

Pardyová, Marie

**Quelques sarcophages paléochrétiens de l'époque autour de l'an 330  
et leur ressemblance au style des comics**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. N, Řada klasická.*  
2001-2002, vol. 50-51, iss. N6-7, pp. [193]-199

ISBN 80-210-2768-1

ISSN 1211-6335

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113923>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

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

MARIE PARDYOVÁ

## QUELQUES SARCOPHAGES PALÉOCHRÉTIENS DE L'ÉPOQUE AUTOUR DE L'AN 330 ET LEUR RESSEMBLANCE AU STYLE DES COMICS

Dans le domaine des sarcophages paléochrétiens du 4<sup>e</sup> siècle on peut distinguer plusieurs courants de style qui s'en suivent et définissent l'évolution de l'art romain tardif. Il y a par exemple de grandes différences entre le style des sarcophages constantiniens fabriqués autour de l'an 320 et celui des exemplaires provenant de la moitié du siècle. Tandis que le style des monuments constantiniens est expressif, les faces sculptées sont remplies des figures trapues, mal proportionnées et plus ou moins figées dans les attitudes immobiles, étant rangées d'une manière frontale et paratactique (Brandenburg, 1981, 71ss.), les sarcophages confectionnés vers l'an 350 attestent une renaissance du style sculpté, du modelé plastique et de l'intérêt pour la psychologie qui se reflète dans les relations entre les personnages figurés dans les épisodes représentés. Ce courant qui est désigné comme le 'beau style' de la moitié du siècle (cf. Brandenburg, 1976, 138s; Stutzinger, 1982, 127) sert à la fois comme le point de départ et d'appui pour l'évolution postérieure de la seconde moitié du 4<sup>e</sup> siècle qui se déroule dans la voie d'un traditionalisme et d'un historicisme conscient (Kiilerich, 1993, 205s.).

Le phénomène du classicisme qu'on peut déceler au cours du 4<sup>e</sup> siècle ne représente pas un courant homogène et stable. Dans les étapes qui s'en suivent, on peut définir plusieurs registres différents dans leurs manifestations concrètes et leur intensité. Le classicisme qu'on attribue à la période constantinienne n'est que très superficiel. Dans la plupart, il ne se manifeste pas que dans le domaine des portraits monétaires qui se distinguent par le schématisme idéalisé du profil de l'empereur. En ce qui concerne les portraits sculptés, leur allure classiciste est due au fait que dans la plupart il s'agit des portraits plus anciens réutilisés et retailés dans le but de représenter Constantin - p. ex. Constantin de New York est refait d'un portrait de Trajan, Constantin du Latran d'un portrait d'Auguste le plus vraisemblablement et Constantin du Palais des Conservateurs d'un portrait colossal d'Hadrien comme a récemment démontré Cécile Evers (Evers,

1991, 785ss.). En ce qui concerne d'autres monuments authentiques contemporains dont une plus nombreuse série représentent des sarcophages, leur style conteste plus ou moins tout classicisme. Les sarcophages reflètent et développent les tendances stylistiques issues du schématisme caractéristique de la petite frise de l'arc de Constantin. Les éléments caractéristiques de leur décoration que nous venons de mentionner plus haut, se sont accentués même par le fait que leur production se réalisa en série et le plus souvent aussi par un processus professionnel qui rappelle la fabrication à 'la chaîne.' Cette tendance se prolonge pendant le troisième décennie et ce n'est qu'après 330 qu'on peut suivre lentement un changement du schématisme primitif au profit d'un style plus animé et réaliste qui rappelle le retour vers les valeurs plastiques du passé. Par son style équilibré et décoratif, le sarcophage d'Adelphie daté vers 340, représente le mieux le résultat de ces transformations (Brandenburg, 1976, 112; Stutzinger, 1982, 125). L'aboutissement de ce renouveau fut atteint vers le milieu du siècle par le sarcophage 'de deux frères' et d'autres exemplaires produits par le même groupe des sculpteurs. A part de ces réalisations le plus haut degré du 'beau style' représente le sarcophage de Junius Bassus daté de l'an 359 qui introduit à la fois un nouveau formalisme qui se renforcera progressivement pendant le dernier tiers du 4<sup>e</sup> siècle.

En étudiant les sarcophages constantiniens, je me suis aperçue d'un phénomène curieux qui est caractéristique de quelques exemplaires que l'on peut dater aux environs de l'an 330. Le caractère figé de la décoration de ces pièces n'a pas changé en principe mais pourtant, on peut y remarquer quelques traits qui représentent les premiers essais d'une nouvelle animation qui va aboutir en un rejet du formalisme rigide. A mon avis, ils se manifestent avec une intensité déjà visible dans le décor du sarcophage R 42 du Vatican (**Fig. 1**). Si, dans le cas des autres sarcophages les figures représentées sont dans la plupart immobiles, ou leurs mouvements ne sont que très artificiels, le décor de cet exemplaire disposé dans deux registres, traduit un essai d'une animation nouvelle. Elle se fait sentir avant tout dans les représentation du Christ qui est figuré opérant ses miracles et guérisons avec un vif intérêt pour ces activités et leurs protagonistes en se penchant dans leur direction. Ce sarcophage n'en est pas moins expressif que les pièces antérieures, mais l'animation est un signe d'une émotion plus intensive des histoires représentées. La partie droite du registre inférieur en offre une manifestation encore plus prononcée car une duplicité bizarre fut introduite dans le motif de la multiplication des pains et des poissons. Le décorateur choisit une variante iconographique parfaitement symétrique avec le Christ béniissant avec deux assistants à ses cotés. La place vide qui sépare cette scène du motif de Daniel au centre de la frise ne fut pas remplie par une figure anonyme mais le sculpteur en question y plaça une autre représentation du Christ (**Fig. 2**). Grâce à cette organisation, le Christ intervient deux fois dans le même épisode et en se glissant du second plan dans la proximité immédiate de la variante principale, il multiplie, cette fois à l'aide d'une baguette, des pains dans des paniers rangés à terre (cf. Pardyová, 1994, 48). Ainsi le sculpteur figura le Christ deux fois dans le même motif en réunissant les deux variantes iconographiques de ce

thème que lui offraient des cahiers de modèles dont il se servit. Grâce au choix de cette iconographie, le Christ ressemble à un Passe-partout omniprésent et hyperactif qui cherche à être utile à toute occasion et à tous qui en ont besoin. Pareillement, il se précipite vers le paralytique assis sur son grabat (Fig. 3) et transforme de l'eau en vin et guérit en même temps l'aveugle-né (cf. Fig. 4). L'animation du décor renforcée par la réplication décrite rappellent des comics modernes. Par son activité hectique, le Christ ressemble à un héros d'action des histoires dessinées de nos jours et on pourrait s'imaginer facilement de petits nuages ou bulles supplémentaires contenant un texte accompagnant les événements figurés.

Le sarcophage R 13 du Vatican à un registre de reliefs représente le même type du décor (Fig. 5). La monotonie de la frise continue s'est diminuée par la représentation des personnes en mouvement, p. ex. le Christ conduit devant Pilate. Elle se fait sentir aussi chez les pasteurs rassemblés auprès de l'enfant dans la crèche et dans le motif de la ressuscitation du fils de la veuve. Le Christ opérant ce miracle est représenté du dos. Cette attitude souligne sa concentration à l'enfant malade et anime la frontalité et parataxie de la frise. A partir des années trente du 4<sup>e</sup> siècle, elle sera de plus en plus fréquente. Le caractère hectique de cette scène est mis en relief même par le geste de l'assistant et de la mère qui se penche et tend ses mains vers l'enfant reposant dans un sarcophage.

Les tendances analogues de l'expression figurée font leur apparition aussi dans le décor d'un sarcophage païen tardif, à peu près contemporain aux exemplaires mentionnés. C'est le cas du sarcophage d'enfant du Palais Barberini à Rome décoré par le mythe de Méléagre (Koch, 1975, 537s.). Tous les personnages figurés y compris les protagonistes – Méléagre porté chez les siens et sa femme Althaia y sont représentés comme enfants (cf. Fig. 6). Althaia en douleur les bras étendus en signe du désespoir, se précipite vers le corps inanimé de son mari. On peut y dénoter la même rupture du rythme monotone qui se reflète dans les autres représentations figurées de ce temps. La préférence pour les figures caractérisées par des traits plus au moins enfantins (procédé souvent pratiqué dans le cas des sarcophages d'enfants) est attestée aussi sur le sarcophage de Marcia Romania Celsa à Arles (Fig. 7) qui servit de sépulture pour la femme du consul ordinaire de l'an 328 (Moorsel, 1980, 500ss.) et dont la datation se situe vers 330 (Stutzinger, 1982, 50). Cette manière signifie un adoucissement de l'expression au sens d'un décorativisme pittoresque. La position du Christ tourné du dos et ressuscitant Lazare fait preuve d'un intérêt plus grand pour l'activité figurée que le sculpteur voulait accentuer.

En étudiant les monuments que nous venons de citer, on se rend compte comment se manifestaient les premiers symptômes du changement du style qui aboutirent vers 350 en une nouvelle renaissance du style sculpté. Les premiers essais d'animer des motifs figurés sur les sarcophages que nous venons de relever n'apportèrent pas un changement du style immédiat. Le caractère expressif du décor n'a pas changé tout de suite. Les figures aux grandes têtes, trapues et peu différenciées n'adoptaient pas une pondération réaliste et des mouvements plus libres qu'après certain laps du temps. Tout d'abord, un

changement s'opère dans le rythme des activités représentées. Les mouvements des figures étaient restreints aux simples inclinations des têtes et des torses qui brisaient la monotonie et raideur habituelles jusqu'à ce temps. L'esprit hectique qui émane des ces représentations renforce l'expressionnisme mais peu à peu, au cours du décennie 330–340, une vie s'introduit dans les mouvements, modelé des corps et des draperies. Ces efforts furent couronnés par le retour aux modèles classiques, leur équilibre et une expression appropriée de la psychologie chez les personnages représentés dans la mesure que reflètent les exemplaires du 'groupe du sarcophage des deux frères.'

La comparaison avec le style des comics dessinés que nous venons d'introduire dans la catégorie des sarcophages confectionnés autour de 330 dénote une parenté d'expression entre deux catégories des arts décoratifs produits en séries. Si vers ce temps, la sculpture paléochrétienne eut tendance de se libérer du schématisme habituel, elle n'avait qu'à commencer par une certaine naïveté de style et un expressionnisme hectique. Ainsi, les représentations s'approchent des réalités simples proches au caractère des jouets. L'expressionnisme poussé associé au style figé et monotone des sarcophages constantiniens ne fut pas capable de dissoudre leur caractère abstrait et stéréotypé tout de suite. L'introduction des gestes brusques et véhéments qui devaient animer les événements figurés eut pour résultat le fait que la forme glissa pour un temps très limité sur un niveau proche des comics modernes.

## BIBLIOGRAPHIE

- BRANDENBURG, H. 1977: Frühchristliche Kunst in Italien und Rom. Spätantike und frühes Christentum (Propyläen Kunstgeschichte, Suppl. I). Berlin 1977, 107–142.
- BRANDENBURG, H. 1981: Ars humilis. Zur Frage eines christlichen Stils in der Kunst des 4. Jahrhunderts nach Christus. – JbAC 24, 1981, 71–84, Taf.
- DEICHMANN, F.W. – BOVINI, G. – BRANDENBURG, H. 1967: Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, I. Band: Rom und Ostia. Wiesbaden 1967.
- EVERS, C. 1991: Remarques sur l'iconographie de Constantin. A propos du remploi de portraits des 'bons empereurs'. – MEFRA 103, 2, 1991, 785–816.
- KILIERICH, B. 1993: Late Fourth Century classicism in the plastic Arts. Studies in the so-called Theodosian renaissance. Odense University Press 1993.
- KOCH, G. 1975: Nachlese zu den Meleagersarkophagen. – AA 90, 1975, 538–552.
- MOORSEL, P. VAN 1980: Le sarcophage de Marcia Romania Celsa: un nouveau sujet de divergence d'interprétation. – *Pietas* (Festschrift für B. Kötting). JbAC, Erg.Bd. 8, 1980, 499–508.
- PARDYOVÁ, M. 1994: La duplicité des motifs sur les sarcophages paléochrétiens. – SPFFBU E 39, Brno 1994, 145–158.
- STUTZINGER, D. 1982: Die frühchristlichen Sarkophagreliefs aus Rom. Untersuchungen zur Formveränderungen im 4. Jahrhundert n. Ch. Bonn 1982 (Habelts Dissertationsdrucke. Reihe Klassische Archäologie, 16).

Marie Pardyová

Ústav klasických studií Filozofické fakulty MU

Arna Nováka 1

660 88 Brno

Czech Republic

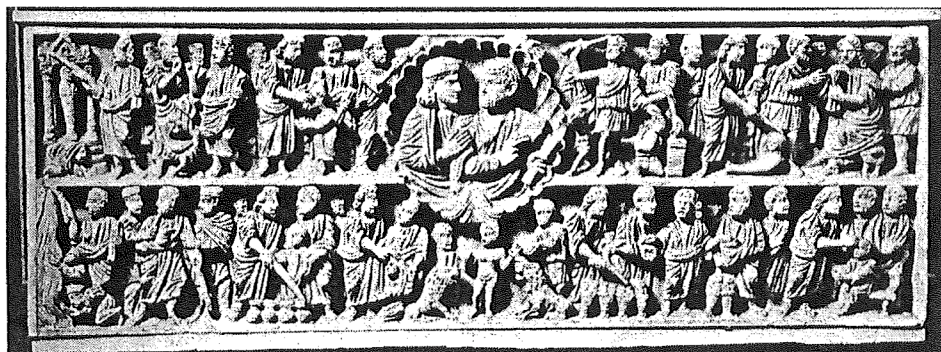


Fig. 1: Sarcophage à deux registres R 42



Fig. 2: Détail du sarcophage R 42 – double multiplication des pains et des poissons





Fig. 3: Détail du sarcophage R 42 – multiplication des pains et des poissons  
et guérison du paralytique

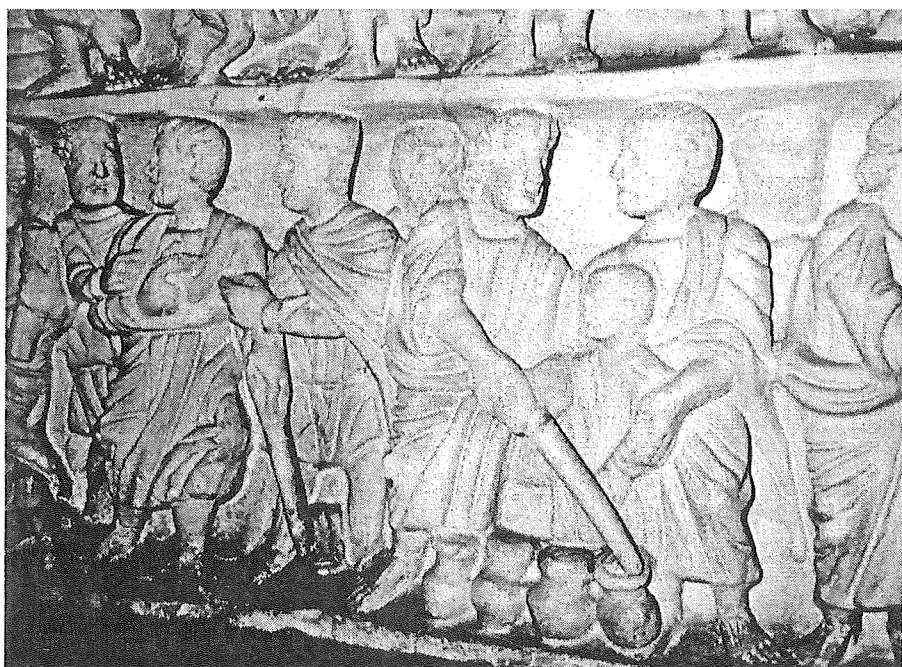


Fig. 4: Détail du sarcophage R 42 – guérison de l'aveugle-né et transformation de l'eau en vin



Fig. 5: Sarcophage R 13

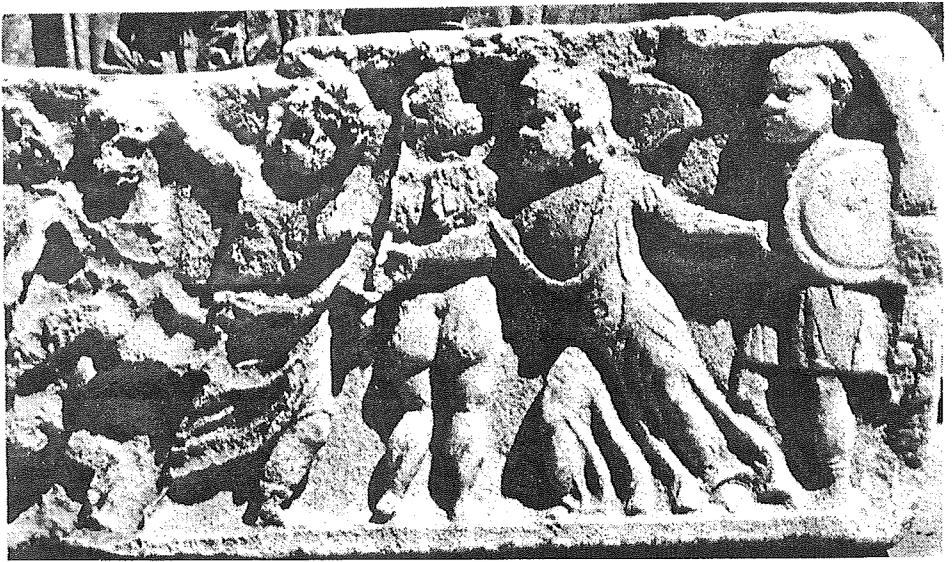


Fig. 6: Détail du sarcophage de Méléagre au Palais Barberini, représentation d'Althaisia (Rome)

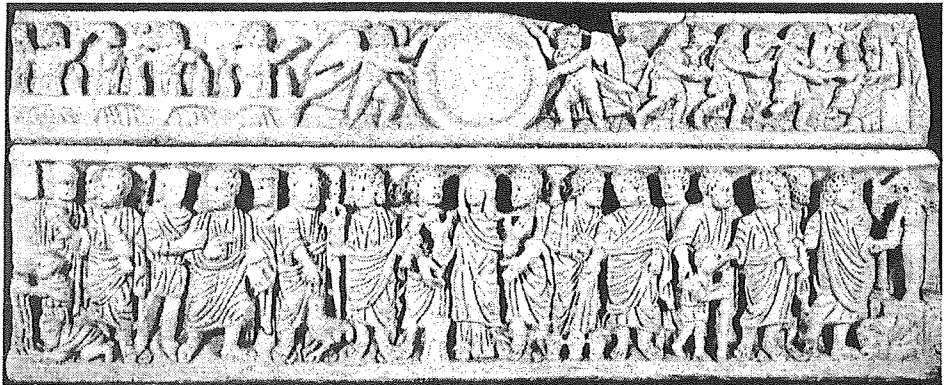


Fig. 7: Sarcophage de Marcia Romania Celsa à Arles



