

Pardyová, Marie

L'orante : quelques réflexions sur le plus spécifique symbole de l'art paléochrétien

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. E, Řada archeologicko-klasická. 1993, vol. 42, iss. E38, pp. [169]-182

ISBN 80-210-0918-7

ISSN 0231-7915

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/109050>

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

L'ORANTE

Quelques réflexions sur le plus spécifique symbole de l'art paléochrétien

L'époque paléochrétienne permit un essor extraordinaire du motif de l'orante. Il fut développé en plusieurs types des représentations figurées et employé presque à toute occasion où l'art paléochrétien put se manifester, surtout dans la première phase de son existence au 3^e et au 4^e siècles. Dans la période de sa relative maturité, au cours du 5^e et 6^e siècles, il devint un peu moins fréquent mais conserva son importance et s'enrichit d'autres aspects.

L'orante représente une figure purement allégorique (GRABAR, 1966, 130) dérivée du prototype païen préexistant. Pour prier, les chrétiens antiques adoptèrent le même geste qui fut répandu dans l'antiquité gréco-romaine. C'est la personification d'une des vertues typiquement romaines, *piété* (*Pietas*), figurée sous une forme de femme voilée en pied soulevant les bras étendus en geste de prière (cf. fig. 1) qui fut à l'origine des orantes chrétiennes. Grâce au caractère ainsi spécifié, même celles-ci conservent, dans la plupart, l'aspect féminin. Théodor Klauser (1959, 115 ss.) démontra que la proclamation de la vertu traditionnelle ne constitue pas le caractère unique de ce symbole. Étant susceptible d'exprimer aussi la notion de la piété individuelle, le motif de l'orant ou de l'orante fut appliqué très tôt pour les représentations des défunts sur les monuments du culte sépulcral. Malgré que le nombre de ces figurations resta très restreint, cette qualité devint importante pour le cas des orantes paléochrétiennes dont le type évolua presque exclusivement dans le cadre de l'art funéraire.

L'iconographie élaborée au cours du développement de l'art romain fournit des bases solides pour l'expression qu'attestent les plus anciennes manifestations de l'art juif et paléochrétien de Doura-Europos et des catacombes romaines. Les deux ne sont que des branches différentes de l'art romain et se servent des mêmes moyens d'expression pour mettre en valeur leurs besoins spécifiques. Une preuve en peut fournir, entre autres, l'emploi du motif de l'orant dans la synagogue de Doura-Europos. Sur l'un des panneaux sont figurés les douze tribus d'Israël d'une manière purement symbolique car les chefs des tribus y sont indiqués par la

posture de simples orants, en pied devant leurs tentes. Le peintre choisit les orants pour représenter les personnages qui font partie de l'Histoire-Sainte et sont, par cette raison, exceptionnels et importants et se situent déjà hors du temps réel.

Le motif de l'orante reprise du langage commun de l'art profane se prêtait bien aux besoins d'un symbolisme abstrait auquel dut obéir le premier art chrétien au cours de sa formation.

Ayant refusé l'idolâtrie directe de la civilisation païenne, les chrétiens antiques aspiraient à traduire les valeurs spécifiques qu'apporta la nouvelle religion au moins par des symboles abstraits. L'orante fut reprise comme le plus convenable symbole de la foi, d'adhérence aux principes de la religion prêchée par le Jésus-Christ et ses disciples.

Doté d'un caractère suffisamment général, ce type figuré fut capable d'assumer au fur et à la mesure d'autres fonctions ressortissant de sa signification primaire. Le motif de l'orante s'adapta si bien aux besoins chrétiens qu'il pouvait être utilisé pour plusieurs occasions. Grâce à cette spécificité de son caractère, l'orante représente le plus typique et le plus répandu motif de l'art paléochrétien.

Malgré sa relative simplicité, ce thème posséda, à côté de sa signification générale indiquée ci-dessus, même un certain nombre des aspects spécifiques résultant du culte et de la liturgie paléochrétienne qui, faute de l'absence des renseignements nécessaires, nous échappe en une grande partie.

L'interprétation correcte de ce motif et de toutes les nuances respectives de sa signification reste encore, en plusieurs aspects, un problème ouvert et difficile à résoudre. C'est pourquoi, nous voulons indiquer au moins quelques unes de ses fonctions importantes et souligner quelques lacunes qui limitent notre connaissance de la problématique paléochrétienne.

Les premières manifestations conservées de l'art paléochrétien comportent une orante isolée, figurée en position frontale stéréotypée, plus souvent elle est associée au motif du Bon Pasteur qui lui fait pendant. La juxtaposition du symbole de la piété et de celui de la philanthropie et de la pitié représente une manifestation des vertus chrétiennes fondamentales. Elle peut être considérée comme un des emblèmes principaux du christianisme antique. Elle sert à exprimer d'une manière naturelle le désir fondamental des fidèles dont l'aboutissement reflétait le culte funéraire chrétien, porté vers l'idée du salut permettant l'accès de la béatitude dans la vie au-delà.

Grâce à sa connotation sépulcrale, attestée déjà par l'art païen, l'orante est à la fois symbole du défunt fidèle qui pour son amour envers le Dieu (cf. le sens primaire du motif en question), fut, après sa mort, exempt des fatigues de la vie terrestre et peut jouir de la paix éternelle. La décoration des catacombes exprime le désir du salut individuel du chaque défunt, les motifs pertinents se répètent donc assez souvent. Cette monotonie apparente fut causée par un recours continu vers les mêmes thèmes favoris différents seulement par la qualité ou richesse de leur exécution. Etant une affaire privée, le culte funéraire et sa manifestation

extérieure ne dépendait que de la situation matérielle de la famille du défunt.

Suivant la disposition de décor figuré, les motifs de l'orante et du Bon pasteur se trouvent quelquefois non seulement juxtaposés mais aussi multipliés, en combinaison avec d'autres thèmes. La figure symétrique de l'orante pouvait être encadrée par deux bergers (p. ex. la disposition courante des lunettes d'arcssoles et des devants des sarcophages). Les deux symboles associés avec d'autres motifs se répétaient symétriquement sur les panneaux opposés auxquels fut répartie la décoration des plafonds dans le cas de quelques *cubicula* riches.

On trouve aussi les monuments avec l'orante et le berger correspondant même au culte païen. Th. KLAUSER (1958, 49) publia le dessin ancien d'un sarcophage aujourd'hui perdu (fig. 2).

Quelques détails supplémentaires dont est accompagnée l'orante dans le panneau central font penser plutôt à un milieu profane, malgré que le monument n'est pas trop différent des oeuvres pareilles attribuées ou appartenantes dans le contexte chrétien.

A cause de son origine profane, le motif désigné traditionnellement comme le Bon Pasteur fut soumis à des nombreuses discussions. A la suite de celles-ci, quelques spécialistes refusèrent d'interpréter le motif du berger portant un agneau sur ses épaules comme le Bon Pasteur, figure du Christ au sens du Quatrième évangile (Jn. 10, 1—18). Ils préférèrent de prendre en considération plutôt un simple berger, dérivé, quant à sa forme, du criophore païen. La signification de ce motif est rattachée plus à l'idéalisme de la vie bucolique qu'au sens évangélique (KLAUSER, 1958, 50 s.; FÉVRIER, 1992, 275).

Il semble pourtant que cette acception est trop strictement négative. A ses débuts, l'art chrétien ne reflète pas le besoin de figurer le Christ mais le plus typique aspect de sa puissance salvatrice. Sur le sarcophage de Livia Primitiva au Louvre, il fut utilisé dans ce contexte symbolique (BARATTE, METZGER, 1985, 306) que prouve aussi EUSÈBE (VITA CONST. III, 49).

Je pense qu'une transcription du contexte idyllique païen ne saurait pas expliquer l'essor de ce motif qui dut enfermer une signification spéciale pour les fidèles. Quelques objets d'usage personnel et donc plus intime comme des pierres gravées au motif de criophore sont pourvues de signes permettant une identification de celui-ci et du Christ (KLAUSER, 1967, 110).

La condition principale du succès pour le transfert d'un prototype d'origine profane dans l'art paléochrétien consistait dans l'harmonie entre le type figuré choisi, correspondant au goût d'époque et le contenu religieux à exprimer. Dans le cas de l'orante et du Bon Pasteur criophore, elle a trouvé un accomplissement parfait. Les deux symboles étaient suffisamment généraux pour être capables d'exprimer des connotations nécessaires de leur contenu de base et assez claires pour traduire une signification sousentendue, évidente pour les initiés seulement. La priorité absolue de l'emploi de l'orante et du Bon Pasteur est significative pour la première grande phase de l'évolution de l'art paléochrétien qui

va environ vers la moitié du 4^e siècle. Les chiffres statistiques relevés de quelques ensembles des monuments suffisamment représentatifs le font clairement voir. Quant aux sarcophages que contient le **REPERTORIUM (DEICHMANN-BOVINI-BRANDENBURG, 1967)**, l'orante y fait l'apparition 97 fois (67,3 %) et le pasteur en 168 exemplaires (81,5 %) du total des motifs représentés (GUYON, 1987, 153). La priorité absolue quant au nombre des monuments revient à l'orante, parce que pour la composition symétrique des sarcophages est typique la juxtaposition de deux pasteurs. Une grande catacombe comme par exemple celle des Saints Pierre-et-Marcellin où la plupart des motifs représentés reflète la 1^{ère} moitié du 4^e siècle contient 32 exemplaires de l'orante et 31 apparitions des pasteurs (GUYON, 1987, 154).

Ces données soulignent l'importance du symbole du pasteur à côté de l'orante qui représente le principal motif de l'art paléochrétien.

Vers la moitié du 3^e siècle, elle cesse d'être conçue seulement comme un symbole de la piété en général, mais conformément à sa fonction païenne analogue et elle devient représentation d'un défunt individuel, de sa piété de son amour du Dieu.

A la même époque les peintres commencèrent à décorer les parois des catacombes par les représentations des orants de deux sexes identifiés par les noms et quelquefois aussi par les physiognomies différentes. Les meilleurs exemples reflètent des portraits réels, quelquefois idéalisés, quelquefois plus schématiques. Ces figures sont d'habitude accompagnées de la mention *in pace* signifiant qu'ils jouissent déjà de la paix.

Les premiers sarcophages chrétiens dont la production commence vers la même époque (255—270) attestent le même procédé. C'est le cas du sarcophage de Santa Maria Antiqua conservé au Musée des Thermes (Rep. 747) où le visage de l'orante resta inachevé (fig. 3). Le message des monuments du culte funéraire chrétien tend à s'individualiser.

La coutume de figurer les défunts en posture d'orants se répandit bientôt et fut en usage aussi longtemps que les catacombes restèrent en service, au 6^e et au début du 7^e siècle. Ces représentations produisirent le plus grand nombre d'orants que nous connaissons. A côté des images définies par les noms et les traits individuels, nous possédons, le plus souvent, de simples dessins ou des *grafitti* sur les dalles de pierre qui servaient à enfermer les *loculi* funéraires. Ceux-ci sont assez schématiques pas très soigneusement adaptés au sexe et à l'âge de la personne dont ils marquaient la sépulture. Sauf ce groupe, on trouva, dans les catacombes, de nombreuses représentations d'orantes féminines figurées auprès des sépultures des défunts du sexe masculin. Cette curieuse relation ne se prête pas à une explication facile et représente un problème à cause duquel nous échappe la signification complète et détaillée de ce motif. Notre connaissance reste à ce point assez restreinte car le contenu des inscriptions pertinentes est très sobre et pas du tout révélateur envers nos questions (MULHERN, 1967, 40). Nous ne possédons pas des sources liturgiques qui puissent expliquer ce procédé, motivé probablement par quelque convention du culte funéraire et qui enrichit le rôle de l'orante d'un aspect inconnu. On ne prend en conscience ni la théorie

inventée au cours du XIX^e siècle, aujourd'hui d'ailleurs réfutée, que les orantes auraient pu symboliser l'âme (en latin *anima*) des fidèles défunts (cf. PÉRATÉ, 1893, 76).

Grâce à son caractère allégorique, le motif de l'orante rendit aussi un grand profit pendant la naissance de la version figurée de quelques épisodes bibliques dont se constitua, au cours du 3^e siècle, le cadre fondamental du répertoire paléochrétien. La posture typique des orants fut donc appliquée à quelques personnages historiques de l'Ancien Testament qui, à titre d'intrépidité de leur foi, avaient mérité un salut exceptionnel — Noé dans son arche, Daniel jeté dans la fosse aux lions, trois Hébreux dans la fournaise, Jonas jeté à la mer et sauvé du monstre, Suzanne libérée de la fausse inculpation et dans un exemple unique même Abraham s'apprêtant à immoler Isaac. Ces motifs étaient particulièrement chers aux fidèles de l'Antiquité tardive et du Moyen Age récent. Dans leur liturgie funéraire, ils invoquaient en présence de ces exemples, une intervention divine efficace.

Un passage de TERTULLIEN (DE ORATIONE 15) pourrait nous aider à une meilleure compréhension concernant le choix du motif de l'orant: „Deus scilicet non audiat paenulatos, qui tres *sanctos* in fornace Babylo*n*i *orantes* cum sarabaris et tiaris suis exaudivit.“

L'opinion de Tertullien nous approche la perspective de voir de ses contemporains et leur estime envers l'Histoire Sainte, envers les personnages qui avaient su endurer les souffrances menaçant leur vie. Au lieu de se débattre, ils se sont soumis à la volonté de leur Dieu ce qui leur valut un salut exemplaire. Cette attitude envers les épisodes mentionnés expriment les mots *saints orants*. On comprend aussi pourquoi l'attitude de l'orant fut ensuite appliquée pour les représentations des saints.

Dans les Chambres des Sacrements de la catacombe de Saint-Callixte s'est conservée probablement la plus ancienne représentation du sacrifice d'Abraham, exceptionnelle, car les deux protagonistes sont figurés en simples orants (fig. 4). Ce modèle iconographique n'a pas pris racine dans l'art paléochrétien à cause d'insuffisance de son caractère distinctif. Il s'agit quand même d'un exemple qui met en évidence la façon de penser de l'artiste anonyme essayant, pour la première fois, une image nouvelle. Fut-il en embarras comment figurer ce thème (Gen. 22, 1—13) ou peut-être n'osa-t-il pas figurer le geste meurtrier d'Abraham?

Une autre question se pose en relation avec les représentations des orants bibliques, à savoir si les chrétiens antiques avaient une habitude de s'identifier avec un prototype de salut concret lequel ils auraient préféré? Nous possédons un exemplaire qui conduit vers cette hypothèse sur le sarcophage de Julia Juliane de l'ancienne collection latérane (Lat. 26). Noé y est figuré sous l'aspect d'une femme voilée qui aurait du, représenter vraisemblablement la défunte (GERKE, 1940, 84, T. 6,1).

Une attention spéciale mérite aussi l'iconographie du cycle de Jonas développée en quatre scènes. Dans les deux premières Jonas figure en orant, mais ce caractère est visible seulement sur quelques représentations. C'est par exemple l'iconographie de Jonas jeté à la mer sur la mosaïque

du hypogée des Iulii dans la nécropole vaticane et le panneau figurant Jonas se libérant du monstre sur le plafond du cubiculum de la Vierge dans la catacombe de Saint Pierre-et-Marcellin où le geste d'orant est bien perceptible.

Un autre exemple d'orant ou d'orants fait partie de la première scène du même cycle. À côté du protagoniste, ce sont souvent les matelots qui sont figurés en orants (cf. fig. 5), y compris les rameurs qui, occupés de leur activités, esquissent le geste de l'orant au moins de la main libre. Dans ce cas, l'usage de posture d'orants fut motivé par l'exégèse admettant que par le sacrifice de Jonas, les matelots obéissent à l'ordre de leur Dieu (Jon. 1—4). Un exemple un peu particulier de ce motif offre la mosaïque de la cathédrale d'Aquilée. La représentation provoque une impression que le détail le plus important n'est pas Jonas mais l'orant-matelot, solennel figuré dans une dalmatique brodée et ornée des galons faisant plutôt semblant à un saint tandis que ses collègues, sont, comme d'habitude, nus (fig. 6).

Même que exceptionnellement le geste d'orant fut appliqué aussi au Christ représenté pendant son baptême. Cet exemple se trouve dans la catacombe de Saints Pierre-et-Marcellin (MULHERN, 1976, 42) et par analogie aussi sur le sarcophage de Mas d'Aire (fig. 7) dont une des scènes figurées longtemps considérée comme énigmatique, fut enfin reconnue comme la représentation du baptême (FÉVRIER, 1992, 276).

En dehors de l'art funéraire, le motif des orants ou orantes anonymes devint un élément de décoration typique pour les locaux du culte et de liturgie chrétienne dont nous possédons quelques rares exemples du 4^e et du 5^e siècles, (MEATES, 1963, 56) mais le répertoire analogue est à supposer aussi pour les *domus ecclesiae* aménagées dans les maisons particulières déjà au cours du III^e siècle. Mais pour le 4^e siècle sont déjà attestés les saints et martyres représentés en orants, comme par exemple dans la maison sous la basilique de Saints Jean-et-Paul où devant un saint martyr figuré entre le parapetasma ouvert se prosternent les femmes en adoration.

Dans la phase plus développée de l'art paléochrétien (depuis la 2^e moitié du 4^e siècle les symboles abstraits sont remplacés par les motifs nouveaux qui forment un répertoire beaucoup plus riche. Quant à l'orant, son usage est un peu plus restreint par exemple dans la catacombe de via Latina qui n'est pas, bien sûr trop vaste mais possède une décoration extrêmement riche, ce motif n'intervient que cinq fois (KÖTSCHKE-BREITENBRUCH, 1976, Anh. 2, 4, 7, 11). Dans la plupart, il s'agit des représentations des défunts, même que sur les sarcophages (CAILLET, 1990, 46).

Un élargissement du répertoire de ce motif représentent les motifs des saints. La figure de saint Apollinaire dans l'abside de la basilique de Classe atteste la transposition de l'orant dans l'art monumental. La posture de l'orante devient typique de la Vierge. En ce qui concerne une figure de femme avec son enfant assis devant elle et flanquée de deux christogrammes constantiniens provenant du Cimetière Maius (fig. 8), il n'est pas possible de résoudre s'il s'agit d'une représentation de la morte ou si c'est déjà un essai de figurer la Vierge à l'enfant.

Le type de l'orant est quelquefois appliqué pour une version provisoire d'un nouveau motif iconographique qui n'a pas encore trouvé sa forme définitive. C'est le panneau sculpté représentant la Crucifixion sur la porte de Sainte Sabine qui peut être cité à ce propos (fig. 9). L'exécution maladroite du Christ crucifié et de deux larrons, traduit l'hésitation de l'artiste qui n'a pas su très bien comment s'acquitter de cette tâche. Voulant dissimuler les croix à peine visibles, il a choisi une posture identique à celle de l'orant.

Parmi les mosaïques de la nef à Saint-Apollinaire-le-Neuf se sont conservées les traces d'un usage apparemment curieux des orants tardifs. Une reconstruction hâtive effectuée à la suite de la conversion orthodoxe de la basilique en question fut pratiquée là où le décor faisait une allusion à la réalité arienne de la cour de Théodérich. Ainsi la représentation originaire du palais royal comportait des personnages figurés en orants devant la façade, c'est-à-dire sous les arches du palais représenté. Ceux-ci furent substitués par le motif neutre des rideaux, mais sur les colonnes sont restées les traces des bras et mains des anciennes figures au geste indiqué.

A. MULHERN (1976, 47) défend une opinion que la connaissance du fait pourquoi ces orants furent-ils effacés pourrait fournir la clé décisive pour une connaissance complète du symbolisme de l'orant.

Pour ma part, je ne saurais pas y voir un mystère susceptible d'éclairer tout le domaine des significations du motif en question. Les orants de taille minuscule, si nous la comparons avec les grandes théories des saints de la même mosaïque n'eurent pas d'autre but que de représenter le fondateur de l'église, Théodéric, avec ses courtisans.

Nous avons une preuve que au cours du 5^e siècle, la représentation du culte impériale adopta la posture d'orant pour la figuration solennelle de l'empereur couronné ou béni par le Christ, comme le prouve une fresque récemment trouvée pendant les fouilles dans le domaine du Latran (fig. 10). Le thème du Christ couronnant Valentin III et sa femme Eudoxie en posture des orants (SANTA MARIA SCRINARI, 1989, 2215) veut indiquer l'origine divine de la puissance impériale. Cette sorte de représentation fut en usage pendant tous le Moyen âge en Byzance et représente un des rares cas de survivance du motif de l'orant.

Je pense que la mosaïque de Ravenne figurait analogiquement le roi et les siens et que pour l'expression de leur piété, l'on eut recours au motif des orants. Quand la basilique fut ensuite convertie au culte orthodoxe, il fallut enlever, au moins, cette représentation des hérétiques ariens. En terminant, nous devons cependant constater que cette signification s'adapte très bien avec la signification globale du symbole de l'orant qui représente le plus universel et à la fois le plus flexible motif dont disposait l'art paléochrétien et qui s'adaptait facilement aux fonctions différentes. Malgré que nous sommes capables d'expliquer la plupart des significations, il existe quelques unes qui sont encore à éclairer. Les aspects connus de l'application de ce motif nous aident effectivement à révéler le contexte socio-culturel de la civilisation chrétienne à ses débuts et au courant de sa formation.

BIBLIOGRAPHIE

- BARATTE, F. - METZGER, C. 1985: Les sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne au Musée du Louvre, Paris 1985.
- DEICHMANN, F. W. - BOVINI, G. - BRANDENBURG, H. 1967: Repertorium der christlich-antiken Sarkophage I. Band; Rom und Ostia, Wiesbaden 1967.
- FÉVRIER, P. - A., 1992: Les sarcophages décorés du Midi, in: Naissance des arts chrétiens. Atlas des monuments paléochrétiens de la France, Paris 1992, 270—287.
- CAILLET, J. - P., 1990: La vie d'éternité: la sculpture funéraire dans l'antiquité chrétienne. Paris-Genève 1990.
- GERKE, F. 1940: Die christliche Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit. Studien zur spätantike Kunstgeschichte 11, Berlin 1940.
- GRABAR, A., 1966: Le premier art chrétien, Paris 1966.
- GUYON, J., 1987: Le cimetière aux deux lauriers. Recherches sur les catacombes romaines, Rome 1987.
- KLAUSER, Th., 1958: Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst II. JbAC 2, 1959, 115—145.
- KLAUSER, Th., 1967: Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst IX, JbAC 10, 1967, 82—121.
- MEATES, G., 1963: Lullingstone Roman Villa, London 1963.
- MULHERN, A. 1967: L'Orante. Vie et mort d'une image, in: Dossiers d'archéologie n° 18, 1976, 34—47.
- PÉRATÉ, A., 1893: L'archéologie chrétienne, Paris 1893.
- SANTA MARIA SCRINARI, V., 1989: L'urbanistica tardo antica sul campo laterano. Actes du IX^e congrès international d'archéologie chrétienne, Paris-Rome 1989, 2201—2220.



Fig. 1. Orante en stuc. Monument de la porte Majeure.

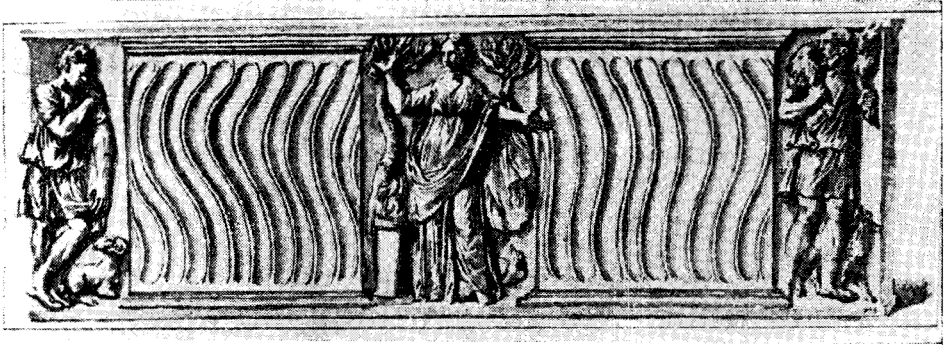


Fig. 2. Dessin de Cassiano Dal Pozzo, Mosaici antichi n° 9190.

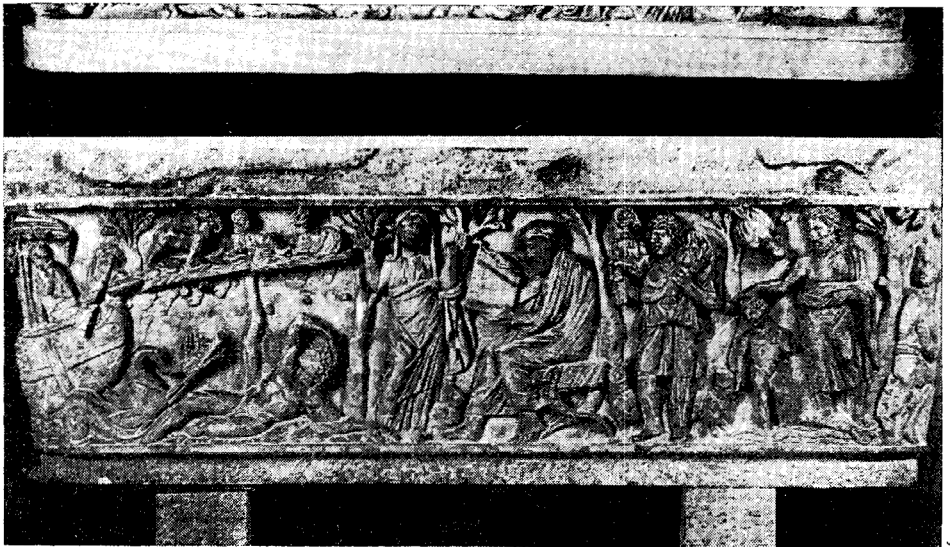


Fig. 3. Sarcophage de Santa Maria Antiqua.



Fig. 4. Le sacrifice d'Abraham. Fresque dans les Chambres des Sacrements de Saint Callixte.

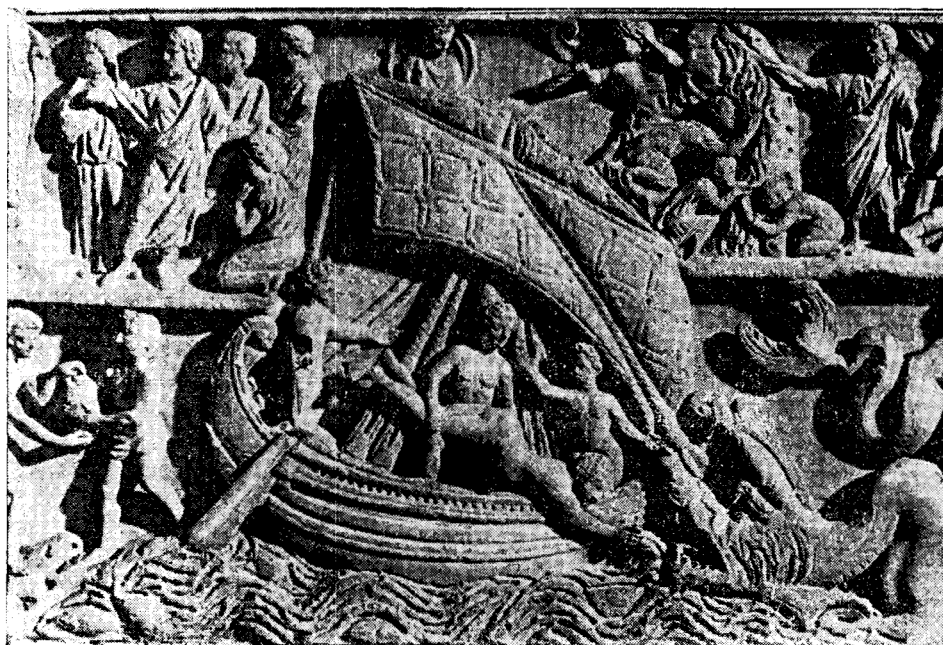


Fig. 5. Jonas jeté à la mer. Sarcophage n° 119 de la collection latérane.

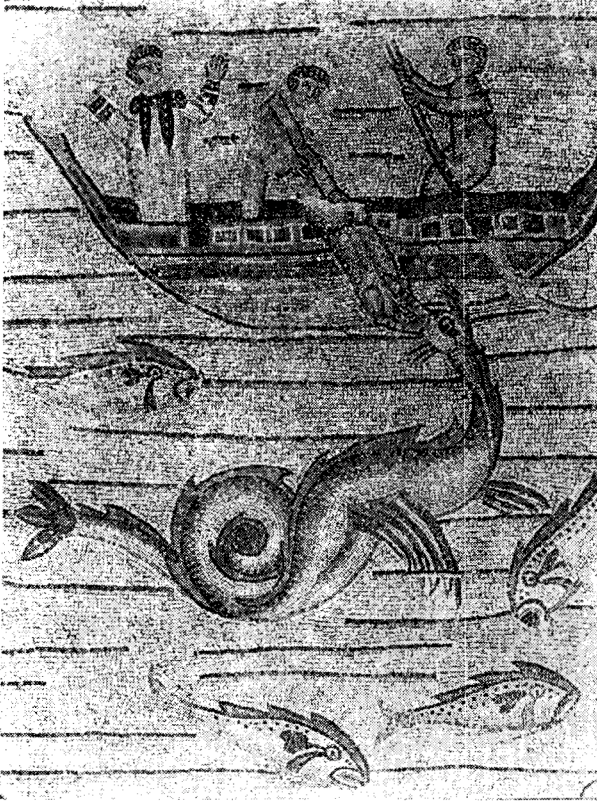


Fig. 6. Orant de la scène avec Jonas. Mosaïque de la cathédrale d'Aquilée



Fig. 7. Sarcophage de Mas d'Aire, le baptême.



Fig. 8. Vierge orante à l'enfant, Cimetière Maius à Rome.



Fig. 9. Crucifixion de la porte de Sainte-Sabine.



Fig. 10. Eudoxie et Valentin III couronnés par le Christ.