

Pardyová, Marie

**A propos de l'iconographie énigmatique du sarcophage de
Saint-Bertrand de comminges**

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. N, Řada klasická.
1996, vol. 45, iss. N1, pp. [75]-85

ISBN 80-210-1546-2

ISSN 1211-6335

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113959>

Access Date: 19. 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

A PROPOS DE L'ICONOGRAPHIE ÉNIGMATIQUE DU SARCOPHAGE DE SAINT-BERTRAND DE COMMINGES

Le colloque sur les sarcophages d'Aquitaine tenu en 1991 à la Fondation Hardt attira attention à la problématique complexe des sarcophages tardifs du Sud-Ouest de la Gaule. Dans les actes publiés dans le premier numéro de la revue *Antiquité tardive*, paru en 1993, furent reproduits trois nouveaux fragments des sarcophages paléochrétiens récemment trouvés à Saint-Bertrand de Comminges. L'un d'eux suscita l'intérêt grâce à l'aspect ambigu de deux thèmes figurés qui se sont conservés. La décoration du monument offre des exemples d'une iconographie qui est essentiellement différente du standard habituel des sarcophages paléochrétiens et dont l'interprétation pose plusieurs problèmes.

Le fragment en question (Fig. 1) représente une partie de la face antérieure d'un sarcophage rectangulaire. Le devant de la cuve fut décoré par des motifs juxtaposés en frise continue de laquelle se sont conservés deux scènes incomplètes. A la première vue, leur aspect paraît énigmatique et fait réfléchir sur la signification exacte qu'elle devaient comporter. Comme indique déjà le contexte de deux autres sarcophages paléochrétiens parmi lesquels le fragment en question fut trouvé, il est plus ou moins certain que même la décoration de cet objet puisse refléter le message biblique bien que son contenu soit exprimé d'une manière différente de ce que nous connaissions jusqu'alors.

Dans cet article, nous voudrions analyser la signification possible de cette iconographie et présenter notre opinion sur cette question, tout en laissant de côté d'autres aspects de l'examen global de ce monument comme l'origine, la datation etc.

Commençons notre essai d'interprétation par la scène à droite qui nous paraît moins discutable et, grâce à l'existence d'une parallèle iconographique, plus facile à résoudre.

Elle représente une femme assise sur un lit à haut dossier. Celle-ci est habillée d'une longue tunique, une grande voile lui couvre la tête et les genoux, et dont les pans retombent du lit. La coiffure solennelle de la femme imite les couvre-

chefs des dames constantiniennes et en représente une variante plus tardive. Dans son sein, un petit garçon aux cheveux courts est assis. Lui aussi est habillé d'une longue tunique. La mère l'embrasse de la main droite, et elle tend son bras gauche ainsi que l'enfant les deux mains vers deux personnages masculins qui arrivent de droite et apportent les plateaux avec des offrandes. Les hommes sont caractérisés par des cheveux courts et ils sont enveloppés dans de longues draperies rythmées par quelques plis grossiers.

Même que le motif n'est pas apparemment conservé dans son intégralité, on peut le rapprocher d'une version iconographique, jusqu'alors inhabituelle de l'adoration des mages. Elle était attestée par un seul exemplaire, étant figurée sur le couvercle d'un sarcophage constantinien conservé au Palais Doria Pamphili à Rome (DEICHMANN — BOVINI — BRANDENBURG, 1967, 396; n° 949). La représentation de Marie reposant sur le lit recouvert d'une draperie (cf. Fig. 2), varie seulement dans le détail que l'enfant est tourné vers sa mère et non pas vers les trois mages arrivant de gauche. Ceux-ci sont nettement identifiés par leurs attributs et accessoires typiques des orientaux qui ont été définis déjà par Tertullien (DE ORATIONE 15; cf. PARDYOVÁ, 1993, 173). Cette caractéristique est donc suffisante pour que la signification de ce rare motif, jusqu'alors considéré comme un »hapax«, reste hors discussion.

Grâce à cette constatation des faits, on peut spécifier trois variantes iconographiques de l'adoration des mages que pratiquaient les sculpteurs des sarcophages à l'époque constantinienne:

- 1° mère assise sur un trône avec l'enfant sur ses genoux;
- 2° adoration de l'enfant posé dans la crèche;
- 3° mère reposant sur un lit à dossier avec l'enfant dans son sein.

Le quatrième type de l'adoration de la mère et de l'enfant assis sur ses genoux qui sont présentés de face avec les mages symétriquement disposés à deux côtés, fut en usage dans le répertoire des peintures qui décoraient les catacombes.

Les deux premières versions sont très courantes et se combinent parfois sur les mêmes sarcophages (PARDYOVÁ, 1994, 151ss.), la troisième variante reste, maintenant, restreinte à deux exemples uniques conservés — celui de Rome et l'autre de Saint-Bertrand de Comminges. L'iconographie de ce dernier n'est donc qu'une adaptation tardive du prototype romain qui fut moins fréquent et demeura donc plus rare.

On peut alors supposer la représentation du troisième mage sur la partie de ce sarcophage qui ne nous est pas parvenue. On peut constater aussi que le sculpteur du V^e siècle ne fut plus sensible à de tels détails comme l'habit caractéristique des orientaux. Ceux-ci durent perdre leur valeur significative dans le milieu gaulois et, probablement, selon la coutume actuelle, le costume traditionnel fut remplacé par les attributs typiques des fonctionnaires de l'époque. Même la coiffure et la grande voile somptueuses de Marie trahissent la mode des femmes des classes privilégiées à l'époque tardive. Une plus grande animation des figures et de leurs gestes qui est aussi caractéristique pour les sarcophages du Sud-

Ouest de la Gaule, expliquerait l'allégresse que la mère et l'enfant manifestent envers les mages. L'essai intentionnel quoiqu'un peu primitif d'une vivacité dans l'exécution des figures, expliquerait aussi le fait que le premier mage est tourné vers le compagnon suivant au lieu de se diriger tout droit vers des personnages sacrés. Mais on peut remarquer que le même détail fut typique déjà pour la représentation de ce motif sur les sarcophages antérieurs (cf. LE BLANT, 1876, Pl. LVI) ce que imita le sculpteur du V^e siècle.

Concentrons maintenant notre attention à l'iconographie de la seconde scène. A la première vue, elle semble très bizarre. Son interprétation sera plus difficile car nous y sommes vraiment en présence d'un »hapax« indiscutable, thème qui n'a pas de son pareil dans l'art paléochrétien. Il est composé des motifs iconographiques apparemment incohérents et incompréhensibles du point de vue de notre expérience.

L'épisode contestable représenté à gauche de l'adoration est formé par deux figures en pieds — l'une féminine à gauche et l'autre masculine à droite. L'homme est en plus accompagné d'un lion.

Le personnage masculin est barbu et il a des cheveux courts qui lui laissent libres les oreilles comme dans les cas des mages mentionnées ci-dessus. Malgré la facture sommaire, quelques mèches sont indiquées par l'incision. L'homme, tourné de trois quarts vers la gauche, est habillé d'une longue tunique flottante et presque sans plis. Dans la main droite, il tient un rouleau déployé, par l'index soulevé sa main gauche, il esquisse le geste typique d'un enseignant ou d'un juge. Un lion, figuré de face et tournant la gueule ouverte vers la femme à gauche, se tient à ses pieds. C'est la représentation de cette femme, complètement nue, aux longs cheveux tombant sur les épaules qui fait énigme de cette iconographie. On est en embarras à cause de sa nudité car, à la fois, ses bras esquissent le geste typique de l'orante et son sexe est pudiquement recouvert par une feuille de figuier. Cette figure contrapostée, présentée de face, s'écarte un peu, comme par respect de l'homme mentionné comme si elle attendrait son verdict. Malgré la facture grossière des motifs représentés, elle reflète cependant quelque charme sensuel et une noblesse qui font penser aux anciens archétypes des Vénus profanes.

L'interprétation de cette scène formée par les motifs apparemment incohérents et dont la coïncidence peut sembler extraordinaire sinon controversée, doit se fonder sur les détails qui sont connus et compréhensibles.

En essayant de saisir sa signification, il faut prendre en considération des analogies possibles des motifs pris d'abord séparément et ensuite chercher à expliquer le contenu spécifique dans lequel ils ont pu être ainsi réunis par le sculpteur du sarcophage en question.

En ce qui concerne la femme, nous pouvons nous fonder à sa représentation sous forme d'orante malgré que son bras droit n'est pas entièrement conservé. La position de l'avant-bras existant, laisse pourtant soupçonner le même geste. Par sa nudité, elle ressemblerait le plus à la représentation typique d'Eve dans le

motif du Pêché originel. Mais si l'on compare les deux figures, on en voit cependant quelques différences essentielles. Dans l'art paléochrétien, Eve n'était jamais figurée comme une orante même que sur d'autres exemples des sarcophages gaulois tardifs, p. ex. sur un des petits côtés du sarcophage d'Auch (Fig. 3) et celui de Lucq-de-Béarn (Fig. 4a), la position de la main qui s'empare de la pomme offerte par le serpent du paradis s'y ressemble un peu. Ce fait n'est du qu'à la maladresse des marbriers respectifs qui ne savaient plus exprimer ce geste d'une manière naturelle et organique. Quant à Eve, elle est toujours représentée dissimulant son sexe par une feuille de figuier qu'elle retient de l'autre main (ou, dans une autre variante, aussi des deux mains).

En essayant d'expliquer le motif en question, il convient de rappeler toutes les circonstances qui reviennent dans l'iconographie paléochrétienne du Pêché originel et exclure les connotations apparentes. Quelquefois, Eve et Adam sont accompagnés par le Christ opérant la répartition des travaux. L'iconographie du Christ attestée sur d'autres sarcophages du Sud-Ouest datés globalement dans le V^e siècle, n'a pas changé. Elle copie les types inventés au cours du IV^e siècle: celui du Christ imberbe de la série de ses miracles ou celui du Christ barbu dans l'iconographie des scènes solennelles p. ex. dans le motif désigné maintenant comme *adoratio apostolorum*, (cf. CHRISTE, 1993, 76). Elle n'a donc rien à voir avec le type de l'homme représenté dans le motif en question. L'autre observation pourrait se rapporter au fait que dans une autre variante du Pêché originel, Eve et Adam sont habituellement accostés par deux figures masculines juvéniles. Bien qu'on a essayé d'y voir Caïn et Abel (cf. ASMUSSEN, 1980, 14), il s'agit plutôt des figures neutres, sans aucun contenu concret, et qui ne font que compléter la composition. Les objections mentionnées ne peuvent donc pas fournir des points de comparaison justes pour la scène figurée sur le sarcophage de Saint-Bertrand qui doit comporter une signification différente.

Quant à l'iconographie de l'homme représenté, une autre interprétation s'impose et, à notre avis, c'est celle de Daniel. Etant donné par la présence du lion qui constitue un attribut spécifique du motif de Daniel dans la fosse aux lions, thème qui est souvent figuré même sur les sarcophages de la Gaule (cf. Fig. 4b), il paraît que le sculpteur ait choisi, à son tour, cet accessoire typique pour que l'identification avec Daniel ne soit pas ambiguë. De cette manière, il aurait pu exprimer sa présence dans une scène qui veut saisir une autre circonstance ou qualité de sa caractéristique vétérotestamentaire et mettre simplement en relief la signification de cette figure. En outre, l'homme en question est caractérisé par son habit comme un personnage sacré ou provenant d'un haut rang social. Il est intéressant de constater que sur le sarcophage avec la »*traditio legis*« de Saint-Victor de Marseille (cf. CAILLET — LOOSE, 1990, fig. 95) même Abraham sacrifiant Isaac est enveloppé dans une longue draperie comme les autres personnages figurés sur ce monument, tandis que normalement, il est habillé de l'exomide. La comparaison avec deux autres sarcophages du Sud-Ouest, datés approximativement dans la 1^{ère} moitié du V^e siècle, c'est-à-dire

avec le sarcophage de Saint Claire d'Eause provenant d'Auch (CAILLET — LOOSE, 1990, fig.104) et celui de Lucq-de-Béarn (LE BLANT, 1976, Pl. XXVII), montre que Abraham y porte aussi une exomide traditionnelle qui lui fut attribuée par des auteurs inventant des modèles d'iconographie chrétienne, comme le prouvent les exemples de Rome.

Les deux monuments qui viennent d'être mentionnés, font partie du groupe des sarcophages tardifs fabriqués sur le territoire du Sud de la Gaule qui imite plus ou moins fidèlement les sarcophages du IV^e siècle. Les sarcophages de Saint-Victor de Marseille et le fragment concerné de Saint Bertrand de Comminges présentent, quant à leur conception iconographique, une plus grande distance des modèles inspirés de l'ancienne production de Rome qui fut au cours du IV^e siècle largement exportée dans le Midi, notamment à Arles. Leur datation dans la 2^e moitié du V^e siècle paraît donc assez vraisemblable.

Revenons maintenant aux autres signes distinctifs qui caractérisent l'iconographie du personnage barbu dans lequel nous voudrions voir Daniel. Il s'agit du geste qui peut caractériser l'enseignant ou le juge. Cette signification coïncide très bien avec le motif du rouleau qui peut désigner un représentant de la loi ou d'une doctrine. L'interprétation qui se propose est donc celle de Daniel représenté en qualité du juge décidant de la culpabilité ou l'innocence de Susanne (Dn 13).

Maintenant, nous pouvons prendre en considération la représentation de la femme nue. La supposition qu'il puisse s'agir de la chaste Susanne paraît, bien sûr, choquante. Surtout, si l'on connaît les représentations de cet épisode sur les sarcophages du IV^e siècle provenant de Rome. Malgré que ce thème fut plutôt rare dans le répertoire paléochrétien, nous en possédons deux exemplaires conservés: le sarcophage de l'église Saint-Félix de Geronne (cf. Fig. 5) et celui d'Arles, provenant d'Alyscamps (BENOIT, 1954, Pl.XVI, 1). Au IV^e siècle, Susanne fut figurée complètement habillée avec la tête pudiquement voilée. Sa chasteté et innocence fut mise en relief par le geste d'orante qu'elle esquisse sur le sarcophage de Geronne. Ainsi, elle se range parmi les saints vétérotestamentaires évoqués comme les exemples de la fidélité inébranlable aux principes chrétiens (cf. PARDYOVÁ, 1993, 173).

Une peinture dans les catacombes de Prétextate nous a conservé l'expression allégorique de ce motif où Susanne est figurée sous l'aspect d'une brebis (symbole d'innocence), tandis que les vieillards qui voulaient abuser d'elle, prennent l'allure des loups (cf. STEVENSON, 1978, 80, fig. 57).

Réfléchissons si l'apparence de la femme nue sur le sarcophage de Saint-Bertrand de Comminges pourrait comporter quelque connotation avec l'histoire de Susanne. Même au sens du christianisme de Basse Antiquité, devait être ressentie l'opposition entre la nudité de la femme en question et sa caractéristique d'orante. Ces deux qualités doivent être déterminantes pour la signification de cette image. Quel sens voulait atteindre le sculpteur par cette ambiguïté d'expression? Quelle relation causale pourrait justifier une association des deux caractéristiques aussi opposées?

Nous croyons que cette apparence qu'a choisie le décorateur du Sud-Ouest de la Gaule, ne contredit pas, en principe, à la conception de l'histoire de la chaste Susanne et de son expression figurée. Si nous prenons en considération que Susanne fut accusé d'adultère, sa nudité peut refléter le caractère impudique et coupable présumé, tandis que son geste d'orante peut à la fois signifier son innocence, confirmée par le jugement de Daniel. Alors, nous pensons que l'iconographie en question pourrait s'appliquer à la représentation d'une femme conçue comme adultère et innocente à la fois et que le modèle choisi aurait pu servir au sculpteur pour réunir ces deux qualités contradictoires dans une seule image.

Le fait que cette version diffère sensiblement de l'iconographie élaborée par les imagiers de Rome au cours du 4^e siècle, est, à notre avis, du à la disparition de la formule iconographique originale et aussi au changement de perspective et des conditions de travail des sculpteurs fabriquant des sarcophages tardifs. Cette création reflète, en même temps, l'esprit socio-culturel du milieu qui l'a produit et témoigne d'une désagrégation du repertoire iconographique cohérent inventé et pratiqué à Rome au cours du IV^e siècle.

La production des sarcophages dans les ateliers de Rome s'était terminée quelque part à la charnière du IV^e et V^e siècles. Cette rupture mit fin à la tradition d'ateliers spécialisés dans lesquels fut utilisé un ensemble cohérent des motifs iconographiques. Le manque des sarcophages importés de Rome dans le Sud de la Gaule suscita le besoin de les fabriquer sur place pour répondre aux besoins de l'aristocratie locale. Cette production qui imitait les monuments funéraires du IV^e siècle, prouve néanmoins que la continuité, au moins au sens technologique, s'était rompue. Les sculpteurs locaux ne disposaient pas du savoir-faire des ateliers de Rome et surtout des fichiers iconographiques détaillés (cf. CHRISTE, 1993, 78). L'évolution autonome de la production d'un milieu qui perdit son contact direct avec Rome et donc sa source d'inspiration principale, s'est spécifiée. Le repertoire des motifs représentés devint plus restreint, l'iconographie des certains thèmes moins fréquents fut tombée en oubli. Si le sculpteur avait voulu figurer un tel motif, il aurait du réinventer à sa propre manière, un nouveau schème iconographique, comme nous le supposons pour le cas du sarcophage de Saint-Bertrand. La naissance de chaque motif décoratif est due à l'imagination de son créateur, à ses expériences et sa perspective de voir et interpréter le monde autour de lui. Dans le cas de l'iconographie oubliée de la chaste Susanne, le sculpteur réunit tous les attributs caractéristiques pour Daniel. En réalisant une représentation de Susanne, il profita de la nudité païenne, évaluée sans doute négativement dans le milieu christianisé, pour exprimer l'aspect impie de son accusation et de la formule d'orante pour mettre en relief son innocence, comme l'avait fait d'ailleurs l'évolution antérieure de ce motif. Ainsi naquit une iconographie composée d'un mélange curieux des attributs limités seulement aux détails inévitables pour la compréhension du schème choisi. A notre avis, le fait démontre aussi qu'à la fin de l'antiquité, l'opposition

entre paï en et chrétien ne fut pas ressentie aussi strictement comme nous la voyons. La continuité de la vie, la cohérence de la culture antique dont la Gaule représente un foyer important, rendait possible une cohérence et perméabilité naturelle entre les deux composantes, s'il était nécessaire.

Quoiqu'extravagante puisse paraître cette interprétation du motif figuré sur le fragment de Saint-Bertrand de Comminges, on est là en présence d'un dernier sinon du dernier nu féminin que l'antiquité nous a transmis. Peut-être, quelque exemple isolé de l'extrêmement longue série des Vénus profanes a laissé son empreinte même dans l'imagination d'un marbrier de la fin de l'antiquité et celui-ci s'en est servi pour exprimer les nuances spécifiques pour le contenu de l'épisode vétérotestamentaire prétendu. En délaissant le côté sensuel du modèle classique, il en aurait néanmoins pu tirer profit et inventer ou plutôt re-créeer une version iconographique très spéciale du motif chrétien, qui est, quand même, restée isolée. En plus, il s'agissait d'un motif assez rare et dont le paradigme figuré, utilisé au IV^e siècle, était, probablement, déjà oublié. Nous serions donc en présence d'un des derniers emprunts (quoique insolite et bizarre), que la tradition figurative classique déclinante ait encore pu fournir à l'art paléochrétien. Pourquoi pas?

BIBLIOGRAPHIE:

- ASMUSSEN, M. W. 1980: The Labours of Adam and Eve (A Rare Motif in Early Christian Art). — *Hafnia* 7, 1980, 7–31.
- BENOIT, F. 1954: Les sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille. Paris 1954.
- BRIESENICK, B. 1962: Typologie und Chronologie der Süd-West Gallischen Sarkophage. — *JbZMusMainz* IX, 1962, 78–182.
- CHRISTERN-BRIESENICK, B. 1993: Der Bestand an Südwestgallischen Sarkophagen seit 1962. — *Antiquité tardive* I, 1993, 49–64 (discussion: 60–64).
- CAILLET, J.-P. 1993: Les sarcophages chrétiens en Provence (IIIe-Ve s.). — *Antiquité tardive* I, 1993, 127–142 (discussion: 138–142).
- CAILLET, J. P. — LOOSE, H. N. 1990: La vie d'éternité (la sculpture funéraire dans l'antiquité chrétienne). Paris — Genève 1990.
- CHRISTE, I. 1993: A propos du décor figuré des sarcophages d'Aquitaine. — *Antiquité tardive* I, 1993, 75–80 (discussion: 78–80).
- DEICHMANN, F. W. — BOVINI, G. — BRANDENBURG, H. 1967: Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, I. Band: Rom und Ostia. Wiesbaden 1967, en raccourci: Rep.
- DUVAL, N. 1993: La notion du «sarcophage» et son rôle dans l'antiquité tardive. — *Antiquité tardive* I, 1993, 29–36 (discussion: 34–36).
- HEINZELMANN, M. 1976: Bischofsherrschaft in Gallien. München 1976.
- JAMES, E. 1993: The Historical and Archaeological Context of the South-West Gallic Sarcophagi. — *Antiquité tardive* I, 1993, 23–28 (discussion: 27–28).
- LE BLANT, E. 1876: Les sarcophages chrétiens de la Gaule. Paris 1876.
- PARDYOVÁ, M. 1993: L'Orante (Quelques réflexions sur le plus spécifique symbole de l'art paléochrétien. — *SPFFBU* E 38, 1993, 169–182.
- PARDYOVÁ, M. 1994: La duplicité des motifs sur les sarcophages paléochrétiens. — *SPFFBU* E 39, 1994, 147–160.

PASCHAUD, F. 1993: *Les Lettres en Gaule à la fin de l'Empire romain.* — *Antiquité tardive I*, 1993, 15–22 (discussion: 21).

STEVENSON, J. 1978: *The Catacombs. Rediscovered Monuments of Early Christianity.* London 1978.



Fig. 1: Fragment d'interprétation discutée découvert à Saint-Bertrand de Comminges

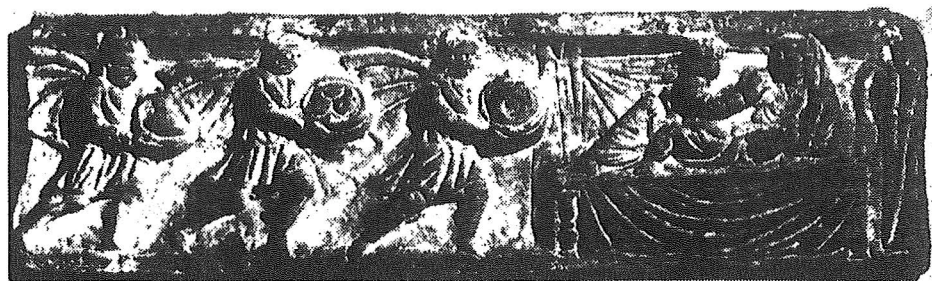


Fig. 2: Adoration des mages. Couvercle du sarcophage au Palais Doria Pamphili à Rome



Fig. 3: Petit côté du sarcophage d'Auch — le Pêché originel

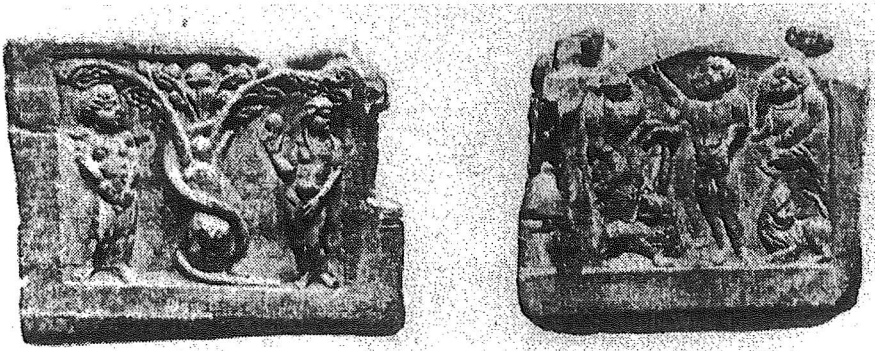


Fig. 4: Petits côtés du sarcophage de Lucq-de-Béarn — a) le Pêché originel et b) Daniel dans la fosse aux lions



Fig. 5: Sarcophage de la chaste Susanne de l'église Saint-Félix à Geronne

