plus fréquemment, semble-t-il, après le XIII^e siècle. Les deux oiseaux semblent ici faire partie d'une série de mises en garde adressées au fidèle qui s'apprête à entrer dans l'église et à se rapprocher progressivement de Dieu. Dans ses *Commentaires sur les Paralipomènes*[2142], Raban Maur (780-856) affirme que la soif de louanges est source de vanité. En exposant ses vertus superficielles, l'homme orgueilleux se contenterait d'une vaine gloire à l'image de l'oiseau exhibant son plumage éclatant[2143]. C'est grâce à la lumière de la foi que les véritables vertus peuvent être révélées au fidèle, qui apprend alors à les faire croître, en profondeur, non pour sa propre gloire éphémère, mais pour la gloire éternelle de Dieu[2144].

En ce qui concerne les 8 manuscrits répertoriés, le scriptorium de l'abbaye Saint-Martial de Limoges se distingue avec 3 documents[2145]. Dans la *Première Bible de Saint Martial* datant de la fin du X^e siècle, deux paons affrontés à un calice se courbent pour former l'initiale O, la première lettre de « *Osculetur me osculo oris sui quia meliora sunt ubera tua vino* » (*Cantique*

[2141] Fiche R 262.
[2142] Raban Maur s'est basé sur l'une des versions du *Livre des Rois* (I Rois 10, 22) et des *Chroniques* (2 Chroniques 9, 21) dans lesquelles il est question des paons (?) du roi Salomon, probablement sur la Vulgate. Sur la question des « *toukkiyyim* » du roi Salomon, voir *supra*, chap. III, I. A.1.
[2143] « *Similiter et pavones, qui varietate colorum quam in pennis ostendunt, illos possunt significare, qui ob laudem humanam species variarum virtutum in superficies ostendunt, sed hi cum doctorum studio intus per fidem reformati eas solius Dei amore gerere discunt, tunc jam aeterni regis deliciis per omnia apti sunt* », RABAN MAUR, *Commentarius in Paralipomena*, III, 9, PL 109, 479B, cité dans G. CAMES, « À propos de deux monstres dans l'*Hortus deliciarum* », *Cahiers de Civilisation médiévale*, 44, 1968, p. 587-603, en part. p. 600.
[2144] *Loc. cit.*
[2145] Fiches P 345, Q 175, 346 1-2.

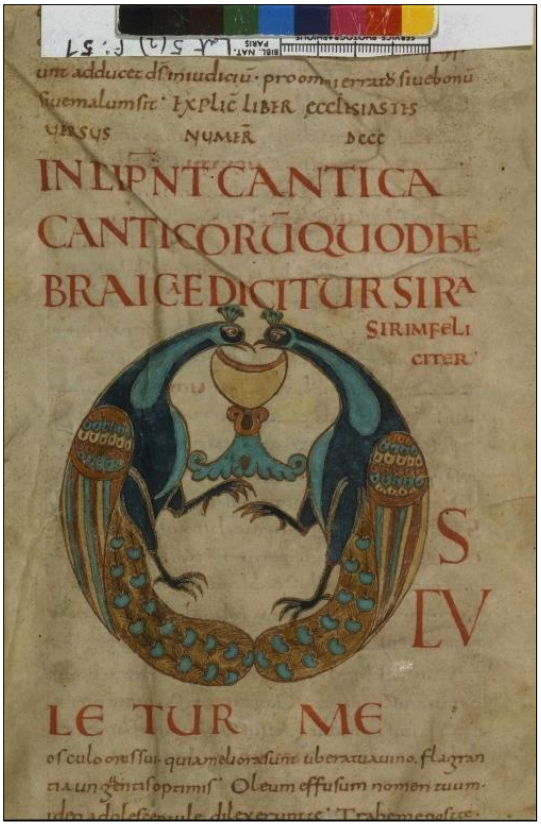


Figure 129. Première Bible de Saint-Martial de Limoges, BnF, Ms. Lat. 5 (2), f. 51r, fin X^e siècle.

des Cantiques 1, 2)[2146]. La dimension eucharistique des paons réunis autour du corps du Christ, suggéré par le calice, apporte un autre niveau de lecture au début de ce texte, qui est introduit par les deux oiseaux médiateurs.

En mettant en parallèle plusieurs séries de documents appartenant à différents contextes de part et d'autre des Pyrénées, nous constatons que le paon a été peint dans des manuscrits et sculptés sur des chapiteaux à la même époque soit entre la fin du X^e et la fin du XII^e siècle. Entre le IV^e et le VI^e siècle, l'oiseau apparaît ponctuellement dans des décors réalisés en mosaïque et sur quelques objets sculptés dans le sud de la France. Avant le VIII^e siècle, les témoignages figurés sont trop dispersés pour être reliés les uns aux autres, mais ils révèlent une certaine influence de référents italiques, notamment ravennates[2147]. Il pourrait en être de même pour plusieurs enluminures produites au VIII^e siècle[2148]. Entre le X^e et le XII^e siècle, la dimension eucharistique du paon et ses relations avec le thème du renouveau semblent privilégiées, sauf sur l'un des chapiteaux de l'église abbatiale de Nieul-sur-l'Autise, comme dit précédemment.

Dans la péninsule italique, 44 paons, 5 phénix et 1 créature hybride ont été répertoriés sur la période allant du X^e au XIII^e siècle. En ce qui concerne les paons, ces derniers ont été reproduits sur plusieurs types de supports et dans différents contextes [Tableau 7]. La répartition des supports permet d'abord de mettre en relief une certaine continuité. Durant cette période, l'oiseau est présenté sur des chapiteaux et sur des supports distribués autour de l'autel, en particulier sur des clôtures de chœur.

[2146] Soit : « Qu'il me donne un baiser de sa bouche car ton amour vaut mieux que le vin ». *Cf.* Fiche P 345. Le manuscrit est conservé à la BnF sous la cote Ms. Lat. 5 (2), f. 51r.

[2147] Nous pensons en particulier aux mosaïques du V^e siècle, aujourd'hui disparues, des parois intérieures de la basilique Notre-Dame-de-la-Daurade (Sancta Maria Deaurata) détruite en 1761. Si l'on se base sur les descriptions du XVII^e siècle, les paons faisaient partie d'une série d'oiseaux affrontés au-dessus des prophètes sur les parois du chœur, ce qui rappelle l'agencement du décor du baptistère néonien contemporain. *Cf.* Fiche K 412 et pour le baptistère néonien, fiche K 240, voir *supra*, chap. VI, III. A-B.

[2148] Parmi ces témoignages se trouve l'*Évangéliaire de Gundohinus*. À ce sujet, voir *supra*, chap. VIII, III. B et sur la question de la figuration du paon dans les manuscrits, voir *supra*, chap. VIII, III. A.

Support	Localisation	Datation	Occurrences
Chapiteau	Amelia, Bominaco	Début XIe, fin XIIe siècle	**2**
Ciborium	Bologne	Fin Xe siècle	**1**
Clôture de chœur	Arezzo, Naples, Venise,…	Milieu Xe-fin XIIe siècle	**9**
Coffrets	Sicile	Début XIe, début XIIe siècle	**5**
Conque absidale	Rome	Début XIIe, fin XIIIe siècle	**3**
Façade	Matrice, Pomposa, Spolète	Début XIe-fin XIIe siècle	**3**
Lunette	Rome	Début XIIe siècle	**1**
Paroi intérieure	Bergame, Palerme, Rome,…	Fin Xe-début XIIIe siècle	**5**
Pavement	Crémone, Pomposa, Venise,…	Début XIe-fin XIIe siècle	**6**
Plaque	Venise	Début XIIe siècle	**1**
Portail	Assise	Début XIIe siècle	**1**
Reliquaire	Rome	Milieu Xe siècle	**1**
Sarcophage	Rome	Milieu XIe siècle	**1**
Tympan	Rome	Fin XIIIe siècle	**1**
Voûte	Florence, Torcello, Venise	Fin XIe-fin XIIIe siècle	**4**
Total	-	-	**44**

Tableau 7. Répartition des témoignages figurés du paon sur la péninsule italique en fonction du support (Xe-XIIIe siècle).

Dans la cathédrale Santa Maria Assunta sur l'île de Torcello, deux paons sont affrontés à un calice placé au sommet d'une colonne sur l'une des plaques d'une clôture de chœur du milieu du XIe siècle[2149]. Les oiseaux dressés tiennent en équilibre sur leurs queues et se maintiennent en posant leurs pattes griffues sur des rinceaux d'acanthe qui s'élèvent à partir de la base de la colonne. Les rinceaux (re)naissent à partir du sang du Christ contenu dans le calice. Les paons semblent s'abreuver de vie éternelle tout en protégeant l'accès à l'Arbre de



Figure 130. Pluteus, Santa Maria Assunta, Torcello, milieu XIe siècle.

[2149] Fiche Q 421.

Vie planté au centre du nouvel Éden. La difficulté liée au franchissement du seuil du Royaume de Dieu serait alors à l'image de ces oiseaux qui fournissent des efforts pour se rafraîchir dans le *fons vitae*. Les paons incarnent un modèle de piété et se présentent comme un exemple de stabilité entre le charnel et le spirituel, invitant ainsi le fidèle à se purifier par les sacrements pour se rapprocher progressivement de Dieu[2150]. Au milieu du XIIe siècle, le paon a été mis en image sur les pavements de différents édifices vénétiens, en particulier dans la basilique Saint-Marc[2151]. En effet, plusieurs couples de paons affrontés au calice apparaissent à Saint-Marc selon une formule visuelle développée sur des pavements orientaux dès le milieu du VIe siècle[2152].

Toujours au début du XIIe siècle, ce schéma des paons rassemblés autour du corps du Christ a été repris et reproduit sur un autre support, sur lequel il est nécessaire de s'attarder. À l'entrée de cathédrale San Rufino d'Assise, deux paons s'abreuvent dans un récipient torsadé au centre du tympan encadré d'une série de médaillons[2153]. Le portail a largement été restauré au XIXe siècle, mais il est possible que ce schéma ait été adopté au début du XIIe siècle, puis abandonné pour ce type de support. Enfin, les paons réapparaissent à Rome sur la conque absidale de la basilique Saint-Clément (1118)[2154], sur laquelle nous porterons plus précisément notre attention dans la seconde partie du chapitre. Dans les décors en mosaïque des basiliques Saint-Jean-du-Latran (1291) et de Sainte-Marie-Majeure (1295), l'oiseau participe à la mise en image du thème du renouveau, en particulier celui de l'Église romaine[2155].

En ce qui concerne le phénix, ce dernier a été figuré à Rome, sur la conque absidale de Santa Maria in Pallara à la fin du Xe siècle[2156], puis sur l'arc absidal de la basilique Sainte-Marie-du-Transtévère au milieu du XIIe siècle. À la fin du XIIe siècle, l'*avis unica* réapparaît au sommet d'un palmier-dattier, perché au-dessus de la figure du pape Innocent III répondant à l'*Ecclesia romana*[2157]. Les fresques absidales de l'église San Silvestro de Tivoli, également réalisées à la fin du XIIe siècle, pourraient d'ailleurs être basées sur le référent de la basilique vaticane[2158]. À la fin du XIIIe siècle, le phénix est présenté au sommet de l'Arbre de Vie planté

[2150] Sur cette question du paon comme incarnation de la stabilité du corps spirituel, voir *supra*, chap. VIII, II. A-B.
[2151] Fiche R 464.
[2152] *Supra*, chap. VII, II. B.
[2153] Fiche R 461.
[2154] Fiche R 204-1
[2155] Fiches S 143, 144.
[2156] *Supra*, n. 2124.
[2157] *Supra*, n. 2127.
[2158] Fiche R 147.

au centre de la Jérusalem céleste, dans l'axe de la croix gemmée placée au centre de la conque absidale de Saint-Jean-du-Latran.

La mise en série des 118 documents produits entre le Xe et le XIIIe siècle permet d'obtenir plusieurs points de vue sur un corpus aux multiples facettes, lesquelles correspondent à autant de contextes. Notre regard va désormais se focaliser sur Rome, plus précisément sur le décor absidal de la basilique Saint-Clément (1118). C'est à travers la figure du paon inscrit dans une composition complexe, que nous allons réfléchir sur l'élaboration d'un discours ecclésiologique efficace, dans une église renaissante et au sein d'une Église romaine en pleine phase de renouveau.

II. Réflexions sur le paon et la notion de renouveau dans le décor de Saint-Clément à Rome (1118)

A. Le discours visuel de l'Église renouvelée dans le nouveau *titulus clementis* au XIIe siècle

Le signe du paon réapparaît au XIIe siècle à Rome, dans le décor en mosaïque du chœur de la basilique Saint-Clément[2159]. Deux paons sont affrontés dans la partie inférieure de la conque absidale, tandis qu'un paon fait la roue dans la partie droite du registre principal de ce décor mosaïqué, réalisé au moment de la dédicace de la nouvelle église, en 1118, sous le pontificat de Pascal II (1099-1118)[2160]. Répartis sur la conque et l'arc absidal, les éléments figurés sont distribués symétriquement autour d'un axe vertical, ponctué par trois figurations du Christ [Figure 131]. Au-dessus de l'autel, le Christ est rendu présent par l'Agneau apocalyptique, puis son corps souffrant est exposé sur la Croix couronnée de la main de Dieu. Sur l'intrados de l'arc absidal, le chrisme flanqué de l'*alpha* et de l'*omega,* est placé dans l'axe de l'*imago clipeata* du Christ, bénissant et entouré d'étoiles, marquant le sommet de l'arc absidal. Les retombées de l'arc absidal sont cantonnées par les vues des cités célestes de

[2159] Fiche R 204-1. Les réflexions présentées s'appuient notamment sur nos travaux, en particulier sur un article issu d'une communication au 26e colloque international d'art roman d'Issoire « Parler, chanter, crier : la voix à l'époque romane » (21-22/10/16) : R. DEMÈS, « Un dialogue entre l'humain et le divin. Les paroles monumentales à Saint-Clément (1118) et à Sainte-Marie-du-Transtévère (v. 1143) à Rome », *La revue d'Auvergne* (à paraître).

[2160] Parmi les travaux les plus récents sur la basilique Saint-Clément et son décor en mosaïque, voir G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali…*, *op. cit.*, I, p. 279-304 ; J. B. LLOYD, « A New Look at the Mosaic of San Clemente », dans *« Omnia Disce »: Medieval Studies in Memory of Leonard Boyle, O.P.,* A. J. DUGGAN, J. GREATREX et B. BOLTON (éd.), Aldershot, Routledge, 2005, p. 9-27 ; S. RICCIONI, *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma: exemplum della Chiesa Riformata,* Spolète, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2006 ; *La Pittura medievale a Roma (312-1431). Atlante – Percorsi visivi,* vol. *Suburbio, Vaticano, Rione Monti,* M. ANDALORO (éd.), *op. cit*., n°14. S. Clemente, p. 167-190.



Figure 131. Vue de la conque absidale et de l'arc absidal de Saint-Clément, Rome, 1118 (état actuel).

Bethléem et Jérusalem. Les fortifications orfévrées des deux cités permettent de relier l'arc à la conque absidale, comme si elles menaient à celle-ci. Le décor de la conque absidale est distribué en quatre niveaux. Le premier est rythmé par une frise de douze agneaux franchissant le seuil des nouvelles Bethléem et Jérusalem pour se rassembler autour de l'*Agnus Dei*. Celui-ci trône sur un monticule dont s'écoulent les quatre bras du Fleuve de Vie, lequel est ainsi situé dans l'axe de la cathèdre portant l'inscription dédicatoire de l'édifice offert à saint Clément et à Dieu[2161]. Durant le premier quart du XII^e siècle, le cardinal-prêtre Anastase (1102-1125) du *titulus clementis* fit construire et orner la nouvelle basilique Saint-Clément reconstruite après le sac de Rome par les Normands en 1084[2162].

En effet, le cardinal-prêtre Anastase a participé à la composition du décor traversé horizontalement par une inscription en lettres blanches sur fond bleu. Placé au-dessus du cortège d'agneaux, le texte versifié semble faire résonner la voix de l'Église. La répétition des

[2161] ANASTASIUS PRESBITER CARDINALIS HUIUS TITULI HOC OPUS CEPIT ET PERFECIT. Voir U. NILGEN, « Texte et image dans les absides des XI^e-XII^e siècles en Italie », dans *Épigraphie et iconographie*, R. FAVREAU (dir.), actes de colloque (Poitiers, 1995), Poitiers, CESCM, 1996, p. 153-165, p. 159-160.

[2162] Le *titulus clementis* est mentionné dès la fin du V^e siècle. *Cf. CBCR*, I-2, p. 118-136, en part. p. 119 ; R. KRAUTHEIMER, *Rome. Portrait d'une ville..., op. cit.*, p. 441-445.

caractères et la séparation des mots par des points apportent une certaine dynamique visuelle, renforcée par le mouvement centripète des agneaux. L'inscription relie les deux extrémités de la conque absidale et trace un sentier visuel entre les cités associées à la naissance et au sacrifice du Christ. Le texte en hexamètres léonins est divisé en trois parties. Encadré de deux croix, le distique central surmonte les six premiers agneaux rassemblés autour du Christ. Le texte est sommé de quatre animaux, deux cerfs et deux paons répartis et d'autre de la Source de Vie, sur laquelle nous reviendrons [Figure 132]. Dans cette partie de l'inscription, il est fait mention des reliques contenues originellement dans la conque absidale[2163]. Un glissement s'opère entre le contenant et le contenu, ainsi qu'entre le support et le décor ordonné autour de la scène de Crucifixion, dont l'impact semble renforcé par la présence des trois restes saints. Un éclat de la



Figure 132. Détail de la partie inférieure de la conque absidale de Saint-Clément, Rome, 1118 (état actuel).

Vraie Croix (DE LIGNO CRUCIS), une dent de saint Jacques († 44) et une dent de saint Ignace (35-113) devaient reposer dans la conque absidale désignée par la formule CORPORE C(H)RISTI. Les reliques des deux saints mettent en évidence une autre facette du contexte de réalisation de ces mosaïques. Les deux distiques latéraux, également encadrés de croix, ajoutent un niveau de lecture supplémentaire au décor. En effet, cette partie de l'inscription précise que l'Église du Christ est comparée à « ce » (ISTI) sarment de vigne que « la Loi dessèche », mais que « la Croix fait reverdir »[2164].

[2163] + DE LIGNO CRUCIS IACOBI DENS IGNATIIQ(UE) IN SUPRA SCRIPTI REQUIESCUNT CORPORE CRISTI +. L'inscription est citée et commentée notamment dans U. NILGEN, « Texte et image… », art. cit., p. 160 ; S. RICCIONI, *Il mosaico absidale di S. Clemente…, op. cit.*, p. 65 et suiv.

[2164] + ECCLESIAM CRISTI VITI SIMILABIMUS ISTI / QUAM LEX ARENTEM SET CRUS FACIT E(SS)E VIRENTE(M) +, traduit dans U. NILGEN, « Texte et image… », art. cit., p. 160. Sur les rapports étroits entre les éléments textuels et figurés, voir les réflexions de S. RICCIONI sur « l'épiconographie », dans « Épiconographie de l'art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L'art médiéval en tant que discours visuel et la naissance

Les quatre bras du Fleuve de Vie dirigent le regard vers une feuille d'acanthe monumentalisée. Celle-ci est composée de plusieurs feuilles réparties en éventail. Cette forme pourrait traduire le jaillissement de la vie éternelle, à laquelle le paon qui fait la roue dans l'un des rinceaux répond sans doute en écho. Nous reviendrons sur ce point. La feuille d'acanthe centrale donne naissance à deux branches, qui s'enroulent et se multiplient pour produire une série de cinquante rinceaux. Ces derniers sont distribués en cinq colonnes et sur cinq niveaux, enveloppant le Christ d'un univers luxuriant, caractérisé par la transformation et le renouveau.

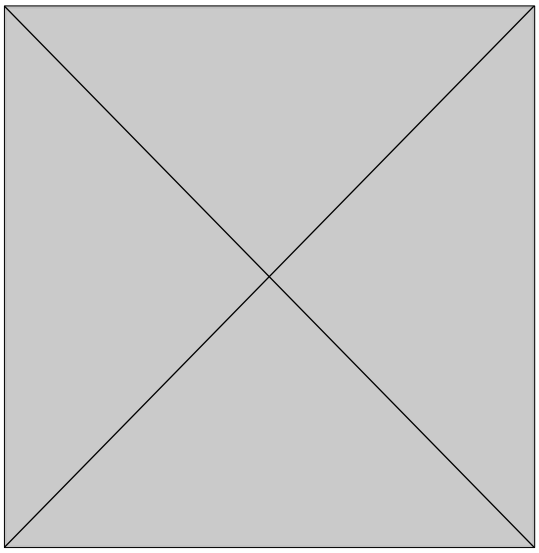


Figure 133. Détail de la figure d'Ambroise, Saint-Clément, Rome, 1118 (état actuel).

Les rinceaux enroulés donnent naissance à divers récipients, en particulier deux corbeilles de fruits situées au-dessus des paons du registre inférieur[2165]. La combinaison des rinceaux et des paons fut mise en place dès le milieu du IVe siècle sur le sarcophage de Constance. Quatre Pères de l'Église sont assis entre les rinceaux de la ligne inférieure. Grégoire, Jérôme, Augustin et Ambroise sont vêtus d'une bure bicolore et sont présentés en train d'écrire et/ou d'enseigner à de petits groupes de laïcs placés, également, entre les rinceaux. À l'extrémité droite de la composition, Ambroise de Milan se distingue par la couleur de son nimbe ainsi que par les éléments auxquels il est associé. Un oiseau en cage est placé derrière lui tandis qu'il est surmonté du paon qui fait la roue, lequel est perché sur un piédestal végétal. Les Pères dirigent leurs regards vers les fidèles ainsi que vers le Christ, puisqu'ils sont tournés vers le Crucifié, protégé par un réseau de rinceaux. L'acanthe centrale crée une mandorle autour de Marie et de Jean. Les bras de cette mandorle se croisent derrière l'instrument de la Passion pour donner naissance à une seconde mandorle entourant la tête de la Croix. Celle-ci sert de support au corps souffrant du Christ, qui est également entouré de douze colombes témoignant du sacrifice. En outre, ces douze colombes font écho aux agneaux du bandeau inférieur.

Au-dessus du Christ, la *manus Dei* s'apprête à couronner le Fils. On peut également envisager l'arc absidal souligné d'un bandeau imitant des pierres précieuses comme une

d'un nouveau langage », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* [En ligne], 12 | 2008, mis en ligne le 29 juillet 2008, Consulté le 25 mai 2010. https://cem.revues.org/7132#bodyftn29

[2165] Notons que des paons sont également associés à des corbeilles de fruits, nées à partir de rinceaux végétaux sur le sarcophage de Constance au milieu du IVe siècle, voir *supra*, chap. VI, II. C.

couronne martyriale abritant le corps supplicié. La main de Dieu apparaît sur des nuées colorées, encadrées de deux mandorles végétalisées, suivies de deux agneaux trônant sur des piédestaux, lesquels sont ainsi exposés en trophées selon S. Piazza[2166]. La calotte absidale serait, selon le même chercheur, la « présence résiduelle de l'image de l'*oculus* sommital »[2167], ce qui renforce la signification de la conque absidale, étroitement associée à la théophanie. Le principe de l'*oculus* issu de l'architecture antique serait transposé à Saint-Clément, même si la fausse ouverture zénithale est divisée en deux, puisque la conque est un quart de sphère, soit une demi-coupole. L'apparition du Christ-Agneau sur le mont Sion dirige le regard vers le Crucifié, lequel indique la main de Dieu émergeant des nuées colorées. Une dynamique de va-et-vient est produite par l'axe vertical allant de l'autel à l'*imago clipeata,* de la commémoration du sacrifice du Christ - rendu présent par les espèces consacrées – à la vision anticipée de la Seconde Parousie. Ce système d'échos entre le bas et le haut semble amplifié par la Croix encadrée de deux motifs en éventail. De fait, les branches de la feuille d'acanthe centrale, disposées en éventail, répondent aux plis d'un faux système de voilement partiel des cieux apocalyptiques. De la même manière que les palmiers observés à Sainte-Praxède (IXe siècle), la Croix encadrée de deux formes en éventail à Saint-Clément révèle une tension entre ascension et descente. Elle tire un trait d'union entre le terrestre et le céleste, entre l'humain et le divin, entre le charnel et le spirituel. Par sa double nature, le Christ incarne cette dualité et la dépasse en rachetant l'humanité. À l'égal du paon ressuscité qui déploie sa queue, la feuille d'acanthe monumentale s'ouvre pour apporter le renouveau dans l'univers et célébrer la Résurrection du nouvel Adam. La Croix-Arbre de Vie guide ensuite le regard vers le dévoilement partiel des cieux de la Fin des temps, surmontés d'une étoffe précieuse, dont les plis rayonnants naissent d'une croix dorée qui est comme suspendue au sommet de la conque.

Cette croix dorée est également placée dans l'axe d'un chrisme blanc sur fond bleu, aux bras duquel les lettres *alpha* et *omega* sont suspendues. Ce chrisme répond à l'apparition du Christ bénissant, figuré dans l'*imago clipeata* du sommet de l'arc absidal. Le monogramme christique marque ainsi la clé de l'arc. Il matérialise le point de contact des deux parties d'une guirlande qui se déploie sur l'intrados de l'arc absidal. Cette guirlande ponctuée de fleurs, de fruits, d'oiseaux et de *putti,* jaillit de deux canthares gemmés placés au-dessus des portes de Bethléem et Jérusalem. Les pierres précieuses serties sur les remparts des cités célestes,

[2166] S. PIAZZA, *Au zénith de la coupole…, op. cit.,*p. 299. Les deux agneaux exposés sur des piédestaux redoublent le thème de la croix-trophée associée à la fois à la Passion et à la victoire du Christ sur ses bourreaux.
[2167] *Ibid.*, p. 314.

répondent aux gemmes imitées et comme enchâssées dans une bordure rouge soulignant les contours de l'arc absidal. Les saphirs, les émeraudes et les perles sont surmontés de grandes lettres dorées inscrites sur un fond bleu. Le tout renforce la valeur de l'inscription polarisée au sommet de l'arc absidal par le « portrait » en buste du Christ bénissant. Le texte inscrit fait référence à l'hymne du *Gloria*, entonné à l'origine durant l'office de Noël, avant d'être introduit dans le canon de la messe[2168]. À l'égal des agneaux et des mots blancs sur fond bleu précédemment présentés, les paroles fixées sur l'arc absidal relient les cités célestes de Bethléem et Jérusalem, et diffusent une promesse de paix « aux hommes de bonne volonté »[2169]. La reprise du chant des anges à la Nativité entre en correspondance avec la mission apostolique poursuivie par le clergé, médiateur du dialogue entre l'humain et le divin.

La valeur de l'inscription développée sur la courbure orfévrée de l'arc absidal est renforcée par l'insertion d'une citation d'un passage apocalyptique, à la manière d'une gemme enchâssée parmi d'autres pierres précieuses. De fait, l'incise SEDENTI SUP(ER) THRONUM évoque le rassemblement des Quatre Vivants rendant « gloire, honneur et action de grâce à celui qui siège sur le trône »[2170]. Les Évangélistes, désignés dans le texte, apparaissent d'ailleurs sous leurs formes animales autour du Christ de la Seconde Parousie, au sommet de l'arc[2171]. L'inscription de l'arc absidal fait l'intermédiaire entre le Christ souffrant et le Christ bénissant, trônant respectivement sur la Croix-Arbre de Vie et au cœur d'un *clipeus* bordé d'étoiles. Une autre référence au trône de Dieu est présente sur le phylactère du prophète Isaïe, placé au-dessus du mot GLORIA et de la vue de Bethléem. Le prophète, qui « vit le Seigneur assis sur un trône très élevé »[2172], répond à son pendant Jérémie, situé de l'autre côté de l'arc absidal. Celui-ci reconnaît, quant à lui, « Dieu, auquel nul autre n'est comparable »[2173]. Entre les prophètes et les Évangélistes, deux couples de figures, assises près de palmier-dattiers, semblent dialoguer, comme l'indiquent les inscriptions sous leurs pieds. Ces empreintes de l'oralité éclairent d'abord le sens de la scène figurée dans la partie gauche de l'arc, où Paul met

[2168] GLORIA IN EXCELSIS DEO SEDENTI SUP(ER) THRONUM / ET IN TERRA PAX HOMINIBUS BON(A)E VOLUNTATIS, d'après Lc 2, 14. Sur la question de l'hymne du Gloria au XIIe siècle, voir B. CAPELLE, « Le texte du '*Gloria in Excelsis*' », *Revue d'Histoire ecclésiastique*, 44, 1949, p. 439-457 ; S. SINDING-LARSEN, « Some Observations on Liturgical Imagery of the Twelfth Century », *AAAHP*, 8, 1978, p. 193-212, en part. p. 201-204 ; J. DYER, « Psalmi ante sacrificium and the Origin of the Introit », *Plainsong and Medieval Music*, 20-2, 2011, p. 91-121, en part. p. 98-99.
[2169] U. NILGEN, « Texte et image…», art. cit., p. 156-157.
[2170] Ap 4, 9.
[2171] Mt 24, 30 ; Ap 1, 7.
[2172] VIDI DOMINUM SEDENTEM SUP(ER) SOLIUM, Is 6, 1.
[2173] HIC EST D(EU)S N(OSTE)R ET N(ON) ESTIMABIT(UR) ALIUS ABSQ(UE) ILLO, Baruch 4, 36.

en évidence le martyre du diacre romain Laurent († 258)[2174]. Vêtu de sa tunique sacerdotale, Laurent porte une croix hampée dans la main gauche et désigne de l'autre main, l'instrument de son supplice. Le grill du martyre de Laurent est associé à la Croix ponctuée de colombes. Le code chromatique du blanc et bleu de la Croix répond aux couleurs de l'inscription absidale constituant l'assise de la composition ainsi qu'au texte placé sous le grill de saint Laurent. Dans la partie droite de l'arc, Pierre désigne le Christ « promis » et s'adresse à son successeur sur le siège épiscopal, Clément de Rome († 99), qui présente l'objet de son supplice, une ancre[2175].

B. Le paon à Saint-Clément : *de l'exemplum* à une éventuelle mise en garde pour le fidèle et le clerc

La répartition des trois paons dans le décor absidal est un point sur lequel il est nécessaire d'insister. En effet, deux d'entre eux, situés derrière les deux cerfs venant s'abreuver à la Source de Vie, sont placés à la base d'une composition triangulaire dont le sommet est indiqué par la couronne gemmée portée par la main de Dieu. Leurs poitrails bleus et leurs queues constellées d'ocelles les associent aux séries de saphirs imités en mosaïques, ainsi qu'à la profondeur de la couleur de la Croix, ponctuée de colombes perlées. C'est à la Croix que fait également référence l'expression DE LIGNO CRUCIS, disposée sous l'un des deux paons étroitement liés à l'éclat de la Vraie Croix incorporée dans la conque absidale[2176]. Le deuxième paon est placé au-dessus des termes REQUIESCUNT CORPORE. Les deux oiseaux sont donc présentés comme les gardiens des reliques, en particulier du fragment de l'instrument de la Passion. Le bois de la Croix évoque ici à la fois le sacrifice et le renouveau associé au thème de la Croix-Arbre de Vie, qui est plantée au centre du nouvel Éden irrigué par le Christ-Fleuve de Vie. À l'égal des agneaux rassemblés autour de l'*Agnus Dei* trônant sur le mont Sion, les douze colombes forment un chœur autour du Christ et marquent les niveaux d'une échelle spirituelle menant vers la récompense du martyr. Placés à la base de la Croix, les paons témoignent des souffrances du Christ, dont le corps paraît enveloppé de lumière. L'or traduit l'éclat de la lumière de la vie éternelle diffusée par le corps glorieux du Fils, rendu incorruptible

[2174] DE CRUCE LAURENTI PAULO / FAMULARE DOCENTI.
[2175] RESPICE P(RO) MISSU(M) CLEMENS A ME TIBI CH(RIST)UM. L'inscription est traduite par U. Nilgen (*ead.*, « Texte et image… », art. cit., p. 161).
[2176] Sur la conque absidale de Saint-Clément conçue comme une staurothèque, voir en particulier W. TELESKO, « Ein Kreuzreliquiar in der Apsis ? Überlegungen zum Konzept der mittelalterlichen Apsisdekoration von San Clemente in Rom », *Römische Historische Mitteilungen*, 36, 1994, p. 53-79 ; A. DIETL, « Die Reliquienkondierung im Apsismosaik von S. Clemente im Rom », dans *Pratum romanum : Richard Krautheimer zum 100 Geburtstag*, R. L. COLELLA *et al.* (éd.), Wiesbaden, Ludwig Reichert, 1997, p. 97-111 .

par le Père. Les paons à la chair réputée imputrescible renforcent les liens tissés entre le bois de la Croix – à la fois trône, trophée et Arbre de Vie du Christ – et le corps supplicié, tout en annonçant la Résurrection. Mis à l'épreuve des dégradations provoquées par le temps et la mort, les paons incorruptibles apportent un espoir de salut, en incarnant la stabilité du corps spirituel promis aux Élus.

Le discours visuel soutenu par la Croix est articulé autour d'une tension entre la vie et la mort. Il réunit également plusieurs outils de médiation entre le visible et l'invisible, entre le sensible et l'intelligible. Tel un socle pour le réseau de rinceaux, les paroles monumentalisées de l'Église, inscrites en lettres blanches sur fond bleu, invitent à soulever le voile des apparences et à aller au-delà des figures exposées. L'écrit est étroitement lié aux éléments figurés qui, ensemble, composent un discours particulièrement ordonné par et autour de l'Église associée à la vigne du Christ. L'affirmation de la primauté de l'institution romaine correspond à une volonté plus générale de renouveau durant la Réforme dite grégorienne[2177]. Les reliques de saint Jacques font écho aux figures de deux apôtres sur l'arc absidal, ainsi qu'aux deux martyrs romains recommandés par Pierre et Paul. Les origines apostoliques de l'Église romaine et la période des persécutions sont mises en exergue, tandis que saint Laurent incarne l'officiant exemplaire. Ignace, l'évêque d'Antioche, représente l'autorité épiscopale et peut être considéré comme le défenseur de l'Église contre l'hérésie[2178]. Les éléments figurés entrent en écho et dialoguent au sein d'un univers ordonné, à l'image de la nouvelle Église voulue par les réformateurs. Les clercs doivent guider les fidèles vers la voie du salut et vers la « bonne interprétation » des Écritures[2179]. Celles-ci se rapportent au Verbe de Dieu dont les échos végétalisés structurent un discours visuel ecclésiologique. De fait, la double mandorle végétale enveloppant la Croix semble délimiter une zone dont la sacralité est exacerbée, dans laquelle règne la souffrance et le silence, alors que la périphérie est caractérisée par la vie renouvelée, synonyme de multiples dynamiques et de différentes sonorités. Celles-ci sont canalisées par les rinceaux distribués sur un arrière-plan doré, qui « orchestre »[2180] les effets de résonance entre ces différents éléments rassemblés autour du Christ. Le module du rinceau est démultiplié et

[2177] Sur la question de la réactualisation du répertoire paléochrétien dans l'iconographie romaine du XIIe siècle, voir notamment H. TOUBERT, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris, Cerf, 2007, chap. VIII, « Le renouveau du paléochrétien », p. 239-310, en part. p. 268-306 ; S. RICCIONI, « The Word in the Image: An Epiconographic Analysis of Mosaics of the Reform in Rome », dans *Inscriptions in liturgical spaces*, K. B. AAVITSLAND et T. K. SEIM (éd.), Rome, Scienze e Lettere, 2011, p. 85-137.
[2178] Ce thème a notamment été développé par S. Riccioni (*id.*, *Il mosaico absidale di S. Clemente…, op. cit.*, p. 67).
[2179] *Ibid.*, p. 78.
[2180] L'expression est empruntée à M. Pastoureau qui s'interrogea sur « l'or à la fois matière et lumière » (*id.*, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental, op. cit.*, p. 164).

adapté à la courbure du support enveloppant le corps, à la fois supplicié et glorieux, du Christ. Celui-ci est placé au cœur d'une *musica* céleste, « qui régit le monde, l'ordre caché des correspondances entre tous ses éléments », pour reprendre les termes de J.-C. Schmitt[2181]. Le cosmos empreint du Verbe divin est ordonné autour du Christ incarnant la stabilité, au sein d'un univers harmonieux, comparable à un chœur qui rend honneur à Dieu en chantant ses louanges[2182].

Les paons affrontés assistent perpétuellement à la Crucifixion, tout en annonçant le triomphe du Christ sur ses bourreaux et sur la mort. L'éclat de leurs couleurs est synonyme de renaissance et de vie éternelle, ce qui rejoint la signification des eaux vives s'écoulant à partir de la Croix-Arbre de Vie. Les quatre bras du Fleuve de Vie gardé par les paons sont affrontés, pour s'opposer au passage du Mal et garder le seuil du Royaume de Dieu, de la même manière que sur les clôtures de chœur que nous avons précédemment étudiées[2183]. Les deux oiseaux protègent l'accès au *fons vitae,* tout en permettant aux fidèles les plus méritants de franchir le seuil du nouvel Éden irrigué par le Christ et le Verbe de Dieu, dont l'Église est garante en préservant les Évangiles. Les cerfs s'abreuvant à la source incarnent l'âme assoiffée de vie éternelle du fidèle se tournant vers Dieu[2184], tandis que les paons renforcent la dimension eschatologique du baptême. Les eaux vives du Jourdain céleste irriguent le nouvel Éden et semblent s'infiltrer, avant de resurgir, brillantes « comme du cristal »[2185], dans le monticule sur lequel trône l'*Agnus Dei* rejoint par les apôtres. Les paons sont ainsi placés entre la vie et la mort, entre le sacrifice et le renouveau, tout en encadrant le *fons vitae* situé dans l'axe de l'autel. La brillance des eaux vives est relayée par l'éclat doré de la vie éternelle et mise en correspondance avec la pourpre du sang du Christ rendu présent par les espèces consacrées lors de la liturgie célébrée en-dessous. Lavé par le sang de l'Agneau, le paon fait corps avec le bois de la Croix lié au Christ, et répond alors à l'incorporation progressive du fidèle au Fils de Dieu par l'intermédiaire de l'Église. Les eaux du Fleuve de Vie évoquent celles du Jourdain et rappellent celle du baptême du catéchumène, qui doit mourir symboliquement et renaître pour se rapprocher de Dieu. Durant le « second baptême » à Jérusalem, un mélange (*mixtio*[2186]) d'eau

[2181] J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge, op. cit*., p. 108.
[2182] Sur la question des rapports étroits entre l'image et la liturgie, voir en particulier E. PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Age, op. cit.,* chap. VII, « La liturgie et les images », p. 150-176.
[2183] Sur les paons et le thème de la clôture dans la sculpture entre le VIe et le IXe siècle, voir *supra,* chap. VII, I. B ; VIII, II. A.
[2184] Ps 42 (41), 2.
[2185] Ap 22, 1.
[2186] Cette notion de « *mixtio* », issue du vocabulaire alchimique, dans la pensée médiévale a récemment été étudiée par V. Debiais et définie comme une « permanence dans le produit généré (la rencontre écriture/image) des

et de sang se serait écoulé du flanc du Christ (Jn 19, 34), ce qui pourrait être traduit par la disposition du *fons vitae* dans l'axe de l'autel. Durant la célébration de la messe, l'ajout de quelques gouttes d'eau dans le vin destiné à devenir le sang du Christ marque une étape supplémentaire dans l'intégration du baptisé dans le corps chrétien[2187]. Les paons affrontés entre le *fons vitae* et l'autel seraient donc à l'image de l'incorporation du fidèle au Fils de Dieu et du baptême, lequel est assimilé à une mort et à une renaissance. L'oiseau médiateur entre l'humain et le divin relaye l'efficacité des sacrements du baptême et de la communion et accompagne le processus de spiritualisation du charnel. Le rapport étroit établi entre les paons et l'inscription relève ainsi d'une mixtion placée « dans la perspective d'une efficacité sacramentelle qui, […] induit un dépassement de ce qui est visible au profit de la manifestation d'un réel qui échappe par nature aux limites de la représentation », selon les termes de V. Debiais[2188].

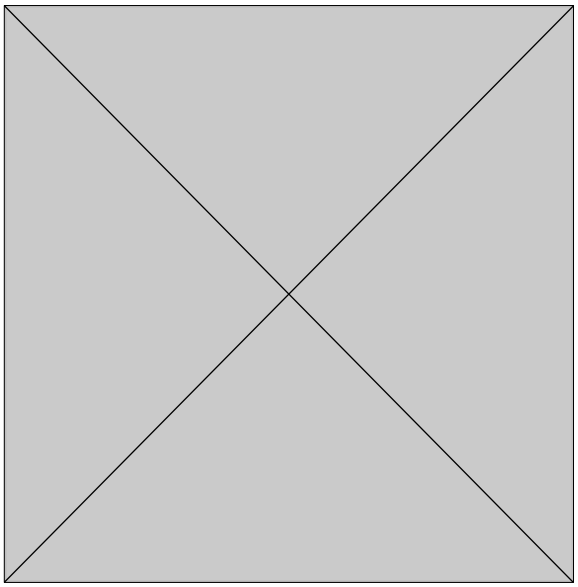


Figure 134. Détail du troisième paon, conque absidale de Saint-Clément, Rome, 1118 (état actuel).

Dans la partie droite du décor de la conque absidale, un troisième paon fait la roue, au-dessus d'un oiseau en cage et de la figure d'Ambroise de Milan portant un nimbe rouge [Figure 133, 134]. L'oiseau victorieux de la mort annonce la Résurrection ainsi que la transformation finale promise aux Élus. Sa présence dans cette position en fait certainement un *exemplum*[2189] de résurrection, comparable au mythique phénix auquel fait référence Clément de Rome dans son *Épître aux Corinthiens* (95-98)[2190]. De la même manière que le phénix, le paon fournirait une « preuve » que le Christ a triomphé de la mort et, par extension, que la résurrection est accessible aux fidèles les plus

éléments qu'on a fait se rencontrer » et comme « ce qui agit ainsi sur le sens de l'image et sur la nature de l'objet créé » (*id.*, *La croisée des signes…, op. cit., en part.* p. 250-251).

[2187] *Ibid.*, p. 251.

[2188] *Ibid.*, p. 250.

[2189] Notons que le paon a été intégré dans la rhétorique dès la fin du IVe siècle, en particulier dans les exercices oratoires (*progymnasmata*) de Libanius d'Antioche (314-393). Dans l'*ekphrasis* 24, l'oiseau incarne une vivacité de couleurs semblant déposées par la main du meilleur peintre. *Cf. Libanius's Progymnasmata. Model Exercises in Greek Prose Composition and Rhetoric*, C. A. GIBSON (éd.), Atlanta, Society of Biblical Literature, coll. « Writings from the Greco-Roman World », 27, 2008, « Paradoxa traumata », p. 487.

[2190] CLÉMENT DE ROME, *Épître aux Corinthiens*, *op. cit.*, I, 25.

méritants. Les corps glorieux du paon et du phénix suivent le même système de pensée que l'image de la graine semée corruptible et ressuscitée incorruptible[2191] devant prouver que le corps ressuscité ne différera pas du corps enseveli[2192]. La repousse annuelle des plumes caudales du paon témoignerait du pouvoir de Dieu, de même que sa chair réputée imputrescible selon saint Augustin (354-430)[2193]. Le glissement de l'incorruptibilité de la chair à l'exemplarité de l'âme est sensible dans la figure du paon, qui, selon Raban Maur, reflèterait l'éclat de l'âme ornée de vertus. En effet, l'auteur compara les paons, rapportés de régions éloignées par le roi Salomon, aux Gentils, venus des régions les plus lointaines du monde et rassemblés autour du Christ rayonnant de grâce[2194]. À l'image du paon paré de couleurs précieuses, l'âme des croyants serait « ornée » par de multiples vertus, dont l'éclat transparaîtrait dans leurs corps, ainsi revêtus de lumière.

Le paon, à la fois *exemplum* de résurrection et de vertu, fait écho au perroquet en cage placé dans le coin inférieur gauche du décor, derrière l'un des deux paons. Dans le *Physiologus,* le perroquet est présenté comme un modèle de piété pour les croyants qui ont imité Jésus en se faisant baptiser[2195]. De plus, l'oiseau en cage évoque l'âme prisonnière du carcan corporel, progressivement purifié grâce aux sacrements[2196]. La lumière de la foi guiderait le fidèle sur la voie du salut et le couvrirait d'une enveloppe protectrice, à l'égal de la cage, également interprétée comme ce qui peut mettre à l'abri des tourments[2197].

La figure du paon appartient à une série de figures invitant les clercs à la méditation. L'impact de l'oiseau faisant la roue dans la culture visuelle des clercs et des laïcs a probablement favorisé sa mise en image au sein d'un décor basé sur le schéma diagrammatique

---

[2191] 1 Co 15, 42. Notons d'ailleurs que les deux auteurs des *Épitres aux Corinthiens,* dans lesquels il est notamment question de démontrer l'existence de la résurrection dans la nature créée par Dieu, sont mis en regard sur l'arc absidal.

[2192] *La résurrection des morts chez les Pères apostoliques,* T. EIJK (éd.), Paris, Beauchesne, 1974, p. 159.

[2193] AUGUSTIN, *La Cité de Dieu, op. cit.,* XXI, 4. Ce thème sera ensuite repris au VIe siècle par Isidore de Séville (*Étymologies,* XII, VII, 48, PL 82, 466B) puis par Raban Maur (RABAN MAUR, *De Universo Libri,* XXII, VIII, *De bestiis,* PL 111, 247D-248A).

[2194] « *… pavo quidem, qui Salomoni a longinquis regionibus ductus est, et diversos colores in pennis habet, significat populum gentilem de longinquis partibus terrae ad Christum venientem, qui etiam ejus gratia multarum virtutum ornatu resplendet* », RABAN MAUR, *De bestiis, op. cit.*

[2195] Sur la signification du perroquet dans le bestiaire médiéval, voir A. ZUCKER, *Physiologos…, op. cit.,* p. 308-309.

[2196] Sur la signification de l'oiseau en cage dans la pensée médiévale, voir P. COURCELLE, « Tradition platonicienne et traditions chrétiennes du corps-prison », *Revue des études latines,* 43, 1965, p. 406-443 ; A. GRABAR, « Un thème de l'iconographie chrétienne. L'oiseau dans la cage », *CA,* 16, 1966, p. 9-16, p. 14 ; Ø. HJORT, « L'oiseau dans la cage. Exemples médiévaux à Rome », *CA,* 18, 1968, p. 21-32, p. 31.

[2197] P. COURCELLE, « L'âme en cage », dans *Parusia. Studien zur Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus. Festgabe für J. Hirschberger*, K. FLASCH (éd.), Francfort-sur-le-Main, Minerva, 1965, p. 102-116, en part. p. 113, 116 cité dans H. TOUBERT, *Un art dirigé…, op. cit*., p. 298, n. 177.

de l'arbre récurrent dans l'enseignement scolastique[2198]. Les sermons délivrés aux fidèles par les clercs du monastère urbain de Saint-Clément devaient être enrichis par les différentes figures du décor, en particulier par les oiseaux favorisant l'élévation spirituelle. Le paon a donc pu être considéré comme un outil mnémonique assez efficace, parce qu'associé aux thèmes de la résurrection et des vertus à même d'illuminer l'âme et le corps. La coloration particulière du nimbe d'Ambroise de Milan irait dans le même sens, puisque le rouge a également été utilisé pour distinguer les parties les plus importantes des textes dans les manuscrits issus des *scriptoria* du Mont Cassin. Le rouge, qualifié de « couleur rhétorique » par S. Riccioni, dirige notamment le regard vers la figure d'Ambroise au cœur de l'éducation du clergé réformé[2199]. La couleur du nimbe de l'évêque de Milan attire également l'attention sur l'oiseau en cage, surmonté du paon et offrant un *exemplum* du triomphe sur la mort du Christ.

À l'inverse, le paon pourrait aussi fournir un contre-exemple pour les clercs et les laïcs à l'égal des sculptures de l'église de Nieul-sur-l'Autise contemporaine[2200]. Selon Raban Maur, *se pavaner* à l'aide de vertus superficielles apporterait une vaine gloire, par rapport à celle qui doit être rendue à Dieu[2201]. Par conséquent, dans l'esprit de l'auteur, le paon est ambigu à l'image des multiples couleurs précieuses dont il se pare. Au XIIe siècle, Hugues de Fouilloy compara le prélat assoiffé de louanges et de vaine gloire au paon admiré pour sa belle apparence, une comparaison qui pourrait constituer une mise en garde pour le clerc réformé[2202]. Dans le *Physiologus*, l'auteur, confondant le paon mâle et la femelle, précise qu'il s'agit d'un oiseau « charmant […] (qui) se promène ça et là et se considère avec délectation », selon la traduction proposée par A. Zucker[2203]. Cependant, « s'il aperçoit ses pattes, il lance un cri plaintif. Car ses pattes ne sont pas en rapport avec sa beauté »[2204]. Dans le *Physiologus*, l'oiseau est interprété comme un modèle de piété et d'humilité, au sens où le fidèle doit se réjouir des biens offerts par Dieu, mais en regardant ses pieds, il doit penser à ses péchés, et, de la même manière que le paon, lancer un cri plaintif en signe de sa prise de conscience. Aux yeux de l'auteur, le paon est tiraillé entre la beauté et la laideur, entre ce qui l'ancre au terrestre et l'élève vers le céleste.

[2198] S. RICCIONI dans *Il mosaico absidale di S. Clemente…, op. cit.*, p. 77, 79 et suiv. Sur cette question de l'arbre et de l'*arbor sapientiae* comme instrument mnémonique, voir M. CARRUTHERS, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, en part. p. 258-260.
[2199] S. RICCIONI, *Il mosaico absidale di S. Clemente…, op. cit.*, p. 77.
[2200] *Supra*, n. 2141.
[2201] RABAN MAUR, *Commentarius in Paralipomena*, III, 9, PL 109, 479B.
[2202] « … *varietas igitur colorum designat diversitatem virtutum. Nota etiam quod pavo, dum laudatur, caudam erigit quando praelatus quilibet adulantium laudibus per vanam gloriam mentem levat* », HUGUES DE SAINT VICTOR, *De Bestiis*, I, 55, *De pavonis natura*, PL 177, 53C.
[2203] A. ZUCKER, *Physiologos…, op. cit*., p. 267-269, en part. p. 267, n°52.
[2204] *Loc. cit.*

Par conséquent, il incarne la lutte entre le charnel et le spirituel, que les sacrements seraient à même d'apaiser par la spiritualisation progressive de la chair, afin de rapprocher l'homme de Dieu[2205].

Ainsi, l'adoption de différents points de vue sur les documents datés entre le Xe et le XIIIe siècle met en relief des phénomènes de continuité dans la mise en image du paon et du phénix, dont la figuration est comme animée d'un nouveau souffle. L'examen du profil chronologique de la documentation fait apparaître une nette et régulière augmentation de la figuration du paon entre le pic du IXe siècle et celui du XIIe siècle. Le XIIe siècle témoigne également d'un regain d'intérêt pour la figure du phénix, en particulier à Rome marquée par le renouveau de la Réforme. En observant la répartition géographique des occurrences, trois grandes aires culturelles se détachent, à savoir la péninsule hispanique, la France actuelle et la péninsule italique. La troisième aire apparaît de façon récurrente entre le Xe et le XIIIe siècle. De manière générale, les cités italiques sont particulièrement présentes dans l'histoire des figurations du paon et du phénix et, ce, dès les premiers siècles. Parmi ces cités se distingue la Ville éternelle, empreinte à la fois de l'iconographie du paon et du phénix, ceci de façon quasi continue jusqu'à la fin du XIIIe siècle. Les charnières historiques des IIIe-IVe siècles, Ve-VIe siècles et VIIIe-IXe siècles ont été mises en évidence au cours de nos réflexions. Ces siècles marquent, en effet, des moments clés dans la constitution, l'affirmation et la réappropriation du paon et du phénix, qui nous ont introduits dans différents décors, reflétant divers contextes. Le XIIe siècle est également un jalon pour les deux oiseaux de triomphe, voire une étape, puisque la signification du paon commence à être infléchie durant cette période, si l'on met en parallèle les documents répertoriés.

En ce qui concerne la période comprise entre le Xe et le XIIIe siècle, la mise en série des figurations du paon, du phénix et de créatures hybrides – issues notamment du paon – nous invite à réfléchir sur la question de la transmission de schémas. Les paons et les créatures hybrides reproduits, parfois en série, sur des tissus à usage liturgique, sur des chapiteaux ou sur des manuscrits hispaniques, témoignent de phénomènes de circulation des objets et/ou des figures, d'une rive à l'autre du Bassin méditerranéen. Chaque production mériterait un examen approfondi et devrait être resituée dans son contexte, ce qui dirigerait notre regard vers d'autres

[2205] Selon A. Zucker, le paon « à la fois extraordinairement beau et suprêmement laid représente la double nature de l'homme » selon une opposition particulière dans laquelle « la laideur est l'envers constant de la beauté dans une dualité de nature plutôt que dans un renversement ». Le chercheur interprète le terme « pied » comme un euphémisme pour désigner les parties sexuelles de l'animal (*id., Physiologos…, op. cit*., p. 268).

horizons et d'autres problématiques. Nous avons choisi de porter notre attention sur le renouveau de l'iconographie du paon au XIIe siècle, en réfléchissant à une échelle plus locale et sous l'angle du renouveau de l'Église romaine. Dans le décor absidal de Saint-Clément, un couple de paons affrontés au pied de la Croix et un troisième paon faisant la roue sont insérés au sein d'un discours visuel synthétique. Ce dernier est empreint d'une série de références au répertoire des décors monumentaux réalisés entre le VIe et le IXe siècle. Parmi ces références figure la frise d'agneaux convergeant vers l'*Agnus Dei* reproduite dans l'iconographie funéraire romaine dès la fin du IVe siècle, puis adaptée notamment aux décors absidaux des basiliques Saints-Cosme-et-Damien et Sainte-Praxède[2206]. Le thème des rinceaux habités jaillissant de l'Arbre de Vie a, quant à lui, principalement été développé sur des pavements orientaux, en particulier dans la basilique justinienne de Sabratha[2207]. À Saint-Clément, les rinceaux développés à partir de la feuille d'acanthe monumentale traduisent l'idée de renouveau, ordonnent les éléments et stabilisent l'ensemble. Ces notions sont inscrites au cœur du programme de réforme de l'Église romaine, dont le regain de vitalité est comparé au renouveau apporté par le sacrifice du Christ. Placés derrière les cerfs s'abreuvant à la source de vie, les deux paons gardent l'accès aux eaux de la vie éternelle, qui s'écoulent entre quatre bras évoquant les fleuves édéniques, les bras de la Croix et les Évangiles.

Le choix de mettre en image un couple de paons au cœur d'une vision du nouvel Éden doit retenir notre attention. Le décor de Saint-Clément marque une évolution. Le paon occupe la partie centrale de la conque absidale pour la première fois de son histoire, si l'on se base sur les documents répertoriés[2208]. En effet, deux paons devaient être figurés de part et d'autre d'une croix à Saint-Apollinaire-in-Classe de Ravenne, mais le projet initial du décor absidal n'a finalement pas été retenu en 549[2209]. Entre le Ve et le VIe siècle, le paon a été mis en image sur les pavements et les coupoles de plusieurs baptistères[2210] et faisait partie intégrante de la Fontaine de la Pigne placée dans l'atrium de la basilique Saint-Pierre[2211]. Entre le VIe et le IXe

[2206] *Supra*, chap. V, III. A ; IX, I-II.
[2207] *Supra*, chap. VII, II. B.
[2208] Des paons pourchassent d'autres oiseaux dans le nouvel Éden présenté dans la partie inférieure de la conque absidale de Saint-Vital de Ravenne au milieu du VIe siècle. Dans ce cas précis, les deux oiseaux participent à traduire l'idée de luxuriance alors qu'ils signifient le triomphe sur la mort du Christ en occupant les angles de la voûte du *bêma* de l'édifice (fiches 251-1-2).
[2209] *Supra*, chap. VII, I. C.
[2210] *Supra*, chap. VI ; VII, II.
[2211] *Supra*, chap. V, III. B. Notons qu'au milieu du XIIe siècle, l'auteur des *Mirabilia Urbis Romae* décrit la Fontaine de la Pigne et note également que les paons sculptés proviennent du mausolée d'Hadrien (C*f. Mirabilia Urbis Romae. The Marvels of Rome*, F. M. NICHOLS (éd. et trad.), Londres, Ellis and Elvey, 1889, p. 73-74, 78-79).

siècle, les deux oiseaux réunis autour du calice ou de la croix ont été sculptés sur des clôtures de chœur[2212], mais ils n'ont atteint la conque absidale qu'au début du XIIe siècle, à Saint-Clément. Dans le décor en question, ils protègent l'accès à la Source de Vie et permettent aux cerfs, c'est-à-dire aux fidèles assoiffés de vie éternelle[2213], de s'abreuver sans crainte au *fons vitae*. Le Fleuve de vie aux eaux brillantes comme du cristal[2214] s'écoule à partir de la Croix-Arbre de Vie et irrigue le nouvel Éden. Les fidèles se rassemblent autour du maître-autel afin de commémorer le sacrifice du Christ, tandis que les apôtres convergent vers l'*Agnus Dei* pour lui rendre gloire et honneur. Les liens étroits tissés entre l'eau et le sang, entre le baptême et la communion, entre le baptême de Jésus et la Passion sont rendus d'autant plus sensibles par l'alignement vertical du calice, du *fons vitae* et de la Croix. De la même manière que s'ils étaient sculptés sur un chancel, les paons relaient la portée des sacrements du baptême et de la communion. Ils s'opposent au passage du Mal et accompagnent l'ascension de l'âme, afin de faire franchir aux martyrs et aux Élus, le seuil du Royaume de Dieu.

La couleur saphir de leur plumage fait écho aux gemmes des fortifications des cités célestes de Bethléem et Jérusalem, ainsi qu'aux fausses pierres précieuses enchâssées sur la bordure de l'arc absidal. L'arc est une demi-couronne, dont la bordure gemmée pourrait évoquer les contours de la couronne martyriale tenue par la main divine, au-dessus du corps du Christ. L'arc introduit ainsi le regard dans un décor articulé autour de la Croix-Arbre de Vie, et forme la porte du salut accordé à celles et ceux qui s'en sont remis à Dieu, corps et âme. Les paons affrontés vont dans le même sens, puisqu'ils témoignent du sacrifice du Christ et annoncent son triomphe sur la mort. Ils s'imposent également comme des médiateurs entre l'humain et le divin en participant à l'incorporation progressive du fidèle au Fils de Dieu. La couleur bleue de leurs plumages les associe visuellement à la Croix et contribue à donner l'impression qu'ils font corps avec le Christ. Cette couleur apparaît également dans l'inscription dédicatoire, dont les lettres blanches sur fond bleu répondent aux colombes réparties sur la Croix. Les deux paons placés respectivement au-dessus des termes *De ligno crucis* et *requiescunt corpore* renforcent cette idée d'incorporation à la Croix et au Christ.

Le troisième paon offre, en quelque sorte, une synthèse de l'organisation du décor. En déployant sa queue en roue, il fait écho au jaillissement des rinceaux à partir de la feuille d'acanthe en éventail, et incarne la tension sous-jacente du décor. La croissance des rinceaux

[2212] *Supra*, chap. VIII, II.
[2213] Ps 42 (41), 2.
[2214] Ap 22, 2.

habités apporte une dynamique synonyme de renouveau, tandis que la répétition du module évoque la stabilité, l'ordre et l'harmonie. La chair impérissable du paon fait référence à l'incorruptibilité du Christ, alors que ses plumes caudales traduisent l'idée de renouveau, de renaissance et de résurrection. Son corps, réputé insensible aux dégradations provoquées par la mort, et ses couleurs éclatantes annoncent la résurrection du Christ ainsi que celle des Élus. Le paon rayonne et diffuse la lumière divine, synonyme de vie éternelle et d'incorruptibilité charnelle. L'éclat de ses couleurs vives serait également à l'image de celui des multiples vertus dont l'homme peut orner son âme jusqu'à se revêtir de lumière pour se rapprocher de Dieu. L'oiseau médiateur entre l'humain et le divin participe à l'atténuation de la tension entre charnel et spirituel en incarnant un modèle de piété et de vertu pour le fidèle et le clerc. Néanmoins, c'est entre le XIIe siècle et le XIIIe siècle qu'un basculement de sens s'est opéré. Le paon est devenu progressivement un contre-exemple, parce qu'associé à la vanité et au piège des apparences. Il renvoie alors aux vertus superficielles, dont l'homme peut être amené à se parer pour se « pavaner ». Comme l'explique M. Pastoureau, des liens ont d'ailleurs été tissés, par certains auteurs chrétiens, entre le mot « *color* » et le verbe « *celare* », c'est-à-dire « cacher »[2215]. Cependant, Isidore de Séville définit les *colores,* comme ce qui naît de la chaleur du feu ou du soleil[2216], suivant un fil de pensée développé dès le Ier siècle av. J.-C., notamment par Diodore de Sicile[2217].

Dans le décor absidal de Saint-Clément, le paon fait référence à la renaissance du baptême, dont les eaux purificatrices annonceraient celles du Fleuve de Vie dans le nouvel Éden, et met en perspective la notion de renouveau au cœur du discours visuel. La renaissance du paon est mise en relation avec le rachat de l'humanité, ainsi qu'avec la réorganisation de l'Église romaine au XIIe siècle. En déployant majestueusement sa queue, il annonce le triomphe du Christ sur la mort et apporte un espoir de salut aux fidèles espérant obtenir un corps spirituel et contempler Dieu sans intermédiaire. Dans ce décor, un glissement de la chair impérissable vers l'âme incorruptible est sensible, puisque l'éclat des vertus permettrait aux fidèles les plus humbles de se revêtir d'une lumière éternelle. Le paon est présenté comme un modèle de conduite pour le clerc et le laïc, mais il commence, par là-même, à incarner l'orgueil et la vanité. En faisant la roue, le paon ne fait plus seulement référence au corps glorieux, mais devient

[2215] M. PASTOUREAU, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, *op. cit.*, p. 153, n. 5, d'après A. M. KRISTOL, *Color : les langues romanes devant le phénomène de la couleur*, Berne, Francke, coll. « Romanica Helvetica », 88, 1978, p. 9-14.
[2216] « *Colores dicti sunt, quod calore ignis vel sole perficiuntur* », *Etymologiae*, XIX, XVII, 1, cité dans M. PASTOUREAU, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental, op. cit.,* p. 153, n. 7.
[2217] *Supra,* chap. III, I. C.

synonyme d'ostentation, de superficialité. Or, il peut, en contrepoint, être signe d'humilité, lorsqu'il s'aperçoit de la laideur de ses pattes, à l'image du fidèle qui doit prendre conscience de ses péchés. Ainsi, le paon en vient à « s'abaisse[r] quand il s'élève, et [à] s'éleve[r] quand il s'abaisse »[2218]

[2218] A. ZUCKER, *Physiologos…, op. cit*., p. 269.

Conclusion

Les mises en image du paon et du phénix dans des contextes cultuels et funéraires autour du Bassin méditerranéen entre le IV^e^ et le XII^e^ siècle ont guidé nos réflexions sur l'évolution de la conception du temps et de la mort entre l'Antiquité et le Moyen Âge. Notre analyse de la construction de la signification du paon et du phénix avant le IV^e^ siècle a permis de révéler l'existence de liens étroits entre les deux oiseaux et de mieux comprendre les raisons de leurs mises en regard dans plusieurs décors chrétiens. Nous avons examiné les circonstances de leur christianisation entre le III^e^ et le IV^e^ siècle et, en les comparant, nous en déduisons que leur « conversion » s'est effectuée par glissements de sens. Le paon fut associé au processus de renouveau en raison de la repousse annuelle de ses plumes caudales, avant d'être mis en relation avec la conception du baptême comme une renaissance. Selon nous, la naissance mythique du paon après la mort d'Argus et sa « renaissance » au printemps ont été réinterprétées pour correspondre à la signification du sacrement baptismal ainsi qu'à celui du rituel eucharistique. Les paons réunis autour du calice et/ou de la croix sur de nombreuses clôtures de chœur sont à l'image du rapprochement progressif du fidèle avec Dieu, de son incorporation au Christ par l'intermédiaire des sacrements. Ils relaient la fonction médiatrice de l'Église et participent à la spiritualisation de la chair en accompagnant l'ascension de l'âme du fidèle engagé sur la voie du salut.

Nous pensons qu'une distinction doit être établie entre le schéma des paons affrontés autour d'un élément central et celui du paon faisant la roue. Dans le premier cas, celui des paons affrontés, ils furent figurés dans un contexte funéraire, en particulier entre le III^e^ et le IV^e^ siècle, afin de protéger le corps du défunt. Toujours affrontés, mais cette fois-ci dans le décor cultuel et surtout à partir du VI^e^ siècle, ils gardent le seuil du chœur en marquant une étape dans la progression du fidèle au sein de l'espace ecclésial. De fait, les paons rassemblés autour du calice et/ou de la Croix-Arbre de Vie commémorent le sacrifice du Christ et annoncent sa résurrection. En faisant écho à la célébration du baptême et de l'eucharistie, ils en soulignent l'efficacité et permettent aux fidèles les plus méritants de franchir la porte du Royaume de Dieu. Les paons affrontés forment une clôture afin de garder l'entrée du chœur tout en défendant dans le décor, l'accès aux fruits incorruptibles de l'Arbre de Vie du nouvel Adam. En nous basant sur le corpus réuni, nous avons démontré que les paons se rassemblent pour protéger le corps du Christ et

entrent en dialogue, de manière à faciliter les échanges entre terrestre et céleste et à favoriser le passage du sensible à l'intelligible, du charnel au spirituel. Pour ce qui est du second schéma, nous pensons que le paon déployant sa queue en roue faisait davantage sens vis-à-vis du triomphe du Christ sur la mort et annonçait la résurrection des Élus à la fin des temps.

Au fil de nos analyses, nous avons mis en évidence que le thème de la renaissance est l'un des principaux points de contact entre le paon et le phénix, ce dernier étant un *exemplum* par excellence de la résurrection. L'impact de l'oiseau mythique, renaissant de ses cendres, dans l'imaginaire des premiers chrétiens était tel, qu'il ne pouvait être mis à l'écart dans la littérature et l'iconographie. Le fait que l'*avis unica* ne soit figuré au cœur d'un brasier ardent qu'entre le III^e^ et le IV^e^ siècle nous semble révélateur. Le palmier-dattier (*phoenix*) sur lequel le phénix trône dans la scène de *Traditio Legis,* développée au IV^e^ siècle, a été privilégié dans l'art chrétien du fait de l'importance accordée au résultat du processus de régénération. Baptisé par le feu purificateur, l'oiseau ressuscité incarne la victoire du Christ sur la mort, préfigure celle des Élus et apporte un espoir de salut au baptisé. Selon nous, un glissement de la lumière de l'oiseau solaire à la lumière divine a été opéré. Le rayonnement du nimbe radié de l'*avis unica* s'est propagé jusqu'à mettre en lumière le corps glorieux du phénix assimilé au Christ. Ce dernier désigne d'ailleurs le témoin de sa résurrection dans le décor de Saints-Cosme-et-Damien au VI^e^ siècle, par exemple. Notre propos a notamment visé à démontrer que le phénix fut toujours considéré comme porteur de lumière. Or, la lumière du phénix fut, dans la pensée chrétienne, un moyen de faire référence à la lumière de la vie éternelle ainsi qu'à la lumière divine, synonyme d'incorruptibilité chez Irénée de Lyon. Perché sur le palmier transformé en Arbre de Vie, le nouvel oiseau rayonne et diffuse un espoir de salut en arborant son corps spirituel et en contemplant Dieu sans intermédiaire.

La mise en regard du paon et du phénix dans le décor absidal de Sainte-Agnès-hors-les-murs au VII^e^ siècle est porteuse de sens et révèle, selon nous, un autre point de contact essentiel entre les deux oiseaux. La mention dans l'inscription dédicatoire du « paon pourpré », ceci dans l'axe de la martyre romaine dont la tunique est marquée par la figure du phénix bleu, cristallise la proximité sémantique de ces deux oiseaux liés à la renaissance et au triomphe sur la mort. Le paon et le phénix interagissent, jusqu'à se confondre au sein d'un décor dans lequel le thème de la lumière est omniprésent. Nous pensons que le paon-phénix a été associé à la pourpre pour renforcer les liens étroits tissés entre les deux oiseaux, ainsi baptisés dans le sang unique des martyrs et de l'Agneau. Le paon, dont la chair était réputée impérissable, reflète donc l'éclat de la lumière de la foi et diffuse celle de la vie éternelle. Le paon et le phénix, revêtus d'une même

lumière, incarnent le corps glorieux du Christ et annoncent le rayonnement perpétuel du corps spirituel promis aux Élus. Ils offrent une traduction visuelle de la graine semée corruptible et ressuscitée incorruptible, mentionnée dans la *Première Épître aux Corinthiens.*

À Sainte-Agnès-hors-les-murs, le phénix prend ainsi la forme d'un oiseau bleu inscrit dans un médaillon, selon un schéma comparable à la figure imprimée sur la tunique de l'archange Michel sur l'arc absidal de Saint-Apollinaire-in-Classe de Ravenne au VI^{e} siècle. De fait, notre travail a notamment consisté à confronter les témoignages figurés du paon et du phénix, afin de faire émerger des constantes et des variables dans la façon de présenter le premier et de donner corps au second. La méthode de la mise en série des documents a permis de cerner les caractéristiques du paon et du phénix dans l'iconographie antique et médiévale, ainsi que de cerner leurs différents profils. En nous basant sur un ensemble de 490 documents, nous avons constaté que la queue ocellée identifie le paon comme tel, en sachant que les couleurs du plumage ont pu disparaître de certains décors ou n'ont pas été appliquées. En contrepartie, l'image du paon présenté en train de faire la roue n'est pas aussi répandue qu'on pourrait le penser. L'oiseau vu de profil, avec la queue trainante, est privilégié, et il en est de même du schéma des paons affrontés reproduits sur près des deux tiers des documents réunis.

Nous avons observé que le profil du phénix était plus difficile à cerner. Il porte un nimbe, le plus souvent radié, sur plus des deux tiers des documents répertoriés, ce qui en fait la principale constante de son iconographie. En outre, la sphère, le palmier-dattier (*phoenix*) ou un monticule, hérité de son ancêtre égyptien, permettent de l'identifier ou contribuent à le désigner comme l'*avis unica*. À Sainte-Agnès-hors-les-murs, le phénix prend les couleurs du paon, tandis que son nimbe semble avoir été agrandi pour former un médaillon. La mise en parallèle des occurrences a révélé la complexité du répertoire visuel du phénix, tantôt échassier, tantôt oiseau indifférencié, autrement dit dépourvu d'attribut singulier. Nous en avons déduit que la figure du phénix a été composée, adaptée et enrichie au fil des siècles et en fonction des contextes. Dans la sphère impériale romaine, le *benu*-phénix trônant sur une sphère est notamment présenté par une personnification de l'éternité, ou par l'empereur dont le nouveau règne est ainsi annoncé comme un retour de l'Âge d'or. Le tertre du *benu* se transforme en bûcher funéraire pour le phénix, le nid enflammé de ce dernier renvoyant dans le même temps au bûcher funéraire impérial. Au V^{e} siècle, on retrouve le phénix sur un monticule, cette fois-ci paradisiaque, sur la coupole du baptistère San Giovanni in Fonte de Naples. Nous avons déterminé que la christianisation du paon et du phénix a été opérée par une succession de relectures, de réactualisations et d'infléchissements de leurs significations liées en différents

points. La « conversion » du paon et du phénix entre le III^e^ et le IV^e^ siècle passe par une réorientation de leurs significations et par une évolution des figures ou des objets auxquels ils étaient déjà associés. Le palmier-dattier du phénix devient une allusion à l'Arbre de Vie, les flammes une référence à la purification du baptême ou au martyre, tandis que le canthare se change en calice et la vigne dionysiaque en raisin eucharistique pour le paon.

Au sein du premier chapitre, nous avons cherché à mieux comprendre les circonstances de réalisation des premières mises en image du paon et du phénix via le *benu* dans le Bassin méditerranéen. Concernant le paon, il nous a semblé important de revenir sur les conditions de l'introduction de l'oiseau et d'examiner les termes qui le désignent dans certaines versions du *Livre des Rois*. En croisant les informations, nous en déduisons que le paon originaire d'Inde a été importé par voie commerciale en Mésopotamie, dès le VIII^e^ siècle av. J.-C., puis domestiqué en Grèce entre le VI^e^ et le V^e^ siècle av. J.-C. La supposée importation du paon en Israël, grâce au roi Salomon au X^e^ siècle av. J.-C., doit être remise en question. L'animal fut perçu comme un bien de valeur, ce dont témoigne l'ambivalence du terme hébreu « *toukkiyyim* », traduit dans certaines versions du *Livre des Rois* par « paons »[2219]. À nos yeux, ce point n'a pas suffisamment été mis en évidence jusqu'à présent, alors qu'il reflète un aspect essentiel de l'imaginaire construit autour du paon. Ce dernier fut estimé, apprécié, voire échangé au même titre que de l'or ou des pierres précieuses, en raison de ses origines lointaines, de sa rareté et de ses couleurs vives. Certains auteurs antiques ont d'ailleurs fait du phénix une créature provenant d'Inde, une contrée synonyme d'ensoleillement perpétuel, de faune extraordinaire, de pierres précieuses et de parfums. Dans le même ordre d'idées, c'est vers l'Égypte que notre regard s'est dirigé afin de mieux cerner les racines littéraires et iconographiques du mythique phénix. Ce dernier est principalement issu de récits autour d'un oiseau primordial, lié à la longévité, à la cyclicité et au soleil dans la cosmogonie héliopolitaine. Au V^e^ siècle av. J.-C., le *benu*-phénix hérodotéen vit cinq cents ans et ressemble à un aigle au plumage rouge et or[2220]. Le phénix et le paon ont suivi deux voies différentes, mais sont tous deux liés à la renaissance entre le VI^e^ et le V^e^ siècle av. J.-C., puisque le second fut mis en relation avec le renouveau et la cyclicité de la nature. Le paon fut introduit sur l'île de Samos et devint l'attribut d'Héra au moment de ses premières mises en image en contexte funéraire sur des couronnes votives, placées dans des tombes étrusques.

[2219] I Rois 10, 22 ; 2 Chroniques 9, 21.
[2220] HÉRODOTE, *Histoires*, II, 73, 1.

Nous avons démontré que la phase comprise entre le III^e^ siècle av. J.-C. et le II^e^ siècle av. J.-C. marqua une étape déterminante dans la construction de la signification du paon. Ce dernier rejoignit le thiase dionysiaque, ce qui renforça sa position de médiateur entre le terrestre et le céleste, puisqu'il fut considéré comme un psychopompe dès cette époque. Durant les trois premiers siècles, l'oiseau d'Héra/Junon participa à la mise en scène de l'apothéose impériale, en particulier celle de la divinisation de l'impératrice. Entre le II^e^ et le IV^e^ siècle, le phénix fut étroitement à l'empereur lié dans la numismatique, comme signe annonciateur d'une période de prospérité et de stabilité politique. Ainsi, le paon et le phénix ont tous deux fait partie intégrante du discours visuel de l'impératrice ou de l'empereur, qui se servirent de l'impact de leurs figures dans l'imaginaire. Les deux oiseaux appartenant au vocabulaire visuel du pouvoir impérial, sont figurés à Rome sur des pièces de monnaie, à la même époque, et sont l'instrument de deux discours différents mais complémentaires.

Dans notre propos, nous sommes revenu sur le cas de l'enseigne peinte de la taverne d'Euxinus à Pompéi en adoptant un double point de vue. Nous avons proposé de réfléchir sur la première figuration du phénix en tant que tel et sur la plus ancienne combinaison visuelle connue de ces deux oiseaux. Placés à l'entrée de l'édifice, les paons affrontés gardent le seuil des Champs-Élysées et semblent conduire l'âme vers le phénix, annonçant la *felicitas* éternelle dans l'au-delà. Le choix du schéma des paons affrontés et de l'association paon/phénix n'est pas anodin. Il en est de même, par exemple, des paons réunis autour du canthare dionysiaque, au dessus des niches funéraires d'une tombe de la nécropole de la Via Portuense, à Rome, au II^e^ siècle. Les paons affrontés forment une clôture protectrice pour le défunt et escortent l'ascension de son âme vers les cieux. L'oiseau est perçu comme un médiateur entre la vie et la mort, entre le terrestre et le céleste, entre l'humain et le divin, ainsi que comme le protecteur d'une zone liminaire entre deux univers. Les paons – perchés sur des piédestaux ou des sphères – placés dans les angles de certaines voûtes catacombales entre le III^e^ et le IV^e^ siècle, relèvent selon nous de ce système de pensée. Sur la voûte du *cubiculum* dit « du Bon Pasteur », dans les catacombes de Domitille à Rome au III^e^ siècle, les paons et les cailles évoquant le cycle des saisons, induisent une impression de rotation infinie autour du pasteur, synonyme, quant à lui, de paix, de stabilité et de *felicitas*. La voûte est alors devenue comme un seuil que les paons protègent et permettent de franchir, selon un schéma de pensée appliqué plus tard, sur la coupole du baptistère San Giovanni in Fonte de Naples, puis sur la voûte du *bêma* de Saint-Vital de Ravenne, ou bien encore sur des clôtures de chœur.

Comme nous l'avons souligné précédemment, nous pensons que la christianisation du paon et du phénix passe par une réorientation de leurs significations respectives et par une « conversion » des éléments figurés en périphérie de ces oiseaux. Sur l'une des parois de la *Cappella Greca* dans les catacombes de Priscille (III^e siècle), le premier phénix inscrit dans un discours visuel à dominante chrétienne, est présenté au cœur d'un brasier ardent. Le tombeau-berceau enflammé du phénix appartient au rituel de consécration du corps de l'*avis unica*, purifié avant de renaître, à l'égal du baptisé. À la fin du I^er siècle de notre ère, Clément de Rome († 99) se servait déjà du phénix comme d'un argument « prouvant » que le Christ avait triomphé de la mort et que la résurrection était accessible aux serviteurs de Dieu les plus méritants[2221]. La régénération du phénix fut ainsi interprétée comme une théophanie et devint un *exemplum* de la transformation finale accordée aux Élus. À la fin du IV^e siècle, les liens étroits tissés entre le phénix, le Christ et le baptisé, se renforcèrent, puisque l'oiseau de la résurrection fut introduit dans l'espace ecclésial. Abrité dans un médaillon, le phénix s'élève d'un nid de flammes et apporte un espoir de salut sur le pavement de la basilique post-théodorienne d'Aquilée.

Les renaissances périodiques rythmant la longue vie du phénix sont interprétées comme la réactualisation du baptême de Jésus, tandis que les flammes soulignent la dimension eschatologique du sacrement. En recevant le sceau baptismal, l'individu meurt symboliquement pour mieux renaître et faire corps avec le Fils de Dieu, par l'intermédiaire de l'Église qui contribua à la renaissance d'Aquilée. C'est dans ce même contexte que le paon se rapprocha du corps du Christ sur le pavement absidal de la basilique alla Beligna, toujours à Aquilée. L'oiseau médiateur entre terrestre et céleste, accompagne l'élévation spirituelle du fidèle et relaie la célébration de la communion, en gardant l'accès aux fruits de l'Arbre de Vie. Le paon commémore le sacrifice du Christ et annonce la Résurrection, ce vers quoi il tendait déjà sur les fresques de la voûte du *cubiculum* A2 dans les catacombes de Calliste au milieu du III^e siècle. De fait, entre le III^e et le IV^e siècle, le paon migra du répertoire funéraire vers le décor ecclésial et se rapprocha du Christ victorieux de la mort, ainsi que du fidèle guidé sur la voie du salut. Nous avons émis l'hypothèse que le phénix et le paon aient pu être intégrés dans le décor de l'ancienne basilique Saint-Pierre à la fin du IV^e siècle. L'insertion éventuelle du phénix dans la scène de *Traditio Legis* de la basilique vaticane a pu notamment influencer le choix de faire figurer l'oiseau mythique au sommet d'un palmier dans le décor absidal de Saints-Cosme-

[2221] CLÉMENT DE ROME, *Épître aux Corinthiens*, 1, 25.

et-Damien au VI^e siècle. Les deux paons sculptés du II^e siècle ont, quant à eux, pu être greffés sur la fontaine dite « de la Pigne » dès la fin du IV^e siècle. Le décor de la fontaine placée dans le « *paradisus* » de la basilique Saint-Pierre réunit les principales composantes de la signification du paon associé à la renaissance, à la purification et au baptême lié à la communion. Le dais de l'atrium annonce le baldaquin du chœur, le canthare fait écho au calice et l'eau au sang du Christ et des martyrs. Le paon médiateur entre terrestre et céleste relaie la portée des sacrements, participe à la spiritualisation de la chair et s'impose comme un gardien du *fons vitae*.

Entre le V^e et le VI^e siècle, les liens tissés entre le paon, le phénix et le sacrement baptismal se sont resserrés. Les deux oiseaux liés à la notion de renaissance contribuent à la composition d'une mise en scène de l'administration du baptême. Dans le baptistère San Giovanni in Fonte de Naples (V^e siècle), le phénix est placé en regard d'une croix dorée, imprimée sur un fond étoilé, au centre de la coupole et dans l'axe du baptisé. Au même titre que la croix-trophée, dont il amplifie la portée, le phénix témoigne du sacrifice du Christ et célèbre la Résurrection. Baptisé par le feu, l'oiseau ressuscité rappelle les souffrances du Christ et fait écho aux figures des martyrs apportant leurs couronnes gemmées et attendant d'entrer dans la Jérusalem céleste. Le phénix porte, révèle et diffuse la lumière de la vie éternelle en apparaissant sur un monticule, au sein d'un anneau doré couronnant le Christ signifié par la croix. Le corps glorieux de l'*avis unica* est enveloppé d'un éclat perpétuel, dont l'initié commence à se revêtir en recevant le sceau baptismal, sous la croix fixée dans le ciel de mosaïques. Synonyme d'incorruptibilité chez Irénée de Lyon (v. 130-202), la lumière semble jaillir de la croix dorée et structurer le décor de la coupole empreinte de la présence du Christ et du phénix, trônant dans le nouvel Éden[2222]. Le nouvel oiseau rayonne dans le Royaume de Dieu et arbore son corps ressuscité annonçant le corps spirituel des Élus.

Le fait que la figure du phénix réapparaisse à Naples, au début du V^e siècle, a requis notre attention. Durant la première moitié du V^e siècle, l'évêque laissa son empreinte dans le tissu urbain en faisant notamment construire et orner un baptistère au cœur d'une cité renaissante. À Naples, les paons font partie de l'escorte du phénix couronné de lumière. Ils appartiennent à une série d'oiseaux affrontés à des corbeilles de fruits, évoquant l'abondance du nouvel Éden, irrigué par le Christ-Fleuve de Vie. Les fruits incorruptibles de l'Arbre de Vie sont notamment défendus par un couple de paons, des oiseaux dont la chair serait imputrescible

[2222] IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, IV, 20, 2.

selon saint Augustin (354-430)[2223]. Dieu aurait accordé au paon l'incorruptibilité charnelle, et au phénix, la faculté de régénération selon Ambroise de Milan (v. 340-397)[2224]. La proximité entre les paons et le phénix sur la coupole du baptistère napolitain participe ainsi au rapprochement du fidèle avec Dieu. Au V^e^ siècle, les deux oiseaux victorieux de la mort incarnent des *exempla* de la résurrection promise à celles et ceux qui se sont enveloppés dans le sarcophage de leur foi, imprégné des parfums de leurs vertus, pour suivre la pensée d'Ambroise de Milan. Dès lors, le paon au plumage éclatant et le phénix radieux renforcent la conception du baptême comme une renaissance, une purification et une illumination du corps et de l'âme orné de vertus.

Au cœur du décor contemporain dans le baptistère des Orthodoxes, à Ravenne, les paons réunis autour de la croix entrent en écho avec la renaissance de l'individu et l'invitent à communier avec le Christ. Sur l'une des huit lunettes du décor, les deux oiseaux sont perchés sur des rinceaux de vigne, qui jaillissent de deux canthares-calices et se rejoignent autour de la croix. Le glissement du canthare vers le calice et de la vigne dionysiaque vers le raisin eucharistique, a d'abord été opéré sur le pavement de la basilique alla Beligna d'Aquilée au IV^e^ siècle. Le décor de la lunette du baptistère ravennate souligne un aspect qui transparait seulement en filigrane sur la coupole du baptistère napolitain. À Ravenne, la combinaison de la figure du paon avec le canthare-calice, la croix et les rinceaux de vigne, le tout sous un arc, est porteuse de sens. De la même manière que sur le *pluteus* ajouré de la basilique ravennate San Michele in Afriscisco (VI^e^ siècle), la lunette est conçue comme une clôture ajourée, une barrière à travers laquelle le fidèle aperçoit l'autel et la lumière de la Jérusalem céleste. L'arc de la lunette matérialise la porte du salut, indissociable des sacrements, en particulier ceux du baptême et de la communion, dont l'efficacité est relayée par les paons affrontés. Ces derniers défendent l'entrée du nouvel Éden et escortent l'âme du fidèle, qui espère franchir le seuil du Royaume de Dieu et accéder au *fons vitae* annoncé par les fonts baptismaux. La stabilité du corps du paon, réputé impérissable, contraste avec le renouvellement annuel de ses plumes, entrant en écho avec la renaissance du catéchumène et la réactualisation du baptême de Jésus. Ainsi, le paon associé à la fois à la célébration du baptême et à celle de la communion, participe à la spiritualisation de la chair de l'individu, incorporé progressivement au Fils de Dieu par l'intermédiaire de l'Église. Les paons affrontés incarnent une clôture ajourée et entrent en dialogue pour faciliter le rapprochement du fidèle avec Dieu, ce qui sera d'autant plus sensible

[2223] AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, XXI, 4.
[2224] AMBROISE DE MILAN, *Exameron*, V, 23, 79-80.

sur des clôtures de chœur et sur des baldaquins placés au-dessus de l'autel entre le VIII^e^ et le IX^e^ siècle. À Ravenne, dans le baptistère des Orthodoxes, l'individu est immergé dans l'axe de la scène du baptême de Jésus projeté sur la coupole, tel un pivot autour duquel sont répartis les éléments du décor, puisque, selon Tertullien le corps est le *cardo* du salut.

Sur le pavement de la basilique justinienne de Sabratha au milieu du VI^e^ siècle, l'Arbre de Vie gardé par les paons, se déploie cette fois d'une extrémité à l'autre de la nef, afin de guider les pas du fidèle vers le calice. Selon nous, le décor de Sabratha synthétise la signification du paon au VI^e^ siècle et la met en perspective avec celle du phénix, perché sur une sphère héritée de la numismatique impériale. Placés au seuil de la nef, deux paons encadrent une feuille d'acanthe monumentale sur laquelle est perché le phénix ressuscité. Celui-ci est abrité par une mandorle végétale, donnant naissance aux rinceaux de vigne de l'Arbre de Vie du nouvel Adam. Dans l'axe du phénix, l'oiseau en cage évoque la prison de l'âme, que le paon contribue à libérer en relayant les sacrements synonymes de purification. Au-dessus de l'oiseau en cage, un paon trône sur une sphère et fait la roue pour célébrer la Résurrection et annoncer le triomphe sur la mort des serviteurs de Dieu. Les trois paons et le phénix apportent un espoir de salut, au sein d'un univers harmonieux, jalonné de rinceaux de vigne, tels des échelons dans le rapprochement du fidèle avec Dieu. Le paon psychopompe mène le fidèle vers le Christ, signifié par le phénix, et accompagne son élévation spirituelle grâce à sa fonction de médiateur.

Entre le VIII^e^ et le IX^e^ siècle, le schéma des paons affrontés autour de la croix et/ou du calice a été reproduit sur plusieurs supports sculptés répartis autour de l'autel, en particulier sur des baldaquins en marbre (*ciboria*) et sur des plaques de clôtures de chœur dans le nord de l'Italie et à Rome. Notre regard s'est, entre autres exemples, porté sur le décor sculpté du *pluteus* de la basilique Sainte-Marie-du-Transtévère (fin VIII^e^ siècle). Cette mise en image du paon a été peu étudiée en tant que telle, alors qu'elle témoigne, selon nous, d'un point essentiel de la pensée chrétienne. Les paons sculptés offrent une traduction visuelle de la spiritualisation de la chair, par l'intermédiaire des sacrements du baptême et de la communion. Réunis autour du calice, ils s'abreuvent de vie éternelle et marquent une étape dans la progression spirituelle du fidèle. Dès lors, ils renforcent la fonction de la clôture de chœur, tout en s'opposant, dans le décor, au passage du Mal évoqué par le serpent. La mise en arc de leur corps, abritant une vision anticipée du nouvel Éden, révèle qu'ils se sont pliés à la volonté du concepteur du décor, ainsi qu'à celle du Créateur. Perchés sur deux croix assimilées à l'Arbre de Vie, les deux oiseaux sont maintenus en équilibre grâce à leur queue qui, telles des colonnes, supportent un arc dont la clé est indiquée par le calice. Les paons médiateurs entre le terrestre et le céleste incarnent la

porte du salut et permettent aux fidèles de franchir le seuil du Royaume de Dieu, en renforçant le rôle de l'Église. Leur corps transformé, car conformé à la liturgie, participe à l'ouverture des yeux de la foi, au passage du visible à l'invisible, du sensible à l'intelligible. En tant que psychopompes, ils accompagnent l'ascension de l'âme et introduisent les fidèles les plus méritants auprès de Dieu. Les paons affrontés prennent part au dialogue du fidèle avec Dieu en amplifiant la portée du baptême et de la communion nécessaires au salut. Ils s'abreuvent au *fons vitae* évoqué par le calice et semblent renaître à partir du sang du Christ avec lequel le baptisé fait progressivement corps.

Entre le VI^e^ et le IX^e^ siècle, la figure du phénix a été insérée dans les décors absidaux de trois basiliques martyriales, les églises Saints-Cosme-et-Damien (526-530), Sainte-Agnès-hors-les-murs (625-638) et Sainte-Praxède (817-818). Nos réflexions ont porté sur les circonstances, les moyens et les enjeux de la composition de décors empreints de la présence conjointe du phénix et du pape. Ce dernier chercha à nouer des liens de plus en plus étroits avec les martyrs romains, ainsi qu'avec le Christ, ce dont témoignent les discours visuels exposés dans le chœur de ces églises, construites ou reconstruites sous les pontificats de Félix IV (526-530) et de Pascal I^er^ (817-824). Dans le décor de Saints-Cosme-et-Damien, le noyau visuel de la scène de *Traditio Legis* est conservé, mais le cortège est élargi, restructuré et hiérarchisé, afin d'accueillir la figure pontificale. En relisant la formule de la *Traditio Legis* développée à Rome au IV^e^ siècle, le pape se servit de l'impact de la scène paléochrétienne pour asseoir son autorité et s'appropria le phénix qui trône sur un palmier. Le pape dédicant parvint à se placer sous la protection du phénix et à se revêtir lui-même de lumière, pour franchir le seuil du Royaume de Dieu aux côtés des saints.

Au IX^e^ siècle, le pape Pascal I^er^ reprit la trame du décor de Saints-Cosme-et-Damien et l'actualisa en remplaçant les deux martyrs orientaux par les figures des saintes Praxède et Pudentienne. En nous basant sur le code chromatique des différentes figures du décor absidal de la basilique Sainte-Praxède, nous avons démontré que le pape Pascal I^er^ a affiché sa volonté de faire corps avec les martyrs, avec le phénix ainsi qu'avec le Christ. Baptisé par le feu, le phénix dévoile son corps glorieux, au-dessus de saint Paul, de sainte Praxède et du pape dédicant. L'*avis unica* porte un nimbe radié, bleu et cerné de blanc, qui fait écho au nimbe du Christ tout en répondant au nimbe carré de Pascal I^er^ ainsi qu'à son monogramme. Le pape s'incorpore au Christ et au phénix, dont les corps glorieux annoncent le corps spirituel promis aux martyrs, aux Élus et par extension, au pape introduit dans le nouvel Éden. Les monogrammes pontificaux bleus et blancs, disposés le long d'un axe vertical reliant le maître-

autel à la vision de la Jérusalem céleste, entrent en résonance avec les nimbes, aux couleurs identiques, des anges et des Évangélistes placés, quant à eux, le long d'un axe horizontal. La répartition cruciforme des médaillons bleus et blancs prend part à la mise en présence du Christ dans l'église et concourt à la re-présentation du pape au sein du discours visuel de l'Église romaine. L'arc absidal et l'arc triomphal forment la porte du salut accordé à celles et ceux qui s'en sont remis à Dieu, par l'intermédiaire de l'Église représentée par le souverain pontife. Le phénix nous a ainsi introduit au cœur d'un décor dont la portée ecclésiologique n'avait pas suffisamment, selon nous, été mise en relief auparavant.

Dans les décors absidaux des basiliques Saints-Cosme-et-Damien et Sainte-Praxède, le phénix placé au-dessus de la maquette de l'édifice met en relief la renaissance du lieu de culte et le renouveau de l'Église représentée par le pape. C'est par l'intermédiaire du paon que nous sommes entrés dans le décor de la basilique Saint-Clément, reconstruite durant le premier quart du XII^e^ siècle et dédicacée en 1118, sous le pontificat de Pascal II. Nous avons réfléchi sur le renouveau de l'iconographie du paon au XII^e^ siècle en nous concentrant sur un décor caractérisé par le thème de la renaissance. Placés derrière les cerfs assoiffés de vie éternelle, les paons gardent l'accès au *fons* vitae dont les eaux vives irriguent le nouvel Éden, à l'égal du Verbe de Dieu dont les échos semblent traduits par la multiplication des rinceaux naissant de la Croix-Arbre de Vie. Les deux oiseaux témoins de la crucifixion protègent le seuil du Royaume de Dieu et s'imposent comme des médiateurs entre le terrestre et le céleste ainsi que comme des figures facilitant le passage du sensible vers l'intelligible et du charnel vers le spirituel. À l'image des paons faisant corps avec le Christ, le martyr et le baptisé s'incorpore au Fils de Dieu. Nous pensons qu'en déployant majestueusement sa queue en roue, le troisième paon reflète le renouveau permis par le sacrifice du Christ et annonce à la fois, le triomphe sur la mort du Christ et la résurrection promise aux Élus. La chair réputée incorruptible de l'oiseau en fait également un exemple de conduite pour le clerc et le laïc. À l'égal du paon paré de couleurs vives, l'âme ornée de vertus peut revêtir le corps de lumière et participer au rapprochement du fidèle avec Dieu. Néanmoins, l'image du paon faisant la roue peut également être interprétée comme la démonstration de vertus superficielles synonymes de vaine gloire par rapport à celle qui doit être rendue à Dieu. Au XII^e^ siècle, le paon enseigne l'humilité et commence à être tiraillé entre deux sens opposés, avant d'incarner seulement la fierté, l'orgueil et la vanité.

Bibliographie

La bibliographie suivante est sélective. Les références bibliographiques citées de manière ponctuelle en notes de bas de page n'ont pas été reportées.

Sources écrites publiées :

- ACHILLE TATIUS, *Le Roman de Leucippé et Clitophon*, J.-P. GARNAUD (éd.), Paris, Belles Lettres, 1991.
- AGNELLUS, *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, D. MAUSKOPF DELIYANNIS (éd.), Turnhout, Brepols, 2006.
- AMBROISE DE MILAN, *Exameron*, trad. L. GOSSEREZ, 2007 (*CSEL* 32).
- APOLLODORE, *La « Bibliothèque » d'Apollodore*, J.-C. CARRIÈRE et B. MASSONIE (trad.), Paris, Belles Lettres, 1991.
- ARISTOTE, *Histoire des parties des animaux*, J. BARTHÉLÉMY SAINT-HILAIRE (trad.), Paris, Hachette, 1883.
- ARISTOTE, *Histoire des animaux. Tome II, livres V-VII*, P. LOUIS (trad.), Paris, Belles Lettres, 1968.
- ATHÉNÉE, *The Deipnosophists, 4. Books VIII-X*, C. B. GULICK (éd. et trad.), Cambridge, Harvard University Press, 1961, IX ; *6. Books XIII-XIV*, 1959, XIV.
- AUGUSTIN, *La Cité de Dieu, Livres XVIII à XXII*, L. MOREAU (trad.) et J.-C. ESLIN (éd.), Paris, Seuil, 1994.
- AUSONE, *Œuvres complètes*, B. COMBEAUD (trad.), Bordeaux, Mollat, 2010.
- *Biblia Sacra : Iuxta Vulgatam Versionem*, A. GASQUET (éd.), Rome, Typis polyglottis Vaticanis, Libreria Editrice Vaticana, 1957.
- CLAUDIEN, *Phoenix*, traduit par HUBAUX J. et LEROY M., *Le mythe du phénix dans les littératures grecque et latine*, Liège, Faculté de philosophie et lettres ; Paris, Droz, 1939, p. XXI-XXVI.
- CLÉMENT DE ROME, *Épître aux Corinthiens*, A. JAUBERT (éd., introd. et trad.), Paris, Cerf, coll. « Sources chrétiennes » 167, 1971.
- *Codex Alexandrinus. Η Καινη Διαθηκη. Novum Testamentum Graece*, B. H. COWPER (éd.), Londres, Williams & Norgate, 1860.
- ÉLIEN, *La personnalité des animaux II*, A. ZUCKER (éd.), Paris, Belles Lettres, 2002.
- ENNIUS, *Les Annales*, J. HEURGON (éd.), Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1958.
- *L'Exagogè d'Ézéchiel le Tragique*, P. LANFRANCHI (éd. et trad.), Leiden, Brill, coll. « Studia in Veteris Testamenti Pseudepigrapha », 2006.
- HÉRODOTE, *Histoires. Livre II, Euterpe*, P.-E. LEGRAND (éd. et trad.), Paris, Belles Lettres, 1936.

- HÉSIODE, *Fragmenta Hesiodea*, R. MERKELBACH et M. L. WEST (éd.), Oxford, 1967, frg. 304.
- HÉSIODE, *Théogonie ; Les Travaux et les Jours ; Le Bouclier*, P. MAZON (éd. et trad.), Paris, Belles Lettres, 1972.
- HUGUES DE SAINT VICTOR, *De Bestiis*, PL 177.
- IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies. Dénonciation et réfutation de la gnose au nom menteur*, A. ROUSSEAU (trad.), Paris, Cerf, coll. « Sagesses chrétiennes », 2001.
- ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies. Livre XII, Des animaux*, A. JACQUES (trad.), Paris, Belles Lettres, 1986.
- JEAN CHRYSOSTOME, *Trois catéchèses baptismales*, A. PIÉDAGNEL (éd.), Paris, Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 366, 1990.
- *La Bible. L'Ancien Testament, le Nouveau Testament*, traduction œcuménique de la Bible, Paris, Alliance Biblique Universelle – le Cerf, coll. « La Pochothèque », 1996.
- *La Bible. Écrits intertestamentaires*, A. DUPONT-SOMMER et M. PHILONENKO (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.
- LACTANCE, *Carmen De Ave phoenice*, traduit par HUBAUX J. et LEROY M., *Le mythe du phénix dans les littératures grecque et latine*, Liège, Faculté de philosophie et lettres ; Paris, Droz, 1939, *Poème sur le phénix*, p. XI-XX.
- LAEVIUS, *L'aile du phénix*, frg. 26, cité dans MACROBE, *Les saturnales. Livres I-III*, C. GUITTARD (trad.), Paris, Belles Lettres, CUF, 1997.
- *Liber Pontificalis*, L. DUCHESNE (éd. et trad.), Paris, De Boccard, 1886-1892.
- LUCIEN DE SAMOSATE, *Œuvres complètes,* E. TALBOT (éd. et trad.), Paris, Hachette, 1866.
- *Mirabilia Urbis Romae. The Marvels of Rome*, F. M. NICHOLS (éd. et trad.), Londres, Ellis and Elvey, 1889.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, G. LAFAYE (éd.), O. SERS (trad.), Paris, Belles Lettres, 2009.
- PHILOSTRATE, *Apollonius of Tyana ; Letters of Apollonius ; Ancient testimonia ; Eusebius's reply to Hieroclè*, C. P. JONES (éd.), Harvard, Harvard University Press, 2006.
- *Physiologos : le bestiaire des bestiaires*, A. ZUCKER (éd. et trad.), Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2004.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle. Livre X*, E. DE SAINT-DENIS (trad. et éd.), Paris, Belles Lettres, CUF, 1961 ; *Livre XI*, E. ERNOUT et R. PÉPIN (éd. et trad.), Paris, Belles Lettres, 1947.
- POMPONIUS MELA, *Chorographie*, A. SILBERMAN (éd. et trad.), Paris, Belles Lettres, 1988.
- PSEUDO-EUSTATHE, *Commentarius in Hexaemeron*, PG 18.
- QUINTE-CURCE, *Histoires. Tome II, livres VII-X*, H. BARDON (trad. et éd.), Paris, Belles Lettres, 1965.
- RABAN MAUR, Commentarius in Paralipomena, PL 109.
- RABAN MAUR, *De Universo Libri*, PL 111.

- SOLINUS, *Collectanea rerum memorabilium,* T. MOMMSEN (éd.), Berolini, Weidmannes, 1958.
- STRABON, *Géographie de Strabon,* A. TARDIEU (trad. et éd.), Paris, Hachette, 1865.
- TERTULLIEN, *La résurrection des morts,* A. JAUBERT (trad. et éd.), Paris, Migne, 2014.

Études :

- ABBATE-PACHA O., « Le phénix égyptien », *Bulletin de l'Institut Égyptien*, 2e série, n°4, 1883-1884, p. 9-15.
- ALBERT J.-P., *Odeurs de sainteté. La mythologie chrétienne des aromates,* Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « Recherches d'Histoire et de Sciences Sociales » n°42, 1990.
- ALFÖLDI-ROSENBAUM E. et WARD-PERKINS J., *Justinianic Mosaic Pavements in Cyrenaican Churches*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1980.
- AMAD G., *Recherches sur le mythe du phénix dans la mosaïque antique,* Montevideo, s. n., 1988.
- ANDALORO M. (éd.), *La Pittura medievale a Roma (312-1431). Atlante – Percorsi visivi, vol. Suburbio, Vaticano, Rione Monti*, Milan, Jaca Book, 2006.
- ANDALORO M. et ROMANO S. (éd.), *La Pittura medievale a Roma (312-1431), vol. I. L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini (312-468)*, Milan, Jaca Book, 2006.
- ANDRE J. et FILLIOZAT J., *L'Inde vue de Rome. Textes latins de l'Antiquité relatifs à l'Inde,* Paris, Belles Lettres, 1986.
- ANGHEBEN M., « Les théophanies composites des arcs absidaux et la liturgie eucharistique », *Cahiers de civilisation médiévale*, 54, 2011, p. 113-142.
- ANGIOLINI MARTINELLI P., *Corpus della scultura paleocristiana, bizantina ed altomedioevale di Ravenna,* vol. I., *Altari, amboni, cibori, cornici, plutei con figure di animali e con intrecci, transenne e pavimenti vari*, Rome, De Luca, 1968.
- ARNAUD P., « L'image du globe dans le monde romain : Iconographie, symbolique », *MEFRA*, 96.1, 1984, p. 53-116.
- *Au royaume des ombres : la peinture funéraire antique (IVe siècle av. J.-C.-IVe siècle apr. J.-C.),* N. BLANC (éd.), catalogue d'exposition (musée et sites archéologiques de Saint-Romain-en-Gal, Vienne, 1999), Paris, RMN, 1998.
- BARR J., « Is Hebrew *qen* "nest" a metaphor ? », dans *Semitic Studies in honor of Wolf Leslau on the occasion of his eighty-fifth birthday,* A. S. KAYE (éd.), Wiesbaden, Otto Harrassowotz, vol. I, 1991, p. 150-161.
- BASCHET J., *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire inédit », 2008.
- BASCHET J. et DITTMAR P.-O. (dir.), *Les images dans l'Occident médiéval,* Turnhout, Brepols, coll. « L'atelier du médiéviste », 14, 2015.
- BASCHET J., « Corpus d'images et analyse sérielle », dans J. BASCHET, P.-O. DITTMAR (dir.), *Les images dans l'Occident médiéval,* Turnhout, Brepols, coll. « L'atelier du médiéviste », 14, 2015, chap. 21, p. 319-332.

- BEAUD M., *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du X^e au XII^e siècle. Le thème des Rois mages et sa diffusion*, thèse dirigée par M. Daniel RUSSO, université de Bourgogne, soutenue le 10 décembre 2012, 2 vol.
- BELLUCCIO A., « Le mythe du phénix à la lumière de la consubstantialité royale du père et du fils », dans *Atti sesto Congresso internazionale di Egittologia*, J. LECLANT (éd.), (Turin, 1-8 settembre 1991), Turin, Comito organizzativo del Congresso ; International Association of Egyptologists, 1993, vol. II, p. 21-39.
- BERGER J.-D., « L'Inde de Quinte Curce », *Vita Latina*, 182, 2010, p. 20-40.
- BÉRIOU N., CASEAU B. et RIGAUX D. (éd.), *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge),* Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2009.
- BISCONTI F., « Aspetti e significati del simbolo della fenice nella letteratura e nell'arte del cristianesimo primitivo », *Vetera Christianorum*, 16, 1979, p. 21-40.
- BISCONTI F., « Lastra incisa inedita dalla Catacomba di Priscilla (con note di revisione critica sul metodo di individuazione della fenice nell'arte paleocristiana) », *Rivista di Archeologia Cristiana*, vol. 57.1-2, 1981, p. 43-67.
- BISCONTI F., « La fenice nell'arte aquilese del IV secolo », dans *Aquileia nel IV secolo*, Settimana di Studi Aquileiesi (Aquileia, Casa Bertoli, 1981), Udine, Centro di Antichità Altoadriatiche, coll. « Arti grafiche friulane », n°22, 1982, vol. II, p. 529-547.
- BISCONTI F., « Genesi e primi sviluppi dell'arte cristiana : i luoghi, i modi, i temi », dans *Dalla terra alle genti : la diffusione del Cristianesimo nei primi secoli,* A. DONATI (dir.), catalogue d'exposition (Rimini, 1996), Milan, Electa, 1996, p. 71-93.
- BISCONTI F. (éd.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Vatican, PIAC, 2000.
- BISCONTI F., « Le absidiole del mausoleo di S. Costanza a Roma. Storia dei restauri e nuove riflessioni iconografiche », dans *La mosaïque gréco-romaine*, H. MORLIER (éd.), vol. IX-1, Rome, EFR, Coll. EFR, 352, 2005, p. 67-78.
- BISCONTI F., « Primi passi di un arte cristiana. I processi di definizione e l'evoluzione dei significati », *Antiquité Tardive*, 19, 2011, p. 35-46.
- BISCONTI F., « L'abside piena, l'abside vuota. Arredi e decorazioni al tempo dei Costantinidi », dans *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, G. BORDI *et al.* (éd.), Rome, Gangemi editore, 2014, p. 229-236.
- BØGH RASMUSSEN M., « *Traditio Legis ?* », *CA*, 47, 1999, p. 5-37.
- BONNE J.-C., « De l'ornemental dans l'art médiéval (VII^e-XII^e siècle). Le modèle insulaire », dans *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval,* J. BASCHET et J.-C. SCHMITT (éd.), Paris, Le Léopard d'Or, coll. « Cahiers du Léopard d'Or », 5, 1996, p. 207-240.
- BONNE J.-C., « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de Saint Rémi) », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 51^e année, 1, 1996, p. 37-70.
- BONNE J.-C., « De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome », dans *L'ornement dans la peinture murale du Moyen Age,* actes de colloque (Saint-Lizier, 1995), Poitiers, CESCM, 1997, p. 103-118.
- BONNEKOH P., « Nouvelles propositions pour l'iconographie de deux tombes de Thessalonique (IV^e-V^e siècle) et remarques complémentaires sur certaines peintures de

l'agora et de Saint-Démétrius (VI^e-VII^e siècle) », *Antiquité Tardive*, 19, 2011, p. 267-281.

- BORG B. E., *Crisis and Ambition: Tombs and Burial Customs in Third-Century CE Rome,* Oxford, Oxford University Press, 2013.
- BOSCHI P., « Un vecchio simbolo della nostra risurrezione », *La Civilità cattolica*, 99, 1948, II, p. 19-28.
- BOULNOIS O., *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V^e-XVI^e siècle),* Paris, Seuil, 2008.
- BOVINI G., « Rapporti fra l'iconografia romana e quella ravennate », dans *Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter*, Baden-Baden, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1953, vol. II, p. 75-85.
- BOVINI G., « Origine e tecnica del mosaico parietale paleocristiano », *Felix Ravenna*, 14-3, 1954, p. 5-21.
- BOVINI G., *Sarcofagi paleocristiani di Ravenna : Tentativo di classificazione cronologica,* Vatican, PIAC, 1954.
- BOVINI G., « Les 'synopie' récemment découvertes sous les mosaïques de l'abside de Saint-Apollinaire-in-Classe à Ravenne », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 118-1, 1974, p. 97-110.
- BRENK B., *The Apse, the Image and the Icon. An Historical Perspective of the Apse as a Space for Images,* Wiesbaden, Ludwig Reichert, 2010.
- BROWN P., *Le prix du salut. Les chrétiens, l'argent et l'au-delà en Occident (III^e-VII^e siècle),* Paris, Belin, 2016.
- LECLERC DE BUFFON G.-L., *Histoire naturelle des oiseaux*, Paris, Imprimerie royale, 1771, t. II.
- CAILLAUD A., « Pastori criofori e pastore-filosofo nell'ipogeo degli Aureli », dans *L'Ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni. Restauri, tutela, valorizzazione e aggiornamenti interpretativi*, F. BISCONTI (dir.), Vatican, Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 2011, p. 213-222.
- CAILLET J.-P., *L'évergétisme monumental chrétien en Italie et à ses marges*, Rome, EFR, coll. EFR, 175, 1993.
- CAILLET J.-P., « L'évêque et le saint en Italie : le témoignage de l'iconographie haut-médiévale et romane », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 29, 1998, p. 29-44.
- CAILLET J.-P., « L'image du dédicant dans l'édifice cultuel (IV^e-VII^e siècle). Aux origines de la visualisation d'un pouvoir de concession divine », *Antiquité Tardive*, 19, 2011, p. 149-169.
- CAMES G., « À propos de deux monstres dans l'*Hortus deliciarum* », *Cahiers de Civilisation médiévale*, 44, 1968, p. 587-603.
- CARPICECI A. C. et KRAUTHEIMER R., « Nuovi dati sull'antica basilica di San Pietro in Vaticano », *Bollettino d'Arte*, 93-95, 1995-1996.
- CASARTELLI NOVELLI S., *Segni e codici della figurazione altomedievale*, Spolète, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1996.
- CATTANEO R., *L'architettura in Italia dal VI secolo al Mille circa*, Venise, Tipografia Emiliana, 1889.

- CHARBONNEAU-LASSAY L., *Le Bestiaire du Christ*, Paris, Albin Michel, 2006.
- CHRISTE Y., *L'Apocalypse de Jean*, Paris, Picard, 1996.
- CHRISTOL M., « L'image du phénix sur les revers monétaires au milieu du IIIe siècle : une référence à la crise de l'Empire ? », *Revue numismatique*, 6e série, n°18, 1976, p. 82-96.
- CLARK W. E., « The Sandalwood and Peacocks of Ophir », *The American Journal of Semitic Languages and Literatures*, 36-2, 1920, p. 103-119.
- COCHRAN D., « Projecting Power in Sixth-Century Rome: the Church of Santi Cosma e Damiano in the Late Antique Forum Romanum », *Journal of History and Cultures*, 3, 2013, p. 1-32.
- COEN A., « Sul motivo del pavone in Etruria », *Prospettiva*, 86, 1997, p. 93-101.
- *Corpus della Scultura Altomedievale*, Spolète, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1959-2015.
- COUZIN R., *The Traditio Legis: Anatomy of an Image*, Oxford, Archaeopress, 2015.
- CUMONT F., *Études syriennes*, Paris, Picard, 1917.
- CUMONT F., *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, Paul Geuthner, 1942.
- CUMONT F., *Lux perpetua*, Paris, Geuthner, 1949.
- DAGRON G., *L'hippodrome de Constantinople. Jeux, peuple et politique*, Paris, Gallimard, 2011.
- DAHOOD J., « Hol "Phoenix" in Job 29:18 and in Ugaritic », *Catholic Biblical Quaterly*, 36, 1974, p. 85-88.
- DANIÉLOU J., *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris, Seuil, 1961.
- DANIÉLOU J., « Le symbolisme cosmique de la croix », *La Maison-Dieu*, 75, 1963, p. 23-36.
- DAUPHIN C. M., « The Development of the 'Inhabited Scroll' in Architectural Sculpture and Mosaic Art from Late Imperial Times to the Seventh Century A.D », *Levant*, XIX, 1987, p. 183-213.
- DE BLAAUW S., *Cultus et decor: liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale*, Vatican, BAV, 1994.
- DE BRUYNE L., « La décoration des baptistères paléochrétiens », dans *Actes du V^e^ Congrès International d'Archéologie Chrétienne* (Aix-en-Provence, 1954), Vatican, PIAC ; Paris, Belles Lettres, 1957, p. 341-370.
- DE BRUYNE L., « La *cappella greca* di Priscilla », *RAC*, 46, 1970, p. 291-330.
- DE GRÜNEISEN W., « Le portrait d'Apa Jérémie. Note à propos du soi-disant nimbe rectangulaire », *Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 12-2, 1913, p. 719-730.
- DEBIAIS V., *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)*, Paris, Cerf, 2017.
- DEICHMANN F. W., *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, vol. I, *Rom und Ostia*, Wiesbaden, Steiner, 1967.

- DEICHMANN F. W., *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, vol. I, *Ravenna. Geschichte und Monumente*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1969 ; vol. II, *Kommentar, 1. Teil*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1974.
- DELLA VALLE M., « Il cristo assiso sul globo nella decorazione monumentale delle chiese di Roma nel Medioevo », dans *Ecclesiae Urbis*, F. GUIDOBALDI et A. GUIGLIA GUIDOBALDI (éd.), Atti del Congresso Internazionale di studi sulle chiese di Roma (IV-X secolo) (Rome, 2000), Vatican, PIAC, 2002, p. 1659-1684.
- DEMÈS R., « Espace et art de la formule visuelle à Rome sous le pontificat de Pascal I[er] (817-824) : l'exemple de la basilique Sainte-Praxède », *BUCEMA*, 18.1 2014, [en ligne] mis en ligne le 13 juin 2014, consulté le 16 juin 2014. URL : http://cem.revues.org/13363 ; DOI :10.4000/cem.13363
- DEPROOST P.-A., « Les métamorphoses du phénix dans le christianisme ancien », *Folio Electronica Classica* 8 (FEC), Louvain-la-Neuve, juillet-décembre 2004, [en ligne] consulté le 20/05/2015 <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/08/Phenix1.htm#_ftn2>
- DESCOLA P., *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
- DESCOLA P. (dir.), *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Quai Branly, 2010-2011), Paris, Somogy, 2010.
- DETIENNE M., *Les jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1972.
- *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, F. CABROL et H. LECLERCQ (éd.), Paris, Letouzey et Ané, 1913-1953.
- DIEGO BARRADO L., « La representación del ave fénix come imagen de la « Renovatio » de la Roma altomedieval », *Anales de Historia del Arte*, 20, volume extraordinario, 2010, p. 171-185 [en ligne] https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/ANHA1010010171A/30802
- DI NATALE E. et RESCONI S., « L'immagine della cosidetta Etimasia dal V al IX secolo », *Studi Medievali*, 2, 2013, p. 691-750.
- DULAEY M., « Des forêts de symboles ». *L'initiation chrétienne et la Bible (I[er]-VI[e] siècles)*, Paris, Librairie Générale Française, 2001.
- DULAEY M., « Le phénix dans l'iconographie des premiers siècles chrétiens », dans L. GOSSEREZ (dir.), *Le phénix et son Autre. Poétique d'un mythe des origines au XVI[e] siècle*, Rennes, PUR, Collection « Interférences », 2013, p. 91-118.
- EDSMAN M., Ignis divinus *: le feu comme moyen de rajeunissement et d'immortalité : contes, légendes, mythes et rites,* Lund, C. W. K. Gleerup, 1949.
- EL BANNA E., *Recherches sur le Phénix dans l'Égypte ancienne*, thèse dactylographiée en Égyptologie, Paris IV, 1981.
- EL BANNA E., « Deux études héliopolitaines, II. À propos du double phénix », *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire* (BIFAO), 85, 1985, p. 164-171.
- ELSNER J., *Imperial Rome and Christian Triumph*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- EMERICK J., « Focusing on the Celebrant : The Column Display inside Santa Prassede », dans *Arredi di culto e disposizioni liturgiche a Roma da Costantino a Sisto IV*, S. DE BLAAUW (éd.), Assen, Van Gorcum, 2001, p. 129-159.

- FABRIZIO-COSTA S. (éd.), *Phénix : mythe(s) et signe(s)*, actes du colloque international (Caen, 2000), Bern/Berlin/Bruxelles, Peter Lang, 2001.
- FAURE P., *Parfums et aromates de l'Antiquité,* Paris, Fayard, 1987.
- FAVREAU R., « Les commanditaires dans les inscriptions du Haut Moyen Âge occidental », dans *Études d'épigraphie monumentale*, *id.* (dir), Limoges, PULIM, 1995, vol. I, p. 469-504.
- FELLETTI B. M., « Le pitture di una tomba della via Portuense », *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, 2, 1953, p. 40-74.
- FERRARO S., *Les images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural (peintures et mosaïques) en France et en Italie. Des origines de l'iconographie chrétienne au Concile de Trente*, thèse de doctorat en Histoire de l'Art du Moyen-Âge sous la direction de Daniel RUSSO, université de Bourgogne, 2012, p. 24-31, p. 27-28.
- FERRUA A., *Le pitture della nuova catacomba di via Latina*, Vatican, PIAC, 1960.
- FESTUGIERE A.-J., « Le symbole du phénix et le mysticisme hermétique », *MMAI*, 38, 1941, p. 147-151.
- FOLETTI I. et ROMANO S. (dir.), Fons Vitae. *Baptême, baptistères et rites d'initiation (II^{e}-VI^{e} siècle*, Rome, Viella, 2009.
- FOLETTI I., « Saint Ambroise et le baptistère des Orthodoxes de Ravenne. Autour du lavement des pieds dans la liturgie baptismale », dans *Fons Vitae. Baptême, baptistères et rites d'initiation (II^{e}-VI^{e} siècle)*, I. FOLETTI et S. ROMANO (dir.), Rome, Viella, 2009, p. 121-156.
- FONTAINE J., « Le pèlerinage de Prudence à Saint-Pierre et la spiritualité des eaux vives », *Mélanges Oikoumene : studi paleocristiani pubblicati in onore del Concilio ecumenico vaticano II*, Catane, Centro di Studi sull'antico cristianesimo, 1964, p. 243-266.
- FONTAINE J., « Lactance et la mue de l'oiseau phénix », dans *id., Naissance de la poésie dans l'Occident chrétien. Esquisse d'une histoire de la poésie latine chrétienne du III^{e} au V^{e} siècle*, Paris, Études Augustiniennes, 1981, p. 53-66.
- FOX A., *Burial and Resurrection: The Sculpted Sarcophagi of Ravenna and Visions of Perpetuity in an Age of Flux*, Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, Chapel Hill, University of North Carolina, 2013.
- FRANK G., « L'eucharistie et la mémoire sensorielle selon Jean Chrysostome », dans *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, N. BÉRIOU, B. CASEAU et D. RIGAUX (éd.), Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2009, vol II, p. 765-777.
- GARRUCCI R., *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa. Collezione di tutti i monumenti di pittura e scultura*, Rome, Prato, 1872-1881.
- GOMEZ ESPELOZÍN F. J., « L'Inde dans les récits grecs de voyage », dans *Inde, Grèce ancienne : regards croisés en anthropologie de l'espace*, actes du colloque international (Besançon, 1992), Paris, Belles Lettres, 1995, p. 21-37.
- GOODSON C., « Revival and Reality : the Carolingian Renaissance in Rome and the Basilica of S. Prassede », *AAAHP*, XX, 2006, p. 162-191.

- GOODSON C., *The Rome of Pope Paschal I. Papal Power, Urban Renovation, Church Rebuilding and Relic Translation (817-824)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- GOODY J., *La peur des représentations. L'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, Paris, La Découverte, 2003.
- GOODY J., *Renaissances: the One or the Many ?*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- GOSSEREZ L., « Le phénix coloré (d'Hérodote à Ambroise de Milan) », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, vol. 1, 2007, p. 94-117.
- GOSSEREZ L., « La création du monde et le phénix » (OVIDE, Mét., XV, 405 ; AMBROISE, De Excessu fratris, II, 59), dans *Ovide. Figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, H. CASANOVA-ROBIN (dir.), Honoré Champion, Paris, 2009, p. 307-319.
- GOSSEREZ L., « Sous le signe du phénix (Ambroise de Milan, Exameron, V, 23, 79-80) », *dans La Création chez les Pères*, M.-A. VANNIER (éd.), Bern / Berlin / Bruxelles, Peter Lang, 2011, p. 55-75.
- GOSSEREZ L. (dir.), *Le phénix et son Autre. Poétique d'un mythe des origines au XVI^e^ siècle*, Rennes, PUR, Collection « Interférences », 2013.
- GOSSEREZ L., « Le phénix, le temps et l'éternité », dans *Le phénix et son Autre. Poétique d'un mythe des origines au XVI^e^ siècle*, *ead.* (dir.), Rennes, PUR, Collection « Interférences », 2013, p. 21-45.
- GOSSEREZ L., « Le phénix, exemple de résurrection dans l'apologétique », dans *Le phénix et son Autre. Poétique d'un mythe des origines au XVI^e^ siècle*, *ead.* (dir.), Rennes, PUR, Collection « Interférences », 2013, p. 83-90.
- GOSSEREZ L., « Le phénix de Lactance : naissance de l'élégie triomphale chrétienne », dans *Le phénix et son Autre. Poétique d'un mythe des origines au XVI^e^ siècle*, *ead.* (dir.), Rennes, PUR, Collection « Interférences », 2013, p. 119-146.
- GOSSEREZ L., « Un contrepoint païen : le phénix de Claudien », dans *Le phénix et son Autre. Poétique d'un mythe des origines au XVI^e^ siècle*, *ead.* (dir.), Rennes, PUR, Collection « Interférences », 2013, p. 147-152.
- GOULON A., « L'oiseau Phénix de Lactance et ses attaches à l'œuvre apologétique », dans *Phénix : mythe(s) et signe(s)*, S. FABRIZIO-COSTA (éd.), actes du colloque international (Caen, 2000), Bern/Berlin/Bruxelles, Peter Lang, 2001, p. 85-103.
- GRABAR A., *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, Belles Lettres, coll. « Publications de la faculté des Lettres de l'université de Strasbourg », 75, 1936.
- GRABAR A., « Plotin et les origines de l'esthétique médiévale », *CA*, I, 1945, p. 15-34.
- GRABAR A., *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique,* Paris, Collège de France, 1946, 3 vols.
- GRABAR A., « Le trône des martyrs », *CA*, 6, 1952, p. 31-41.
- GRABAR A., *Le premier art chrétien*, Paris, Gallimard, 1966.
- GRABAR A., « Un thème de l'iconographie chrétienne. L'oiseau dans la cage », *CA*, 16, 1966, p. 9-16.
- GRABAR A., « À propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges à Salonique », *CA*, 17, 1967, p. 59-81.

- GRABAR A., *Les voies de la création en iconographie chrétienne,* Paris, Flammarion, 1979.
- GRABAR A., *Les origines de l'esthétique médiévale,* Paris, Macula, 1992.
- GRADEL I., *Emperor Worship and Roman Religion*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- GUERREAU JALABERT A., « *Spiritus* et *caritas*. Le baptême dans la société médiévale », dans *La parenté spirituelle*, F. HÉRITIER-AUGÉ et E. COPET-ROUGIER (dir.), Paris/Bâle, éditions des archives contemporaines, 1995, p. 133-203.
- HACHLILI R., *Ancient Mosaic Pavements: Themes, Issues and Trends,* Leiden, Brill, 2009.
- HALEVY J., « Le nom du paon », *Journal Asiatique,* II, 1913, p. 710-713.
- HECK C., *L'échelle céleste. Une histoire de la quête du ciel,* Paris, Flammarion, coll. « Champs Flammarion », 1999.
- HELLHOLM D. (éd.), *Ablution, Initiation and Baptism: Late Antiquity, Early Judaism and Early Christianity*, Berlin, De Gruyter, 2011.
- HERBERT DE LA PORTBARRÉ-VIARD G., *Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Paulin de Nole. Le regard et la lumière (epist. 32 et carm. 27-28)*, Leiden, Brill, 2006.
- HERBERT DE LA PORTBARRÉ-VIARD G., « Paulin de Nole et Prudence : deux conceptions du rapport entre textes et représentations figurées au début du V^e^ siècle », *Pallas* [En ligne], 93 | 2013, mis en ligne le 01 novembre 2013, consulté le 17 septembre 2016. URL : http://pallas.revues.org/1449 ; DOI : 10.4000/pallas.1449
- HJORT Ø., « L'oiseau dans la cage. Exemples médiévaux à Rome », *CA*, 18, 1968, p. 21-32.
- HODNE L., « The "Double Apostolate" as an Image of the Church. A Study of Early Medieval Apse Mosaic in Rome », *AAAHP*, 20, 2006, p. 143-162.
- HOLLARD D. et LOPEZ SANCHEZ F., *Le chrisme et le phénix. Images monétaires et mutations idéologiques au IV^e^ siècle*, Bordeaux Pessac, Ausonius éditions ; Paris, De Boccard, coll. « Ausonius éditions. Scripta antiqua », n°63, 2014.
- HUBAUX J. et LEROY M., *Le mythe du phénix dans les littératures grecque et latine*, Liège, Faculté de philosophie et lettres ; Paris, Droz, 1939.
- IACOBINI A., « '*Hoc elementum ceteris omnibus imperat'*. L'acqua nell'universo visuale dell'alto medioevo », dans *L'acqua nei secoli altomedievali*, actes des Settimane di Spoleto (Spolète, 2007), Spolète, Presso la Sede della fondazione, 2008, p. 985-1028.
- IHM C., *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, Steiner, 1960.
- IOGNA-PRAT D., *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge,* Paris, Seuil, 2006.
- ISETTA S., « Il *De aue Phoenice* attribuito a Lattanzio », *Civiltà Classica e Cristiana*, 1, 1980, p. 379-409.
- IVANOVICI V., *Manipulating Theophany. Light and Ritual in North Adriatic Architecture (Ca. 400-Ca. 800)*, Berlin, Walter de Gruyter, coll. « Ekstasis », vol. 6, 2016.

- JAKOBS P. H. F., Die Frühchristlichen ambone Griechenlands, Bonn, Habelt, 1987.
- JAKŠIĆ N., « Riflessi della 'rinascenza liutprandea' nei centri urbani della costa adriatica orientale », *HAM*, 16, 2010, p. 17-24.
- JASHEMSKI W. F., « The caupona of Euxinus at Pompeii », *Archaeology*, vol. 20-1, janvier 1967, p. 36-44.
- JENSEN R. M., *Face to face: Portraits of the Divine in Early Christianity*, Minneapolis, Fortress Press, 2005.
- JENSEN R. M., *Living Water. Images, Symbols and Settings of Early Christian Baptism*, Leiden, Brill, 2011.
- JOHNSON M. J., *The Roman Imperial Mausoleum in Late Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- JONES V., « The phoenix and the resurrection », in *The Mark of the Beast : The Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature*, D. HASSIG (éd.), New York, Garland, 1999, p. 98-118.
- KAUTZSCH R., « Die römische Schmuckkunst in Stein vom 6. bis zum 10. Jahrhundert », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, III, 1939, p. 1-73.
- KESSLER H. L., *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2000.
- KESSLER H.-L., *L'œil médiéval. Ce que signifie voir l'art du Moyen Âge,* A. HASNAOUI (trad. fr), Paris, Klincksieck, 2015, [éd. orig. *Seeing Medieval Art*, Orchard Park (N-Y), Broadview Press, 2004].
- KHATCHATRIAN A., *Les baptistères paléochrétiens. Plans, notices et bibliographie*, Paris, EPHE, 1962.
- KOSTOF S. K., *The Orthodox Baptistery of Ravenna*, New-Haven, Yale University Press, 1965.
- KRAUTHEIMER R., « The Carolingian Revival of Early Christian Architecture », *The Art Bulletin*, 24-1, 1942, p. 1-38.
- KRAUTHEIMER R. (dir.), *Corpus Basilicarum Christianorum Romae*, Rome, PIAC, 1937-1977.
- KRAUTHEIMER R., *Introduction à une iconographie de l'architecture médiévale,* Paris, Gérard Monfort, 1993.
- KRAUTHEIMER R., *Idéologie de l'art antique. Du IV^e^ au XV^e^ siècle*, Paris, Gérard Monfort, 1995.
- KRAUTHEIMER R., *Rome. Portrait d'une ville (312-1308),* F. MONFRIN (trad. fr.), Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche. Références », 1999 [éd. orig. *Rome, Profile of a City, 312-1308,* Princeton, Princeton University Press, 1980].
- LABRIQUE F., « Le regard d'Hérodote sur le phénix (II, 73) », dans *Hérodote et l'Égypte : regards croisés sur le Livre II de l'Enquête d'Hérodote,* actes de la journée d'étude (Lyon, MOM, 2010), Lyon, CMO, 2013, p. 119-143.
- LADNER G. B., « The So-Called Square Nimbus », *Medieval Studies*, 3, 1941, p. 15-45.
- LADNER G. B., *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art,* Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983.

- LAFFITTE M.-P. et DENOËL C. (dir.), *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, catalogue d'exposition (BnF, Paris, 2007), Paris, BnF, 2007.
- LAUFER B., « Der Pfau in Babylonien », *Orientalistische Literaturzeitung*, 16, 1913, col. 539-540.
- LAURENT M., « Le phénix, les serpents et les aromates dans une miniature du XII^e^ siècle », *L'Antiquité classique*, n°4-2, 1935, p. 375-401.
- LE GOFF J., *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1991.
- LECOCQ F., « Le renouveau du symbolisme du phénix au XX^e^ siècle », dans *Présence de l'Antiquité grecque et romaine au XX^e^ siècle*, R. POIGNAULT (éd.), actes de colloque, (Tours, 2000), Tours, coll. « Caesarodunum », n° XXXIV-XXXV bis, 2001, p. 25-59.
- LECOCQ F., « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », *Cahiers de la MRSH*, 41, janvier 2005, seconde édition revue et corrigée, p. 211-266.
- LECOCQ F., « L'iconographie du phénix à Rome », dans *Images de l'animal dans l'Antiquité. Des figures de l'animal au bestiaire figuré*, C. FÉVRIER (éd.), actes du colloque international, (Caen, 2005) Caen, Presses universitaires de Caen ; *Schedae*, 6.1, 2009, p. 73-106.
- LECOCQ F., « L'œuf du phénix. Myrrhe, encens et cannelle dans le mythe du phénix », dans *L'animal et le savoir, de l'Antiquité à la Renaissance*, C. FÉVRIER (éd.), actes du colloque international, (Caen, 2006), Caen, Presses universitaires de Caen ; *Schedae*, 17.2, 2009, p. 107-130.
- LECOCQ F., *« Kinnamômon ornéon* ou phénix ? L'oiseau, la viande et la cannelle », dans *Prédateurs dans tous leurs états. Evolution, biodiversité, interactions, mythes, symboles*, J.-Ph. BRUGAL, A. GARDEISEN, A. ZUCKER (dir.), XXXI^e^ Rencontre Internationale d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes, (Antibes, 2010), Antibes, Éditions APDCA, 2011, p. 409-420.
- LECOCQ F. , « Le roman indien du phénix ou les variations romanesques du mythe du phénix », dans *Présence du roman grec et latin*, R. POIGNAULT (éd.) avec la collaboration de S. DUBEL, actes de colloque (Clermont-Ferrand, 2006), Clermont-Ferrand, Centre de Recherches A. Piganiol – Présence de l'Antiquité, coll. « Caesarodunum », XL-XLI bis 2011, p. 405-429.
- LECOCQ F., « Parfums et aromates dans le mythe du phénix », dans *Liber aureus*, Mélanges d'antiquité et de contemporanéité offerts à Nicole Fick, S. LAIGNEAU-FONTAINE et F. POLI (éd.), Nancy, ADRA, Paris, De Boccard, 2012, coll. « Études anciennes », n°46, vol. I, p. 179-206.
- LECOCQ F., « *Caeneus auis unica* (Ovide, *Mét* . 12, 532) est-il le phénix ? », dans *Le phénix et son Autre. Poétique d'un mythe des origines au XVI^e^ siècle*, L. GOSSEREZ (dir.), Rennes, PUR, Collection « Interférences », 2013, p. 16-22.
- LECOCQ F., « Le sexe incertain du phénix : de la zoologie à la théologie », dans *Le phénix et son Autre. Poétique d'un mythe des origines au XVI^e^ siècle*, L. GOSSEREZ (dir.), Rennes, PUR, Collection « Interférences », 2013, p. 187-210.
- LECOCQ F., « L'oiseau Phénix de Lactance : *uariatio* et postérité (de Claudien au poème médiéval anglo-saxon The Phoenix) », dans *La uariatio : l'aventure d'un principe d'écriture de l'Antiquité au XXI^e^ siècle*, H. VIAL (éd.), actes de colloque (Clermont-Ferrand, 2010), Paris, Classiques Garnier, coll. « Colloques, congrès et conférences sur

la Renaissance européenne », série « Lectures de la Renaissance latine », 2013, p. 185-204.

- LECOCQ F., « *L'oiseau Phénix* de Lactance : *uariatio* et postérité (de Claudien au poème anglo-saxon *The Phoenix*) », dans *La uariatio : l'aventure d'un principe d'écriture de l'Antiquité au XXI^e siècle*, H. VIAL (éd.), actes de colloque (Clermont-Ferrand, 2010), Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 185-204.
- LECOCQ F., « Y a-t-il un phénix dans la Bible ? À propos de *Job* 29, 18, de Tertullien (*De Resurrectione carnis* 13, 2-3) et d'Ambroise (*De Excessu fratris* 2, 59) », *Kentron*, n°30, 2014, p. 55-82.
- LECOCQ F., « Un bilan de la recherche contemporaine sur le mythe du phénix », *Roda da Fortuna. Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo*, *Electronic Journal about Antiquity and Middle Ages*, 4-1, 2015, p. 257-273 [mis en ligne le 17/06/15] http://media.wix.com/ugd/3fdd18_547a25199a384e0ab5f8a313098d4f09.pdf
- LECOCQ F., « Inventing the Phoenix : A Myth in the Making through Words and Images », dans *Animals in Greek and Roman Religion and Myth*, P. A. JOHNSTON, A. MASTROCINQUE et S. PAPAIOANNOU (éd.), Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016, p. 449-478.
- LEHMANN A., *Varron critique littéraire. Regard sur les poètes latins archaïques*, Bruxelles, Latomus, 2002.
- LEHMANN K., « The Dome of Heaven », *The Art Bulletin*, vol. 27-1, 1945, p. 1-27.
- LEPAPE S., « Formalisation et analyse statistique d'un corpus d'images », dans *Les images dans l'Occident médiéval,* J. BASCHET, P.-O. DITTMAR (dir.), Turnhout, Brepols, coll. « L'atelier du médiéviste », 14, 2015, chap. 22, p. 333-349.
- LEROY M., « Le chant du Phénix », *L'Antiquité classique*, I, 1932, p. 213-231.
- LÉVI N., « Le *De Rerum Natura* de Lucrèce ou la subversion épicurienne de la révélation pythagoricienne des *Annales* d'Ennius », *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire anciennes*, LXXXII-1, 2008, p. 113-132.
- LÉVI N., « L'*Epicharme* et le prologue des *Annales* d'Ennius ou les débuts de la révélation pythagoricienne dans la littérature latine », *Vita Latina*, 187-188, 2013, p. 17-37.
- LÉVI S., « Autour du Bāveru-Jātaha », *EPHE, Section des sciences historiques et philologiques*, Annuaire 1913-1914, 1913, p. 5-19.
- LING R., « The Paintings of the Columbarium of Villa Doria Pamphilj in Rome », dans *Functional and Spatial Analysis of Wall Paintings,* E. M. MOORMANN (éd.), Proceedings of the Fifth international Congress on Ancient Wall Painting (Amsterdam, 1992), Leiden, Stichting, coll. « Babesch Suppl. », 3, 1993, p. 127-135.
- LIVERANI P. et ANGELUCCI S., « Pavones aurei qui sunt in cantaro paradisi : analisi storico-archeologica », *Bollettino – Monumenti, musei e gallerie pontificie*, 14, 1994, p. 22-38.
- LIVERANI P., « Saint Peter's, Leo the Great and the Leprosy of Constantine », *Papers of the British School at Rome*, 76, 2008, p. 155-172.
- LIVERANI P. et SPINOLA G., *Vatican. La nécropole et le tombeau de Saint-Pierre*, Paris, Hazan, 2010.

- LIVERANI P., « The Memory of the Bischop in the Early Christian Basilica », dans *Monuments & Memory. Christian Cult Buildings and Constructions of the Past. Essays in Honour of Sible de Blaauw*, M. VERHOEVEN, L. BOSMAN et H. VAN ASPEREN (éd.), Turnhout, Brepols, 2016, p. 184-197.
- LÓPEZ SÁNCHEZ F., « L'image du phénix et l'impact du désastre d'Andrinople dans la numismatique romaine », *Cahiers numismatiques*, 145, 2000, p. 39-49.
- LOTHER H., *Der Pfau in der altchristlichen Kunst : eine Studie über das Verhältnis von Ornament und Symbol*, Leipzig, Dieterich, coll. « Studien über christliche Denkmäler », 18, 1929.
- MACCHIARELLA G. , « Note sulla scultura in marmo a Roma tra VIII e IX secolo », dans *Roma e l'età carolingia*, Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Roma (éd.), actes de la journée d'étude (Rome, 1976), Rome, Multigrafica editrice, 1976, p. 289-300.
- MC DONALD M., « Phoenix redivivus », *Phoenix. The Journal of the Classical Association of Canada*, 14-4, 1960, p. 187-206.
- MAGNANI E., « Du don aux églises au don pour le salut de l'âme en Occident (IV^e^-XI^e^ siècle) : le paradigme eucharistique », dans *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen-Âge)*, N. BERIOU, B. CASEAU et D. RIGAUX (éd.), actes de séminaire (Paris, Institut Catholique, 1997-2004), Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2009, p. 1021-1042.
- MAGUIRE H., *Earth and Ocean. The Terrestrial World in Early Byzantine Art*, University Park & Londres, 1987.
- MAIER J.-L., *Le baptistère de Naples et ses mosaïques. Étude historique et iconographique*, Fribourg, Éditions universitaires de Fribourg, 1964.
- MANCHO C., « Pascal I^er^. Autorité pontificale et création artistique à Rome au début du IX^e^ siècle. Quelques notes », dans *Faire et voir l'autorité pendant l'Antiquité et le Moyen Âge. Images et monuments*, A.-O. POILPRÉ (dir.), actes de la journée d'études (Paris, INHA, 2014), [en ligne] mis en ligne en mai 2016 http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/JE%20Poilpre%20Autorite%202016/04_Mancho.pdf
- MARCHESIN I., *L'image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux 800-1200*, Turnhout, Brepols, 2000.
- MARGEL S., « Le corps de chair. Apparition, disparition, résurrection. Autour du *De carne christi* de Tertullien » *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* [En ligne], 123 | 2016, mis en ligne le 12 juillet 2016, consulté le 02 octobre 2016 URL : http://asr.revues.org/1431
- MARTIN J.-P., « Hadrien et le phénix », dans *Mélanges d'histoire ancienne offerts à William Seston*, Paris, De Boccard, coll. « Publications de la Sorbonne, Série Études », t. 9, 1974, p. 327-337.
- MASSA F., *Tra la vigna e la croce : Dioniso nei discorsi letterari e figurativi cristiani, II-IV secolo*, Stuttgart, Steiner, 2014.
- MASSA-PAIRAULT F.-H., « Un trône dionysiaque à Bolsena », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 124, 1980, p. 177-204.
- MATHEWS T., « An Early Roman Chancel Arrangement and its Liturgical Functions », *RAC*, 38, 1962, p. 73-95.

- MATHEWS T. F., *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton, Princeton University Press, 2003.
- MATTHIAE G., *Pittura romana del Medioevo*, Rome, Fratelli Palombi, 1966.
- MATTHIAE G., *Mosaici medioevali delle chiese di Roma,* Rome, Istituto Poligrafico dello Stato, 1967, 2 vols.
- MAUCK M. B., « The Mosaic of the Triumphal Arch of S. Prassede : a Liturgical Interpretation », *Speculum*, 62-4, 1987, p. 813-828.
- MAUSKOPF DELIYANNIS D., *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- MAZZEI B., « Punti di contatto fra l'arte funeraria romana e le più antiche decorazioni degli edifici di culto », *Ecclesiae Urbis*, III, 2002, p. 1893-1909.
- MÉHU D., « L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IX^e^-XI^e^ siècle) » *Images Re-vues* [En ligne], 11 | 2013, mis en ligne le 14 janvier 2014, consulté le 30 septembre 2016 URL : http://imagesrevues.revues.org/3384
- MÉHU D., « Augustin, le sens et les sens. Réflexions sur le processus de spiritualisation du charnel dans l'Église médiévale », *Revue historique*, t. CCCXVII/2, 2015, p. 271-302.
- MÉHU D., « Les rapports dans l'image », dans *Les images dans l'Occident médiéval,* J. BASCHET, P.-O. DITTMAR (dir.), Turnhout, Brepols, coll. « L'atelier du médiéviste », 14, 2015, chap. 18, p. 275-290.
- MEISSNER B., « Haben die Assyrer den Pfau gekannt ? », *Orientalistische Literaturzeitung*, 1913, col. 292-293.
- MICHAEL A., *Das Apsismosaik von S. Apollinare-in-Classe : seine Deutung im Kontext der Liturgie*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2005.
- MICHAELI T., « The Vine Scrolls Motif in Antique and Early Christian Funerary Art – Content and Meaning », dans *The Metamorphosis of Marginal Images: from Antiquity to Present Time*, Tel Aviv, Tel Aviv University, 2001, p. 11-20.
- MITCHELL J., *The Butrint Baptistery and its Mosaics*, Tirana, Butrint Fondation, 2008.
- MORRIS P. et SAWYER D. (éd.), *A Walk in the Garden. Biblical, Iconographical and Literary Images of Eden*, Sheffield, Sheffield Academic Press, 1992.
- MÜNTZ E., « Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie. V. Sainte Constance de Rome », *Revue archéologique*, 35, 1878, p. 353-367.
- MUZJ M. G., Un *maître pour l'art chrétien : André Grabar. Iconographie et théophanie*, Paris, Cerf, 2005.
- NEES L., *The Gundohinus Gospels*, Cambridge, The Medieval Academy of America, coll. « Medieval Academy Books », 95, 1987.
- NIGG J., « Transformations of the Phoenix: from the Church Fathers to the Bestiaries », *Ikon*, vol. 2, 2009, p. 93-102.
- NILGEN U., « Texte et image dans les absides des XI^e^-XII^e^ siècles en Italie », dans *Épigraphie et iconographie*, R. FAVREAU (dir.), actes de colloque (Poitiers, 1995), Poitiers, CESCM, 1996, p. 153-165.

- NAGY A.-M., « Le phénix et l'oiseau-*benu* sur les gemmes magiques », dans *Phénix : mythe(s) et signe(s)*, S. FABRIZIO-COSTA (éd.), actes du colloque international (Caen, 2000), Bern/Berlin/Bruxelles, Peter Lang, 2001, p. 57-84.
- NESTORI A., *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Vatican, PIAC, 1975.
- NICOLAI V. F., BISCONTI F. et MAZZOLENI D., *Les catacombes chrétiennes de Rome*, Turnhout, Brepols, 2000.
- OSHARINA O. V., « L'image du paon dans l'art copte » (trad. fr.), dans *La culture et l'art des chrétiens non grecs*, colloque scientifique à la mémoire d'A. V. Bank, Saint-Pétersbourg, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitaza, 2001, p. 328-342.
- PACE V. (dir.), *L'VIII secolo : un secolo inquieto*, actes de colloque (Cividale del Friuli, 2008), Cividale, Comune di Cividale del Friuli, 2010.
- PALAZZO E., *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 2000.
- PALAZZO E., « Art et liturgie au Moyen Age. Nouvelles approches anthropologique et épistémologique », *Anales de Historia del Arte,* 2010, Extra 2, p. 31-74 [En ligne] <halshs-00653366>.
- PALAZZO E., *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 2014.
- PALLAS D., *Les monuments paléochrétiens de Grèce découverts de 1959 à 1973*, Vatican, PIAC, 1977.
- PANI-ERMINI L., « Note sulla decorazione dei cibori a Roma nell'altomedioevo », *Bollettino d'arte*, 59, série 5, 1974, p. 115-126.
- PANOFSKY E., *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident,* L. MEYER (trad. fr.), Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 1960 [éd. orig. *Renaissance and renascences in Western Art*, Stockholm, Almqvist & Wiksells, 1960].
- PASTOUREAU M., *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, coll. « Points. Histoire », 2004.
- PASTOUREAU M., *Bleu. Histoire d'une couleur,* Paris, Seuil, 2006.
- PENNI IACCO E., *La basilica di S. Apollinare Nuovo di Ravenna attraverso i secoli*, Bologne, Ante Quem, 2004.
- PERDRIZET P., « La tunique liturgique historiée de Saqqara », *MMAI*, 34, 1934, p. 97-128.
- PIAZZA S., « Il *fluvius argenteus*, scene dell'Antico e del Nuovo Testamento nella cupola », dans *La pittura medievale a Roma (312-1431)*, vol. I. *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini (312-468)*, M. ANDALORO et S. ROMANO (éd.), Milan, Jaca Book, 2006, p. 54-86.
- PIAZZA S., « La memoria dell'oculus romano nelle cupole di Santa Costanza, della Rotonda di San Giorgio e del Battistero degli Ortodossi », dans *L'officina dello sguardo, Scritti in onore di Maria Andaloro*, vol. 2, *I luoghi dell'arte. Immagine, memoria, materia,* G. BORDI *et al.* (dir.), Rome, Gagemi, 2014, p. 243-249.
- PIAZZA S., *Au zénith de la coupole. L'oculus romain dans l'art chrétien du Moyen-Âge : architecture et contextes figuratifs*, mémoire inédit d'HDR en Histoire de l'Art médiéval sous la garantie de M. Daniel Russo, université de Bourgogne, 2015.

- PICARD C., « Les originaux retrouvés des statues grecques du Serapieion de Memphis », *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres,* 95, 1951, p. 77-81.
- PICARD J.-C., « Les origines du mot *Paradisus-Parvis* », *MEFRA*, 83-2, 1971, p. 159-186.
- PICARD J.-C., « Le quadriportique de Saint-Pierre du Vatican », *MEFRA*, 86, 1974, p. 851-890.
- PICARD J.-C., « L'atrium dans les églises paléochrétiennes d'Occident », *Publications de l'EFR*, vol. 242-1, 1998, p. 107-155.
- POESCHKE J., *Mosaïques italiennes du IV^e^ au XIV^e^ siècle*, Paris, Citadelles & Mazenot, 2009.
- PRIGENT P., *L'art des premiers chrétiens. L'héritage culturel et la foi nouvelle,* Paris, Desclée de Brouwer, 1995.
- PRIGENT P., *La Jérusalem céleste. Histoire d'une tradition iconographique du IV^e^ siècle à la Réforme*, Paris, Saint Augustin, 2003.
- QUET M.-H., « L'*aureus* au zodiaque d'Hadrien. Première image de l'éternité cyclique dans l'idéologie et l'imaginaire temporel romains », *Revue numismatique*, vol. 6, n°160, 2004, p. 119-154.
- RAUWEL A., « Le feu dans la liturgie du Moyen Âge latin », dans *Les hommes et le feu de l'Antiquité à nos jours*, Besançon, PUFC, 2007, p. 71-74.
- RAUWEL A., *Rites et société dans l'Occident médiéval,* Paris, Picard, 2016.
- RAVERA F., « Il simbolismo del pavone i suoi sviloppi in epoca tardogotica », *Arte Cristiana*, LXXVII, 1989, p. 426-450.
- REBILLARD E., « L'Église de Rome et le développement des catacombes. À propos de l'origine des cimetières chrétiens », *MEFRA*, 109-2, 1997, p. 741-763.
- REBILLARD E., *Religion et sépulture. L'Église, les vivants et les morts dans l'Antiquité tardive*, Paris, éditions de l'EHESS, 2003.
- REIMBOLD E.-T., *Der Pfau* : *Mythologie und Symbolik,* Münich, Callwey, 1983.
- RICCIONI S., *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma: exemplum della Chiesa Riformata*, Spolète, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2006.
- RICCIONI S., « The Word in the Image : An Epiconographic Analysis of Mosaics of the Reform in Rome », dans *Inscriptions in liturgical spaces*, K. B. AAVITSLAND et T. K. SEIM (éd.), Rome, Scienze e Lettere, 2011, p. 85-137.
- ROSS M. C., « Byzantine Bronze Peacock Lamps », *Archaeology*, XIII-2, 1960, p. 134-136.
- ROUKEMA R., « La résurrection des morts dans l'interprétation origénienne de *1 Corinthiens* 15 », dans *La résurrection chez les Pères*, J.-M. PRIEUR (dir.), Strasbourg, université Marc Bloch, coll. « Cahiers de Biblia Patristica », 7, 2003, p. 161-177.
- RUGGIERI V., « La barriera presbiterale e il templon bizantino : ambivalenze semantiche fra liturgia, architettura e scultura », *Bizantinistica. Rivista di Studi Bizantina e Slavi,* serie seconda, X, 2008, p. 29-58.
- RUSSO D., « Anthropologie et Iconologie. Réflexions sur les apports de Jack Goody à l'analyse de la notion de 'représentation' », *BUCEMA. Histoire de l'art & Anthropologie, Histoire de l'art & Anthropologie. Études*, mis en ligne le 27 février

2008, consulté le 18 juillet 2017. URL : http://cem.revues.org/4242 ; DOI : 10.4000/cem.4242

- SAINTE FARE GARNOT J., « Le rôle du phénix en Égypte et en Grèce », *Revue d'histoire des religions*, CXXIX, n°1-3, 1945, p. 100-134.
- SAJO G., « Phoenix on the Top of the Palm Tree. Multiple interpretations of Job 29:18 », *Silva* 5, 2005 [en ligne] http://www.emblematica.com/en/silva5.htm consulté le 24/05/15
- SANDE S., « Imperial Mausolea and Everyman's Grave? The Fourth-century Funerary Basilicas in the Roman Suburbia », *AAAHP*, 23, 2010, p. 171-194.
- SANMORI C., « I mosaici del Battistero paleocristiano di Napoli : una proposta di lettura », dans *Giocare davanti a Dio. L'universo liturgico tra storia, culto e simbolo,* P. GIUSTINIANI et C. MATARAZZO (dir.), Naples, Editoriale Comunicazioni Sociali, 2006, p. 339-358.
- SAURON G., Quis deum ? *L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Paris, De Boccard, 1994.
- SAURON G., *La peinture allégorique à Pompéi : le regard de Cicéron*, Paris, Picard, 2007.
- SBORDONE F., « La fenice nel culto di Helios », *Rivista indo-greca-italica di filologia-lingua-antichità*, 19, 1935, p. 1-46.
- SCHERRER T., *La gloire de Dieu dans l'œuvre de saint Irénée*, Rome, Pontificia Università Gregoriana, 1997.
- SCHMITT J.-C., « La culture de l'*imago* », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 51-1, 1996, p. 3-36.
- SCHMITT J.-C., « *Imago* : de l'image à l'imaginaire », dans *L'image. Fonctions et usages*, J. BASCHET et J.-C. SCHMITT (dir.), Paris, Le Léopard d'or, 1996, p. 29-37.
- SCHMITT J.-C, *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2016.
- SEMOGLOU A., « Le phénix de Saint-Georges (la rotonde) à Thessalonique et l'Apocalypse grecque de Baruch », *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 57, 2014, p. 106-116.
- SHAFE L., « Why is the Peacock's Tail so Beautiful? », in *Darwin and Theories of Aesthetics and Cultural History*, B. LARSON, S. FLACH (éd.), Surrey, Ashgate Publishing Limited, 2013, p. 13-51.
- SICILIANO R., « Origine del mito della fenice : dall'Egitto al mondo greco », *Annali della faculta di lettere e filosofia di Bari (AFLB)* 37-38, 1994-1995, p. 309-318.
- SKUBISZEWSKI P., *La croix dans le premier art chrétien*, Paris, Geuthner, 2002.
- SNELDERS B., « The *Traditio Legis* on Early Christian Sarcophagi », *Antiquité Tardive*, 13, 2005, p. 321-333.
- SOTINEL C., « Le personnel épiscopal. Enquête sur la puissance de l'évêque dans la cité », dans *L'évêque dans la cité du IV^e^ au V^e^ siècle. Image et autorité*, E. REBILLARD et C. SOTINEL (dir.), actes de la table ronde (Rome, 1995), Rome, EFR, coll. EFR, n°248, 1998, p. 105-126.
- SOTINEL C., *Identité civique et christianisme. Aquilée du III^e^ au IV^e^ siècle*, Rome, EFR, 2005.

- SPIESER J.-M., *Images du Christ. Des catacombes aux lendemains de l'iconoclasme*, Genève, Droz, 2015.
- STANLEY D. J., « Santa Costanza: History, Archeology, Function, Patronage and Dating », *Arte Medievale*, 2004, p. 119-140.
- STERN H., « Les mosaïques de l'église de Sainte-Constance à Rome », *DOP*, n°12, 1958, p. 159-218.
- TAMMISTO A., « *Phoenix felix et tu*. Remarks on the Representation of the Phoenix in Roman Art », *Arctos. Acta Philologica Fennica*, 20, 1986, p. 171-219.
- TARDIEU M., « Pour un phénix gnostique », *Revue de l'histoire des religions*, t. 183-2, 1973, p. 117-142.
- THUNØ E., « Living Stones of Jerusalem: The Triumphal Arch Mosaic of S. Prassede in Rome », dans *Visual Constructs of Jerusalem. Cultural Encounters in Late Antiquity and the Middle Ages*, B. KÜHNEL *et al.* (éd.), Turnhout, Brepols, 2014, p. 223-230.
- THUNØ E., *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome. Time, Network and Repetition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- TIGLER G. , « Scultura medievale a Treviso (VI-XIII secolo) », dans *Treviso e la sua civiltà nell'Italia dei Comuni*, P. CAMMAROSANO (dir.), actes de la journée d'étude (Trévise, 2009), Trieste, CERN, 2010, p. 289-296.
- TOLMATCHEVA E. , « A Reconsideration of the Benu-Bird in Egyptian Cosmogony », in *Egyptology at the dawn of the twenty-first century*, Proceedings of the Eighth International Congress of Egyptologists (Cairo, 28.03-03.04.2000), Z. HAWASS (éd.), American University in Cairo Press, t. 2, « History, religion », 2003, p. 522-525.
- TOLMATCHEVA E., « The Ancient Egyptian Roots of the Phoenix Myth : On the History of the Problem », dans *Europe, Hellas and Egypt : complementary antipodes during Late Antiquity*, A.-A. MARAVELIA (éd.), Oxford, Archaeopress, coll. « BAR International Series », 1218, 2004, p. 93-98.
- TOUBERT H., *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris, Cerf, 2007.
- TOYNBEE J. M. C., *Death and Burial in the Roman World*, Ithaca/New-York, Cornell University Press, 1971.
- TRISTAN F., *Les premières images chrétiennes. Du symbole à l'icône (II^e^-VI^e^ siècle)*, Paris, Fayard, 1996.
- TRONZO W., *The Via Latina Catacomb: Imitation and Discontinuity in Fourth Century Roman Painting*, Pennsylvania University Park, Pennsylvania State University Press, 1986.
- TURCAN R., « L'âme-oiseau et l'eschatologie orphique », *Revue de l'histoire des religions*, 155-1, 1959, p. 33-40.
- TURCAN R., *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse*, Paris, De Boccard, 1966.
- TÜSKÉS A., « La storiografia delle vere da pozzo veneziane », *Ateneo Veneto. Rivista di Scienze, Lettere ed Arti*, 12.1, 2013, p. 265-277.
- UNDERWOOD P., « The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels », *DOP*, 5, 1950, p. 41-138.
- VAN BERCHEM M. et CLOUZOT E., *Mosaïques chrétiennes du IV^e^ au X^e^ siècle*, Genève, Journal de Genève, 1924.

- VAN DEN BROEK R., *The Myth of the Phoenix according to Classical and Early Christian Traditions,* Leiden, Brill, 1971.
- VAN DEN HOEK A. et J. HERRMANN J. Jr., « Paulinus of Nola Courtyards and Canthari », *Harvard Theological Review,* vol. 93-3, 2000, p. 173-219.
- VEZIN J. et ROGER P., « Étude des matériaux de la couleur dans les manuscrits médiévaux : emploi inédit de bleu égyptien dans trois manuscrits des VIII^{e} et X^{e} siècles », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 151-1, 2007, p. 67-87.
- VIAN F., « À propos de deux oiseaux indiens : l'orion et le catreus », *Κοινωνία*, 12, 1988, p. 5-16.
- VINSON J., « Sur l'origine du mot Thuki-im "Paons" de la Bible », *Revue de linguistique et de philologie comparée*, t. 6, 187, 1867, p. 120-128.
- VOISENET J., *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du V^{e} au XIII^{e} siècle,* Turnhout, Brepols, 2000.
- VON LINNÉ C., *Systema Naturae per regna tria naturae secundum classes, ordines, genera, species cum characteribus, differentiis, synonymis, locis,* tomus I, Holmiae, Impesis Laurentii Salvii, 1758, *Classis II. Aves, V. Gallinae*, n°87.
- WACHOLDER Z., BOWMAN S., « Ezechielus the Dramatist and Ezekiel the Prophet. Is the Mysterious *Zôon* in the *Exagogè* a Phoenix ? », *Harvard Theological Review,* 78, 3-4, 1985, p. 253-277.
- WALLA M., *Der Vogel Phönix in der antiken Literatur und die Dichtung des Laktanz,* Dissertationen der Universität Wien, t. 29, Vienne, Notring, 1965.
- WILPERT J., *Le pitture delle catacombe romane*, Rome, Lefebvre & C^{ie}, 1903.
- WILPERT J., *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert*, Fribourg, Herdersche Verlagshandlung, 1916.
- WILPERT J., *I sarcofagi cristiani antichi*, Vatican, PIAC, 1929.
- ZAKHARIA K., « La « anqâ ». Quelle place pour le phénix dans le monde arabo-musulman classique ? », dans *Phénix : mythe(s) et signe(s),* S. FABRIZIO-COSTA (éd.), actes du colloque international (Caen, 2000), Bern / Berlin / Bruxelles, Peter Lang, 2001, p. 117-140.
- ZAMBON F., « Il mito della fenice in Occidente », dans *Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, F. ZAMBON et A. GROSSATO (éd.), Venise, Marsilio, 2004, p. 15-81.
- ZAPHEIROPOULOU P., « La relation entre l'Héraion et la ville de Samos », dans *Héra. Images, espaces, cultes, a*ctes du colloque international (Lille, 1993), Naples, Centre Jean Bérard, Coll. « Centre Jean Bérard », 15, 1997, p. 151-162.
- ZUCKER A., *Physiologos : le bestiaire des bestiaires*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2004.

Annexe

Le tableau suivant regroupe tout le corpus, classé par siècle (chaque siècle correspondant à une lettre) et par numéro de fiche, hormis les documents concernant Rome, qui sont classés dans le tableau suivant. Les numéros de fiche permettent de renvoyer aux fiches de la base de données.

Numéro de fiche	Pays actuel	Ville actuelle	Contexte	Localisation	Précision	Support	Espèce	Datation	Lieu de conservation actuel
A 64	EGYPTE	Thèbes	Tombe	Nécropole de Deir El Medineh		Paroi intérieure	*Benu*	Fin IIe millénaire av. J.-C.	*In situ*
B 114	ITALIE	Chiusi	Tombe	Nécropole		Couronne	Paon	Fin Ve siècle av. J.-C.	Boston, Museum of Fine Arts, Anne & Blake Ireland Gallery, Inv. 9587
C 280	EGYPTE	Memphis	Sanctuaire	Serapeum de Saqqara		Statue	Paon	Début IIIe siècle av. J.-C.	Saqqara, musée
D									
D 63	EGYPTE	Diaspolis Parva	Tombe	Nécropole		Paroi intérieure	*Benu*	Début IIe siècle av. J.-C.	
D 112	GRECE	Samos	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Paon	Fin IIe siècle av. J.-C.	Londres, British Museum, Dep. Coins & Medals, Inv. 1995,0605.7
E									
E 98	ITALIE	Pompéi	Habitat	Villa de Paquius Proculus	Atrium	Pavement	Paon	Fin Ier siècle av. J.-C.	*In situ*
E 209-1	ITALIE	Oplontis	Habitat	Villa de Poppée	Intérieur	Paroi intérieure	Paon	Milieu Ier siècle av. J.-C.	*In situ*
F									
F 35	ITALIE	Naples	Habitat	Maison « du cryptoportique » (lararium)	Pièce	Paroi intérieure	Paon	Début Ier siècle	*In situ*
F 97	ITALIE	Pompéi	Taverne	Taverne (caupona) d'Euxinus	Extérieur	Paroi extérieure	Phénix	Début Ier siècle	Pompéi, antiquarium, Inv. 2195

F 156	CROATIE	Pula	Habitat		Atrium	Pavement	Paon	Fin Ier siècle	Pula, Musée Archéologique
F 212	ITALIE	Pompéi	Tombe	Tombe de "Caius Vestorius Priscus"	Intérieur	Paroi intérieure	Paon	Fin Ier siècle	*In situ*
F 238	ITALIE	Pompéi	Sanctuaire	Iseum		Paroi intérieure	*Benu*	Début Ier siècle	Naples, Musée Archéologique, Inv. 8570
F 290	CROATIE	Pula	Vie quotidienne			Autel	Paon	Fin Ier siècle	Pula, Musée archéologique d'Istrie, Inv. n°140
G									
G 4	EGYPTE	Alexandrie	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Début IIe siècle	
G 6	EGYPTE	Alexandrie	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Milieu IIe siècle	Coll. part. Fritz Rudolf Künker GmbH
G 10	EGYPTE	Alexandrie	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Milieu IIe siècle	Londres, British Museum, Coins & Medals
G 65	EGYPTE	Memphis	Nécropole	Nécropole de Saqqara		Vêtement	*Benu*	Début IIe siècle	Le Caire, Musée archéologique, Inv. J.E. n°59117
G 286	TUNISIE	El Jem	Habitat	Maison "du paon"	Pièce	Pavement	Paon	Fin IIe siècle	El Jem, Musée archéologique
G 287	TUNISIE	El Jem	Habitat			Pavement	Paon	Fin IIe siècle	El Jem, Musée archéologique
H									
H 16	SYRIE	Alep (Béroé)	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Paon	Début IIIe siècle	
H 21	FRANCE	Arles	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Fin IIIe siècle	Coll. part (Becker) depuis juin 2009
H 24	TURQUIE	Antioche	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Paon	Milieu IIIe siècle	
H 27	TURQUIE	Antioche	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Paon	Fin IIIe siècle	
H 28	TURQUIE	Antioche	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Paon	Fin IIIe siècle	

H 43	SYRIE	Shahba	Habitat			Pavement	Paon	Milieu IIIe siècle	Musée de Shahba, TBA
H 57	TUNISIE	Kelibia (Clupea)	Tombe	Tombe de Vincentius et Restitutus	Intérieur	Pavement	Paon	Début IIIe siècle	Tunis, Musée du Bardo
H 76	TURQUIE	Urfa (Edessa)	Tombe	Nécropole sud	Intérieur	Pavement	Phénix	Début IIIe siècle	
H 78	TURQUIE	Antioche	Habitat	"House of the red pavement".		Pavement	Paon	Début IIIe siècle	*In situ*
H 79	TURQUIE	Antioche	Habitat	"House of the Buffet Supper"	Intérieur	Pavement	Paon	Début IIIe siècle	
H 171	ANGLETERRE	Bignor	Habitat		Intérieur	Pavement	Paon	Début IIIe siècle	*In situ*
H 222	ITALIE	Ostie	Tombe	Nécropole de l'Isola Sacra	Intérieur	Paroi intérieure	Paon	Début IIIe siècle	Musée Archéologique (Ostia antica), Inv. 10118
H 224	ITALIE	Marsala	Hypogée	Hypogée de Crispia Salvia	Intérieur	Paroi intérieure	Paon	Début IIIe siècle	*In situ*
H 283	JORDANIE	Beit Ras (Capitolias)	Tombe	Nécropole	Intérieur	Paroi intérieure	Paon	Début IIIe siècle	
H 288	TUNISIE	Oudna (Uthina)	Habitat	Villa des Laberii		Pavement	Paon	Fin IIIe siècle	Musée du Bardo (Tunis), A 103 et 104
H 289	ALGERIE	Oued Chaaba (Lambiridi)	Tombe	Nécropole de Lambiridi	Intérieur	Pavement	Paon	Fin IIIe siècle	Musée National des Antiquités d'Alger, IM.002
H 291	CROATIE	Salone	Nécropole			Sarcophage	Paon	Milieu IIIe siècle	Split, Musée archéologique
H 309	ITALIE	Cavoni	Hypogée			Lunette	Paon	Début IIIe siècle	*In situ* (?) Cavoni près de Sant'Oreste
H 398	ESPAGNE	Cordoue	Nécropole	Nécropole del Brillante		Sarcophage	Paon	Fin IIIe siècle	Alcázar de los Reyes Cristianos de Cordoue
H 466	ITALIE	Ostie	Habitat	Lararium	Intérieur	Niche	Paon	Début IIIe siècle	
H 487	GRECE	Chios (île)	Synagogue		Entrée	Pavement	Paon	Fin IIIe siècle	*In situ*
H 502	CHYPRE	Paphos	Habitat	Villa "de Dionysos"	Entrée	Pavement	Paon	Début IIIe siècle	

J									
J 17	ITALIE	Milan	Basilique	Saint-Ambroise	Entrée	Porte	Paon	Fin IVe siècle	Milan, Musée diocésain, Dép. tardo-antique, MD 2001.092.032
J 31	ITALIE	Naples	Catacombes	Catacombes de San Gaudioso	*Cubiculum*	Lunette d'arcosolium	Paon	Milieu IVe siècle	*In situ*
J 34-1	FRANCE	Lyon	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Milieu IVe siècle	Londres, British Museum, Coins & Medals, 2011,4021.3
J 34-2	TURQUIE	Antioche	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Milieu IVe siècle	Collection particulière (?), 198 053 125
J 34-3	ALLEMAGNE	Trèves	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Milieu IVe siècle	Londres, British Museum, Coins & Medals
J 34-4	CROATIE	Sisak (Siscia)	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Milieu IVe siècle	Londres, British Museum, Coins & Medals
J 34-5	FRANCE	Arles	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Milieu IVe siècle	
J 34-6	TURQUIE	Antioche	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Milieu IVe siècle	
J 34-8	TURQUIE	Istanbul /Constantinople	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Milieu IVe siècle	
J 33	ALLEMAGNE	Trèves	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Milieu IVe siècle	The Hague, Koninklijk Penningkabinet
J 40	GRECE	Thessalonique	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Fin IVe siècle	British Museum (?)
J 41	ALLEMAGNE	Trèves	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Fin IVe siècle	
J 53	TUNISIE	Haïdra	Habitat			Pavement	Paon	Début IVe siècle	New York
J 80	TURQUIE	Antioche	Habitat			Pavement	Paon	Début IVe siècle	
J 86	TURQUIE	Iznik (Nicée)	Hypogée		Intérieur	Lunette	Paon	Fin IVe siècle	*In situ*

J 87	PALESTINE	Jérusalem	Tombe	Cave of the Birds	Intérieur	Paroi intérieure	Paon	Fin IVe siècle	*In situ* (?)
J 100	ITALIE	Aquilée	Basilique	Basilique alla Beligna	Chœur	Pavement	Paon	Fin IVe siècle	Aquilée, Musée Archéologique
J 101	ITALIE	Aquilée	Basilique	Basilique post-théodorienne		Pavement	Phénix	Milieu IVe siècle	Aquilée, musée national paléochrétien
J 103	ITALIE	Aquilée	Habitat	Domus	Intérieur	Pavement	Paon	Milieu IVe siècle	Musée archéologique d'Aquilée (?)
J 104	ITALIE	Vérone	Tombe	San Giovanni in Valle		Sarcophage	Phénix	Fin IVe siècle	*In situ*
J 145	ITALIE	Grottaferrata	Catacombes	Catacombes Ad decimum	*Cubiculum*	Arc d'arcosolium	Phénix	Fin IVe siècle	*In situ*
J 151	ITALIE	Piazza Armerina	Habitat	Villa de Casale	Intérieur	Pavement	Phénix	Fin IVe siècle	*In situ*
J 152	ITALIE	Piazza Armerina	Habitat	Villa de Casale		Pavement	Phénix	Milieu IVe siècle	*In situ*
J 153	ITALIE	Syracuse	Hypogée	Catacombes de la Vigna Cassia	Intérieur	Voûte	Paon	Milieu IVe siècle	*In situ*
J 170	ANGLETERRE	Horkstow	Habitat	Villa de Barton Farm		Pavement	Paon	Début IVe siècle	Corinium Roman Museum de Cirencester
J 179	FRANCE	Poitiers	Catacombes			Sarcophage	Phénix	Fin IVe siècle	
J 181	FRANCE	Blanzy-lès-Fismes	Habitat			Pavement	Paon	Début IVe siècle	Laon, Musée d'art et d'archéologie, Inv. 996.487
J 233	ITALIE	Syracuse	Catacombes	Catacombes de la Vigna Cassia	*Cubiculum*	Paroi intérieure	Paon	Milieu IVe siècle	*In situ*
J 234	ROUMANIE	Constantza (Tomis)	Tombe		Intérieur	Paroi intérieure	Paon	Milieu IVe siècle	*In situ*
J 235	BULGARIE	Silistra (Durostorum)	Tombe		Intérieur	Lunette	Paon	Milieu IVe siècle	*In situ*
J 263	GRECE	Thessalonique	Tombe	Nécropole occidentale	Intérieur	Voûte	Paon	Milieu IVe siècle	Thessalonique, Musée de la culture byzantine
J 277	GRECE	Thessalonique	Tombe	Cimetière	Intérieur	Lunette	Paon	Milieu IVe siècle	Thessalonique, Musée de la culture byzantine
J 302	TURQUIE	Silivri-Kapi	Hypogée			Sarcophage	Paon	Fin IVe siècle	*In situ*

J 317	GRECE	Thessalonique	Tombe		Intérieur	Paroi intérieure	Paon	Début IVe siècle	Thessalonique, Musée de la culture byzantine
J 318	GRECE	Thessalonique	Tombe	Cimetière	Intérieur	Lunette	Paon	Milieu IVe siècle	*In situ* (?)
J 319	GRECE	Thessalonique	Tombe	Cimetière	Intérieur	Paroi intérieure	Paon	Début IVe siècle	Thessalonique, Musée de la culture byzantine
J 335	GRECE	Philippes	Basilique	Basilique de Paul	Vestibule	Pavement	Paon	Milieu IVe siècle	*In situ*, basilique de Paul, région de Kavala
J 384	ESPAGNE	Boveda (Lugo)	Nymphée	Sanctuaire de Santa Eulalia	Intérieur	Voûte	Paon	Début IVe siècle	*In situ*, sanctuaire de Santa Eulalia de Boveda (Lugo)
J 387	ESPAGNE	Terrassa (Egara)	Tombe	Baptistère d'Egara	Intérieur	Pavement	Paon	Début IVe siècle	*In situ*. Cathédrale et baptistère d'Egara
J 439	ITALIE	Aquilée	Basilique	Basilique post-théodorienne	Vestibule	Pavement	Paon	Milieu IVe siècle	Aquilée, Musée archéologique.
J 489	GRECE	Lidoriki	Thermes			Pavement	Paon	Début IVe siècle	Lidoriki, Musée Archéologique
J 508	LYBIE	Cyrène	Tombe	Nécropole	Intérieur	Lunette	Paon	Fin IVe siècle	
J 232-1	ITALIE	Naples	Catacombes	Catacombes de San Gennaro	*Cubiculum*	Lunette d'arcosolium	Paon	Milieu IVe siècle	*In situ*
J 232-2	ITALIE	Naples	Hypogée	Catacombes de San Gennaro		Paroi intérieure	Paon	Fin IVe siècle	*In situ*
K									
K 38	ITALIE	Ravenne	Basilique	Saint-Apollinaire-in-Classe	Naos	Sarcophage	Paon	Milieu Ve siècle	Saint-Apollinaire-in-Classe (Ravenne)
K 39	ITALIE	Ravenne	Basilique	Saint-Vital	Naos	Sarcophage	Paon	Début Ve siècle	Saint-Vital
K 46	SYRIE	Apamée	Église	Église de Huarte	Nef	Pavement	Phénix	Fin Ve siècle	Musée d'Hama
K 55	ITALIE	Ferrare	Basilique	Saint-François		Sarcophage	Paon	Milieu Ve siècle	San Francesco de Ferrare
K 56	ITALIE	Ravenne	Cathédrale		Intérieur	Sarcophage	Paon	Fin Ve siècle	Cappella della Beata, cathédrale de Ravenne

K 58	ITALIE	Ravenne	Cathédrale			Sarcophage	Paon	Début Ve siècle	Cathédrale de Ravenne (Basilica Ursiana ou Duomo)
K 59	ITALIE	Ravenne	Cathédrale		Chapelle	Sarcophage	Paon	Début Ve siècle	Cappella della Virgine del Sudore dans la cathédrale de Ravenne
K 60	TUNISIE	Carthage	Habitat		Stibadium	Pavement	Paon	Début Ve siècle	Musée du Bardo (Tunis), Inv. 2403
K 61	ITALIE	Ravenne	Église	Santa Maria in Porto fuori		Sarcophage	Paon	Début Ve siècle	Santa Maria in Porto fuori (Ravenne)
K 68	ISRAEL	Ein Gedi	Synagogue		Intérieur	Pavement	Paon	Milieu Ve siècle	*In situ*
K 71	ITALIE	Ravenne	Basilique	Saint-François	Chapelle	Sarcophage	Paon	Fin Ve siècle	Devant San Francesco (Ravenne)
K 72	ITALIE	Fusignano	Église	San Savino		Sarcophage	Paon	Milieu Ve siècle	San Savino de Fusignano (à l'entrée)
K 73	ITALIE	Ranchio	Église paroissiale			Sarcophage	Paon	Fin Ve siècle	Paroisse de Ranchio
K 81	TURQUIE	Antioche	Habitat		Intérieur	Pavement	Paon	Début Ve siècle	Baltimore Museum of Art, BMA 37.139
K 88	ISRAEL	Tabgha	Basilique	Basilique de la multiplication des pains		Pavement	Paon	Début Ve siècle	*In situ*
K 89	TURQUIE					Plaque	Paon	Début Ve siècle	Berlin, Bodes Museum
K 105	ITALIE	Fermo	Cathédrale		Chœur	Pavement	Paon	Milieu Ve siècle	*In situ* (encore visible en sous-sol)
K 106-1	ITALIE	Naples	Baptistère	San Giovanni in Fonte	Intérieur	Voûte	Phénix	Début Ve siècle	*In situ*
K 106-2	ITALIE	Naples	Baptistère	San Giovanni in Fonte	Intérieur	Voûte	Paon	Début Ve siècle	*In situ*
K 154-1	GRECE	Thessalonique	Église	Saint-Georges	Intérieur	Voûte	Paon	Milieu Ve siècle	*In situ*, Rotonde Saint-Georges
K 154-2	GRECE	Thessalonique	Église	Saint-Georges	Intérieur	Voûte	Phénix	Milieu Ve siècle	*In situ*, Rotonde Saint-Georges

K 157	CROATIE	Salone	Église	Basilica urbana		Chapiteau	Paon	Début Ve siècle	Musée de Split
K 169	BULGARIE	Varna (Odessos)	Église		Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Fin Ve siècle	Musée Archéologique de Varna
K 172	FRANCE	Arles	Catacombes			Sarcophage	Phénix	Début Ve siècle	Musée lapidaire d'art chrétien d'Arles
K 207	BULGARIE	Varna (Odessos)	Basilique	Basilique n°2	Presbyterium	Pavement	Paon	Milieu Ve siècle	Musée Archéologique de Varna
K 240	ITALIE	Ravenne	Baptistère	Baptistère des Orthodoxes	Intérieur	Paroi intérieure	Paon	Milieu Ve siècle	*In situ*
K 251	ITALIE	Ravenne	Martyrium	Saint-Vital		Pavement	Paon	Début Ve siècle	*In situ*
K 254	ALLEMAGNE	Kobern	Tombe			Plaque	Paon	Début Ve siècle	Bonn, Rheinisches Landesmuseum, Inv. Nr 3100
K 256-1	SYRIE	Tayyibat Al Himam	Basilique	Basilique des saints martyrs		Pavement	Paon	Milieu Ve siècle	*In situ*
K 256-2	SYRIE	Tayyibat Al Himam	Basilique	Basilique des saints martyrs		Pavement	Phénix	Milieu Ve siècle	*In situ*
K 281	PALESTINE	Oumm-Thouba	Église			Custode	Paon	Début Ve siècle	
K 303	GRECE	Beroia	Cimetière			Sarcophage	Paon	Fin Ve siècle	*In situ* (?)
K 307	ALGERIE	Cherchell (Caesarea)	Habitat		Intérieur	Pavement	Paon	Début Ve siècle	Parc de la mosaïque
K 322	GRECE	Elyros	Église		Naos	Pavement	Paon	Fin Ve siècle	(?) Elyros, près de Rodovani
K 324	GRECE	Akrini	Martyrium			Pavement	Phénix	Début Ve siècle	*In situ*
K 325	GRECE	Larissa	Église	Saint-Kiprou	Naos	Pavement	Paon	Début Ve siècle	*In situ*
K 328	GRECE	Ile de Lesbos	Basilique	Basilique d'Aphentelli	Bêma	Pavement	Paon	Milieu Ve siècle	Musée Archéologique de Skala Eressos (?)
K 332	EGYPTE	El Bagawat	Nécropole		Intérieur	Voûte	Paon	Début Ve siècle	Nécropole d'El Bagawat, Kharga Oasis

K 342	GRECE	Corfu (Palaiopolis)	Église		Narthex	Pavement	Paon	Début Ve siècle	Partie ouest, extrémité nord, narthex, Musée de Corfu (?)
K 344	ROUMANIE	Constantza (Tomis)	Église		Chœur	Patène	Paon	Fin Ve siècle	Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg
K 389	ESPAGNE	Oviedo	Nécropole	Cathédrale Santa Maria		Sarcophage	Paon	Début Ve siècle	Nécropole royale, cathédrale S. Maria d'Oviedo
K 412	FRANCE	Toulouse	Église	Notre-Dame-de-la-Daurade	Chœur	Paroi intérieure	Paon	Début Ve siècle	Détruit en 1761.
K 447	PALESTINE	Ein Karem	Martyrium	Chapelle Saint-Jean	Intérieur	Pavement	Paon	Milieu Ve siècle	
K 477-1	GRECE	Thessalonique	Basilique	Saint-Démétrius	Naos	Chapiteau	Paon	Fin Ve siècle	
K 477-2	GRECE	Thessalonique	Basilique	Saint-Démétrius	Naos	Chapiteau	Paon	Fin Ve siècle	Crypte de Saint-Démétrius
K 477-3	GRECE	Thessalonique	Basilique	Saint-Démétrius	Bêma	Iconostase	Paon	Fin Ve siècle	Musée de la culture byzantine de Thessalonique
K 477-4	GRECE	Thessalonique	Basilique	Saint-Démétrius	Naos	Paroi intérieure	Paon	Fin Ve siècle	
K 483	GRECE	Philippes	Basilique	Basilique octogonale de Philippes		Pavement	Paon	Milieu Ve siècle	*In situ*
L									
L 5	JORDANIE	Mont Nebo	Église	Saint-Georges	Intérieur	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	*In situ*
L 36	ITALIE	Ravenne	Basilique	Saint-Apollinaire-le-Neuf	Bêma	Clôture	Paon	Milieu VIe siècle	*In situ*
L 42	TURQUIE	Istanbul /Constantinople	Vie quotidienne			Statue	Paon	Milieu VIe siècle	
L 45	ITALIE	Ravenne	Basilique	Saint-Apollinaire-in-Classe	Naos	Sarcophage	Paon	Début VIe siècle	Saint-Apollinaire-in-Classe (collatéral nord)
L 47	SYRIE	Rasm-Al-Qanafez	Église		Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Fin VIe siècle	Musée national de Damas, 11805

L 48	SYRIE		Scriptorium			Plaque	Paon	Fin VIe siècle	Metropolitan Museum New-York
L 49-1	LYBIE	Sabratha	Basilique	Basilique justinienne	Naos	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	Musée de Sabratha
L 49-2	LYBIE	Sabratha	Basilique	Basilique justinienne	Naos	Pavement	Phénix	Milieu VIe siècle	Musée de Sabratha
L 50	LYBIE	Qasr Libya	Basilique	Basilique orientale de Gasr El Lebia		Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	Musée archéologique de Gasr El Lebia
L 51	ITALIE	Ravenne	Basilique	Saint-Vital		Sarcophage	Paon	Début VIe siècle	Jardins autour de San Vitale (Ravenne).
L 52	ITALIE	Imola	Tombe	Palais épiscopal		Sarcophage	Paon	Milieu VIe siècle	Palais de l'évêque d'Imola (?)
L 54	TUNISIE	Haïdra	Basilique	Basilique des martyrs	Chœur	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	Musée du Bardo (Tunis)
L 62	ISRAEL	Beit She'an	Tombe		Intérieur	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	
L 66	ISRAEL	Shellal	Église		Nef	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	Australian War Memorial (Camberra), ART 40979
L 67	ISRAEL	Beth Guvrin-Maresha	Chapelle	Chapelle byzantine d'Eleutheropolis		Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	Eretz Israël Museum de Tel Aviv
L 69	ISRAEL	Nahariyah	Église		Chœur	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	*In situ*
L 70	PALESTINE	Horvat Gerarit	Église	Église d'Umm Jerar		Pavement	Paon	Début VIe siècle	Département des Antiquités du Musée de Jérusalem, Israël, 1342
L 74	TURQUIE	Istanbul /Constantinople	Basilique	Sainte-Sophie		Voûte	Paon	Milieu VIe siècle	
L 75	TURQUIE	Istanbul /Constantinople	Église	Église des Saints-Apôtres		Chapiteau	Paon	Milieu VIe siècle	Musée des antiquités d'Istanbul
L 77	TURQUIE	Antioche	Habitat		Extérieur	Pavement	Phénix	Début VIe siècle	Musée du Louvre, Inv. Ma 3442
L 82	ITALIE	Ferrare	Cathédrale			Sarcophage	Paon	Fin VIe siècle	Cathédrale de Ferrare
L 83	TURQUIE	Antioche	Habitat		Intérieur	Pavement	Paon	Début VIe siècle	Worcester Art Museum, 1936.23

L 84	ITALIE	Mondolfo	Église	Saint-Gervaise-de-Bulgarie	Crypte	Sarcophage	Paon	Début VIe siècle	Crypte de San Gervasio di Bulgaria
L 85	ITALIE	Ravenne	Chapelle	Palais archiépiscopal	Chapelle	Voûte	Paon	Début VIe siècle	Musée de l'archevêché de Ravenne
L 107	ITALIE	Ravenne	Basilique	Saint-Apollinaire-in-Classe	Bêma	Arc absidal	Phénix	Milieu VIe siècle	*In situ*
L 110	GRECE	Paros (île)	Basilique	Basilique de la Panaghia Katapoliani	Naos	Ambon	Paon	Milieu VIe siècle	
L 111	MACEDOINE	Stobi	Cathédrale			Chapiteau	Paon	Milieu VIe siècle	*In situ* (?)
L 122	BULGARIE	Kiustendil	Basilique	Basilique n°2 d'Ulpia Pautalia	Chœur	Pavement	Paon	Début VIe siècle	
L 125	ITALIE	Grado	Baptistère		Intérieur	Autel	Paon	Fin VIe siècle	
L 126	ITALIE	Grado	Cathédrale	Santa Eufemia	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Fin VIe siècle	
L 127	ITALIE	Grado	Cathédrale	Santa Eufemia	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Fin VIe siècle	
L 128	ITALIE	Grado	Église	Santa Maria delle Grazie	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Fin VIe siècle	
L 129	ITALIE	Grado	Cathédrale	Santa Maria	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Fin VIe siècle	
L 130	ITALIE	Grado	Cathédrale	Santa Maria	Chœur	Chapiteau	Paon	Fin VIe siècle	Lapidarium de la cathédrale de Grado
L 131	CROATIE	Porec	Église		Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Milieu VIe siècle	Atrium de l'église de Porec
L 133	EGYPTE	Alam Shaltout (Mareotis)	Tombe		Chapelle	Paroi intérieure	Paon	Milieu VIe siècle	Musée gréco-romain d'Alexandrie
L 142	FRANCE	Arles	Basilique	Saint-Etienne		Chapiteau	Paon	Milieu VIe siècle	Musée lapidaire d'Arles, Inv. C 60
L 146	GRECE	Capamà	Baptistère		Entrée	Pavement	Paon	Début VIe siècle	*In situ*
L 148	TURQUIE	Korykos	Cathédrale			Chapiteau	Paon	Milieu VIe siècle	

L 149	CROATIE	Salone	Baptistère			Chapiteau	Paon	Milieu VIe siècle	
L 150	EGYPTE		Église			Chapiteau	Paon	Milieu VIe siècle	Musée du Caire, N°7345
L 155	GRECE	Leucadia	Catacombes			Plaque	Paon	Début VIe siècle	Leucadia (?) près de Naoussa
L 158	ITALIE	Ravenne	Église			Chapiteau	Paon	Milieu VIe siècle	Musée de l'archevêché de Ravenne
L 161	GRECE	Arethousa	Église		Narthex	Pavement	Paon	Début VIe siècle	
L 162-1	MACEDOINE	Heraclea Lyncestis	Basilique	Grande basilique	Narthex	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	*In situ* (?)
L 162-2	MACEDOINE	Heraclea Lyncestis	Basilique	Petite basilique	Narthex	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	*In situ* (?)
L 162-3	MACEDOINE	Heraclea Lyncestis	Basilique	Grande basilique	Narthex	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	*In situ* (?)
L 162-4	MACEDOINE	Heraclea Lyncestis	Église			Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	*In situ* (?)
L 164	MACEDOINE	Stobi	Cathédrale			Chapiteau	Paon	Milieu VIe siècle	
L 165	MACEDOINE	Stobi	Cathédrale			Chapiteau	Paon	Milieu VIe siècle	
L 166-1	ALBANIE	Byllis	Basilique	Basilique A	Bêma	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	Basilique A
L 166-2	ALBANIE	Byllis	Basilique	Basilique D	Bêma	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	Basilique D
L 166-3	ALBANIE	Byllis	Basilique	Basilique C	Bêma	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	Basilique C
L 167	UKRAINE	Sevastopol	Basilique	Basilique de Khersonesus	Chœur	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	
L 168	ALBANIE	Butrint	Baptistère		Entrée	Pavement	Paon	Début VIe siècle	*In situ*
L 173	FRANCE	Vienne	Église			Sarcophage	Paon	Milieu VIe siècle	Musée lapidaire de Vienne

L 184	TURQUIE	Istanbul /Constantinople	Scriptorium			Feuillet	Paon	Début VIe siècle	Österreichische Nationalbibliothek de Vienne, Cod. Med. Gr. 1
L 185	SYRIE		Scriptorium			Feuillet	Paon	Fin VIe siècle	Paris, BnF, Nouv. acq. lat. 2334
L 186	ITALIE		Scriptorium			Feuillet	Paon	Début VIe siècle	BAV, Vat. Lat. 3806, f. 2v
L 187	SYRIE		Scriptorium	Monastère Saint-Jean Beth-Zagba		Feuillet	Paon	Fin VIe siècle	Florence, Bibliothèque Laurentienne et des codex palatins, Ms. Plut. I, 56, f. 1b
L 210	ITALIE	Ravenne	Basilique	San Michele in Africisco	Bêma	Clôture de Chœur	Paon	Milieu VIe siècle	Musée national de Ravenne, Inv. n°414
L 211	ITALIE	Ravenne	Basilique	Saint-Apollinaire-le-Neuf	Bêma	Clôture	Paon	Milieu VIe siècle	*In situ*
L 225	ITALIE	Venise	Église			Plaque	Paon	Début VIe siècle	Berlin, Staatliche Museen, Dép. paléochrétien et byzantin
L 237	ITALIE	Venise	Basilique	Saint-Marc		Chapiteau	Paon	Milieu VIe siècle	*In situ*
L 241	ITALIE	Ravenne	Basilique	Saint-Apollinaire-in-Classe	Naos	Sarcophage	Paon	Début VIe siècle	Saint-Apollinaire-in-Classe
L 242	ITALIE	Ravenne	Cathédrale		Bêma	Cathèdre	Paon	Milieu VIe siècle	Museo Arcivescovile de Ravenne
L 243	PALESTINE	Jérusalem	Église	Église arménienne	Nef	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	*In situ*
L 245	ITALIE	Ravenne	Basilique	Saint-Apollinaire-in-Classe	Naos	Sarcophage	Paon	Début VIe siècle	Nef de Saint-Apollinaire-in-Classe
L 246	JORDANIE	Jerash	Église	Église d'Elias, Maria et Soreg	Intérieur	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	
L 247	ITALIE	Ravenne	Basilique	Saint-Apollinaire-in-Classe	Naos	Sarcophage	Paon	Début VIe siècle	Saint-Apollinaire-in-Classe
L 248	ITALIE	Ravenne	Basilique	Saint-Vital	Bêma	Sarcophage	Paon	Milieu VIe siècle	Sancta Sanctorum de Saint-Vital

L 249	ITALIE	Ravenne	Cathédrale		Nef	Ambon	Paon	Milieu VIe siècle	Cathédrale de Ravenne (Duomo)
L 250	ITALIE	Ravenne	Basilique	Saint-Apollinaire-in-Classe	Bêma	Conque absidale	Paon	Début VIe siècle	Museo Nazionale de Ravenne, Inv. n°1181
L 251-1	ITALIE	Ravenne	Basilique	Saint-Vital	Bêma	Conque absidale	Paon	Milieu VIe siècle	*In situ*
L 251-2	ITALIE	Ravenne	Basilique	Saint-Vital	Bêma	Voûte	Paon	Début VIe siècle	*In situ*
L 251-3	ITALIE	Ravenne	Basilique	Saint-Vital	Naos	Chapiteau	Paon	Milieu VIe siècle	*In situ*
L 251-4	ITALIE	Ravenne	Basilique	Saint-Vital	Bêma	Pavement	Paon	Début VIe siècle	*In situ*
L 260	TURQUIE	Istanbul /Constantinople	Non renseigné			Chapiteau	Paon	Début VIe siècle	Musée national de Belgrad
L 278	TURQUIE	Istanbul /Constantinople	Basilique	Saint-Polyeucte		Chapiteau	Paon	Début VIe siècle	Musée archéologique d'Istanbul (entré en 1912), N° Inv. 2655
L 306	ITALIE	Cimitile	Basilique	Saint-Félix		Paroi intérieure	Paon	Début VIe siècle	*In situ*, édicule mosaïqué S. Felice Cimitile
L 315	ISRAEL	Beit Kama	Église			Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	*In situ*
L 316	GRECE	Delphes	Basilique		Nef	Pavement	Paon	Début VIe siècle	Musée de Delphes
L 320	GRECE	Thasos	Basilique	Basilique double (sud) d'Alyki	Naos	Ambon	Paon	Début VIe siècle	Basilique double (sud), presqu'île d'Alyki
L 321	GRECE	Paros (île)	Basilique	Basilique de "Tris Ekklesies"	Naos	Ambon	Paon	Fin VIe siècle	Basilique de "Tris Ekklesies"
L 323	GRECE	Edessa	Basilique	Basilique de Longos	Bêma	Synthronon	Paon	Début VIe siècle	Synthronon (?) basilique de Longos
L 329	GRECE	Kefalos	Basilique	Saint-Stéphane (basilique sud)	Narthex	Pavement	Paon	Début VIe siècle	*In situ*
L 333	TUNISIE	Hammam Lif	Synagogue			Pavement	Paon	Début VIe siècle	New-York, museum de Brooklyn
L 337-1	GRECE	Hermione	Non renseigné	Non renseigné	Intérieur	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	Villa Meïdani ou Meïntani

L 337-2	GRECE	Hermione	Non renseigné	Non renseigné	Intérieur	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	Villa Meïdani ou Meïntani
L 338	GRECE	Suïa (Sougia)	Basilique	Agios Panteleimon	Naos	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	*In situ*
L 339	GRECE	Loutra Hypatis	Thermes		Intérieur	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	
L 340	GRECE	Klapsi	Basilique		Naos	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	Basilique de Klapsi
L 341-1	GRECE	Nicopolis	Basilique	Basilique A	Narthex	Pavement	Paon	Fin VIe siècle	*In situ* (?). Partie sud, abside, narthex, Basilique A
L 341-2	GRECE	Nicopolis	Basilique	Basilique B	Narthex	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	*In situ* (?). Abside, annexe du narthex, basilique B
L 341-3	GRECE	Nicopolis	Basilique	Basilique D	Narthex	Pavement	Paon	Début VIe siècle	*In situ* (?). Abside, partie sud du narthex, basilique D
L 343	GRECE	Theotokou	Église	Panaghia Theotokou	Naos	Pavement	Paon	Fin VIe siècle	*In situ*. Mosaïques recouvertes
L 377	TURQUIE	Brousse (Bursa)	Non renseigné			Clôture	Paon	Milieu VIe siècle	
L 385	ESPAGNE	Recópolis (Zorita de los canes)	Basilique	Basilique de Recópolis	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Fin VIe siècle	Madrid, Musée Archéologique National, N°57872
L 390	ESPAGNE	Île de Minorque	Basilique	Es Fornàs de Torelló	Bêma	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	*In situ*
L 392	ESPAGNE	Segóbriga (Saelices)	Église	Nécropole des évêques de Segóbriga	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Milieu VIe siècle	
L 417	ALBANIE	Butrint	Puits	Puits de Junia Rufina	Intérieur	Paroi intérieure	Paon	Début VIe siècle	*In situ*
L 438	ITALIE	Florence	Basilique	Santa Reparata	Nef	Pavement	Paon	Début VIe siècle	Église Santa Reparata sous le Duomo de Florence
L 444	ITALIE	Spolète	Baptistère		Intérieur	Pavement	Paon	Fin VIe siècle	Sous le Palazzo Pianciani

L 445	ITALIE	Spolète	Baptistère		Intérieur	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	Sous le Palazzo Mauri
L 446	ITALIE	Ravenne	Église		Naos	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	Accademia di Ravenna
L 448	MACEDOINE	Stobi	Baptistère		Intérieur	Pavement	Paon	Début VIe siècle	*In situ*
L 458-3	ITALIE	Pomposa	Église abbatiale		Nef	Pavement	Hybride	Milieu VIe siècle	*In situ*
L 467	TURQUIE	Mentes (Pentapolis)	Église		Naos	Ambon	Paon	Milieu VIe siècle	*In situ* (?)
L 468	TURQUIE	Sivas (Sebaste)	Église		Chœur	Plaque	Paon	Milieu VIe siècle	
L 469	MACEDOINE	Golemo Gradiste	Église		Naos	Ambon	Paon	Milieu VIe siècle	
L 470	GRECE	Gortyne	Basilique	Basilique de Mitropolis	Bêma	Pavement	Paon	Fin VIe siècle	*In situ* (recouvert)
L 482	GRECE	Amphipolis	Basilique	Basilique A	Nef	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	Basilique A (nef sud)
L 484	GRECE	Nea Anchialos (Magnesia)	Basilique	Basilique C	Atrium	Pavement	Paon	Début VIe siècle	*In situ*
L 486	GRECE	Agia Paraskevi	Église		Naos	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	
L 488	TURQUIE	Istanbul /Constantinople	Basilique	Saint-Polyeucte-de-Saraçhane	Naos	Niche	Paon	Début VIe siècle	Musée Archéologique d'Istanbul, N°Inv. 71.110-71.116,…
L 490	ALBANIE	Lin	Église			Pavement	Paon	Début VIe siècle	*In situ*
L 491	MACEDOINE	Ohrid	Église	Monastère Saint-Clément		Pavement	Paon	Début VIe siècle	*In situ*, nouvelle église Saint-Clément
L 492	AUTRICHE	Hemmaberg	Baptistère	Baptistère de l'église n°5	Intérieur	Pavement	Paon	Début VIe siècle	*In situ* (?)
L 493	ALBANIE	Butrint	Église		Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Début VIe siècle	
L 494	ALBANIE	Ballsh	Basilique	Basilique A	Bêma	Clôture	Paon	Milieu VIe siècle	Musée Archéologique de Tirana, N° Inv. 11841

L 495	ALBANIE	Onchesmos (Saranda)	Église		Bêma	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	
L 498	TURQUIE	Iznik (Nicée)	Église		Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Milieu VIe siècle	Musée d'Iznik
L 499	JORDANIE	Mont Nebo	Chapelle	Chapelle haute du prieur Jean, Mukhayyat	Intérieur	Pavement	Paon	Milieu VIe siècle	*In situ* (?)
L 500	GRECE	Amantia	Église		Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Milieu VIe siècle	
M									
M 244	ITALIE	Ravenne	Basilique	Saint-Apollinaire-in-Classe	Naos	Sarcophage	Paon	Fin VIIe siècle	Saint-Apollinaire-in-Classe (Ravenne)
M 326	GRECE	Lamia	Église	Sanctuaire de saint Mênas	Bêma	Clôture	Paon	Début VIIe siècle	Sanctuaire de St Mênas
M 330	GRECE	Nea Anchialos (Magnesia)	Basilique	Basilique C		Chapiteau	Paon	Fin VIIe siècle	Musée Byzantin d'Athènes, BXM 912
M 373	TURQUIE	Istanbul /Constantinople	Église		Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Milieu VIIe siècle	Kırkçeşme, près de l'aqueduc de Valens
M 383	ESPAGNE	Zamora	Église	San Pedro de la Nave	Transept	Chapiteau	Paon	Fin VIIe siècle	*In situ*
M 386	ESPAGNE	Salvatierra de Tormes	Église		Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Milieu VIIe siècle	Museo Provincial de Salamanca
M 413	ESPAGNE	Mérida	Église		Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Début VIIe siècle	Musée Archéologique National de Madrid (MAN), Inv. 7763
M 414	ESPAGNE	Valdetorres (Badajoz).	Église		Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Début VIIe siècle	
M 415	PORTUGAL	Lisbonne	Cathédrale		Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Début VIIe siècle	
M 416	ESPAGNE	Mérida	Église			Chapiteau	Paon	Début VIIe siècle	Perdu
M 463-3	ITALIE	Venise	Basilique	Saint-Marc	Bêma	Clôture	Paon	Début VIIe siècle	Façade de la basilique Saint-Marc (Venise)

M 496	UKRAINE	Chersonèse	Église		Chœur	Pavement	Paon	Milieu VIIe siècle	
N									
N 160	CROATIE	Novigrad (Cittanova)	Baptistère		Chœur	Arc de ciborium	Paon	Fin VIIIe siècle	Musée lapidaire de Novigrad
N 188	FRANCE		Scriptorium	Monastère du nord de la France		Feuillet	Paon	Milieu VIIIe siècle	Paris, BnF, Ms. lat. 12168, f.49v
N 189	FRANCE	Luxeuil	Scriptorium	Monastère Saint-Pierre-et-Saint-Paul		Feuillet	Paon	Début VIIIe siècle	Paris, BnF, Ms. Lat. 9427, f. 144r
N 190	FRANCE		Scriptorium	Monastère de Vosevio (Vosevium)		Feuillet	Paon	Milieu VIIIe siècle	Bibliothèque municipale d'Autun, Ms 3, ici f. 97v
N 191	ALLEMAGNE	Worms	Scriptorium	Monastère de Worms		Feuillet	Paon	Fin VIIIe siècle	Paris, BnF (depuis 1872), NAL 1203
N 255	ITALIE	Brescia	Église	San Salvadore	Chœur	Ambon	Paon	Fin VIIIe siècle	Museo Civico dell'Età Cristiana de Brescia
N 257	ITALIE	Bobbio	Tombe			Plaque	Paon	Milieu VIIIe siècle	Museo dell'Abbazia di S. Colombano, Bobbio.
N 312	ITALIE	Aquilée	Cathédrale		Chœur	Cathèdre	Paon	Fin VIIIe siècle	Musée paléochrétien, Aquilée
N 313	CROATIE	Zara	Cathédrale		Nef	Ambon	Paon	Fin VIIIe siècle	Cathédrale de Zara (?)
N 314	ITALIE	Ferentillo	Église abbatiale	San Pietro in Valle	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Milieu VIIIe siècle	Abbatiale de San Pietro in Valle, vestibule
N 347	ITALIE	Gussago	Tombe	Santa Maria Assunta		Sarcophage	Paon	Milieu VIIIe siècle	Pieve de Santa Maria Assunta de Gussago
N 357	ITALIE	Cividale del Friuli	Baptistère		Intérieur	Fonts baptismaux	Paon	Milieu VIIIe siècle	Musée chrétien de Cividale
N 359	ITALIE	Pavie	Tombe	Monastère de la Pusterla		Sarcophage	Paon	Début VIIIe siècle	Musei Civici dell Castello Visconteo, Pavie
N 360	ITALIE	Cividale del Friuli	Cathédrale		Chœur	Autel	Paon	Fin VIIIe siècle	Museo cristiano del Duomo, Cividale
N 364	ITALIE	San Giorgio di Valpolicella	Église	Saint-Georges	Chœur	Arc de ciborium	Paon	Début VIIIe siècle	San Giorgio di Valpolicella

N 366	ITALIE	Voghenza	Cathédrale		Nef	Ambon	Paon	Fin VIIIe siècle	Université ou Musée de la cathédrale, Ferrare
N 367	ITALIE	Spolète	Église	San Gregorio Maggiore	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Milieu VIIIe siècle	San Gregorio Maggiore de Spolète
N 391	FRANCE	Narbonne	Église			Plaque	Paon	Milieu VIIIe siècle	Musée lapidaire de Narbonne
N 422	ITALIE	Sant'Oreste	Église	San Silvestro de Sant'Oreste al Soratte	Chœur	Chapiteau	Paon	Fin VIIIe siècle	*In situ* (?)
N 430	ITALIE	Polegge prov. de Vicenza	Tombe	Santa Maria Etiopissa de Polegge		Sarcophage	Paon	Milieu VIIIe siècle	Museo Diocesano de Vicenza
N 437	ITALIE	Ferrare	Cathédrale		Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Fin VIIIe siècle	Museo della cattedrale de Ferrare (sala codici)
N 503	FRANCE	Lyon	Église abbatiale	Abbaye de l'île Barbe	Nef	Ambon	Paon	Fin VIIIe siècle	Musée des Beaux-Arts, Palais Saint-Pierre de Lyon
N 504	ITALIE	Modène	Église		Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Fin VIIIe siècle	*In situ* remployé en autel pour une chapelle (?)
N 505	ITALIE	Rimini	Église		Chœur	Arc de ciborium	Paon	Fin VIIIe siècle	Museo della città
O									
O 192	FRANCE		Scriptorium	Monastère de la vallée de la Loire		Feuillet	Paon	Début IXe siècle	Paris, BnF, Ms. Lat. 4404, f. 1v
O 193	TURQUIE	Istanbul /Constantinople	Scriptorium	Monastère constantinopolitain		Feuillet	Paon	Fin IXe siècle	Paris, BnF, Ms. Gr. 510, f. 61v
O 194	ALLEMAGNE	Aix-la-Chapelle	Scriptorium			Feuillet	Paon	Début IXe siècle	Abbeville, BM, Ms. 4, f. 17v
O 195	ALLEMAGNE	Aix-la-Chapelle	Scriptorium			Feuillet	Paon	Début IXe siècle	Paris, BnF, Ms. Lat. 8850
O 196	FRANCE	Tours	Scriptorium	Monastère Saint-Martin de Tours		Feuillet	Paon	Milieu IXe siècle	Paris, BnF, Ms. Lat. 1, f. 326r
O 197	ALLEMAGNE	Aix-la-Chapelle	Scriptorium			Plaque	Paon	Début IXe siècle	Paris, BnF, Ms. Lat. 9387
O 198	FRANCE	Saint-Amand-en-Pévèle	Scriptorium			Feuillet	Paon	Milieu IXe siècle	Paris, BnF, Ms. Lat. 257, f. 11v

O 200	ALLEMAGNE	Prüm	Scriptorium	Monastère de Saint-Gall (?)		Feuillet	Paon	Milieu IXe siècle	BAV, Reg. lat. 438, f. 10v
O 228	ITALIE	Venise	Monastère		Cloître	Margelle de puits	Paon	Début IXe siècle	Cloître des Musei civici de Trevise
O 231	CROATIE	Rab (Arbe)	Église		Chœur	Arc de ciborium	Paon	Fin IXe siècle	*In situ*
O 274	ITALIE	Murano	Église			Margelle de puits	Paon	Fin IXe siècle	Fondaco dei Turchi dans le Museo Correr de Venise, Inv. M. Correr, cl.XXV-143, M. Arch. 902
O 275	ITALIE	Fusina	Église abbatiale	San Ilario	Nef	Pavement	Paon	Fin IXe siècle	Portique oriental de la Fondaco dei Turchi (Venise), Inv. M. Arch. 847-850
O 276	ITALIE	Venise	Église			Bassin	Paon	Début IXe siècle	Fondaco dei Turchi, Inv. M. Arch. 871
O 285	TURQUIE	Istanbul /Constantinople	Non renseigné			Clôture	Paon	Fin IXe siècle	Musée archéologique d'Istanbul, N° Inv. 71.62
O 304	TURQUIE	Yenikapi	Église		Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Début IXe siècle	Musée Archéologique, Istanbul (entré en 1924), N°3978 et 3979
O 331	GRECE	Thèbes	Église	Ayios Grigorios Theologos	Bêma	Clôture	Paon	Fin IXe siècle	*In situ*
O 348	ITALIE	Mosio	Église	San Filastrio	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Début IXe siècle	S. Filastrio de Mosio
O 358	ITALIE	Ravenne	Basilique	Saint-Apollinaire-in-Classe	Chœur	Arc de ciborium	Paon	Début IXe siècle	*In situ*
O 362	ITALIE	Lucques (Lucca)	Église	San Concordio	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Début IXe siècle	Lucca, Musée National de la Sainte Croix
O 363-1	ITALIE	Aquilée	Cathédrale	Santa Maria Assunta	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Début IXe siècle	*In situ*
O 363-2	ITALIE	Aquilée	Cathédrale	Santa Maria Assunta	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Début IXe siècle	*In situ*
O 363-3	ITALIE	Aquilée	Cathédrale	Santa Maria Assunta	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Début IXe siècle	*In situ*

O 365	ITALIE	Pérouse	Église		Chœur	Arc de ciborium	Paon	Fin IXe siècle	Museo d'arte antica, Perugia
O 418	ITALIE	Gênes	Église	San Siro	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Fin IXe siècle	Dépôt du Palazzo Reale de Gênes
O 420	ITALIE	Cortona (prov. Arezzo)	Église	San Vincenzo	Chœur	Arc de ciborium	Paon	Début IXe siècle	Musée de l'Académie Etrusque de Cortona
O 423	ITALIE	Castel Sant'Elia	Colombarium		Intérieur	Paroi intérieure	Paon	Début IXe siècle	*In situ* (?)
O 424	ITALIE	Castel Sant'Elia	Église abbatiale		Chœur	Arc de ciborium	Paon	Début IXe siècle	*In situ*
O 425	ITALIE	Castel Sant'Elia	Église abbatiale		Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Milieu IXe siècle	*In situ* (?)
O 426	ITALIE	Capena	Église	San Leone de Leprignano	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Fin IXe siècle	*In situ*
O 427	ITALIE	Ferentino	Église	Saints-Jean-et-Paul	Chœur	Arc de ciborium	Paon	Début IXe siècle	
O 429	ITALIE	Villanova di San Bonifacio	Église	Saint-Pierre	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Fin IXe siècle	*In situ*
O 431	ITALIE	Orvieto	Église	Santi Severo e Martirio	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Début IXe siècle	Museo dell'Opera del Duomo
O 434	ITALIE	Sovana	Église	Sainte-Marie-Majeure	Chœur	Arc de ciborium	Paon	Début IXe siècle	*In situ*
O 497	CROATIE	Valbandon	Église		Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Fin IXe siècle	Musée Archéologique de Pula
P									
P 183	ESPAGNE	Tordómar	Scriptorium	Monastère de Veleránica		Feuillet	Paon	Milieu Xe siècle	Bibliothèque Nationale de Madrid, Ms 80
P 199	ALLEMAGNE	Reichenau	Scriptorium	Monastère de Reichenau		Feuillet	Paon	Fin Xe siècle	Bayerische Staatsbibliothek de Munich, Clm. 4453 f. 140.
P 201	ESPAGNE	Valladolid	Scriptorium			Feuillet	Paon	Fin Xe siècle	Bibliothèque universitaire de Valladolid, Ms. 433, f. 2r
P 226	GRECE	Xeropotamou	Église		Bêma	Clôture	Paon	Fin Xe siècle	*In situ*

P 259	ITALIE	Naples	Oratoire	Oratoire de Sant'Aspreno Al Porto	Chapelle	Clôture	Paon	Milieu Xe siècle	*In situ* (?), oratoire de Sant'Aspreno Al Porto
P 334-1	ESPAGNE	Gérone	Scriptorium	San Salvador de Tábara		Feuillet	Paon	Fin Xe siècle	Museum de la cathédrale de Gérone, Núm. Inv. 7 (11)
P 334-2	ESPAGNE	Gérone	Scriptorium	San Salvador de Tábara		Feuillet	Hybride	Fin Xe siècle	Museum de la cathédrale de Gérone, Núm. Inv. 7 (11)
P 336	ESPAGNE	Quintanilla de las Vinas	Église	Santa Maria	Extérieur	Paroi extérieure	Paon	Début Xe siècle	*In situ*
P 345	FRANCE	Limoges	Scriptorium	Saint-Martial		Feuillet	Paon	Fin Xe siècle	Paris, BnF, Ms. lat. 5 (2)
P 352	ITALIE	Bologne	Église		Chœur	Arc de ciborium	Paon	Fin Xe siècle	Musée du Haut Moyen Age, Rome, salle IV, inv.6
P 374	ESPAGNE	Madinat al-Zahra	Église		Chœur	Aquamanile	Paon	Milieu Xe siècle	Musée du Louvre, Dép. des Arts de l'Islam, MR 1569
P 378	ESPAGNE	Cordoue	Cathédrale	Cathédrale de Roda de Isabena	Chœur	Tapisserie	Paon	Milieu Xe siècle	Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, Inv. n°2071
P 381	ESPAGNE	Zamora	Non renseigné			Pyxide	Paon	Milieu Xe siècle	Musée Archéologique de Madrid, n°52113
P 382	ESPAGNE	Madinat al-Zahra	Non renseigné			Pyxide	Paon	Milieu Xe siècle	Musée du Louvre
P 402	ITALIE	Olevano sul Tusciano	Église		Chœur	Paroi intérieure	Paon	Fin Xe siècle	Grotte d'Olevano sul Tusciano, province de Salerne
P 410 1	ESPAGNE	Cordoue	Non renseigné			Vêtement	Paon	Début Xe siècle	Conservé dans l'église d'Oña (Logroño)
P 410 2	ESPAGNE	Cordoue	Non renseigné			Etoffe	Hybride	Début Xe siècle	Conservé dans l'église d'Oña (Logroño)
P 419	ITALIE	Arezzo	Église	San Bartolomeo	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Fin Xe siècle	Musée Médiéval et moderne d'Arezzo

P 472	ITALIE	Atrani	Basilique	San Salvatore	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Fin Xe siècle	*In situ*
P 478	ESPAGNE	Gradefes	Église	San Miguel d'Escalada	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Début Xe siècle	*In situ* (?)
Q									
Q 159	CROATIE	Zara	Église	Saint-Thomas	Chœur	Arc de ciborium	Paon	Début XIe siècle	Musée archéologique de Zara (?)
Q 175	FRANCE	Limoges	Scriptorium	Monastère Saint-Martial		Feuillet	Paon	Début XIe siècle	Paris, BnF, Ms. Lat. 5301, f. 279v
Q 178	FRANCE	Saint-Romain-le-Puy	Église		Crypte	Chapiteau	Paon	Début XIe siècle	*In situ*
Q 180	FRANCE	Poitiers	Baptistère	Saint-Jean	Intérieur	Paroi intérieure	Paon	Fin XIe siècle	*In situ*
Q 293	ESPAGNE	Madinat al-Zahra	Non renseigné			Coffret	Paon	Début XIe siècle	Metropolitan Museum of Art, Inv. n°13.141
Q 297	FRANCE		Scriptorium	Monastère de l'est de la France		Feuillet	Paon	Fin XIe siècle	Reims, BM, Ms 0294, f. 232v
Q 346-1	FRANCE	Limoges	Scriptorium	Saint-Martial		Feuillet	Paon	Milieu XIe siècle	Paris, BnF, Ms Lat 1121
Q 346-2	FRANCE	Limoges	Scriptorium	Saint-Martial		Feuillet	Paon	Milieu XIe siècle	Paris, BnF, Ms Lat 1121
Q 396	ESPAGNE	Xátiva	Non renseigné			Bassin	Paon	Début XIe siècle	Museo del Almudin (Almodí), Játiva, N°A25
Q 397	ITALIE	Non renseignée	Non renseigné			Coffret	Paon	Début XIe siècle	New-York, Metropolitan Museum of Art, 17.190.241
Q 399	ESPAGNE	Madinat al-Zahra	Non renseigné			Coffret	Paon	Début XIe siècle	Trésor de la Cathédrale de Pamplune
Q 400	ESPAGNE	Cuenca	Non renseigné			Coffret	Paon	Milieu XIe siècle	Musée Archéologique National de Madrid (MAN), Inv. 7763
Q 401	ITALIE	Non renseignée	Non renseigné			Coffret	Paon	Début XIe siècle	Cathédrale Saint-Sernin de Toulouse.
Q 403	ESPAGNE	Cordoue	Non renseigné			Coffret	Paon	Début XIe siècle	Cathédrale de Braga (Portugal)

Q 404	ESPAGNE	Cuenca	Non renseigné			Coffret	Paon	Début XIe siècle	Musée de Burgos
Q 405	ESPAGNE	Cordoue	Non renseigné			Coffret	Paon	Début XIe siècle	Museum Victoria & Albert, Londres, N° Inv. 10-1866
Q 411	ESPAGNE	Cordoue	Église	San Juan de las Abadesas		Revêtement d'autel	Paon	Début XIe siècle	Musée Episcopal de Vic, Barcelona, N°Inv.557
Q 421	ITALIE	Torcello (île)	Cathédrale	Santa Maria Assunta	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Milieu XIe siècle	*In situ*
Q 421-2	ITALIE	Torcello (île)	Cathédrale	Santa Maria Assunta	Chapelle	Voûte	Paon	Fin XIe siècle	*In situ*
Q 428	ITALIE	Amelia	Église	San Simeone de Porchiano	Chœur	Chapiteau	Paon	Début XIe siècle	
Q 441	FRANCE		Scriptorium			Feuillet	Paon	Début XIe siècle	Cambrai, BM, Ms 0054, f.102r
Q 458-1	ITALIE	Pomposa	Église abbatiale		Entrée	Façade	Paon	Début XIe siècle	Façade de l'abbaye de Pomposa
Q 458-2	ITALIE	Pomposa	Église abbatiale		Nef	Pavement	Paon	Début XIe siècle	*In situ*
Q 460	ESPAGNE	L'Estany	Église paroissiale	Santa Maria	Chœur	Chape liturgique	Hybride	Fin XIe siècle	New-York, musée Cooper Hewitt, Inv. n°102.1.222
Q 463-1	ITALIE	Venise	Basilique	Saint Marc	Bêma	Clôture	Paon	Début XIe siècle	*In situ*
Q 506	ESPAGNE	San Esteban de Gormaz	Église	San Miguel	Entrée	Chapiteau	Paon	Fin XIe siècle	*In situ*
R									
R 20	ITALIE	Matrice	Église	Santa Maria della Strada	Entrée	Façade	Paon	Milieu XIIe siècle	*In situ*
R 90	ITALIE	Murano	Basilique	Santi Maria e Donato	Entrée	Pavement	Paon	Milieu XIIe siècle	*In situ*
R 91	ITALIE	Pesaro	Église		Nef	Pavement	Paon	Fin XIIe siècle	*In situ*
R 92	ITALIE	San Giorgio	Église	Petrella Tifernina	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Fin XIIe siècle	*In situ* (façade de l'église)

R 93	ITALIE	Bominaco	Église	Santa Maria Assunta	Nef	Chapiteau	Paon	Fin XIIe siècle	*In situ*
R 108	ITALIE	Crémone	Cathédrale	Santa Maria	Nef	Pavement	Paon	Milieu XIIe siècle	Cathédrale de Crémone (Camposanto)
R 109	ITALIE	Crémone	Église	Santa Agata	Nef	Pavement	Paon	Milieu XIIe siècle	Museo Civico de Crémone
R 116-1	GRECE	Osios Loukas	Temple orthodoxe	Monastère d'Osios Loukas	Bêma	Iconostase	Paon	Début XIIe siècle	*In situ*
R 116-2	GRECE	Osios Loukas	Temple orthodoxe		Bêma			Début XIIe siècle	*In situ*
R 116-3	GRECE	Osios Loukas	Église			Plaque	Phénix	Début XIIe siècle	*In situ*
R 147	ITALIE	Tivoli	Basilique	Saint-Sylvestre	Chœur	Conque absidale	Phénix	Fin XIIe siècle	*In situ*
R 163	MACEDOINE	Gorno Nerezi	Église	Saint-Panteleimon	Chœur	Arc de ciborium	Paon	Début XIIe siècle	*In situ*
R 174	FRANCE	Andlau	Église abbatiale		Entrée	Portail	Paon	Milieu XIIe siècle	*In situ*
R 176	FRANCE	Thiers	Église	Saint-Genès		Pavement	Paon	Milieu XIIe siècle	*In situ*
R 177	FRANCE	Saint-Geniez-de-Dromon	Chapelle		Crypte	Chapiteau	Paon	Début XIIe siècle	*In situ*
R 182	TURQUIE	Izmir (Smyrne)	Scriptorium			Feuillet	Phénix	Début XIIe siècle	Evangelical School de Smyrne, library
R 203	FRANCE	Clairvaux	Scriptorium			Feuillet	Paon	Fin XIIe siècle	Troyes, médiathèque de l'Agglomération, Ms 177
R 227	GRECE	Orchomène	Église	Aghios Sozon		Chapiteau	Paon	Début XIIe siècle	Aghios Sozon (?)
R 262	FRANCE	Nieul-sur-l'Autise	Église abbatiale	Saint-Vincent	Entrée	Chapiteau	Paon	Milieu XIIe siècle	*In situ*
R 264	GRECE	Thessalonique	Église		Bêma	Clôture	Paon	Début XIIe siècle	Musée de la culture byzantine de Thessalonique
R 279	FRANCE	Melle	Église	Saint-Pierre		Chapiteau	Paon	Début XIIe siècle	*In situ*

R 284	ESPAGNE	Taüll	Église	Santa Maria	Nef	Paroi intérieure	Paon	Début XIIe siècle	Musée national d'art de la Catalogne (MNAC)
R 292	ITALIE	Monreale	Cathédrale		Nef	Paroi intérieure	Paon	Fin XIIe siècle	*In situ*
R 308-1	ITALIE	Palerme	Chapelle	Palais des Normands	Intérieur	Paroi intérieure	Paon	Milieu XIIe siècle	*In situ*
R 361	ITALIE	Venise	Église		Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Début XIIe siècle	Berlin, Bodes Museum
R 375	ESPAGNE	Almeria	Église		Chœur	Chape liturgique	Paon	Début XIIe siècle	Londres, Victoria et Albert Museum
R 376	FRANCE	Elne	Monastère	Sainte-Eulalie-et-Sainte-Julie	Cloître	Chapiteau	Paon	Fin XIIe siècle	Cloître, galerie sud
R 379	ESPAGNE	Léon	Basilique	San Isidoro	Entrée	Chapiteau	Paon	Début XIIe siècle	*In situ*
R 380	FRANCE	Caune-Minervois	Cathédrale	Saints-Pierre-et-Paul	Chœur	Coffret	Paon	Début XIIe siècle	Cathédrale de Carcassone
R 388	ESPAGNE	Masías de Roda	Tombe	Sant Pere de Casserres		Sarcophage	Paon	Début XIIe siècle	Musée de Vic, MEV 10623
R 393	ESPAGNE	Silos (Prov. de Burgos)	Monastère	Monastère San Domingo	Cloître	Chapiteau	Paon	Milieu XIIe siècle	*In situ*
R 395	ITALIE	Reggio Calabria	Église	Santa Maria de Terreti	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Début XIIe siècle	Reggio Calabria, Musée archéologique, N°Inv. 10649 et 11799
R 406	ESPAGNE	Álava	Église	Nuestra Señora d'Estibaliz	Nef	Chapiteau	Paon	Début XIIe siècle	Sanctuaire de Nuestra Señora d'Estibaliz
R 407	ITALIE	Non renseignée	Non renseigné			Coffret	Paon	Début XIIe siècle	Chicago, Art Institute, Inv. 1926.389
R 409	ITALIE	Non renseignée	Non renseigné			Pyxide	Paon	Début XIIe siècle	Dép. des Arts de l'Islam, Musée du Louvre, Paris, MAO 441
R 440	FRANCE	Belval	Scriptorium			Feuillet	Paon	Milieu XIIe siècle	Charleville-Mézières, BM, Ms. 0246B, f. 40v
R 442	GRECE	Athènes	Église		Bêma	Iconostase	Paon	Fin XIIe siècle	Musée byzantin et chrétien d'Athènes, BXM 973

R 459	ESPAGNE	Estany	Monastère	Santa Maria	Cloître	Chapiteau	Paon	Début XIIe siècle	*In situ*
R 461	ITALIE	Assise	Cathédrale	San Rufino	Entrée	Portail	Paon	Début XIIe siècle	*In situ*
R 462	ISRAEL		Scriptorium	Monastère d'Israël (?)		Feuillet	Paon	Fin XIIe siècle	Paris, BnF, Ms. Lat. 5301, f. 279v
R 463-2	ITALIE	Venise	Basilique	Saint-Marc	Bêma	Clôture	Paon	Début XIIe siècle	Tribune de la basilique Saint-Marc (Venise)
R 463-4	ITALIE	Venise	Basilique	Saint-Marc	Extérieur	Plaque	Paon	Début XIIe siècle	Façade de la basilique Saint-Marc (Venise)
R 464	ITALIE	Venise	Basilique	Saint-Marc	Naos	Pavement	Paon	Milieu XIIe siècle	*In situ*
R 471	ITALIE	Spolète	Basilique	Saint-Pierre	Entrée	Façade	Paon	Fin XIIe siècle	*In situ*
R 474	ESPAGNE	Colloto	Église	Sainte-Eulalie	Chœur	Chapiteau	Hybride	Début XIIe siècle	*In situ*
R 475	ESPAGNE	Biurrun-Olcoz	Église	San Miguel	Entrée	Claveau	Hybride	Début XIIe siècle	*In situ*
R 476	GRECE	Amphissa	Église	Église de la Transfiguration	Bêma	Iconostase	Paon	Début XIIe siècle	*In situ* (?)
R 479	ESPAGNE	Serchs	Église	San Quirico de Pedret	Chœur	Conque absidale	Paon	Début XIIe siècle	*In situ*
R 480	GRECE	Athènes	Temple orthodoxe	Agios Ioannis de Magkouti	Bêma	Iconostase	Paon	Début XIIe siècle	Musée byzantin et chrétien d'Athènes
R 501-1	GRECE	Athènes	Basilique	Agios Eleutherios	Bêma	Iconostase	Paon	Début XIIe siècle	*In situ*
R 501-2	GRECE	Athènes	Basilique	Agios Eleutherios	Bêma	Iconostase	Paon	Début XIIe siècle	*In situ*
R 501-3	GRECE	Athènes	Basilique	Agios Eleutherios	Bêma	Iconostase	Paon	Début XIIe siècle	*In situ*
R 505	ESPAGNE	La Higuera	Église paroissiale	Santo Tomás	Entrée	Claveau	Paon	Début XIIe siècle	
S									
S 102	ITALIE	Bergame	Vie quotidienne			Paroi intérieure	Paon	Début XIIIe siècle	*In situ*

S 408	ITALIE	Non renseignée	Non renseigné			Coffret	Paon	Début XIIIe siècle	Museo diocesano de Trente, N°Inv. 41
S 465-1	ITALIE	Venise	Basilique	Saint-Marc	Narthex	Voûte	Paon	Début XIIIe siècle	Narthex Basilique Saint-Marc (Venise)
S 465-2	ITALIE	Venise	Basilique	Saint-Marc	Narthex	Voûte	Paon	Début XIIIe siècle	*In situ*
S 473	ITALIE	Florence	Baptistère		Intérieur	Voûte	Paon	Fin XIIIe siècle	*In situ*
S 481	GRECE	Inconnue	Tombe			Plaque	Hybride	Fin XIIIe siècle	Musée du château de Chlemoutsi (?)

Tableau 8. Récapitulatif du corpus, classement par siècle, du plus ancien au plus récent (sauf Rome).

Numéro de fiche	Contexte	Localisation	Précision	Support	Espèce	Datation	Lieu de conservation actuel
E 99	Tombe	Nécropole des Horti Manliani	Intérieur	Paroi intérieure	Paon	Fin Ier siècle av. J.-C.	*In situ*
E 220	Colombarium	Colombarium de la Villa Doria Pamphilj	Intérieur	Paroi intérieure	Paon	Fin Ier siècle av. J.-C.	Rome, musée des thermes de Dioclétien
F 37-1	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Paon	Fin Ier siècle	Londres, British MuseumCoins & Medals
F 37-2	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Paon	Fin Ier siècle	Londres, British Museum, Coins & Medals
F 94	Tombe		Extérieur	Autel	Paon	Fin Ier siècle	Rome, Musées du Vatican, Sala della biga, N°610a
F 215	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Paon	Fin Ier siècle	Londres, British Museum, Coins & Medals, Inv. 1864,1128.45
G 1	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Début IIe siècle	Londres, British Museum, Coins & Medals, Inv. 1864,1128.45
G 2	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Début IIe siècle	Londres, British Museum, Coins & Medals, 1860,0326.8
G 3	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Début IIe siècle	Londres, British Museum, Coins & Medals, R.8145
G 7	Vie quotidienne			Médaillon	Phénix	Milieu IIe siècle	Bruxelles, Royal Library
G 7-1	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Fin IIe siècle	Coll. part. Gorny & Mosch Giessener
G 8	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Milieu IIe siècle	Londres, British Museum, Coins & Medals, Inv. n°354

G 9-1	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Milieu IIe siècle	Londres, British Museum, Coins & Medals, Inv. R.12453
G 11	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Milieu IIe siècle	Londres, British Museum, Coins & Medals
G 115-1	Tombe	Nécropole vaticane	Intérieur	Paroi intérieure	Paon	Fin IIe siècle	*In situ*
G 115-2	Tombe	Nécropole vaticane	Intérieur	Lunette	Paon	Fin IIe siècle	*In situ*
G 13	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Fin IIe siècle	Londres, British Museum, Coins & Medals, Inv. 1864,1128.45
G 15	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Fin IIe siècle	Londres, British Museum, Coins & Medals.
G 95	Tombe	Nécropole du Prato di Belvedere	Extérieur	Autel	Paon	Début IIe siècle	Rome, musée du Vatican, Musée grégorien et étrusque, salle XVI, Inv. 1344
G 96	Catacombes		Intérieur	Lampe	Paon	Début IIe siècle	
G 213	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Paon	Début IIe siècle	
G 214	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Paon	Milieu IIe siècle	
G 216	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Paon	Fin IIe siècle	Londres, British Museum, Coins & Medals, Inv. 1864,1128.45
G 217	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Paon	Milieu IIe siècle	
G 221	Tombe	Nécropole de la Via Portuense	Intérieur	Paroi intérieure	Paon	Fin IIe siècle	Rome, Museo Nazionale Romano
G 294	Mausolée	Mausolée d'Hadrien	Entrée	Clôture	Paon	Début IIe siècle	Rome, musées du Vatican, Braccio Nuovo, Inv. n°5117 et 5120.
G 296	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Paon	Milieu IIe siècle	
G 311	Catacombes			Lampe	Paon	Milieu IIe siècle	Rome, Musées du Vatican, Inv.62446
H 14	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Paon	Début IIIe siècle	
H 18	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Milieu IIIe siècle	
H 18-1	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Milieu IIIe siècle	Paris, BnF, Cabinet des Médailles, N°1322
H 19-2	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Paon	Milieu IIIe siècle	
H 22	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Fin IIIe siècle	
H 23	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Paon	Milieu IIIe siècle	
H 25	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Paon	Milieu IIIe siècle	Tony Hardy Collection
H 120-1	Catacombes	Catacombes de Priscille	Chapelle	Paroi intérieure	Phénix	Début IIIe siècle	*In situ*
H 120-2	Catacombes	Catacombes de Priscille	*Cubiculum*	Voûte	Paon	Fin IIIe siècle	*In situ*

H 120-3	Catacombes	Catacombes de Priscille	*Cubiculum*	Lunette d'arcosolium	Paon	Fin IIIe siècle	*In situ*
H 121	Tombe	Sainte-Agnès-hors-les-murs		Urne	Phénix	Fin IIIe siècle	Palais ducal d'Urbino
H 218	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Paon	Milieu IIIe siècle	
H 219	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Paon	Milieu IIIe siècle	
H 229	Catacombes	Catacombes de Domitille	*Cubiculum*	Voûte	Paon	Début IIIe siècle	*In situ*, Via Ardeatina
H 230-1	Catacombes	Catacombes de Calliste	*Cubiculum*	Arc d'arcosolium	Paon	Fin IIIe siècle	*In situ*
H 230-2	Crypte	Catacombes de Calliste	Intérieur	Paroi intérieure	Paon	Début IIIe siècle	*In situ*
H 230-3	Catacombes	Catacombes de Calliste	*Cubiculum*	Voûte	Paon	Milieu IIIe siècle	*In situ*
H 230-4	Catacombes	Catacombes de Calliste	*Cubiculum*	Voûte	Paon	Milieu IIIe siècle	*In situ*
H 261-1	Hypogée	Hypogée des Aurelii	*Cubiculum*	Voûte	Paon	Milieu IIIe siècle	Hypogée des Aurelii, Viale Manzoni
H 261-2	Hypogée	Hypogée des Aurelii	*Cubiculum*	Arc d'arcosolium	Paon	Milieu IIIe siècle	Hypogée des Aurelii (?), Viale Manzoni
H 267-1	Tombe	Catacombes de San Alessandro	Intérieur	Paroi intérieure	Paon	Fin IIIe siècle	*In situ* (?)
H 269	Cimetière	Coemeterium Maius	*Cubiculum*	Arc d'arcosolium	Paon	Fin IIIe siècle	
H 273-1	Catacombes	Catacombes de Prétextat	*Cubiculum*	Voûte	Paon	Début IIIe siècle	
H 295	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Paon	Début IIIe siècle	
H 298	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Paon	Début IIIe siècle	Coll. part. Ex Tkalec (18 February 2002), lot 216
H 299	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Paon	Milieu IIIe siècle	
H 300	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Milieu IIIe siècle	Coll. part. Dr Busso Peus Nachf
H 507	Catacombes	Catacombes de la Vigna Randanini	*Cubiculum*	Voûte	Paon	Milieu IIIe siècle	*In situ*
H 509	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Milieu IIIe siècle	Londres, British Museum, Coins and Medals
J 29	Vie quotidienne			Pièce de monnaie	Phénix	Début IVe siècle	Paris, BnF, Cabinet des Médailles, FG 663

J 117	Cimetière			Sarcophage	Phénix	Fin IVe siècle	Musées du Vatican, Museo Pio Cristiano, Inv. 31518 (ex 164)
J 118	Nécropole	Nécropole vaticane		Sarcophage	Phénix	Fin IVe siècle	Basilique Saint-Pierre (?)
J 120-4	Catacombes	Catacombes de Priscille	*Cubiculum*	Intrados	Paon	Fin IVe siècle	*In situ*
J 120-6	Catacombes	Catacombes de Priscille	Crypte	Lunette d'arcosolium	Paon	Fin IVe siècle	*In situ*
J 123-1	Non renseigné			Feuillet	Paon	Milieu IVe siècle	
J 123-2	Non renseigné			Feuillet	Phénix	Milieu IVe siècle	Bibliothèque vaticane, Barb. Lat. 2154, f.7
J 124	Habitat	Villa de Pammachius	Pièce	Paroi intérieure	Paon	Début IVe siècle	Sous l'église SS. Giovanni e Paolo, colline Caelius
J 137	Catacombes			Coupe	Phénix	Fin IVe siècle	Rome, Musées du Vatican, Inv 60771
J 206-1	Mausolée	Mausolée de Constance	Déambulatoire	Sarcophage	Paon	Milieu IVe siècle	Musées du Vatican
J 206-2	Mausolée	Mausolée de Constance	Déambulatoire	Voûte	Paon	Milieu IVe siècle	*In situ*
J 223-1	Catacombes	Catacombes de la Via Latina	*Cubiculum*	Paroi intérieure	Paon	Milieu IVe siècle	*In situ*
J 223-2	Catacombes	Catacombes de la Via Latina	*Cubiculum*	Arc d'arcosolium	Paon	Début IVe siècle	*In situ*
J 223-3	Catacombes	Catacombes de la Via Latina	*Cubiculum*	Arc d'arcosolium	Paon	Début IVe siècle	*In situ*
J 223-4	Catacombes	Catacombes de la Via Latina	*Cubiculum*	Paroi intérieure	Paon	Fin IVe siècle	*In situ*
J 223-5	Catacombes	Catacombes de la Via Latina	*Cubiculum*	Niche	Paon	Début IVe siècle	*In situ*
J 223-6	Catacombes	Catacombes de la Via Latina	*Cubiculum*	Niche	Paon	Milieu IVe siècle	*In situ*
J 230-5	Catacombes	Catacombes de Calliste	*Cubiculum*	Paroi intérieure	Phénix	Milieu IVe siècle	*In situ*
J 236	Tombe	Nécropole de la Villa Albani		Sarcophage	Paon	Début IVe siècle	
J 239	Cimetière			Sarcophage	Paon	Début IVe siècle	Musées du Vatican, Museo Pio Cristiano, Inv. 31518 (ex 164)

J 266	Catacombes	Catacombes de saint Hermès	*Cubiculum*	Voûte	Paon	Début IVe siècle	*In situ*
J 267-2	Catacombes	Catacombes des saints Saturninus-Trasone	*Cubiculum*	Paroi intérieure	Paon	Milieu IVe siècle	
J 270	Catacombes	Catacombes des Saints-Marc-et-Marcellin	Crypte	Lunette d'arcosolium	Paon	Milieu IVe siècle	*In situ*
J 271-1	Catacombes	Catacombes des saints Pierre-et-Marcellin	*Cubiculum*	Voûte	Paon	Début IVe siècle	*In situ*
J 271-2	Catacombes	Catacombes des Saints-Pierre-et-Marcellin	*Cubiculum*	Lunette d'arcosolium	Phénix	Début IVe siècle	*In situ*
J 271-3	Catacombes	Catacombes des Saints-Pierre-et-Marcellin	*Cubiculum*	Lunette d'arcosolium	Paon	Milieu IVe siècle	
J 272	Catacombes	Catacombes de Pamphile	*Cubiculum*	Arc d'arcosolium	Paon	Début IVe siècle	
J 273-2	Catacombes	Catacombes de Prétextat	Crypte	Arc d'arcosolium	Paon	Milieu IVe siècle	*In situ*
J 273-3	Catacombes	Catacombes de Prétextat	*Cubiculum*	Lunette d'arcosolium	Paon	Milieu IVe siècle	*In situ*
J 273-4	Catacombes	Catacombes de Prétextat	*Cubiculum*	Paroi intérieure	Paon	Début IVe siècle	*In situ* (?)
J 282	Cimetière	Cimetière de San Ciriaco a Mezzocamino	*Cubiculum*	Sarcophage	Paon	Début IVe siècle	Rome, Musée des Thermes de Dioclétien, Inv.79985
K 26	Oratoire	Oratoire de sainte Félicité	Intérieur	Conque absidale	Phénix	Début Ve siècle	
K 134	Basilique	Saint-Pierre	Entrée	Façade	Paon	Milieu Ve siècle	
K 135	Non renseigné			Médaillon	Phénix	Fin Ve siècle	Musée sacré de la Bibliothèque vaticane
K 301	Baptistère	Baptistère du Latran	Chapelle	Voûte	Paon	Milieu Ve siècle	Perdue
L 136	Basilique	Saints-Cosme-et-Damien	Chœur	Conque absidale	Phénix	Début VIe siècle	*In situ*

L 205	Basilique	Saint-Pierre	Atrium	Baldaquin	Paon	Début VIe siècle	Copies, Braccio Nuovo des musées du Vatican
L 449	Basilique	Saint-Pierre	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Fin VIe siècle	Grottes Vaticanes
M 138	Basilique	Sainte-Agnès-hors-les-murs	Chœur	Conque absidale	Phénix	Début VIIe siècle	*In situ*
N 310	Basilique	Santa Maria in Cosmedin	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Milieu VIIIe siècle	
N 355	Église			Margelle de puits	Paon	Fin VIIIe siècle	Musée du Haut Moyen-Âge, Rome, salle IV, inv.2160
N 356	Basilique	Sainte-Marie-du-Transtévère	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Fin VIIIe siècle	Vestibule de Santa Maria in Trastevere
N 370	Église			Linteau	Paon	Fin VIIIe siècle	Musée de la Crypta Balbi, Rome
N 371	Église		Chœur	Arc de ciborium	Paon	Fin VIIIe siècle	Musée de la Crypta Balbi, Rome
N 372	Église		Chœur	Arc de ciborium	Paon	Milieu VIIIe siècle	Musée de la Crypta Balbi, Rome
N 443	Basilique		Chœur	Arc de ciborium	Paon	Fin VIIIe siècle	Lapidarium du Panthéon, Inv. nn.14 (A à D)
N 450	Basilique	Sainte-Marie-Majeure	Chœur	Arc de ciborium	Paon	Fin VIIIe siècle	Remploi dans la façade
N 452	Église	Santa Andrea Cata Barbara	Chœur	Arc de ciborium	Paon	Fin VIIIe siècle	
N 453	Église		Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Fin VIIIe siècle	
O 32	Église	San Basilio	Chœur	Arc de ciborium	Paon	Début IXe siècle	Maison des chevaliers de Rhodes
O 140	Basilique	Sainte-Praxède	Chœur	Conque absidale	Phénix	Début IXe siècle	*In situ*
O 141	Basilique	Sainte-Cécile-du-Transtévère	Chœur	Conque absidale	Phénix	Début IXe siècle	*In situ*
O 258	Église		Chœur	Arc de ciborium	Paon	Milieu IXe siècle	Musée Archéologique National, Madrid
O 268	Église	Saints-Jean-et-Paul	Chœur	Arc de ciborium	Paon	Début IXe siècle	*In situ* (sous l'église actuelle)
O 349	Cathédrale	Saint-Jean-du-Latran	Cloître	Margelle de puits	Paon	Fin IXe siècle	Cloître de Saint-Jean-du-Latran Rome
O 350	Basilique	Quatre-Saints-Couronnés	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Milieu IXe siècle	*In situ* (?)
O 353	Église	Santa Maria in Ara Coeli	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Milieu IXe siècle	Musée du Haut Moyen-Âge, Rome, salle IV, inv.2160
O 354	Église		Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Milieu IXe siècle	Musée du Haut Moyen-Age, Rome, salle V inv.2166

O 368	Basilique	Sainte-Sabine	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Début IXe siècle	*In situ*
O 369	Église		Chœur	Arc de ciborium	Paon	Début IXe siècle	Rome, Musée de la Crypta Balbi
O 432	Basilique		Chœur	Arc de ciborium	Paon	Début IXe siècle	Sacra Congregazione di Propagande Fide
O 433	Basilique	San Saba	Chœur	Arc de ciborium	Paon	Milieu IXe siècle	.
O 435	Basilique	Sainte-Sabine	Chœur	Clôture de Chœur	Paon	Début IXe siècle	
O 451	Église	San Sebastiano	Chœur	Arc de ciborium	Paon	Début IXe siècle	
O 454	Église	San Basilio al Foro di Augusto	Chœur	Arc de ciborium	Paon	Début IXe siècle	Salle byzantine de la Casa dei Cavalieri di Rodi
O 455	Basilique	San Valentino	Chœur	Arc de ciborium	Paon	Début IXe siècle	
O 456	Basilique		Chœur	Arc de ciborium	Paon	Début IXe siècle	Pontificia Commissione di Archeologia Sacra
O 457	Église		Chœur	Cathèdre	Paon	Début IXe siècle	
P 139	Basilique	Santa-Maria-in-Pallara	Chœur	Conque absidale	Phénix	Fin Xe siècle	
P 351	Église	Santa Maria del Priorato	Chœur	Reliquaire	Paon	Milieu Xe siècle	S. Maria del Priorato (Aventin) Rome
Q 208	Cimetière			Sarcophage	Paon	Milieu XIe siècle	Vestibule de Saint-Laurent-hors-les-murs (Rome)
R 119	Basilique	Saint-Pierre	Chœur	Conque absidale	Phénix	Fin XIIe siècle	Museo di Roma (fragment au phénix)
R 204-1	Basilique	Saint-Clément	Chœur	Conque absidale	Paon	Début XIIe siècle	*In situ*
R 204-2	Basilique	Saint-Clément	Collatéral	Paroi intérieure	Paon	Milieu XIIe siècle	*In situ*
R 305-1	Église	Crypte de San Nicola in Carcere	Crypte	Lunette	Paon	Début XIIe siècle	Pinacothèque Vaticane, Inv. 497-498
R 305-2	Église	Crypte de San Nicola in Carcere	Crypte	Lunette	Hybride	Début XIIe siècle	Pinacothèque Vaticane, Inv. 514
R 436	Basilique	Sainte-Marie-du-Transtévère	Chœur	Arc absidal	Phénix	Milieu XIIe siècle	*In situ*
S 143	Cathédrale	Saint-Jean-du-Latran	Chœur	Conque absidale	Phénix	Fin XIIIe siècle	*In situ*
S 143-2	Cathédrale	Saint-Jean-du-Latran	Chœur	Conque absidale	Paon	Fin XIIIe siècle	*In situ*
S 144	Basilique	Sainte-Marie-Majeure	Chœur	Conque absidale	Paon	Fin XIIIe siècle	*In situ*
S 144-2	Monastère	Abbaye des Tre Fontane	Dortoir	Tympan	Paon	Fin XIIIe siècle	Actuellement au premier étage du monastère

Tableau 9. Récapitulatif des occurrences du corpus concernant Rome, classées par siècles.

Liste des tableaux

Tableau 1. Liste des identifiants du paon et du phénix. 94
Tableau 2. Répartition des occurrences du paon en fonction du support (V^e^-VI^e^ siècle). 301
Tableau 3. Répartition des occurrences en fonction du support, dans la sculpture lombarde (VIII^e^-IX^e^ siècle)... 407
Tableau 4. Répartition des occurrences de paons affrontés en fonction de l'objet concerné. 407
Tableau 5. Répartition chronologique des manuscrits dans lesquels apparaissent des paons (VI^e^-XII^e^ siècle). .. 444
Tableau 6. Répartition par types de manuscrit. 445
Tableau 7. Répartition des témoignages figurés du paon sur la péninsule italique en fonction du support (X^e^-XIII^e^ siècle). 549
Tableau 8. Récapitulatif du corpus, classement par siècle, du plus ancien au plus récent (sauf Rome). 627
Tableau 9. Récapitulatif des occurrences du corpus concernant Rome, classées par siècles. 633

Liste des cartes

Carte 1. Répartition générale des cités associées à chaque type de document 107
Carte 2. Répartition des figurations du paon en fonction du nombre de documents associés à chaque cité (entre le V^e^ siècle av. J.-C. et le XIII^e^ siècle). 108
Carte 3. Répartition des cités associées au paon et/ou au phénix du I^er^ siècle av. J.-C. au IV^e^ siècle. 116
Carte 4. Répartition géographique des fresques et des sculptures funéraires à Rome du I^er^ siècle av. J.-C. au IV^e^ siècle. 119
Carte 5. Répartition des cités associées au paon et/ou au phénix du IV^e^ siècle au VI^e^ siècle. 122
Carte 6. Répartition des cités associées au paon et/ou au phénix du VII^e^ siècle au IX^e^ siècle. 126
Carte 7. Répartition géographique des productions peintes, sculptées et en mosaïques à Rome (V^e^ siècle-IX^e^ siècle). 128
Carte 8. Répartition des cités associées au paon et/ou au phénix (IX^e^ siècle-XI^e^ siècle). 130
Carte 9. Répartition des cités associées au paon et/ou au phénix (XII^e^ siècle-XIII^e^ siècle). 131
Carte 10. Répartition des cités associées au paon et/ou au phénix en contexte funéraire (III^e^-IV^e^ siècle). 236
Carte 11. Répartition des cités associées au paon et/ou au phénix entre le V^e^ et le VI^e^ siècle. 299
Carte 12. Répartition géographique des figurations du phénix à Rome (III^e^-IX^e^ siècle). 469
Carte 13. Répartition des cités associées aux figurations du paon et du phénix (X^e^-XI^e^ siècle). 544

Liste des graphiques

Graphique 1. Répartition des paons figurés en fonction de trois critères d'identification (aigrette, queue en roue, queue traînante). *97*
Graphique 2. Répartition des paons figurés en fonction du nombre d'oiseaux par schéma jusqu'au XIII^{e} siècle.. *99*
Graphique 3. Répartition des figurations du phénix en fonction de plusieurs critères d'identification (I^{er}-XIII^{e} siècle). *102*
Graphique 4. Profil chronologique des figurations du paon et du phénix (II^{e} siècle av. J.-C.-XIII^{e} siècle). *110*
Graphique 5. Répartition des paons figurés en fonction du contexte (V^{e} siècle av. J.-C.-XIII^{e} siècle). *113*
Graphique 6. Répartition des phénix figurés en fonction du contexte (I^{er}-XIII^{e} siècle). *114*
Graphique 7. Répartition des paons figurés en contexte funéraire en fonction du lieu d'accueil (I^{er} siècle av. J.-C.-IV^{e} siècle). *117*
Graphique 8. Répartition des paons figurés en contexte funéraire en fonction du support. (I^{er} siècle av. J.-C.-IV^{e} siècle). *117*
Graphique 9. Répartition des paons figurés en contexte funéraire en fonction du medium (I^{er} siècle av. J.-C.-IV^{e} siècle). *118*
Graphique 10. Répartition des paons figurés en contexte civil en fonction de leur « rôle » sur les revers monétaires (II^{e} av. J.-C.-III^{e} siècle). *120*
Graphique 11. Répartition des phénix figurés en contexte civil en fonction de leur « rôle » sur les revers monétaires (II^{e}-IV^{e} siècle). *121*
Graphique 12. Répartition des paons figurés en contexte cultuel chrétien en fonction du lieu d'accueil (IV^{e}-VI^{e} siècle). *123*
Graphique 13. Répartition des paons figurés en contexte cultuel chrétien en fonction du support (IV^{e}-VI^{e} siècle). *124*
Graphique 14. Répartition des paons figurés en fonction du lieu d'accueil (VII^{e}-IX^{e} siècle). *127*
Graphique 15. Répartition des paons figurés en fonction du support (VII^{e}-IX^{e} siècle). *127*
Graphique 16. Répartition des paons figurés en fonction du lieu d'accueil (IX^{e}-XIII^{e} siècle). *132*
Graphique 17. Répartition des paons figurés en fonction du support (IX^{e}-XIII^{e} siècle). *132*
Graphique 18. Répartition des paons figurés en fonction du thème dominant (IX^{e}-XIII^{e} siècle). *133*
Graphique 19. Répartition des paons figurés en contexte funéraire en fonction du support (III^{e}-IV^{e} siècle. *237*
Graphique 20. Profil chronologique des figurations du paon et du phénix (I^{er}-VII^{e} siècle). *298*
Graphique 21. Répartition des occurrences du paon dans des lieux de culte chrétiens (V^{e}-VI^{e} siècle). *300*
Graphique 22. Profil chronologique des figurations du paon et du phénix (IX^{e}-XIII^{e} siècle). *542*

Table des figures

Figure 1. Exemple d'une fiche de la base de données (p.1). 90
Figure 2. Exemple d'une fiche de la base de données (p.2). 91
Figure 3. Exemple d'une fiche de la base de données (p.3). 92
Figure 4. Tétrobole de Samos (fin III^e siècle av. J.-C.) (http://www.wildwinds.com/coins/greece/ionia/samos/Barron_11.jpg (consulté le 08/02/15)..... 156
Figure 5. Dionysos sur un paon, Serapeum de Saqqara (égypte), III^e siècle av. J.-C. Photographie de Théodule Devéria (1831-1871), Musée d'Orsay, PHO 1986 144 61, MS 178 118 d'après C. DURAND, « Les photographies des sculptures grecques du Serapeum de Memphis par Théodule Devéria », dans Patrimoine photographié, patrimoine photographique, actes de colloque, mis en ligne le 26 février 2013, consulté le 23 février 2015). .. 168
Figure 6. Trône du Baccheion de Bolsena (Étrurie), III^e siècle av. J.-C. (Wikimedia Commons, Sailko, Licence CC BY-SA 3.0, consulté le 28/04/15)..... 170
Figure 7. Couronne funéraire découverte dans une tombe de Chiusi (fin V^e siècle av. J.-C. (http://www.mfa.org/collections/object/funerary-crown-185354, consulté le 20/04/2017) 172
Figure 8. Paroi orientale de l'oecus 15 de la villa de Poppée à Oplontis (v. 45 av. J.-C.) (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Oplontis-PinturesSalo1-5627_panoramic2.jpg, consulté le 26-01-11)..... 182
Figure 9. Détail du paon gauche de la paroi orientale de l'oecus 15 (Photographie de Carole Raddato (prise en octobre 2009), téléchargée le 14/04/17 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fresco_with_a_mask_and_peacock_from_the_Villa_Poppaea,_Oplontis_(7977735349).jpg)..... 183
Figure 10. Paroi principale du caldarium 8 de la villa de Poppée (v. 14 av. J.-C.). (http://www.volpinades.net/Oplontis/IMG_0024_2b.jpg , consulté le 26-01-11) 188
Figure 11. Lararium de la maison « du cryptoportique » à Naples (début du I^er siècle). (https://sites.google.com/site/ad79eruption/pompeii/regio-i/reg-i-ins-6/house-of-the-cyrptoporticus, consulté le 26-01-11) 190
Figure 12. Paroi droite de la tombe I « du quadrige » dans les nécropoles vaticanes (v. 170). (D'après P. LIVERANI et G. SPINOLA, Vatican. La nécropole et le tombeau de Saint-Pierre, Paris, Hazan, 2010, fig. 63, p. 110.)..... 192
Figure 13. Paroi droite du tombeau U dans les nécropoles vaticanes (fin II^e siècle). (D'après G. SPINOLA, Vatican. La nécropole et le tombeau de Saint-Pierre, Paris, Hazan, 2010, fig. 81, p. 131.) 194
Figure 14. Sesterce commémorant l'apothéose de Faustine la Jeune, Rome, v. 180. (www.sacra-moneta.com, consulté le 28/12/10)..... 196

Figure 15. Aureus commémorant l'apothéose de Julia Titi, Rome, 91-92. (http://www.britishmuseum.org/research.aspx, consulté le 18/12/16) *196*
Figure 16. Enseigne de la caupona d'Euxinus à Pompéi (I^er siècle). (D'après W. F. JASHEMSKI, « The caupona of Euxinus at Pompeii », Archaeology vol. 20-1, janvier 1967, p. 36-44, fig. 1, p. 36.) *198*
Figure 17. Détail d'une paroi du colombarium de la Villa Doria Pamphilj à Rome (I^er siècle av. J.-C.) Cliché R. Demès (juillet 2011, Musée des Thermes de Dioclétien, Rome). *203*
Figure 18. Paroi nord de la tombe C de la nécropole de la Via Portuense, Rome (vers 170). Cliché R. Demès (juillet 2012, Musée des Thermes de Dioclétien, Rome). *204*
Figure 19. Vue de la face frontale du sarcophage attique de Saint-Laurent-Hors-Les-Murs à Rome (III^e siècle) Cliché R. Demès (novembre 2009, in situ).. ..... *207*
Figure 20. Plan au sol du mausolée de Constance, Rome, milieu IV^e siècle. (http://www.understandingrome.com/2014/11/21/on-the-cusp-of-christendom-the-architecture-of-the-mausoleum-of-constantina/, consulté le 23/01/17). *210*
Figure 21. Vue de la face frontale du sarcophage de Constance (milieu IV^e siècle). Cliché R. Demès (juillet 2011, Musées du Vatican)..... *211*
Figure 22. Vue d'un côté du sarcophage de Constance. Cliché R. Demès (juillet 2011, Musées du Vatican)...... *212*
Figure 23. Détail de la voûte du déambulatoire du mausolée de Constance (v. 360). Cliché personnel (juillet 2011)..... *214*
Figure 24. Mosaïques de pavement d'un triclinium, Carthage, début V^e siècle. (http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Paon_cylindres_chevaux_Bardo_National_Museum.JPG, Wikimedia Commons, Pascal Radigue, Licence CC BY-SA 3.0, consulté le 26/01/11)..... *217*
Figure 25. Gravure des mosaïques de la coupole du mausolée de Constance (G. P. Bellori, 1791). (D'après H. STERN « Les mosaïques de l'église Sainte-Constance à Rome », DOP, 12, 1958, p. 159-218, fig. 56, p. 195, d'après J. P. BELLORIUS et M. A. CAUSSEUS, Picturae antiquae cryptarum Romanarum et sepulcri Nasonum, 3e éd., Rome, 1791, appendice, Pl. II.)..... *218*
Figure 26. Détail du cubiculum 1H dit « du banquet d'Irène », catacombes des Saints-Pierre-et-Marcellin (milieu IV^e siècle). (D'après P.-A. FÉVRIER, « A propos du repas funéraire : culte et sociabilité », dans La Méditerranée de Paul-Albert Février, Publications de l'EFR, 1996, p. 21-37, fig. 9, p. 25.)..... *222*
Figure 27. Voûte du cubiculum du « Bon Pasteur », catacombes de Domitille, Rome (début III^e siècle). (D'après V. FIOCCHI NICOLAI et F. BISCONTI, Les catacombes chrétiennes de Rome, Turnhout, Brepols, 2000, fig. 101, p. 92.) *225*
Figure 28. Détail de la voûte du cubiculum « du Bon Pasteur ».(Idem)..... *226*
Figure 29. Voûte du cubiculum n°23, catacombes des Saints-Pierre-et-Marcellin, Rome, 320-340. (D'après A. CAILLAUD, La figure du « Bon Pasteur » dans l'art funéraire de Rome et la pensée chrétienne des IIIe et IVe siècles, mémoire de Master 2 Recherche dirigé par M. F. HURLET, université de Nantes, 2008, 2 vols, Annexes « Corpus des peintures », notice Lau 29, p. 60.) *228*

Figure 30. Mosaïques de pavement de « l'oratorio del Buon Pastore dall'abito singolare » à Aquilée, v. 360. (http://www.fotografia.iccd.beniculturali.it/index.php?r=collezioni/immagini&fondo=Gabinetto+Fotografico+Nazionale&page=352, consulté le 10/07/16) *230*
Figure 31. Détail du pavement de « l'oratorio del Buon Pastore dall'abito singolare ».(Idem) *230*
Figure 32. Schéma de répartition des épisodes bibliques de la Cappella Greca, catacombes de Priscille, Rome, début III^e siècle. (schéma, R. Demès) *246*
Figure 33. Détail du phénix sur la paroi orientale de la Cappella Greca (début III^e siècle).(Image extraite de Google Maps (le 20/08/16) *247*
Figure 34. Schéma de répartition des éléments figurés dans le cubiculum A2 des catacombes de Calliste à Rome (milieu III^e siècle). (schéma, R. Demès) *257*
Figure 35. Voûte du cubiculum A2, catacombes de Calliste, Rome, III^e siècle, état actuel. (D'après F. BISCONTI, Il restauro dell' ipogeo di Via Dino Compagni. Nuove idee per la lettura del programma decorativo del cubiculo « A », Cité du Vatican, PIAC, 2003, fig. 62, p. 63.) *258*
Figure 36. Détail de la paroi nord, dessin aquarellé de la voûte du cubiculum A2 (C. Tabanelli, 1898). (D'après J. WILPERT, Die Malereien der Katakomben Roms, Fribourg, Herdersche Verlagshandlung, 1903, Pl. 27-2.).... *260*
Figure 37. Voûte et de la lunette orientale de la tombe 52 de Thessalonique, milieu IV^e siècle, état actuel. Cliché R. Demès (juillet 2014, Musée de la culture byzantine de Thessalonique) *262*
Figure 38. Dessin de la voûte de la tombe 52, nécropole de Thessalonique, IV^e siècle (E. Marki, 1997). (D'après E. MARKI, « Early Christian Representations and Themes Imitating Secular Painting in a Grave Complex in the West Cemetery, Thessaloniki », ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ, 19, 1996-1997, p. 125-150, Fig. 26, p. 142.) *263*
Figure 39. Schéma de répartition des éléments figurés dans le cubiculum N dit « d'Hercule et Alceste », Catacombes de la Via Latina, fin IV^e siècle. (schéma, R. Demès) *265*
Figure 40. Arcosolium droit du cubiculum N, catacombes de la Via Latina, IV^e siècle, état actuel. (https://seeinggodinart.files.wordpress.com/2015/02/cubiculum_roman-catacombs-300s.jpg, consulté le 31/08/16) *266*
Figure 41. Traditio Legis, fond de coupe en verre, Musées du Vatican (Inv. 60771), fin IV^e siècle-début V^e siècle. Cliché R. Demès (juillet 2011) *272*
Figure 42. Traditio Legis, arcosolium « di Biator », Grottaferrata, fin IV^e siècle. (D'après J. WILPERT, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert, Fribourg, 1916, vol. I, Pl. 132.) *274*
Figure 43. Restitution du chœur de l'ancienne basilique Saint-Pierre à la fin du IV^e siècle (P.A. Riedl, 1959). (D'après T. BUDDENSIEG, « Le coffret en ivoire de Pola. Saint-Pierre et le Latran », Cahiers archéologiques, 10, 1959, p. 157-195, fig. 13, p. 167.) *275*
Figure 44. Médaillon de l'ancien décor absidal de Saint-Pierre, XII^e siècle. (http://www.thema.es/wp-content/uploads/2017/04/12_Fenice.jpg, consulté le 29/06/17 ..... *278*

Figure 45. Restititution de la fontaine de la Pigne au VI^e siècle (R. Krautheimer, 1996). (D'après A. C. CARPICECI et R. KRAUTHEIMER, « Nuovi dati sull'antica basilica di San Pietro in Vaticano », Bollettino d'Arte, 93-95, 1995-1996, 2 vols., ici, vol. II, n°95, 1996, fig. 80, p. 63.) *279*
Figure 46. Détail du sarcophage de Silivri-Kapi, fin IV^e siècle.(Cliché Jo Schoormans (20/08/13) http://joschoormans.blogspot.fr/2013/08/istanbul-hypogeum.html, consulté le 19/19/16) *286*
Figure 47. Vue d'ensemble du sarcophage de la nécropole de Silivri-Kapi, fin IV^e siècle.(cliché David Hendrix (12/12/14) sur http://www.panoramio.com/photo/121063164, consulté le 19/09/16) *286*
Figure 48. Détail des mosaïques de pavement du chœur de la basilique alla Beligna, Aquilée, fin IV^e siècle. (Cliché Elodie Guilhem, septembre 2014). *288*
Figure 49. Détail du phénix de la basilique post-théodorienne d'Aquilée, fin IV^e siècle. (Cliché Elodie Guilhem, septembre 2014) *290*
Figure 50. Vue actuelle de la coupole du baptistère San Giovanni in Fonte de Naples. (http://www.bellanapoli.fr/decouvrir/sites-monuments/eglises/san-giovanni-in-fonte/, consulté le 02/03/2017) *303*
Figure 51. Schéma de répartition des éléments figurés sur la coupole de San Giovanni in Fonte de Naples. (schéma David Ferrand) *304*
Figure 52. Détail de la calotte de la coupole du baptistère de Naples. (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/Battistero_di_s._giovanni_in_fonte%2C_mosaici_del_390_ca.%2C_croce_monogrammatica_02.JPG, consulté le 02/03/2017). *305*
Figure 53. Détail du phénix de la calotte de la coupole du baptistère de Naples (vue actuelle). (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/Battistero_di_s._giovanni_in_fonte%2C_mosaici_del_390_ca.%2C_croce_monogrammatica_02.JPG, consulté le 02/03/2017). *306*
Figure 54. Détail des paons de la calotte de la coupole du baptistère de Naples (vue actuelle). (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/Battistero_di_s._giovanni_in_fonte%2C_mosaici_del_390_ca.%2C_croce_monogrammatica_02.JPG, consulté le 02/03/2017). *310*
Figure 55. Vue d'ensemble de la coupole du baptistère des Orthodoxes. (Cliché Roberto Ricci (mai 2016) https://www.flickr.com/photos/robertofoto/27215154382/, consulté le 22/03/17) *326*
Figure 56. Baptistère des Orthodoxes, détail de la coupole, le baptême de Jésus. (Cliché Stefano Canziani (janvier 2015) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Particolare_centrale_della_volta.JPG?uselang=fr, consulté le 22/03/17) *327*
Figure 57. Détail de la face nord-est intérieure du baptistère des Orthodoxes. (cliché Sailko, juillet 2013, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Battistero_neoniano,_int.,_stucchi_02.JPG?uselang=fr, consulté le 22/03/17) *329*
Figure 58. Détail de la lunette nord-est du niveau II. (cliché Sailko, juillet 2013, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Battistero_neoniano,_int.,_stucchi_02.JPG?uselang=fr, consulté le 22/03/17) *330*

Figure 59. Pluteus provenant de San Michele in Afriscisco de Ravenne, début VI^e siècle, actuellement au Museo Nazionale de Ravenne. (Cliché Sailko (avril 2016) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Transenna_marmorea_traforata,_dalla_chiesa_di_san_michele_in_africisco,_500-550_ca._00.jpg?uselang=fr, consulté le 22/03/17). *336*
Figure 60. Détail du trône sur la face nord-est, baptistère des Orthodoxes. (cliché Sailko, juillet 2013, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Battistero_neoniano,_int.,_volta_02.JPG, consulté le 22/03/17) ... *338*
Figure 61. Vue actuelle de la coupole de la rotonde Saint-Georges de Thessalonique. (Cliché R. Demès, juillet 2014) *342*
Figure 62. Restitution du décor de la coupole de Saint-Georges de Thessalonique. (D'après G. CVETKOVIĆ-TOMAŠEVIĆ, « Représentations du cosmos sphérique sur les coupoles et pavements paléochrétiens et sur les coupoles des églises médiévales serbes. En quoi ces représentations diffèrent et pourquoi », dans Mosaïque. Recueil d'hommages à Henri Stern, Paris, Éditions Recherche sur les civilisations, 1983, fig. 5, p. 131.)..... *343*
Figure 63. Détail du panneau sud de la coupole de Saint-Georges. (Cliché R. Demès, juillet 2014)..... *344*
Figure 64. Détail du panneau sud-ouest de la coupole de Saint-Georges. (Cliché R. Demès, juillet 2014) *345*
Figure 65. Détail du centre de la coupole de Saint-Georges de Thessalonique. (Cliché R. Demès, juillet 2014).. *347*
Figure 66. Face avant du sarcophage de Beroia, fin V^e siècle. (D'après T. N. PAZARAS, « Die frühchristliche Tradition in der Mittelalterlichen Sarkophagkunst und in gleichzeitigen Sarkophagdarstellungen », Frühchristliche Sarkophage, K. KIRCHHAINER et G. KOCH (éd.), actes du symposium, (Marburg, 1999), Mayence, P. von Zabern, 2002, Pl. 63, fig. 3.) *356*
Figure 67. Face arrière du sarcophage dit de Rinaldo da Concorezzo, cathédrale de Ravenne, V^e siècle. (cliché R. Demès, avril 2010) *358*
Figure 68. Avers d'un pluteus, Saint-Apollinaire-le-Neuf, Ravenne, milieu VI^e siècle. (cliché R. Demès, avril 2010) *362*
Figure 69. Restitution de l'ambon de la basilique Saint-Apollinaire-le-Neuf, Ravenne, VI^e siècle (E. Penni Iacco, 1995). (D'après E. PENNI IACCO, La basilica di S. Apollinare Nuovo di Ravenna attraverso i secoli, Bologne, Ante Quem, 2004, fig. 65, p. 67.) *365*
Figure 70. Conque absidale de Saint-Apollinaire-in-Classe, Ravenne, 549 (état actuel).(Cliché R. Demès, avril 2010) *368*
Figure 71. Détail de la partie centrale de la synopie de Saint-Apollinaire-in-Classe. (D'après G. BOVINI, « Les 'synopie' récemment découvertes sous les mosaïques de l'abside de Saint-Apollinaire-in-Classe à Ravenne », Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 118-1, 1974, p. 97-11, fig. 6, p. 105.) *370*
Figure 72. Détail d'un couple de paons des parties latérales de la synopie de Saint-Apollinaire-in-Classe. (Cliché Sailko, Museo Nazionale de Ravenne https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Disegno_preparatorio_su_mattoni,_dal_catino_absidale_di_sant%27apollinare_in_classe,_pavoni_e_cesti,_500-550_ca._01.jpg, 30/04/16) *370*

Figure 73. Détail de la partie droite, synopie de la conque absidale de Saint-Apollinaire-in-Classe. (Cliché Sailko, Museo Nazionale de Ravenne https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Disegno_preparatorio_su_mattoni,_dal_catino_absidale_di_sant%27apollinare_in_classe,_pavoni_e_cesti,_500-550_ca._01.jpg, 30/04/16) *370*

Figure 74. Restitution du centre de la synopie de l'abside de Saint-Apollinaire-in-Classe (G. Barnabé, 1972). (d'après M. MAZZOTTI, « Sinopie classensi », Felix Ravenna, 103-104, fasc. 3-4, 1972, p. 211-222, fig. 9, p. 218.) *370*

Figure 75. Restitution de la mosaïque absidale de la basilica nova de Félix à Nole, début V^e siècle(reproduit dans A. FOX, Burial and Resurrection: The Sculpted Sarcophagi of Ravenna and Visions of Perpetuity in an Age of Flux, Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, Chapel Hill, University of North Carolina, 2013, fig. 130, p. 400.) *373*

Figure 76. Détail de l'archange Michel, arc absidal,Saint-Apollinaire-in-Classe. (https://fr.pinterest.com/pin/501447739741672262/, consulté le 18/01/17) *378*

Figure 77. Vue aérienne du pavement du baptistère de Butrint, milieu VI^e siècle (état actuel). (http://www.butrintfoundation.co.uk/, consulté le 20/12/16) *381*

Figure 78. Relevé du décor de pavement du baptistère de Butrint. (www.butrint.org, consulté le 20/12/12)... *382*

Figure 79. Détail des paons affrontés au calice-canthare, baptistère de Butrint, VI^e siècle. (Cliché André Durand sur www.flickriver.com, consulté le 20/12/12) *384*

Figure 80. Face avant du sarcophage « aux six arcs », Saint-Apollinaire-in-Classe, Ravenne, VI^e siècle.(Cliché R. Demès, avril 2010) *388*

Figure 81. Vue du pavement de l'église arménienne de Jérusalem, VI^e siècle (état actuel). (Cliché Mathieu Beaud, 11/05/17) *390*

Figure 82. Relevé du pavement de l'église arménienne de Jérusalem, VI^e siècle. (D'après R. HACHLILI, Ancient Mosaic Pavements: Themes, Issues and Trends, Leiden, Brill, 2009, fig. VI-7, Group II, p. 119.) *390*

Figure 83. Pavement, basilique justinienne de Sabratha, milieu VI^e siècle, musée archéologique de Sabratha. (Cliché Sasha Coachman, septembre 2009, licence Creative Commons Attribution – shareAlike 3.0 Unported https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosaic_Sabratha_09.JPG) *393*

Figure 84. Détail de l'un des paons du pavement de la basilique justinienne de Sabratha. (Cliché Adrian Lazar, septembre 2009, https://www.flickr.com/photos/adrian_lazar/3992621953/in/photostream/) *394*

Figure 85. Détail de la voûte du bêma de Saint-Vital, Ravenne, milieu VI^e siècle. (Cliché Petar Milošević, avril 2015, licence Attribution – share Alike 4.0 International https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Basilica_of_San_Vitale_-_Lamb_of_God_mosaic.jpg *397*

Figure 86. Pluteus, vestibule de Sainte-Marie-du-Transtévère, Rome, fin VIII^e siècle.(Cliché R. Demès, juillet 2011) *411*

Figure 87. Vue d'ensemble (faces ouest et sud) du ciborium de San Giorgio de Valpolicella, in situ, VIII^e siècle. (http://www.thais.it/Romanico/Itinerario/SGValpolicella/Alte/scheda0017.htm, consulté le 14/05/17.)..... *418*

Figure 88. Détail de la face nord du ciborium de Valpolicella (état actuel). (http://www.thais.it/Romanico/Itinerario/SGValpolicella/Alte/scheda0017.htm, consulté le 14/05/17)..... 419
Figure 89. Schéma du décor sculpté de la margelle de puits de Trévise, IX^e siècle (vue déroulée). (Schéma, R. Demès) 428
Figure 90. Détail des arcs n°4, 3, 2, 1 (de gauche à droite) de la margelle de Trévise, IX^e siècle. (D'après R. POLACCO, Collezioni e musei archeologici del Veneto. Sculture e tessellati paleocristiani e altomedievali del Museo civico di Treviso, Rome, Giorgio Bretschneider, 1990, fig. 164 C, p. 87.)..... 428
Figure 91. Détail des arcs n°10, 9, 8, 7 (de gauche à droite) de la margelle de Trévise, IX^e siècle. (D'après R. POLACCO, Collezioni e musei archeologici del Veneto. Sculture e tessellati paleocristiani e altomedievali del Museo civico di Treviso, Rome, Giorgio Bretschneider, 1990, fig. 164, p. 85.) 429
Figure 92. Détail de l'arc n°5 de la margelle de Trévise. (D'après R. POLACCO, Collezioni e musei archeologici del Veneto. Sculture e tessellati paleocristiani e altomedievali del Museo civico di Treviso, Rome, Giorgio Bretschneider, 1990, fig. 164 B, p. 86.) 429
Figure 93. Dossier de cathèdre, musée paléochrétien d'Aquilée, VIII^e siècle. (D'après N. JAKŠIĆ, « Riflessi della 'rinascenza liutprandea' nei centri urbani della costa adriatica orientale », HAM, 16, 2010, p. 17-24, fig. 11, p. 21.)..... 435
Figure 94. Pluteus de Santa Maria Assunta, Aquilée, IX^e siècle. (D'après M. DURLIAT, Des barbares à l'An Mil, Paris, Mazenod, 1985, fig. 251.) 441
Figure 95. Évangiles de Gundohinus, Autun, BM, Ms 3, f. Av., initiales I et C, milieu VIII^e siècle. (Cliché R. Demès, mars 2013. Avec l'aimable autorisation de Mme Viviane Cattane, conservatrice de la BM d'Autun.) 447
Figure 96. Évangiles de Gundohinus, Autun, BM, Ms 3, milieu VIII^e siècle, f. 3v, initiale M. (Cliché R. Demès, mars 2013. Avec l'aimable autorisation de Mme Viviane Cattane, conservatrice de la BM d'Autun.) 447
Figure 97. Évangiles de Gundohinus, Autun, BM, Ms 3, milieu VIII^e siècle, f. 29r, initiale I. (Cliché R. Demès, mars 2013. Avec l'aimable autorisation de Mme Viviane Cattane, conservatrice de la BM d'Autun.) 448
Figure 98. Évangiles de Gundohinus, Autun, BM, Ms 3, milieu VIII^e siècle, f. 34r, initiale T. (Cliché R. Demès, mars 2013. Avec l'aimable autorisation de Mme Viviane Cattane, conservatrice de la BM d'Autun.) 449
Figure 99. Évangiles de Gundohinus, Autun, BM, Ms 3, f. 97v, initiales Q et F, milieu VIII^e siècle. (Cliché R. Demès, mars 2013. Avec l'aimable autorisation de Mme Viviane Cattane, conservatrice de la BM d'Autun.) 450
Figure 100. Évangiles de Gundohinus, Autun, BM, Ms 3, f. 40v, initiale S, milieu VIII^e siècle. (Cliché R. Demès, mars 2013. Avec l'aimable autorisation de Mme Viviane Cattane, conservatrice de la BM d'Autun.) 454
Figure 101. Évangéliaire de Godescalc, Paris, BnF, Ms. NAL 1203, f. 3v., Fontaine de Vie, 781-783. (http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-1&I=6&M=imageseule, consulté le 10/06/17) 456
Figure 102. Évangéliaire de Godescalc, Paris, BnF, Ms. NAL 1203, f. 3v., Fontaine de Vie, 781-783, détail. (http://www.facsimilefinder.com/facsimiles/godescalc-evangelistary-facsimile, consulté le 24/03/15)..... 457
Figure 103. Évangiles de Saint-Médard de Soissons, Paris, BnF, Ms. Lat. 8850, f. 6v, Fontaine de Vie, v. 800-827 (http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-1&I=12&M=imageseule, consulté le 11/06/17). 465

Figure 104. Évangiles de Saint-Médard de Soissons, Paris, BnF, Ms. Lat. 8850, f. 11r, Tables des canons VI à VIII, v. 800-827. (http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-1&I=21&M=imageseule, consulté le 11/06/17) 465
Figure 105. Vue d'ensemble de la conque et de l'arc absidal de Saints-Cosme-et-Damien, Rome, 526-530 (état actuel). (Cliché R. Demès, juillet 2011) 471
Figure 106. Détail de l'Agnus Dei de la conque absidale de Saints-Cosme-et-Damien, Rome, 526-530 (état actuel). (Cliché R. Demès, juillet 2011) 472
Figure 107. Détail de Félix IV, Cosme et Paul, Saints-Cosme-et-Damien, Rome, VI^e^ siècle. (Cliché R. Demès, juillet 2011) 473
Figure 108. Détail du phénix, Saints-Cosme-et-Damien, Rome, VI^e^ siècle (état actuel). (Cliché R. Demès, juillet 2011) 474
Figure 109. Dessin des fresques de l'oratoire Sainte-Félicité, catacombes romaines, V^e^ siècle (M. Ruspi, 1884). (DACL V-1, fig. 4327, reproduit d'après G. B. DE ROSSI, « Scoperta d'una cripta storica nel Cimeterio di Massimo "ad Sanctam Felicitatem" sulla Via Salaria Nova », Bullettino di Archeologia Cristiana, Ser. IV-3, 1884-1885, p. 149-184, pl. XI-XII.) 480
Figure 110. Détail de l'Agneau de l'arc absidal de Saints-Cosme-et-Damien, Rome, VII^e^ siècle. (Cliché Lawrence OP, octobre 2010 (Licence Attribution – Non commercial – No Derivs 2.0 Generic) https://www.flickr.com/photos/paullew/5505505606) 491
Figure 111. Vue d'ensemble de la conque absidale de Sainte-Agnès-hors-les-murs, Rome, 625-638 (état actuel). (Cliché R. Demès, juillet 2011) 494
Figure 112. Détail de la figure d'Honorius I^er^. (Cliché R. Demès, juillet 2011) 495
Figure 113. Détail de la figure d'Agnès. (Cliché A. Ferrand, juillet 2011) 496
Figure 114. Détail de la partie inférieure de la tunique de sainte Agnès. (Cliché A. Ferrand, juillet 2011) 496
Figure 115. Vue d'ensemble de la conque, de l'arc absidal et de l'arc triomphal de Sainte-Praxède, Rome, 817-818 (état actuel). (Cliché R. Demès, juillet 2011) 506
Figure 116. Détail de la conque absidale et de l'arc absidal de Sainte-Praxède (état actuel). (Cliché R. Demès, juillet 2011) 508
Figure 117. Détail du phénix de Sainte-Praxède (état actuel). (Cliché R. Demès, juillet 2011) 509
Figure 118. Sainte-Praxède, détail des figures de Pascal I^er^, de Praxède et de Paul (état actuel). (Cliché R. Demès, juillet 2011) 510
Figure 119. Sainte-Praxède, détail du côté droit de l'arc absidal (état actuel). (Cliché R. Demès, juillet 2011) .. 513
Figure 120. Sainte-Praxède, arc triomphal. Détail de la vision de la Jérusalem céleste (état actuel). (Cliché Luciano Tronati, juin 2016, téléchargée le 23/07/17 (Licence Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_Prassede_-_Mosaici_dell%27arco_trionfale_001.jpg 514
Figure 121. Sainte-Praxède, détail du côté droit de l'arc triomphal (état actuel). (Cliché R. Demès, juillet 2011) 515

Figure 122. Sainte-Praxède, détail du côté gauche de l'arc triomphal (état actuel). (Cliché R. Demès, juillet 2011) 516
Figure 123. Schéma de la composition du décor du chœur de Sainte-Praxède. Mise en évidence de la structure du décor en surlignant les nimbes bleus cernés de blanc, les lignes horizontales bleues ainsi que les bordures orfévrées des arcs. (Schéma David Ferrand)..... 534
Figure 124. Vue de la conque et de l'arc absidal de Sainte-Marie-in-Domnica, Rome, 819-820 (état actuel). (Cliché R. Demès, juillet 2011) 536
Figure 125. Vue de la conque et de l'arc absidal de Sainte-Cécile-du-Transtévère, Rome, 819-820 (état actuel). (Cliché R. Demès, juillet 2011) 537
Figure 126. Chapiteau, Santa Eulalia, Colloto (Asturies), XII^{e} siècle. (Cliché Juan Luis Menéndez, n°13723 http://www.asturnatura.com/turismo/iglesia-de-santa-eulalia-de-colloto/2778.html, consulté le 05/12/13). 543
Figure 127. Détail de la pyxide d'Al Mughira, Madinat Al-Zahra, Louvre, Xe siècle. (Cliché Marie-Lan Nguyen (2005) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pyxid_Al_Mughira_OA_4068.jpg)..... 546
Figure 128. Chapiteau, église abbatiale Saint-Vincent, Nieul-sur-l'Autise (Pays de la Loire), milieu XII^{e} siècle. (http://art-roman-esla.over-blog.com/25-index.html, consulté le 03/03/14)..... 547
Figure 129. Première Bible de Saint-Martial de Limoges, BnF, Ms. Lat. 5 (2), f. 51r, fin X^{e} siècle. (Base Mandragore, http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-1&I=7&M=imageseule, consulté le 31/07/17) 548
Figure 130. Pluteus, Santa Maria Assunta, Torcello, milieu XI^{e} siècle. (Cliché R. Demès, octobre 2013)..... 549
Figure 131. Vue de la conque absidale et de l'arc absidal de Saint-Clément, Rome, 1118 (état actuel). (Cliché Dnalor 01, avril 2005, licence CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rom,_Basilika_San_Clemente,_Apsis_1.jpg?uselang=fr)..... 552
Figure 132. Détail de la partie inférieure de la conque absidale de Saint-Clément, Rome, 1118 (état actuel). (Cliché Dnalor 01, avril 2005, licence CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rom,_Basilika_San_Clemente,_Apsis_1.jpg?uselang=fr..... 553
Figure 133. Détail de la figure d'Ambroise, Saint-Clément, Rome, 1118 (état actuel). (http://www.fotografia.iccd.beniculturali.it/index.php?r=collezioni/immagini&fondo=Gabinetto+Fotografico+Nazionale&page=361, consulté le 31/07/17) 554
Figure 134. Détail du troisième paon, conque absidale de Saint-Clément, Rome, 1118 (état actuel). (http://www.fotografia.iccd.beniculturali.it/index.php?r=collezioni/immagini&fondo=Gabinetto+Fotografico+Nazionale&page=361, consulté le 31/07/17) 560

Index des auteurs

Achille Tatius, 48, 60, 102, 103, 104, 200, 242
Agnellus, 330
Ambroise de Milan, 101, 165, 320, 321, 335, 339, 352, 355, 356, 392, 489, 490, 501, 502, 503, 519, 521, 523, 554, 560, 562, 576
Apollodore, 155, 266
Aristote, 67, 146, 155, 159, 242, 342
Athénée, 98, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 164, 167
Augustin, 224, 233, 309, 322, 323, 356, 364, 367, 384, 398, 414, 416, 421, 422, 440, 441, 443, 444, 451, 453, 454, 460, 461, 490, 554, 561, 576
Ausone, 104, 164, 580
Claudien, 46, 64, 69, 70, 77, 150, 195, 200, 252, 254, 255
Clément d'Alexandrie, 152, 164, 188, 386
Clément de Rome, 45, 224, 243, 245, 249, 255, 320, 415, 416, 489, 490, 557, 560, 574
Élien, 149, 151, 152, 155, 158, 159, 161
Ennius, 35, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 186
Ézéchiel le Tragique, 51, 59, 63, 146, 147, 148, 168, 200, 251, 253, 284, 310
Hérodote, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 73, 101, 105, 137, 142, 145, 146, 147, 148, 154, 163, 165, 174, 177, 200, 201, 238, 239, 240, 242, 243, 245, 253, 320, 572
Hésiode, 55, 57, 62, 66, 155, 164, 165, 176
Hugues de saint Victor, 17
Irénée de Lyon, 222, 317, 319, 336, 337, 349, 351, 357, 368, 369, 379, 392, 398, 415, 422, 423, 433, 436, 438, 439, 487, 570, 575
Isidore de Séville, 17, 98, 159, 224, 501, 503, 561, 566
Jean Chrysostome, 250, 312, 314, 316, 325, 340, 375, 385, 386, 398, 399, 440, 460
Lactance, 46, 47, 48, 50, 52, 53, 60, 69, 70, 76, 77, 82, 104, 154, 200, 252, 253, 254, 273, 283, 284, 307, 500
Laevius, 163, 195
Liber Pontificalis, 275, 280, 307, 406, 498, 499, 504, 505, 511, 517, 518, 527, 532
Lucien de Samosate, 153, 154, 159, 242
Ovide, 69, 70, 82, 155, 164, 165, 168, 185, 186, 199, 200, 240, 242, 244, 253, 273, 313
Philostrate, 58, 59, 101, 145, 200
Physiologos, 17, 313, 383, 384, 413, 459, 460, 561, 562, 563, 567
Pline l'Ancien, 59, 101
Pomponius Mela, 52, 150, 241
Prudence, 284, 285, 352, 499
Pseudo-Eustathe, 48, 104, 146
Quinte-Curce, 149, 150, 152, 162
Raban Maur, 434, 467, 547, 561, 562
Solinus, 59, 101, 582
Strabon, 48, 60, 104, 149, 152, 155, 201, 311
Tertullien, 45, 77, 224, 244, 249, 250, 314, 316, 319, 339, 342, 364, 365, 368, 377, 401, 416, 432, 523, 577

Index locorum

A

Alep....120, 601
Alexandrie 32, 63, 70, 107, 109, 116, 120, 121, 161, 162, 164, 167, 169, 245, 601, 610
Almeria....131, 625
Amelia....130, 543, 549, 623
Antioche. 51, 78, 108, 116, 120, 122, 302, 335, 357, 414, 421, 558, 560, 601, 602, 603, 606, 609
Apamée....151, 605
Aquilée....23, 70, 78, 116, 122, 123, 203, 220, 230, 287, 297, 435, 440, 502, 617
  Basilique alla Beligna.... 235, 238, 287, 288, 289, 290, 410, 574, 576, 604
  Basilique post-théodorienne..... 574, 604, 605
  Oratoire dit "du Bon Pasteur à l'habit singulier" 23, 229, 231
  Santa Maria Assunta....441
Arethousa....388, 611
Arezzo 405, 543, 549, 620, 621
Arles... 109, 116, 118, 120, 121, 122, 182, 601, 603, 607, 610
Assise 549, 550, 626
Athènes.....5, 19, 53, 156, 158, 159, 161, 162, 171, 177, 264, 342, 348, 544, 616, 625, 626
Atrani 622

B

Ballsh....615
Beit Kama 613
Beit Ras 602
Beit She'an....609
Bergame..... 131, 330, 544, 549, 626
Beroia....355, 607
Beth Guvrin-Maresha....609
Bignor....602
Biurrun-Olcoz....626
Blanzy-lès-Fismes....604
Bobbio....617
Bologne 248, 256, 275, 276, 363, 366, 488, 543, 549, 621
Bominaco 549, 624
Boveda 113, 605
Brescia..... 77, 174, 617
Brousse..... 614
Butrint 300, 380, 381, 383, 385, 386, 387, 388, 389, 402, 425, 611, 614, 615

C

Carthage 65, 217, 224, 250, 606
Chios....123, 602
Chiusi..... 110, 172, 600
Cimitile 305, 310, 373, 374, 375, 613
Cividale del Friuli..... 126, 129, 617
Colloto....543, 626
Constantinople... 107, 108, 116, 122, 125, 126, 129, 216, 217, 287, 300, 301, 332, 354, 367, 397, 398, 483, 603, 608, 609, 612, 613, 615, 616, 618, 619
Cordoue..... 130, 543, 602, 621, 622, 623
Cortona..... 620
Crémone....131, 544, 549, 624
Cuenca....130, 543, 622, 623
Cyrène 116, 220, 605

D

Delphes..... 153, 184, 613

E

Edessa 106, 116, 602, 613
El Bagawat 301, 607
El Jem 186, 601
Elne 546, 625
Estany..... 543, 623, 626

F

Ferrare..... 210, 412, 605, 609, 618
Florence..... 131, 544, 549, 614, 627

G

Golemo Gradiste 366, 615
Grottaferrata 273, 274, 604

H

Hermione..... 383, 613, 614

J

Jérusalem
église arménienne.....6, 389, 401, 612

M

Madinat al-Zahra
Pyxide d'Al Mughira 621, 622
Manuscrits
Autun, BM, Ms. 3, Evangiles de Gundohinus ..24, 405, 445, 446, 447, 448, 450, 453, 454, 455, 548
Paris, BnF, Ms. lat. 5 (2), Première Bible de Saint-Martial de Limoges 547, 621, 622
Paris, BnF, Ms. Lat. 8850, Évangiles de Saint-Médard de Soissons.....465
Paris, BnF, NAL 1203, Evangéliaire de Godescalc 24, 405, 445, 455, 462, 464, 465, 466
Matrice.....549, 623
Milan.....116, 603
Mosio 407, 619

N

Naples 22, 33, 107, 116, 121, 122, 130, 178, 181, 186, 190, 231, 292, 297, 299, 301, 308, 332, 405, 502, 543, 549, 575, 603, 605, 621
Maison du cryptoportique..... 190, 200, 600
San Giovanni in Fonte....23, 74, 78, 80, 297, 301, 302, 306, 309, 310, 313, 314, 315, 323, 324, 326, 328, 331, 341, 343, 348, 351, 352, 353, 400, 401, 402, 417, 475, 571, 573, 575, 606
Narbonne 126, 618
Nea Anchialos..... 126, 615, 616
Nicopolis.....350, 614
Nieul-sur-l'Autise 624

O

Oplontis.....116, 181, 182, 184, 188, 189, 350, 409, 600
Osios Loukas.....130, 131, 544, 624
Ostie.....205, 602
Oudna 215, 289, 602

P

Palerme..... 131, 549, 625
Paros 366, 610, 613
Pavie 129, 617
Pérouse 130, 226, 620
Philippes 123, 605, 608
Piazza Armerina 101, 604
Pièce de monnaie
Aureus d'Hadrien.....120, 306
Aureus de Julia Titi..... 196
Sesterce de Faustine la Jeune 35, 196, 229
Poitiers 130, 543, 604, 622
Pompéi . 22, 59, 60, 65, 85, 108, 111, 112, 113, 116, 181, 182, 185, 186, 187, 198, 201, 225, 233, 573, 600, 601
Taverne d'Euxinus 22, 59, 60, 65, 73, 75, 101, 103, 105, 111, 181, 198, 199, 200, 201, 225, 233, 573, 600
Pomposa.....543, 549, 615, 623
Porec 610
Pula 116, 355, 387, 601, 620

R

Ravenne 74, 108, 123, 125, 126, 129, 297, 299, 300, 301, 307, 325, 328, 332, 343, 346, 351, 352, 353, 354, 355, 362, 367, 372, 374, 377, 388, 397, 401, 417, 576, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 615, 616, 619
Baptistère des Orthodoxes 23, 325, 327, 331, 340, 351, 352, 398, 401, 402, 417, 576, 607
Saint-Apollinaire-in-Classe 74, 80, 310, 328, 358, 367, 371, 373, 374, 375, 378, 379, 388, 402, 410, 502, 564, 571, 605, 608, 610, 612, 613, 616, 619
Saint-Apollinaire-le-Neuf 312, 361, 365, 378, 401, 608, 612
Saint-Vital..... 396, 398, 454, 496, 564, 573, 605, 607, 609, 612, 613
San Michele in Africisco . 335, 340, 341, 477, 612
Reggio Calabria 131, 625
Rome .. 24, 30, 33, 38, 48, 64, 66, 70, 71, 74, 75, 77, 78, 81, 106, 107, 108, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 135, 160, 178, 181, 192, 194, 196, 202, 203, 206, 216, 220, 223, 228, 229, 231, 233, 235, 236, 238, 241,246, 256, 261, 264, 267, 268, 274, 276, 279, 280, 282, 284, 287, 290, 292, 298, 299, 300, 301, 302, 306, 313, 323, 332, 354, 355, 359, 360, 376, 377, 393, 405, 409, 411, 412, 425, 427, 441, 469, 470, 480, 481, 482, 485, 493, 502, 504, 516, 518, 519, 522, 527, 528, 529, 532, 533, 537, 542, 543, 544, 549, 550, 551, 563, 573, 577, 578

Catacombes de Calliste. 225, 237, 248, 256, 260, 317, 387, 574, 629, 630
Catacombes de Domitille 36, 225, 260, 291, 313, 573, 629
Catacombes de la Via Latina . 119, 215, 264, 265, 267, 274, 286, 630
Catacombes de Prétextat 225, 317, 371, 409, 629, 631
Catacombes de Priscille .23, 43, 76, 77, 119, 225, 226, 227, 228, 235, 237, 245, 246, 251, 260, 387, 517, 520, 574, 628, 629, 630
Colombarium de la Villa Doria Pamphilj119, 202, 205, 409, 627
Mausolée d'Hadrien 119, 280, 292, 564
Mausolée de Constance ... 22, 80, 120, 181, 209, 210, 214, 216, 217, 219, 269, 276, 286, 288, 307, 311, 327, 331, 340, 630
Nécropoles vaticanes 120, 192, 194, 206
Saint-Clément ... 7, 20, 24, 31, 74, 400, 541, 550, 551, 555, 557, 562, 564, 566, 579, 615, 633
Sainte-Agnès-hors-les-murs.... 24, 31, 74, 78, 80, 128, 209, 378, 469, 481, 493, 494, 498, 503, 521, 538, 570, 571, 578, 629, 632
Sainte-Cécile-du-Transtévère.....56, 74, 80, 101, 129, 536, 632
Sainte-Félicité 56
Sainte-Marie-du-Transtévère....56, 80, 411, 419, 440, 542, 550, 551, 577, 632, 633
Sainte-Marie-Majeure .. 329, 409, 499, 535, 550, 620, 632, 633
Sainte-Praxède .. 21, 24, 56, 74, 78, 80, 101, 129, 460, 469, 504, 505, 507, 510, 516, 517, 518, 519, 520, 524, 526, 527, 532, 533, 535, 538, 539, 555, 564, 578, 579, 632
Saint-Jean-du-Latran56, 431, 464, 550, 551, 632, 633
Saint-Laurent-hors-les-murs 36, 206
Saint-Pierre 23, 79, 128, 192, 235, 238, 267, 274, 275, 277, 279, 280, 282, 283, 284, 285, 287, 292, 316, 341, 372, 378, 387, 402, 410, 417, 464, 466, 477, 478, 481, 482, 499, 500, 518, 519, 527, 529, 535, 542, 564, 574, 617, 618, 620, 624, 626, 630, 631, 632, 633
Saints-Cosme-et-Damien 24, 56, 74, 78, 80, 128, 372, 469, 470, 474, 478, 479, 481, 482, 484, 486, 492, 493, 498, 500, 503, 508, 509, 512, 519, 538, 564, 570, 575, 578, 579, 631
Santa Maria in Cosmedin 411, 412, 632

S

Sabratha .74, 79, 101, 123, 389, 393, 396, 399, 400, 564, 577, 609
Saint-Geniez-de-Dromon.....131, 624
Saint-Romain-le-Puy..... 130, 543, 622
Salone.....209, 602, 607, 611
Salvatierra de Tormes 412, 616
Samos...35, 111, 120, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 169, 177, 184, 193, 572, 600
San Esteban de Gormaz..... 543, 545, 623
San Giorgio di Valpolicella 419, 617
Saqqara....59, 65, 113, 168, 169, 175, 306, 600, 601
Silivri-Kapi.....287, 355, 410, 604
Silos.....546, 625
Spolète 126, 129, 389, 405, 549, 614, 618, 626
Stobi 387, 610, 611, 615
Syracuse 116, 121, 236, 292, 604

T

Taüll.....545, 625
Tayyibat Al Himam 101, 607
Thasos 366, 613
Thèbes..... 127, 600, 619
Thessalonique
Saint-Démétrius..... 261, 410, 608
Saint-Georges.. 23, 297, 302, 342, 343, 345, 346, 347, 349, 350, 351, 400, 410, 417, 466, 606, 608, 617
Thiers..... 131, 544, 624
Tivoli..... 130, 131, 226, 377, 544, 550, 624
Torcello..... 543, 549, 623
Trèves....70, 109, 116, 120, 121, 222, 278, 306, 603

V

Venise. 108, 126, 129, 130, 131, 430, 543, 544, 549, 612, 616, 619, 623, 625, 626, 627

Z

Zamora 545, 616, 621