



Réflexions sur les images du Christ à l'époque paléochrétienne

Jean-Michel Spieser

En reprenant ici la question des images du Christ à l'époque paléochrétienne, je voudrais mettre l'accent sur quelques problèmes de méthode, plus précisément sur des questions qui concernent l'articulation des images et de leur évolution dans un christianisme différent de celui du XXI^e siècle.

On se demandera pourquoi il n'était pas évident de faire des images du Christ, et, en même temps, pourquoi elles se sont quand même développées. S'il semble tomber sous le sens qu'elles soient devenues courantes sous le règne de Constantin, le choix des images apparues alors est beaucoup moins évident. La réflexion sur le développement et l'évolution des images du Christ croise aussi des problématiques qui dépassent ce cas particulier, la naissance d'un portrait, la transmission des modèles, l'évolution des interprétations d'une image. Sans pouvoir passer ici en revue tous ces aspects, on essaiera de montrer par quel cheminement il a été possible d'aboutir à quelques-unes des conclusions qui ont été les miennes dans un livre récent¹.

Il a déjà été montré qu'on ne pouvait pas s'attendre à une apparition d'images chrétiennes dès le début du II^e siècle, comme on le pensait dans les premiers temps où l'archéologie chrétienne a pris son essor. Il n'est pas possible ici de reprendre son histoire. Il suffit de rappeler qu'un des derniers représentants de cette approche, peut-être le plus important, était Mgr Joseph Wilpert (1857-1944), mais il serait injuste de ne juger son immense et importante œuvre que d'après ce point de vue². Cette datation précoce n'est pas seulement liée à un souci apologétique. C'est aussi une archéologie pour laquelle l'existence d'images allait de soi, comme s'il y avait une sorte de génération spontanée des images, allant de pair avec la progression du christianisme³. Si, peu à peu, s'imposent les

1 Jean-Michel Spieser, *Images du Christ. Des catacombes aux lendemains de l'iconoclasme*, Genève 2015.

2 Voir, par exemple, Carola Jäggi, « Die Frage nach dem Ursprung der christlichen Kunst. Die „Orient oder Rom“-Debatte im frühen 20. Jahrhundert », dans Stefan Heid (dir.), *Giuseppe Wilpert archeologo cristiano*, Cité du Vatican 2009, p. 231-246.

3 Pour une histoire de la découverte des catacombes à partir du XV^e siècle et pour l'évolution de l'approche scientifique, on trouve des renseignements dans Philippe Pergola, *Le catacombe romane*, Rome, 1997,

datations qui sont maintenant généralement admises, à savoir les premières décennies du III^e siècle pour les peintures les plus anciennes des catacombes, à travers des considérations stylistiques et topographiques, on n'a réalisé que récemment que la compréhension du développement tardif des images chrétiennes passait par une réflexion sur la place des chrétiens dans la société. Une communauté qui se distingue de la société dans laquelle elle vit a envie d'exprimer visuellement son identité et en a les moyens à partir d'un certain degré de développement en quantité – les chrétiens sont plus nombreux – et en qualité – quelques-uns, au moins, ont les moyens nécessaires et occupent une place dans la société qui permet de le faire⁴. Grâce à la documentation disponible sur le développement du christianisme, nous avons la possibilité de voir et de comprendre comment une société, une culture, au sens anthropologique du mot, celle de l'Antiquité tardive, se transforme et devient profondément autre au bout de quelques siècles.

La naissance de l'art chrétien demande aussi qu'on réponde à la question symétrique : pourquoi un art chrétien s'est-il développé alors que le christianisme a pris naissance dans un milieu culturel de tradition aniconique ? Les nuances à apporter à cette affirmation donnent des éléments de réponse. Au début du III^e siècle, à peu près en même temps que les premières peintures chrétiennes, la synagogue de Doura Europos a reçu un décor peint⁵. On explique cette évolution par les contacts constants entre le monde juif et la culture gréco-romaine dans laquelle il était englobé et où l'image tenait une large place. Cette culture était politiquement dominante et il devenait peu à peu légitime d'en emprunter des éléments⁶.

Dans la Rome du III^e siècle, la situation n'est pas tout à fait la même. Les chrétiens, dans leur grande majorité, appartenaient à cette culture de l'image dans laquelle ils avaient grandi. Quand ils se sont trouvés en situation d'exprimer une nouvelle identité, ils ont utilisé les modes d'expression qui leur étaient familiers. Il faut parler ici de pression sociale, qui n'est pas à comprendre seulement comme une contrainte externe, mais comme une nécessité interne. Pour les milieux sociaux qui avaient l'habitude d'en avoir l'usage,

p. 33-47. Pourtant, dans ces pages, il n'y pas d'indication sur les datations proposées pour les catacombes par les pionniers de ce que l'on commençait à appeler l'archéologie chrétienne comme Giuseppe Marchi (1795-1860), Raffaele Garrucci (1812-1885), enfin Giovanni Battista de Rossi (1822-1894).

4 Paul Corbey Finney, *The Invisible God. The Earliest Christians on Art*, New York / Oxford 1994.

5 Kurt Weitzmann et Herbert L. Kessler, *The Frescoes of the Doura Synagogue and Christian Art*, Washington 1990. Lee I. Levine et Zeev Weiss, *From Dura to Sepphoris. Studies in Jewish Art and Society in Late Antiquity*, Portsmouth, 2000. On n'oubliera pas que des peintures chrétiennes contemporaines sont aussi attestées à Doura-Europos : Dieter Korol, « Neues zu den alt- und neutestamentlichen Darstellungen im Baptisterium von Dura Europos », dans David Hellholm, Tor Vegge, Øyvind Norderval et Christa Hellholm (dir.), *Ablution, Initiation, and Baptism. Late Antiquity, Early Judaism, and Early Christianity. Beiheft zur Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche* 176, Berlin 2011, p. 1607-1668.

6 Si on s'intéresse à un processus de ce genre, on peut lire un « roman ethnographique » : Victor Segalen, *Les Immémoriaux*, Paris 1977. Pour la légitimité des emprunts culturels à un groupe socialement dominant, Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement* [1979], Paris 2012.

les images funéraires faisaient partie de pratiques traditionnelles et d'un moyen de faire son deuil. Les chrétiens de ces milieux, quand ils eurent formé un groupe important, ont cédé à cette double nécessité. Il n'est en rien étonnant qu'un art chrétien se soit d'abord largement développé dans un contexte funéraire.

Cette situation indique aussi que les chrétiens ne mettaient pas en cause le monde romain dans lequel ils vivaient. Si l'origine du christianisme se trouve dans un groupe marginal de l'Orient romain, il ne se développe pas comme un élément externe qui s'imposerait tout constitué dans le monde romain, mais comme une évolution interne de celui-ci. Il va, lentement, le transformer de l'intérieur tout en se transformant lui-même.

Dans ce contexte, qu'en est-il des images du Christ ? Une double difficulté se présentait : les textes chrétiens, les Évangiles en particulier, ne donnent aucune indication sur son apparence. Sa nature, sa relation avec Dieu n'étaient pas très claires non plus. Les débats christologiques dureront encore longtemps. Il semble bien, même s'il est difficile de tirer des conclusions sûres d'absences d'images, qu'au III^e siècle, on hésitait à représenter le Christ, sauf dans quelques scènes qui seraient incompréhensibles sans sa présence, comme la Résurrection de Lazare.

Le Christ barbu

Ce n'est que sous le règne de Constantin que les images du Christ se multiplient ; les sarcophages chrétiens sont alors produits en grand nombre. Quelle est la raison du choix d'un Christ jeune et imberbe ? C'était déjà le choix opéré dans les rares représentations du Christ du III^e siècle dans quelques scènes des catacombes. Une exception notable permet d'avancer dans la réflexion. Sur deux fragments provenant sans doute d'une même plaque funéraire, datées des environs de 300, le Christ est représenté comme un homme mûr, barbu.

Le point qu'il faut souligner d'abord est l'absence de toute autre représentation d'un Christ barbu avant le milieu du IV^e siècle⁷. Cette question en suggère une autre : à partir de quand une absence est-elle significative et ne relève-t-elle pas du hasard de la conservation ? Une autre scène, un Couronnement d'épines, datée du milieu du III^e siècle, pose un problème analogue : comment interpréter le fait qu'un seul exemple (ou un très petit nombre) d'une scène nous soient parvenus⁸ ? On peut penser que les hasards de la conservation sont la cause d'une sélection rendant certaines images très fréquentes, d'autres très rares, sinon uniques. Mais la fréquence de certaines scènes, dans un nombre important d'images conservées, affaiblit cette explication et fait penser que celles qui paraissent rares l'étaient effectivement au IV^e siècle. Quelle autre explication de leur rareté est possible ? La plus évidente est de penser que certaines représentations n'ont pas convaincu.

⁷ Pour une discussion sur les images qui pourraient prêter à confusion : Spieser 2015 (note 1), p. 171.

⁸ Ibid., p. 36-42.

Pour le Couronnement d'épines, il n'est pas difficile de se rendre compte que l'imagerie chrétienne de ce temps mettait en scène le triomphe du Christ et non son humiliation : sur un sarcophage, la couronne d'épines est transformée en couronne de laurier⁹. Une seule autre représentation de cette scène existe, dans la catacombe de Prétextat¹⁰. Cette insistance sur le Christ triomphant est à mettre en parallèle avec l'image du christianisme triomphant telle qu'il est présenté dans les textes chrétiens contemporains¹¹.

Le même raisonnement doit s'appliquer à cette image du Christ barbu : si l'on considère le grand nombre d'images conservées, le fait qu'après le milieu du IV^e siècle, les Christs barbues deviennent fréquents, il devient vraisemblable que leur absence presque totale à l'époque constantinienne ne relève pas du hasard. Cette conclusion étonne parfois, sans doute en raison de l'habitude que de nombreux siècles d'images de Christs barbues ont donnée. Mais cette opposition entre l'image du Christ barbu avant le milieu du IV^e siècle sur ces deux reliefs et leur multiplication après cette date, peut légitimement faire penser que cette iconographie n'a pas eu de succès tout de suite. Sur la plaque la plus célèbre, en raison de son attitude, de ses vêtements, la ressemblance du Christ avec des divinités antiques ou avec un philosophe cynique est évidente. Quelle peut en être la raison – que le responsable en soit le sculpteur ou le commanditaire ? A-t-il voulu montrer que le Christ était un nouvel Asklépios, se substituant à l'ancien dieu avec le pouvoir de guérir ? Des miracles de guérison figurés sur la deuxième plaque peuvent suggérer cette interprétation¹². Ou, au contraire, voulait-il l'assimiler à un philosophe cynique à la vie vertueuse et sans richesses¹³ ? Ce choix peut tout aussi bien être celui d'une formule iconographique marquant autorité et majesté : il fallait donner un visage à quelqu'un qui, jusque là, dans les catacombes, avait été représenté sans traits véritablement marqués et personnels par des peintres qui n'étaient pas de première qualité¹⁴. Il est difficile de décider entre ces trois possibilités et il paraît inutile de débattre longuement des raisons qui pourraient faire pencher pour l'une plutôt que pour l'autre, davantage en fonction des intuitions du commentateur que d'indices matériels. Mais, quelle qu'ait été l'intention, la ressemblance avec Asklépios ou Zeus était certainement perçue; il devient possible de penser que c'est cette ressemblance qui a ensuite été évitée.

9 Friedrich Wilhelm Deichmann (dir.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, 5 vol., Wiesbaden / Mayence 1967-2018, vol. 1, Giuseppe Bovini et Hugo Brandenburg, *Rom und Ostia*, Wiesbaden 1967, no 49, pl. 16.

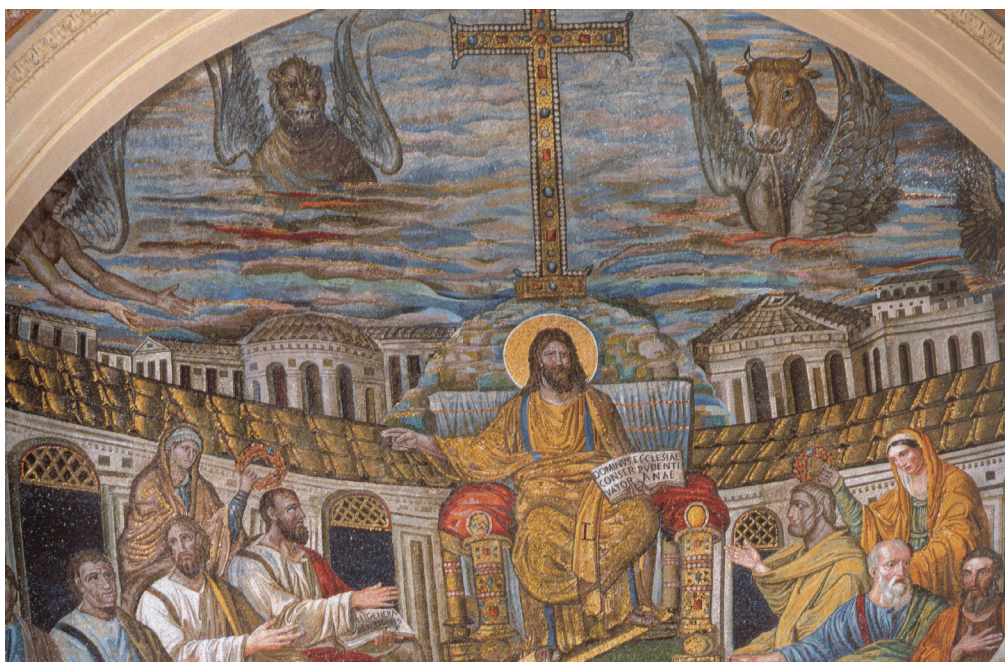
10 Sur cette scène et les images qui l'accompagnent, Spieser 2015 (note 1), p. 35-38 avec les références antérieures.

11 Averil Cameron, « Christian Conversion in Late Antiquity. Some Issues », dans Arietta Papaconstantinou, Neil McLynn et Daniel Schwartz (dir.), *Conversion in Late Antiquity. Christianity, Islam, and Beyond*, Farnham 2015, p. 7-9.

12 Erich Dinkler, *Christus und Asklepios. Zum Christustypus der polychromen Platten im Museo Nazionale Romano*, Heidelberg 1980, p. 24.

13 Friedrich Gerke, *Christus in der spätantiken Plastik*, Berlin 1940, p. 10-11.

14 Pour ces différentes interprétations, Cameron 2015 (note 11), p. 7-8.



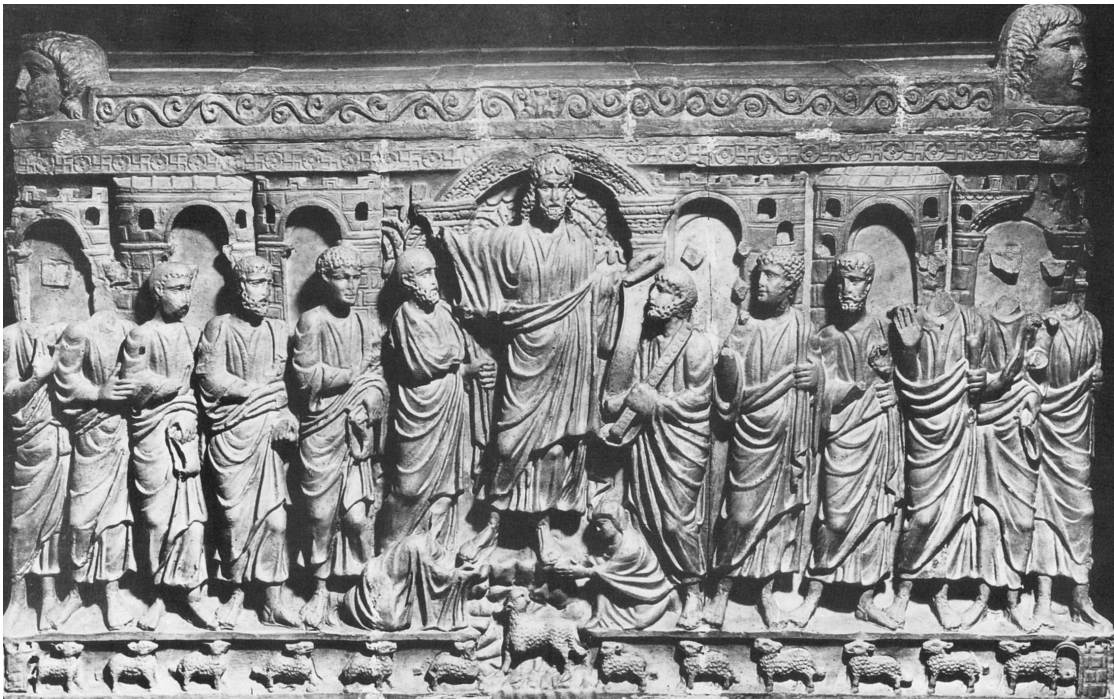
1 Rome, Sainte-Pudentienne, mosaïque de l'abside, 401-417

Cela amène à supposer que le choix du Christ juvénile et imberbe a été fait par opposition, avec une volonté de différenciation. Aucun texte ne l'explique, mais les chrétiens cherchaient sans doute, à travers cette image, à marquer leur volonté d'être autres alors que le fait même d'accepter les images montrait qu'ils ne se séparaient pas de la culture de leur temps. La progression du christianisme dans le monde romain qui a conduit à Constantin et à sa politique religieuse – sans même qu'il soit nécessaire de discuter de l'évolution des croyances de l'empereur –, même si elle a été plus lente et moins triomphale que ne le suggèrent les sources chrétiennes, montre la profonde intégration des chrétiens dans le système impérial. Cela rendait d'autant plus nécessaire l'affirmation de différences visibles. C'est pour les mêmes raisons, en fait une plus grande proximité que celle souhaitée par les chrétiens les plus « engagés » – pour employer ici un terme anachronique –, que les écrits chrétiens insistent sur l'opposition et les différences entre chrétiens et non chrétiens¹⁵.

Cette analyse mettant l'accent sur le souci d'éviter la ressemblance avec des dieux semble contredite par l'importance que prennent les Christs barbus dès la seconde moitié ou, plus précisément, le dernier tiers du IV^e siècle. Quelques mosaïques et peintures, conservées à Rome, comme le Christ de l'abside de Sainte-Pudentienne (fig. 1) et celui du *cubiculum* 3 de la catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin, montrent un Christ dont les traits ne sont pas fondamentalement différents de ceux de certaines divinités.

¹⁵ Ibid., p. 9-10.

On a récemment expliqué cette proximité par l'idée que les chrétiens voulaient montrer, à travers sa ressemblance avec Sérapis, un Christ qui l'avait vaincu et lui avait pris ses pouvoirs. On aurait volontairement donné pour cela au Christ les traits de Sérapis : c'est lui qui, désormais, porterait légitimement les titres de *Soter* et *Cosmocrator*¹⁶. Quelques exemples anthropologiques étaient invoqués pour montrer qu'une figure peut, pour des raisons diverses, prendre l'aspect de quelqu'un d'autre tout en conservant son identité propre. Mais le premier exemple donné renvoie à une situation bien différente¹⁷ : Simon le Magicien donne, par magie, son apparence à quelqu'un, à l'insu de sa victime, dont Pierre est le seul à voir le vrai visage, tandis que les autres présents ne reconnaissent que sa voix qui n'a pas été transformée. L'autre exemple est aussi très différent : il s'agit de la représentation de six figures royales devant montrer que le prince musulman faisait bien partie de la famille des souverains. Ce ne sont pas des représentations du prince sous les traits d'adversaires qu'il a vaincus¹⁸.



2 Sarcophage, vers 390, Milan, Saint-Ambroise, face avec *Traditio Legis*

16 Ivan Foletti, « Dio da Dio. Il Cristo come traduzione di Giove Serapide nel mosaico di S. Pudenziana » dans *Arte Medievale* 4, 2014, p. 9-20, ici p. 16-17.

17 André Schneider et Luigi Cirillo, « *Reconnaissances du Pseudo-Clément* », dans Pierre Geoltrain et Jean-Daniel Kaestli (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, 2 vol., Paris 1997-2005, vol. 2, p. 1989-1990.

18 Oleg Grabar, *La formation de l'art islamique*, Paris 1987, p. 67-72.

Il reste incontestable que le Christ, tel qu'il apparaît dans une série de mosaïques, dont la plus ancienne est celle de Sainte-Pudentienne et qui comprend aussi celle des Saints-Cosme-et-Damien à Rome, postérieure de plus de deux siècles, a des traits qui font penser à ceux de divinités comme Sérapis, mais aussi Zeus, sinon Asklépios. Il est pourtant difficile d'admettre que ces traits du Christ doivent montrer qu'il avait vaincu une de ces divinités (on verra ci-dessous la gêne provoquée par la ressemblance entre des images de Zeus et celles du Christ). Ce n'est pas non plus une simple question d'atelier : le Christ juvénile des miracles ne paraissait plus adéquat pour faire du Christ l'image de Dieu, quoiqu'il ait été utilisé dans cette fonction sur certains sarcophages, comme celui de Junius Bassus¹⁹. Une nouvelle formule iconographique était devenue nécessaire. Dans les dernières décennies du IV^e siècle, le Christ barbu, mais avec des traits légèrement différents et d'ailleurs variables, apparaissait dans la scène dite de la *Traditio Legis* (fig. 2). Dans cette scène, le Christ barbu était représenté debout, ce qui l'éloignait des images usuelles des grandes divinités déjà évoquées. Dans le cas des peintures et des mosaïques, les couleurs impériales des vêtements du Christ, le fait même de sa représentation en deux dimensions suffisaient à l'éloigner des sculptures représentant les dieux traditionnels. Par ailleurs, si des dieux comme Asklépios, aux environs de 300, apparaissaient encore comme des rivaux dangereux pour le Christ, il n'en était plus de même vers 400, même si la question pouvait encore se poser.

Le Christ image de Dieu

On se méfiait toujours de la ressemblance entre le Christ et les dieux. Une anecdote, rapportée au début du VI^e siècle par Théodore le Lecteur, auteur d'une *Histoire ecclésiastique*, seulement conservée sous la forme d'une *Epitomè*, le montre : au temps du patriarche Gennadios (458-471), un peintre a la main desséchée parce qu'il a peint un Christ ressemblant à Zeus, en suivant les indications d'un crypto-païen. Ce texte repousse certes l'idée de représenter le Christ sous les traits de Zeus, mais il est aussi une stratégie pour nier une réelle ressemblance, celle qui frappe les commentateurs modernes, en limitant celle-ci à un détail de la chevelure²⁰.

L'utilisation du Christ comme image de Dieu est la conséquence d'un problème qui a fini par se poser dans le développement de l'imagerie chrétienne. Une fois que les images du Christ, dont la nature n'avait pas encore été définie avec précision dans la première moitié du IV^e siècle et continuait à être l'objet de débats, s'étaient largement répandues, s'est posée la question de la représentation de Dieu. Cette question semble

19 Deichmann 1967 (note 9) = *Repertorium* I, no 680. Voir aussi Elizabeth Struthers Malbon, *The Iconography of the Sarcophagus of Junius Bassus*, Princeton 1990 ; Friedrich Gerke, *Der Sarkophag des Iunius Bassus*, Berlin 1936.

20 Voir Spieser 2015 (note 1), p. 172-173 et 421-423.

inattendue, puisque l'interdit de la représentation divine paraît fort dans la tradition judéo-chrétienne. Mais, comme il a été rappelé ci-dessus, les chrétiens, tout comme les Juifs, avaient, dès le III^e siècle, renoncé à l'interdiction de toute représentation, évolution liée à la présence insistante de l'image dans le monde gréco-romain. Parmi ces images, celles des dieux avaient une prégnance forte, si bien qu'il est moins surprenant que les chrétiens aient été conduits à souhaiter, eux aussi, représenter leur Dieu.

C'est ainsi que s'explique la brève apparition de quelques images de Dieu le Père dans quelques rares scènes, essentiellement sur des sarcophages : la création d'Adam et d'Ève, et Dieu recevant les offrandes de Caïn et d'Abel. Cette seconde scène n'a d'ailleurs pas encore reçu d'explication convaincante, d'autant plus qu'aucun indice dans l'image ne montre une préférence de Dieu pour l'une des offrandes. Le recours aux commentaires patristiques est utile pour comprendre certaines images, non parce que ces images les illustrent, mais parce que commentaires et images sont issus des mêmes interrogations et de la même ambiance culturelle. Pour cette scène, pourtant, ils ne sont d'aucun secours. Comme pour d'autres scènes, le petit nombre de ces représentations montre que ces images n'ont pas convaincu. Dans ce cas, l'interdit chrétien a été plus fort que l'habitude et le souhait de représenter la divinité. C'est par le détour des représentations du Christ que le dilemme va être résolu. Le Christ trônant au-dessus de la voûte céleste du sarcophage de Junius Bassus est le premier exemple sûr de cette évolution. Elle a été facilitée parce que l'image du Christ avait été utilisée dès l'époque constantinienne pour montrer les manifestations de Dieu sur terre. On le voit par exemple retenir le bras d'Abraham sur le point de sacrifier Isaac. Des textes, plus anciens ou contemporains, de Tertullien à Grégoire de Nysse, confirment cette interprétation²¹.

Ce thème va se développer à travers l'image dite de la *Traditio Legis*, exemplaire en raison des divers problèmes de méthode qu'elle soulève. Le premier d'entre eux a l'air anecdotique et pose pourtant des problèmes de fond, non seulement pour l'histoire de l'art, mais pour tout le domaine des sciences humaines. Une thèse de 1907 a démontré, de manière claire, qu'il était impossible que cette scène représente la transmission d'un rouleau par une personne à une autre, à la fois parce que les rouleaux ne peuvent guère se donner autrement que fermés et parce qu'on ne donne jamais de la main gauche²². Il devrait paraître surprenant que cette conclusion, reprise une première fois en 1913²³,

21 Pour quelques exemples d'images et de textes, voir *ibid.*, p. 213–215. Aux textes cités, on peut ajouter Eusèbe de Césarée, *Démonstration évangélique*, V.9, éd. par Jacques-Paul Migne, Paris 1857 (*Patrologia Graeca*, t. 22), col. 384, qui mentionne la représentation à Mambré même de l'apparition des trois « hommes » à Abraham. Il précise que le plus grand, placé au milieu, est le Christ, et non Dieu, et qu'il est accompagné de deux anges : voir Maria Zoubouli, *L'image à Byzance. Une nouvelle lecture des textes anciens*, Paris 2013, p. 339–340.

22 Theodor Birt, *Die Buchrolle in der Kunst*, Leipzig 1907.

23 Paul Styger, « Neue Untersuchungen über die altchristlichen Petrusdarstellungen », dans *Römische Quartalschrift* 27, 1913, p. 17–74, ici p. 65–69.

a ensuite disparu de la bibliographie jusqu'en 1959²⁴, et que, même après cette reprise, elle continue souvent à échapper aux chercheurs. De telles situations sont fréquentes dans nos disciplines. Sont-elles évitables ? En tous cas, elle sont d'origines multiples : la diversité des langues – par ailleurs enrichissante – et la difficulté d'avoir une vue exhaustive de la bibliographie dans les générations passées, les instruments de travail bibliographiques ne donnant pas un aperçu suffisant des contenus des articles et livres publiés ; aujourd'hui, parce que l'inflation de publications, encouragée de manière irréflechie pour les jeunes chercheurs, contrebalance les progrès que permettent les nouvelles techniques d'information.

Ce n'est pas la seule question soulevée par l'image de la *Traditio Legis*. L'origine de la scène en est une autre. Il s'agit d'une image neuve pour laquelle on n'a guère trouvé de modèle qu'elle aurait pu imiter. Les historiens de l'art, en particulier peut-être dans le domaine byzantin, ont souvent eu, et ont encore parfois, du mal à accepter l'idée d'invention et d'innovation ; plus exactement, ils ont tendance à repousser une innovation dans un temps antérieur au premier exemple attesté²⁵. En l'occurrence, l'exemple connu le plus ancien est un sarcophage, partiellement conservé, du cimetière de San Sebastiano à Rome²⁶. La plupart des commentateurs jugent impossible qu'une innovation aussi importante ait été le fait de ceux qui sculptaient les sarcophages et ont cherché à trouver un modèle monumental. L'incertitude sur le premier décor de Saint-Pierre de Rome donne effectivement une opportunité et la possibilité de supposer qu'une première *Traditio Legis* occupait son abside. Elle aurait ensuite été reproduite, adaptée aux sarcophages et à d'autres supports. Il est vrai qu'aucun fait ne permet de dire que ce raisonnement est faux, mais il part d'une prémisse qui, quoique considérée comme vraie, n'est pas démontrée, à savoir qu'une image neuve est nécessairement née dans un contexte monumental et ne peut pas apparaître d'abord sur un support plus courant comme un sarcophage.

Il est bien possible qu'il en ait été ainsi, mais le postulat inverse ne peut pas être exclu : une innovation iconographique aussi importante ne pouvait-elle pas être tentée d'abord dans un environnement privé, relativement discret, plutôt que de s'afficher dans un contexte aussi exposé que Saint-Pierre ? On peut trouver ce postulat au moins aussi fragile que le précédent. Il trouve néanmoins un appui dans une autre constatation, qui, elle aussi, demande à être interprétée. Le décor des absides romaines paléochrétiennes est assez bien connu, souvent grâce à des dessins ou des gravures rappelant des rénovations médiévales. Or aucune *Traditio Legis* n'est attestée dans une des absides pour lesquelles

24 Walter Nikolaus Schumacher, « Dominus legem dat », dans *Römische Quartalschrift* 54, 1959, p. 1-39.

25 Pour une critique de cette méthode, qui a reçu une forme très élaborée dans le domaine de la miniature par l'œuvre de Kurt Weitzmann, voir John Lowden, « The Beginnings of Biblical Illustration », dans John Williams (dir.), *Imaging the Early Medieval Bible*, University Park 1999, p. 9-59, ici p. 48-59.

26 Deichmann 1967 (note 9) = Repertorium I, no 200. Elisa Canetri, « Nota sulla ricostruzione del sarcofago della 'traditio legis' nel museo di San Sebastiano », dans Fabrizio Bisconti et Hugo Brandenburg (dir.), *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali*, Cité du Vatican 2004, p. 185-200.

il est possible de remonter avec une certaine vraisemblance à l'époque paléochrétienne. Il semble aussi que, très souvent, la rénovation médiévale, tout en innovant, ne montre pas une rupture fondamentale avec l'iconographie ancienne²⁷. Dans l'idée d'une certaine cohérence de l'évolution des schémas, et de leurs reprises, l'hypothèse que la *Traditio Legis* serait bien née dans la sculpture funéraire et qu'à l'époque paléochrétienne elle ne se soit pas étendue au décor des églises, paraît préférable.

Le même souci de cohérence donne à penser que, même s'il y avait une *Traditio Legis* dans l'abside de Saint-Pierre, elle ne pouvait pas remonter à la date de construction généralement admise: il faut certes compter avec des anticipations, mais, à moins de renoncer à la possibilité de faire une histoire de l'évolution des images chrétiennes, aucun élément ne permet de supposer la naissance de la *Traditio Legis* vers 325. Les exemples conservés sur les sarcophages paraissent regroupés entre le dernier tiers du IV^e siècle et le début du V^e siècle. Ceux qu'on trouve sur de petits objets ne devraient guère être antérieurs à cette date. Cette image n'a connu qu'un succès limité dans le temps, sans doute au profit du Christ trônant dont l'interprétation était plus évidente, sans être fondamentalement différente: sur au moins deux images, le sarcophage de Concordius à Arles et une peinture de la catacombe de San Gennaro à Naples, le Christ trônant est représenté tenant un volume ou un rouleau avec l'inscription *Christus legem dat*, ce qui montre la perméabilité entre les deux scènes²⁸.

Le portrait du Christ

La question du portrait qui, pourtant, semble anodine et banale, mérite encore une réflexion particulière. Il n'a pas été assez souligné que l'invention d'un portrait du Christ n'est que le dernier exemple d'une série des portraits imaginaires transmis par l'Antiquité. Mais, à la différence de la plupart de ceux-ci que nous connaissons tout constitués, il est possible de suivre le cheminement qui conduit à un portrait du Christ. Il se déploie dans l'évolution de ses images à partir du III^e siècle jusque vers la fin du VI^e.

Pourquoi une image ne se fixe-t-elle pas tout de suite? Les hésitations, les changements observés sont à mettre en rapport avec les hésitations sur la nature du Christ, sans qu'il y ait un lien simple entre disputes christologiques et évolution des images. À un moment où des images du Christ étaient déjà largement répandues sous des formes

²⁷ Spieser 2015 (note 1), p. 337, 345-346, 350-351.

²⁸ Pour le sarcophage de Concordius: Friedrich Wilhelm Deichmann (dir.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, 5 vol., Wiesbaden / Mayence 1967-2018, vol. 3, Brigitte Christern-Briesenick, *Frankreich, Algerien, Tunesien*, Mayence 2003, p. 48-50 et 24. Pour l'image de San Gennaro: Nicola Ciavollino, « L'iconographia Petrina nell'arte paleocristiana a Napoli », dans *Campania Sacra* 21, 1990, p. 280-307, ici p. 300-304. Cette dernière image est datée du VI^e siècle, ce qui paraît exceptionnel, mais elle ne permet pas de dire que la scène de la *Traditio Legis*, dans sa formule originelle, se maintient jusqu'au VI^e siècle.

différentes, saint Augustin rappelle qu'on ne connaissait pas l'aspect du Christ incarné²⁹. On a déjà rappelé ci-dessus qu'il était difficile de savoir avec précision pourquoi, à l'époque constantinienne, le Christ des miracles était représenté sous des traits juvéniles. Ces images n'étaient pas considérées comme de véritables portraits, d'autant plus qu'il existait des variantes qui ne sont pas simplement d'ordre stylistique. Il a été montré que la jeunesse du Christ ne peut pas être mise en rapport avec la doctrine arienne. Il s'agissait de représenter un être dont la nature n'était pas très claire, que les images devaient montrer d'une manière qui n'en faisait pas un simple humain, mais qui lui donnaient une apparence originale. Un autre arrière-plan, l'idée que le Christ est l'image de Dieu, est à l'origine de la nouvelle direction que prennent ses images dans le dernier tiers du IV^e siècle. Pour un Christ image de Dieu, des attributs de majesté et de gravité paraissaient plus adéquats et ont remplacé ceux qui marquaient la jeunesse.

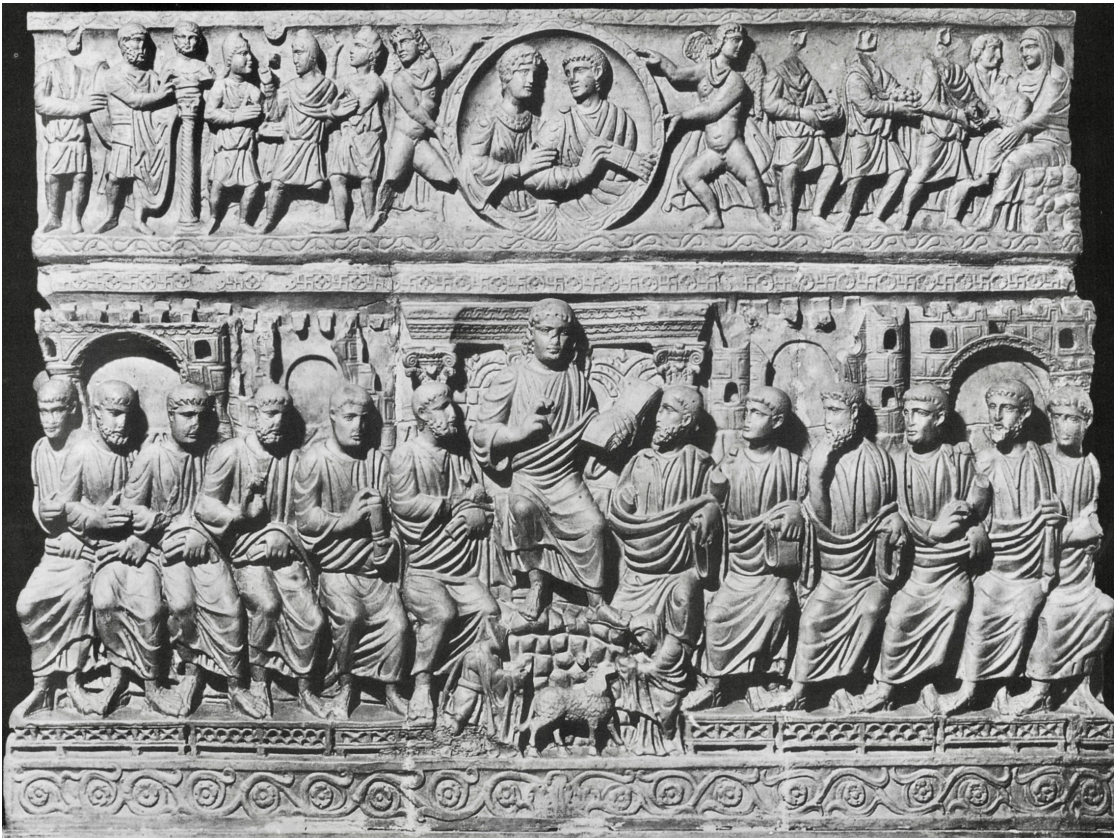
Qui est responsable de cette transformation ? Il est inutile de poser la question. Cette image s'est développée et s'est imposée parce qu'elle a obtenu une sorte de consensus. Pour une scène complexe comme la *Traditio Legis*, on n'échappe pas à l'idée d'une première image qui s'est diffusée. Pour la transformation de l'image du Christ, l'innovation a été plus diffuse, rendue nécessaire par l'évolution de la réflexion sur le Christ. Paradoxalement, cette image n'était pas considérée comme un portrait. On en restait à l'idée de la représentation d'un personnage divin qui n'était pas lié à une apparence fixe et bien déterminée. Le fait que, sur un sarcophage de Milan, de la série des sarcophages « à portes de ville », le Christ soit représenté sous les deux formes, imberbe et barbu, dans deux scènes qui le montrent devant les murs de la Jérusalem céleste et non dans sa vie terrestre, est une forte indication en ce sens (fig. 2-3)³⁰.

Mais quelques indices montrent que l'idée selon laquelle de telles images pourraient constituer un portrait s'impose. La réflexion christologique a joué un rôle dans cette évolution. Au milieu du V^e siècle, le concile de Chalcédoine affirme clairement la nature humaine du Christ. La vie terrestre du Christ devient plus importante que jamais. Il faut revenir à l'anecdote de Théodore le Lecteur, rappelée ci-dessus, à propos du peintre dont la main se dessèche parce qu'il a peint un Christ ressemblant à Zeus. La précision qui suit, selon laquelle un autre portrait, un Christ avec des cheveux courts et bouclés, serait plus authentique, est ici essentielle. Il est inutile de revenir sur cet autre portrait qui a été largement discuté³¹. Mais cette remarque montre qu'à ce moment les images du Christ, ou certaines images du Christ, pouvaient être considérées comme des portraits. Il convient de garder une certaine imprécision dans ces affirmations : il ne faut pas sous-estimer la

29 Augustin, *De Trinitate* VIII, IV, 7, éd. par William John Mountain, Turnhout 1968 (Corpus Christianorum Series Latina, t. 50), p. 275-276, l. 32-38.

30 Friedrich Wilhelm Deichmann (dir.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, 5 vol., Wiesbaden / Mayence 1967-2018, vol. 2, Jutta Dresken-Weiland, *Italien, mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*, Mayence 1998, no 150.

31 Michele Bacci, *The Many Faces of Christ*, Londres 2014, p. 117. Spieser 2015 (note 1), p. 423-426.



3 Sarcophage, vers 390, Milan, Saint-Ambroise, face avec le Christ trônant au milieu des apôtres

complexité d'une société ainsi que l'hétérogénéité possible et même vraisemblable des réactions que ces images suscitaient, même si le détail nous en échappe.

Il reste qu'on considère en général que le premier véritable portrait du Christ est une icône conservée au monastère de Sainte-Catherine dans le Sinaï, datée de la fin du VI^e siècle (fig. 4)³². Cette formulation est ambiguë : d'autres images, plus anciennes, du Christ ont pu être considérées comme des portraits ; mais cette image est la première qui, par sa qualité picturale, mérite d'être considérée comme un portrait, sans que l'on puisse savoir si c'est bien cette icône qui innove. Il reste que ce Christ présente quelques traits qui seront retrouvés dans de très nombreuses images postérieures dans le monde byzantin, jusqu'au XI^e siècle et au-delà.

32 Kurt Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, I, From the Sixth to the Tenth Centuries*, Princeton 1976, p. 13-15 ; Spieser 2015 (note 1), p. 437 sqq. Martin Büchsel, *Die Entstehung des Christusporträts*, Mayence 2004, a essayé de montrer que cette icône date de l'époque de Théodose I^{er}. Cette datation ne paraît pas possible : pour une discussion à ce sujet, Spieser 2015 (note 1), p. 440-445.

La question du modèle se pose de nouveau. Quelles ressemblances permettent-elles d'affirmer qu'une œuvre a servi de modèle ? À propos de la *Traditio Legis*, c'est la complexité de la scène qui suggère une diffusion à partir d'une image première. Pour le Christ barbu, on est poussé à faire l'hypothèse contraire, celle d'une apparition plus diffuse, car l'intérêt de cette iconographie a pu apparaître indépendamment chez plusieurs sculpteurs, peintres ou commanditaires. Le lien entre l'icône du Sinaï et des images postérieures relève encore d'une autre analyse. La ressemblance la plus frappante est l'asymétrie dans la manière dont les cheveux retombent à gauche et à droite. Ce détail récurrent amène à poser l'hypothèse d'un modèle : il est en effet à la fois très caractéristique, ce qui rend peu vraisemblable une coïncidence, et insignifiant, dans le sens qu'il n'a pas de signification théologique.



4 Icône, *Christ*, fin du VI^e siècle,
84 × 45,5 cm, monastère Sainte-
Catherine du Sinaï

Si on admet ici un modèle, il faut encore expliquer comment il s'est diffusé. Pour la *Traditio Legis*, attestée essentiellement sinon uniquement à Rome, cela ne soulève pas de problème : que l'on suppose une mosaïque à Saint-Pierre ou que l'on voie l'apparition de cette scène dans le milieu où se fabriquent les sarcophages, une diffusion



5 Solidus de Justinien II, premier règne, 692-695, or, diam. 1,9 cm, Harvard, Harvard Art Museums, Arthur M. Sackler Museum, Bequest of Thomas Whittemore

locale ou régionale est facile à admettre . Il en va autrement quand on essaie d'établir un rapport entre des images largement répandues dans l'empire byzantin et une icône de la fin du VI^e siècle conservée dans un monastère du Sinaï. Une première précaution

s'impose : la qualité d'une telle icône risque de lui prêter une importance qu'elle n'a pas. Rien ne permet d'affirmer de manière sûre qu'elle est la première image à montrer ces détails. Par contre, il paraît certain que cette image, quelle qu'elle soit, cette icône même ou une autre, a connu un relais qui a permis une large diffusion. Entre l'icône du Sinaï (ou une autre image inconnue) et la monnaie du premier règne de Justinien II (685–695) (fig. 5), qui reprend cette image du Christ, le cheminement n'est pas connu, mais il n'est pas trop audacieux de penser à sa présence au palais impérial. Dans un second temps, sa diffusion a dû se faire dans le milieu impérial à travers, entre autres, l'iconographie de cette monnaie, reprise sur les monnaies postérieures à l'iconoclasme³³.

Les réflexions présentées ici avaient pour objectifs de montrer comment, à travers différents modes de diffusion et d'innovation, la nécessité d'un portrait du Christ a fini par se faire sentir et comment il s'est cristallisé sur une image, probablement présente dans le milieu impérial et dont la qualité a été un élément décisif. Cette évolution donne aussi des aperçus sur quelques-uns des processus à l'œuvre dans une mutation de société dont l'ampleur a tendance à nous échapper. Tant par la profondeur de la transformation que par la durée sur laquelle elle s'est étendue, la christianisation ne peut d'aucune façon être réduite au seul établissement d'une nouvelle religion à la place de croyances plus anciennes.

33 Pour une hypothèse, voir Spieser 2015 (note 1), p. 471–473.