

PARADOSIS

Etudes de littérature et de théologie anciennes

XIX

JEAN-LOUIS MAIER

**LE BAPTISTÈRE DE NAPLES
ET SES MOSAIQUES**

ÉTUDE HISTORIQUE ET ICONOGRAPHIQUE

ÉDITIONS UNIVERSITAIRES FRIBOURG SUISSE

1964

La collection PARADOSIS réunit des études sur les documents et la pensée de l'Eglise des premiers siècles. Le titre a été emprunté à la terminologie chrétienne de la première heure. Il servira de dénomination commune à des publications en langues diverses. Il révèle aussi une conception et il indique un programme. La théologie chrétienne plonge ses racines dans le passé. Elle progresse organiquement en tirant sa sève de lui. Tout éclaircissement *de la tradition* et *de ses sources* si modeste fût-il sera ainsi une contribution à la théologie de nos jours. Pour la première fois un travail d'archéologie paléochrétienne trouve accueil dans cette collection. Il ne sort pas du cadre. Les monuments sont des témoins de la tradition au même titre que les documents écrits.

Fribourg en Suisse.

OTHMAR PERLER.

PARADOSIS

Etudes de littérature et de théologie anciennes

XIX

JEAN-LOUIS MAIER

**LE BAPTISTÈRE DE NAPLES
ET SES MOSAIQUES**

ÉTUDE HISTORIQUE ET ICONOGRAPHIQUE

ÉDITIONS UNIVERSITAIRES FRIBOURG SUISSE

1964

ABRÉVIATIONS

- Atti 2 = Atti del secondo congresso internazionale di archeologia cristiana tenuto a Roma, Roma 1902.
- Atti 3 = Atti del terzo congresso internazionale di archeologia cristiana tenuto a Ravenna, Roma 1934.
- Atti 4 I = Atti del quarto congresso internazionale di archeologia cristiana tenuto a Roma, prima parte, Roma 1940.
- Atti 4 II = Atti del quarto congresso internazionale di archeologia cristiana tenuto a Roma, seconda parte, Roma 1948.
- Actes 5 = Actes du cinquième congrès international d'archéologie chrétienne tenu à Aix en Provence, Rome 1957.
- CC = Corpus Christianorum, Turnhout 1954 sq.
- CSEL = Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum, Wien 1866 sq.
- DACL = F. CABROL – H. LECLERCQ : Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, Paris 1907-1953.
- GCS = Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte, Leipzig 1897 sq.
- PG = J. P. MIGNE : Patrologiae cursus completus, Series graeca, Paris 1886-1900.
- PL = J. P. MIGNE : Patrologiae cursus completus, Series latina, Paris 1844-1864.
- SC = H. DE LUBAC-J. DANIELLOU: Sources chrétiennes, Paris 1942 sq.
- ABATINO, Napoli 1900 = G. ABATINO : I mosaici del battistero di San Giovanni in fonte nel duomo di Napoli = Napoli nobilissima 9, Napoli 1900, 101-104.
- BOVINI, Ravenna 1959 = G. BOVINI: I mosaici del battistero San Giovanni in fonte a Napoli = Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina 1959 I, Ravenna 1959, 5-26.
- DE BRUYNE, Rome 1957 = L. DE BRUYNE : La décoration des baptistères paléochrétiens = Actes 5, Rome 1957, 341-369.
- CONGAR, Louvain 1962 = Y. M. J. CONGAR : Le thème du « don de la Loi » dans l'art paléochrétien = Nouvelle revue théologique 84, Louvain 1962, 915-933.
- GARRUCCI : Storia 4 (5), Prato 1877 (1879) = R. GARRUCCI : Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa 4 (5), Prato 1877 (1879).

PARADOSIS

Etudes de littérature et de théologie anciennes

XIX

JEAN-LOUIS MAIER

**LE BAPTISTÈRE DE NAPLES
ET SES MOSAIQUES**

ÉTUDE HISTORIQUE ET ICONOGRAPHIQUE

ÉDITIONS UNIVERSITAIRES FRIBOURG SUISSE

1964

Publié avec l'aide du Fonds national suisse de la recherche scientifique

Tout droit réservé

© by Editions Universitaires Fribourg Suisse 1964
Imprimerie St-Paul Fribourg Suisse

TABLE DES MATIÈRES

Abréviations	VI
Bibliographie.	VIII
Introduction.	1
CHAPITRE I : Le baptistère de San Giovanni in fonte	5
1. Son architecture	6
2. L'aménagement intérieur du baptistère	11
3. Histoire du baptistère.	15
CHAPITRE II : Les mosaïques du baptistère	25
1. Les mosaïques de la coupole.	25
A. La calotte	25
B. Les bandes décoratives.	27
C. Les huit compartiments	30
2. Les mosaïques de l'octogone.	44
A. Les bandes décoratives.	44
B. Les apôtres.	45
C. Le tétramorphe.	52
D. Les scènes pastorales.	54
3. Les mosaïques perdues	56
4. Technique et style des mosaïques.	63
5. La date des mosaïques	69
CHAPITRE III : L'inconographie des mosaïques	78
1. L'entretien de Jésus avec la Samaritaine	80
2. Les noces de Cana.	88
3. Les saintes femmes au sépulcre	93
4. La pêche miraculeuse	97
5. La marche de Jésus sur l'eau	105
6. Le don de la loi.	108
7. Les scènes pastorales.	120
8. La liturgie céleste	141
9. Le cadre de la calotte	155
10. Conclusion	159
Index.	161
Table des planches	175

ABRÉVIATIONS

- Atti 2 = Atti del secondo congresso internazionale di archeologia cristiana tenuto a Roma, Roma 1902.
- Atti 3 = Atti del terzo congresso internazionale di archeologia cristiana tenuto a Ravenna, Roma 1934.
- Atti 4 I = Atti del quarto congresso internazionale di archeologia cristiana tenuto a Roma, prima parte, Roma 1940.
- Atti 4 II = Atti del quarto congresso internazionale di archeologia cristiana tenuto a Roma, seconda parte, Roma 1948.
- Actes 5 = Actes du cinquième congrès international d'archéologie chrétienne tenu à Aix en Provence, Rome 1957.
- CC = Corpus Christianorum, Turnhout 1954 sq.
- CSEL = Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum, Wien 1866 sq.
- DACL = F. CABROL – H. LECLERCQ : Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, Paris 1907-1953.
- GCS = Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte, Leipzig 1897 sq.
- PG = J. P. MIGNE : Patrologiae cursus completus, Series graeca, Paris 1886-1900.
- PL = J. P. MIGNE : Patrologiae cursus completus, Series latina, Paris 1844-1864.
- SC = H. DE LUBAC-J. DANIÉLOU: Sources chrétiennes, Paris 1942 sq.
- ABATINO, Napoli 1900 = G. ABATINO : I mosaici del battistero di San Giovanni in fonte nel duomo di Napoli = Napoli nobilissima 9, Napoli 1900, 101-104.
- BOVINI, Ravenna 1959 = G. BOVINI: I mosaici del battistero San Giovanni in fonte a Napoli = Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina 1959 I, Ravenna 1959, 5-26.
- DE BRUYNE, Rome 1957 = L. DE BRUYNE : La décoration des baptistères paléochrétiens = Actes 5, Rome 1957, 341-369.
- CONGAR, Louvain 1962 = Y. M. J. CONGAR : Le thème du « don de la Loi » dans l'art paléochrétien = Nouvelle revue théologique 84, Louvain 1962, 915-933.
- GARRUCCI : Storia 4 (5), Prato 1877 (1879) = R. GARRUCCI : Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa 4 (5), Prato 1877 (1879).

- MAZOCHIUS : *Dissertatio historica*, Neapoli 1751 = A. S. MAZOCHIUS : *Dissertatio historica de cathedralis ecclesiae neapolitanae semper unicae variis diverso tempore vicibus*, Neapoli 1751.
- MÜNTZ, Paris 1883 = E. MÜNTZ : *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie*, VII. *Les mosaïques de Naples* = *Revue archéologique*, 3^e série 1^{er} tome, Paris 1883, 16-30.
- PARASCANDOLO : *Memorie* 1 (2), Napoli 1847 (1848) = L. PARASCANDOLO : *Memorie storiche – critiche – diplomatiche della Chiesa di Napoli* 1 (2), Napoli 1847 (1848).
- QUASTEN, Münster i. Westf. 1939 = J. QUASTEN : *Das Bild des Guten Hirten in den altchristlichen Baptisterien und in den Taufliturgien des Ostens und Westens, Das Siegel der Gottesherde* = *Pisciculi* F. J. Dölger dargeboten, Münster i. Westf. 1939, 231-244.
- SORRENTINO 1, Napoli 1908 = A. SORRENTINO : *La basilica costantiniana a Napoli e notizia di due suoi sarcofagi* = *Società reale di Napoli : Atti della reale Accademia di archeologia, lettere e belle arti* 25 II, Napoli 1908, 239-281.
- SORRENTINO 2, Napoli 1909 = A. SORRENTINO : *La basilica di Santa Restituta in Napoli* = *Bollettino d'arte del ministero della pubblica istruzione* 3, Roma 1909, 217-233.
- STORNAJOLO, Roma 1902 = C. STORNAJOLO : *I mosaici del battistero di San Giovanni in fonte nel duomo di Napoli* = *Atti* 2, Roma 1902, 269-276.
- STUHLFAUTH, Leipzig 1929 = G. STUHLFAUTH : *Das Baptisterium San Giovanni in Fonte zu Neapel und seine Mosaiken* = *Reinhold-Seeberg-Festschrift* 2, Leipzig 1929, 181-212.
- WAITZ, Hannoverae 1878 = G. WAITZ : *Gesta episcoporum neapolitanorum* = *Monumenta Germaniae historica : Scriptores rerum langobardicarum et italicarum saec. VI-IX*, Hannoverae 1878, 402-439.
- WILPERT, *Malereien* = J. WILPERT : *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg i. Br. 1903.
- WILPERT, *Mosaiken* = J. WILPERT : *Die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Freiburg i. Br. 1916.
- WILPERT, *Sarcofagi* = G. WILPERT : *I sarcofagi cristiani antichi*, Roma 1929-1936.

BIBLIOGRAPHIE

Nous n'indiquons ici que les textes qui concernent directement le baptistère de Naples – histoire, architecture et mosaïques –, tous les autres travaux étant exclus de cette bibliographie donnée en suivant l'ordre chronologique ¹ :

Liber pontificalis sanctae neapolitanae Ecclesiae, pars prima (vers 800) ².
Catalogus episcoporum neapolitanorum (X^e siècle) ³.
Chronicon sanctae Mariae de Principio (XIII^e siècle) ⁴.

¹ Le lecteur qui désire retrouver rapidement un texte voudra bien consulter l'index IV 1 où les auteurs sont mentionnés par ordre alphabétique.

² Ce texte, conservé à la Bibliothèque vaticane (lat. Vat. 5007), n'a pas de titre ; mais sa forme de chronique épiscopale à l'instar du *Liber pontificalis* de Rome et son autorité permettent de le dénommer ainsi. Il se compose de trois parties. La première va du premier évêque connu de Naples à Calvus († 762) : c'est donc la seule qui intéresse l'étude de notre baptistère ; dans son état actuel elle remonte aux environs de 800 et est l'œuvre d'un chroniqueur inconnu. La seconde partie – de Paul II (762) à Athanase I^{er} († 872) – fut rédigée à la fin du IX^e siècle par Jean Diacre. Quant à la troisième partie, la vie de l'évêque Athanase II, le successeur de son oncle Athanase I^{er}, elle est incomplète et fut écrite par un sous-diacre napolitain du nom de Pierre. L'édition la plus accessible du *Liber pontificalis* de Naples est celle de G. WAITZ : *Gesta episcoporum neapolitanorum* = *Monumenta Germaniae historica* : *Scriptores rerum langobardicarum et italicarum saec. VI-IX*, Hannoverae 1878, 402-436. Les textes qui nous intéressent ont été souvent reproduits, mais ordinairement ils ont été attribués par erreur à Jean Diacre. Une étude approfondie du *Liber pontificalis* de Naples a été faite par H. ACHÉLIS : *Die Bischofchronik von Neapel* = *Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Sächsischen Akademie der Wissenschaften* 40 IV, Leipzig 1930, 1-92. Achélis a partiellement corrigé cette étude dans son ouvrage *Die Katakomben von Neapel*, Leipzig 1936.

³ Ce catalogue, appelé parfois il Bianchiniano parce qu'il fut retrouvé en 1723 par Francesco Bianchini dans un codex florentin de la bibliothèque de Saint-Marc, a été édité à la suite du *Liber pontificalis* de Naples par G. WAITZ : *Gesta episcoporum neapolitanorum* = *Monumenta Germaniae historica* : *Scriptores rerum langobardicarum et italicarum saec. VI-IX*, Hannoverae 1878, 436-439.

⁴ Cette chronique est conservée dans les archives du chapitre cathédral de Naples. Cf. B. CAPASSO : *Monumenta ad neapolitani ducatus historiam pertinentia* 1, Napoli 1881, 156, nota 1. Elle porte l'en-tête : *In dedicatione cappellae Sanctae Mariae de Principio*. Le texte en fut publié par L. PARASCANDOLO : *Memorie storiche-critiche-diplomatiche della Chiesa di Napoli* 2, Napoli 1848, 211-215.

- Chronica di Partenope (XIV^e siècle) ¹.
- G. A. SUMMONTE : Historia della città e regno di Napoli 1, Napoli 1602.
- D. C. D'ENGENIO CARACCIOLO : Napoli sacra 1, Napoli 1624.
- P. SARNELLI : Guida de'forestieri, curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto, Napoli 1688 ².
- S. SICOLA : La nobiltà gloriosa nella vita di San Aspreno, Napoli 1696.
- A. S. MAZUCHIUS : Dissertatio historica de cathedralis ecclesiae neapolitanae semper unicae variis diverso tempore vicibus, Neapoli 1751-
- J. S. ASSEMANUS : Italicae historiae scriptores, De rebus neapolitanis et siculis 2, Roma 1751.
- G. SIGISMONDO : Descrizione della città di Napoli e suoi borghi 1, Napoli 1788.
- L. CATALANI : Le chiese di Napoli 1, Napoli 1845.
- L. PARASCANDOLO : Memorie storiche-critiche-diplomatiche della Chiesa di Napoli 1, Napoli 1847.
- Sc. VOLPICELLA : Principali edifici della città di Napoli, Napoli 1847.
- D. L. LORETO : Guida per la sola chiesa metropolitana cattedrale di Napoli, Napoli 1849.
- F. C. GRIMALDI : Della città di Napoli dal tempo della sua fondazione sino al presente, memorie storiche, Napoli 1857.
- H. W. SCHULZ : Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien 3, Dresden 1860.
- D. SALAZARO : Studi sui monumenti della Italia meridionale dal IV al XIII secolo, Napoli 1871.
- G. A. GALANTE : Guida sacra della città di Napoli, Napoli 1873.
- G. B. CAVALCASELLE – J. A. CROWE : Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI 1, Firenze 1875 ³.
- R. GARRUCCI : Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa 4, Prato 1877.
- B. CAPASSO : Monumenta ad neapolitani ducatus historiam pertinentia 1, Napoli 1881.
- E. MÜNTZ : Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie, VII. Les mosaïques de Naples = Revue archéologique 3^e série 1^{er} tome, Paris 1883, 16-30.
- G. CLAUSSE : Basiliques et mosaïques chrétiennes 1, Paris 1893.
- D. V. AINALOV : Mozaiki IV i V vjekov, S. Peterburg 1895 ⁴.
- B. CAPASSO : Topografia della città di Napoli nell'XI secolo, Napoli 1895.
- F. X. KRAUS : Geschichte der christlichen Kunst 1, Freiburg i. Br. 1896.

¹ Le texte de cette chronique a été édité la première fois sous le nom de GIOVANNI VILLANO : Chroniche de la inclyta cita de Napole emendatissime, con li bagni de Puzolo e Ischia, Napole 1526.

² Il s'agit de la deuxième édition, celle qui fut à notre disposition ; la première est de 1685.

³ Cet ouvrage, dont nous indiquons ici la deuxième édition, la première étant de 1865, a paru en traduction anglaise sous le titre A History of Painting in Italy.

⁴ Nous tenons à remercier ici notre ami Albert Lampart, professeur à Lucerne, qui nous a rendu possible l'intelligence de ce texte russe.

- A. FILANGIERI DI CANDIDA : I restauri dei mosaici del battistero di San Giovanni in fonte nel duomo di Napoli = A. VENTURI : L'arte 1, Roma 1898, 325-327.
- G. ABATINO : I mosaici del battistero di San Giovanni in fonte nel duomo di Napoli = Napoli nobilissima 9, Napoli 1900, 101-104.
- G. A. GALANTE : I mosaici del battistero di Napoli = Nuovo bullettino di archeologia cristiana 6, Roma 1900, 99-106.
- A. VENTURI : Storia dell'arte italiana 1, Milano 1901.
- A. AVENA : Monumenti dell'Italia meridionale 1, Roma 1902.
- C. STORNAJOLO : I mosaici del battistero di San Giovanni in fonte nel duomo di Napoli = Atti 2, Roma 1902, 269-276.
- E. BERTAUX : L'art dans l'Italie méridionale 1, Paris 1904.
- V. SPINAZZOLA : Per una storia dell'arte napoletana = Nuova antologia 1 febbraio 1906, Roma 1906, 470-480.
- A. SORRENTINO : La basilica costantiniana a Napoli e notizia di due suoi sarcofagi = Società reale di Napoli : Atti della reale Accademia di archeologia, lettere e belle arti 25 II, Napoli 1908, 239-281.
- A. MUÑOZ : I mosaici del battistero di San Giovanni in fonte a Napoli = A. VENTURI : L'arte 11, Roma 1908, 433-442 ¹.
- G. T. RIVOIRA : Le origini della architettura lombarda, 2 ed., Milano 1908.
- A. SORRENTINO : La basilica di Santa Restituta in Napoli = Bollettino d'arte del ministero della pubblica istruzione 3, Roma 1909, 217-233.
- O. M. DALTON : Byzantine Art and Archeology, Oxford 1911.
- O. WULF : Altchristliche und byzantinische Kunst 1, Berlin 1914.
- J. WILPERT : Die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, Freiburg i. Br. 1916.
- J. STRZYGOWSKI : Die Baukunst der Armenier und Europa, Wien 1918.
- G. T. RIVOIRA : Architettura romana, costruzione e statica nell'età imperiale, Milano 1921.
- M. VAN BERCHEM - E. CLOUZOT : Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle, Genève 1924.
- O. M. DALTON : East Christian Art, a survey of the monuments, Oxford 1925.
- CH. DIEHL : Manuel d'art byzantin 1, 2^e éd., Paris 1925.
- P. TOESCA : Storia dell'arte italiana 1, Torino 1927.
- G. STUHLFAUTH : Das Baptisterium San Giovanni in Fonte zu Neapel und seine Mosaiken = Reinhold-Seeberg-Festschrift 2, Leipzig 1929, 181-212 ².
- G. GALASSI : Roma o Bisanzio, I mosaici di Ravenna e le origine dell'arte italiana, Roma 1930.

¹ Il ne faut pas séparer cette étude de la recension qu'en a faite J. STRZYGOWSKI : Byzantinische Zeitschrift 18, Leipzig 1909, 671.

² Ce travail est le seul à parler du portique du baptistère.

- A. W. BIJVANCK : Het mozaïek in de Doopkerk bij de Kathedraal te Napels = Mededeelingen van het Nederlandsch historisch Instituut te Rome 2^e Reeks, Deel 1, 's-Gravenhage 1931, 45-64 ¹.
- L. V. BERTARELLI : Napoli e dintorni = Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Napoli 1931.
- R. FILANGIERI DI CANDIDA : Napoli, arti figurative = Enciclopedia italiana 24, Roma 1934, 242-250.
- E. W. ANTHONY : A History of Mosaics, Boston 1935.
- H. LECLERCQ : Naples = DACL 12, Paris 1935, 691-776 ².
- O. WULFF : Bibliographisch-kritischer Nachtrag zu « Altchristliche und byzantinische Kunst », Potsdam 1935.
- H. ACHELIS : Die Katakomben von Neapel, Leipzig 1936.
- E. LAVAGNINO : Storia dell'arte medioevale italiana, Torino 1936.
- CH. R. MOREY : Early Christian Art, Princeton 1942.
- IRIS BÜCHER DER NATUR UND KUNST : Altchristliche Mosaiken des IV. bis VII. Jahrhunderts, Einführung von W. F. VOLBACH, Bern 1943.
- W. LOWRIE : Art in the early Church, New York 1947.
- A. CALDERINI - G. CHIERICI - C. CECHELLI : La basilica di San Lorenzo Maggiore in Milano, Milano 1951.
- D. MALLARDO : Napoli = Enciclopedia cattolica 8, Roma 1952, 1631-1642.
- L. DE BRUYNE : La décoration des baptistères paléochrétiens = Actes 5, Rome 1957, 341-369 ³.
- C. CECHELLI : Per una comprensione integrale della iconografia cristiana = Actes 5, Rome 1957, 371-379.
- G. BOVINI : I mosaici del battistero San Giovanni in fonte a Napoli = Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina 1959 I, Ravenna 1959, 5-26 ⁴.
- H. P. L'ORANGE - P. J. NORDHAGEN : Mosaik, von der Antike bis zum Mittelalter, München 1960.
- A. KHATCHATRIAN : Les baptistères paléochrétiens, Paris 1962.

¹ Un résumé français se trouve à la page 233 de ce volume.

² Nous tenons dès maintenant à rendre le lecteur attentif au fait qu'en ce qui concerne San Giovanni in fonte, cet article n'est qu'une compilation maladroite des travaux de MÜNTZ et de BERTAUX. On n'y tient parfois même pas compte des modifications apportées par le nettoyage de 1896-1898 : c'est ainsi, par exemple, qu'il est question des peintures disparues comme si elles existaient encore !

³ A part les courtes références aux baptistères de Milet (p. 352), de Bir-Ftouha (p. 353) et de l'Henchir Messaouda (p. 365) et l'adjonction de dix nouvelles notes, cette étude n'est que la reproduction de celle qui parut sous le même titre dans *Miscellanea liturgica in honorem L. C. Mohlberg* 1, Roma 1948, 189-220. Par conséquent nos références à de BRUYNE se feront toujours en fonction de la seconde édition de cette étude.

⁴ C'est le travail qui donne la meilleure bibliographie, bien que très incomplète. Il mentionne une étude de A. VORETZSCH : restée à l'état de manuscrit, celle-ci ne nous a donc été connue que par les quelques allusions qu'en fait BOVINI.

INTRODUCTION

En raison de l'importance et du nombre des monuments qu'elle a conservés jusqu'à nos jours, Rome occupe incontestablement le premier rang en archéologie chrétienne. Cependant, il serait faux de croire qu'elle éclipse toutes les autres villes d'Italie, Ravenne exceptée. Au contraire, une place de choix est dévolue à Naples qui la doit non seulement à ses catacombes, mais aussi à ses sanctuaires et notamment à son baptistère de San Giovanni in fonte. Remontant aux premières années du V^e siècle, cet édifice est le plus ancien baptistère encore debout d'Occident, puisqu'il précède de quelque trente ans celui que Sixte III éleva au Latran, à Rome. D'autre part, il est orné de mosaïques qui, malgré leur caractère fragmentaire, comptent parmi les plus précieuses que nous possédons : grâce à elles, Naples se place immédiatement derrière Rome et Ravenne. Et pourtant, aussi étonnant que cela puisse paraître, il n'existe pas encore d'étude complète de ce monument. Certes, plusieurs savants ont consacré quelques pages au baptistère napolitain, et parmi eux nous relevons avec plaisir les noms de deux archéologues français dont les travaux font étape : celui d'Eugène Müntz en 1883 et celui d'Emile Bertaux en 1904. Mais la plupart se sont contentés de décrire plus ou moins complètement les mosaïques de San Giovanni in fonte, ne donnant que quelques renseignements très incomplets sur son architecture et son histoire. Il y avait donc intérêt à livrer aux lecteurs de langue française une monographie consacrée à ce baptistère.

Un travail est en préparation, qui doit étudier l'ensemble des problèmes posés par l'architecture du complexe antique de la cathédrale de Naples : basilique de Santa Restituta qui remonte à l'empereur Constantin le Grand, et baptistère de San Giovanni in fonte. Nous nous contenterons donc de décrire l'architecture du baptistère et d'indiquer les problèmes qu'elle pose. Par contre, nous étudierons en détail non seulement l'histoire du monument, mais encore le développement de la critique concernant cet édifice : unicuique suum ! Enfin, la plus grande partie de notre

travail sera consacrée à la décoration de mosaïques, car c'est là surtout qu'une étude est nécessaire.

En ornant leurs sanctuaires, les chrétiens de l'Antiquité ne voulaient pas d'abord plaire aux yeux, ni exprimer leurs sentiments subjectifs ; mais ils cherchaient à traduire le mystère chrétien lui-même¹, d'où l'immense bénéfice qu'il y a pour la connaissance du christianisme antique à étudier les données de l'iconographie paléochrétienne que le P. Congar n'a pas craint d'appeler un « lieu théologique² ». Or, il faut bien le reconnaître, l'iconographie baptismale de San Giovanni in fonte n'a guère été étudiée, à part les essais, aujourd'hui insuffisants, de Wilpert et de Stuhlfauth. Seul, Mgr de Bruyne a envisagé l'importance de l'iconographie napolitaine pour notre connaissance des aspects du baptême qui attiraient le plus l'attention des premiers chrétiens. Mais il l'a fait dans le cadre tout à la fois vaste et restreint d'un article consacré à l'ensemble des baptistères paléochrétiens, travail qu'il dit n'être « qu'une première exploration dont le but principal serait atteint, si elle pouvait provoquer des recherches plus complètes dans ce domaine³ ». Puissions-nous avoir répondu à ce désir par le grand chapitre que nous consacrons à l'étude de l'iconographie des mosaïques napolitaines.

¹ « Sous l'Empire, dans les temples où se réunissaient les adeptes des mystères, la plastique et la peinture ne cherchaient plus qu'accessoirement à produire une impression esthétique : la première tâche qu'on leur assignait était d'instruire l'intelligence, de suggérer aux initiés, par des signes sensibles, les doctrines, même les plus abstruses, d'une théologie ésotérique. De même l'art des catacombes n'est pas, ou du moins ne reste pas, purement ornemental : les motifs qu'il reproduit sont chargés de sens et doivent rappeler au chrétien les vérités de la foi et les espérances qui lui sont chères, spécialement l'attente du royaume de Dieu. Les symboles dont il use forment un langage mystérieux intelligible aux seuls fidèles, une suite de signes conventionnels qui ne peuvent être déchiffrés sans la communication d'une clef secrète ; ils contiennent un enseignement qu'on ne saisit point, si on ne leur applique un certain canon d'interprétation. Ces peintures d'une facture si médiocre exprimaient, pour les initiés, l'espoir chrétien d'une immortalité bienheureuse, elles traduisaient par des images sensibles les supplications que, dans les prières rituelles, l'on adressait à Dieu pour le salut des défunts. Sur les sarcophages postérieurs à la paix de l'Eglise se perpétue la même tradition, et jusqu'au moyen âge les peintures, les mosaïques, les vitraux des basiliques continueront à *dogmatiser* et à évoquer pour les âmes pieuses les mystères du monde suprasensible. » F. CUMONT : Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains, Paris 1942, 12. (C'est nous qui soulignons.) En recourant ainsi à l'autorité d'un maître incontesté, nous voulons relever dès maintenant que le caractère doctrinal donné à l'art décoratif n'est pas le propre de l'art paléochrétien : comme l'indique le grand connaisseur de l'Antiquité qu'est Franz Cumont, cette conception du rôle de la décoration était le fait des Romains avant d'être celui des chrétiens.

² Y. M. J. CONGAR, Louvain 1962, 915.

³ L. DE BRUYNE, Rome 1957, 342.

L'étude d'un sujet d'iconographie ne saurait se concevoir sans être accompagnée de reproductions photographiques. Il aurait été intéressant de publier ici un certain nombre de photographies de monuments parallèles afin de faciliter la compréhension des comparaisons que nous établissons. Malheureusement, des raisons de stricte économie nous obligent à ne joindre à cette étude que celles des mosaïques napolitaines. Nous nous efforcerons cependant de donner les indications suffisantes pour permettre au lecteur de trouver facilement les reproductions des autres monuments.

Pour terminer, nous tenons à remercier ici tous ceux qui nous ont aidé, principalement le Conseil national suisse de la recherche scientifique qui a rendu possible l'élaboration de ce travail et sa publication, et M. le professeur Othmar Perler pour ses conseils bienveillants et l'hospitalité qu'il nous offre une nouvelle fois dans sa collection « Paradosis ».

Le baptistère de San Giovanni in fonte

L'actuelle cathédrale de Naples, dédiée à saint Janvier et communément appelée il Duomo, le Dôme, a été construite à la fin du XIII^e siècle et au début du XIV^e par ordre des rois d'Anjou, alors maîtres de Naples. Il s'agit d'un vaste édifice gothique à trois nefs. Vers le milieu de la nef gauche s'ouvre l'entrée d'un plus petit sanctuaire, lui aussi à trois nefs : perpendiculaire à Saint-Janvier dont elle paraît n'être qu'une annexe, cette église est en réalité la plus ancienne basilique de Naples, sa première cathédrale qui remonte jusqu'à l'empereur Constantin le Grand. Transformée plus d'une fois au cours des seize siècles de son existence, elle porte le nom de basilique de Sainte-Restitute.

A droite de l'abside de Santa Restituta se trouve un modeste local qui communique avec la basilique par une porte ¹ donnant dans la nef latérale droite : ce local, formant en quelque sorte comme le prolongement d'une nef de la basilique, est le baptistère de San Giovanni in fonte ² que nous allons présenter dans ce chapitre.

¹ Cette porte est fermée par une grille.

² Il s'agit là du nom le plus courant, celui qui est universellement utilisé à notre époque et qu'on trouve déjà au XVII^e siècle chez D. C. D'ENGONIO CARACCIOLLO : *Napoli sacra* 1, Napoli 1624, 14. Toutefois, l'on rencontre aussi les expressions suivantes :

Cappella Sancti Joannis ad fontem. *Chronicon Sanctae Mariae de Principio* (XIII^e siècle), cf. L. PARASCANDOLO : *Memorie* 2, Napoli 1848, 213. — J. S. ASSEMANUS : *Italicæ historiae scriptores, De rebus neapolitanis et siculis* 2, Roma 1751, 358.

Cappella di San Joanne de la fonte. *Chronica di Partenope* (XIV^e siècle), cf. G. VILLANO : *Chroniche de la inclyta cita de Napole emendatissime, con li bagni de Puzolo e Ischia*, Napole 1526, 20.

San Joanne ad fonte. Inscription placée dans le baptistère (en dépendance des chroniques).

1. Son architecture

Le baptistère napolitain est une petite construction en briques ¹ revêtues d'un crépissage. L'édifice se compose de deux parties inégales : la salle baptismale proprement dite, carrée et reliée à la basilique, et un portique rectangulaire, séparé de la salle par quatre minces colonnes ².

Le portique est surmonté d'une voûte basse qui commence presque dès le sol. Il a deux portes ordinairement fermées. L'une, faisant face à la salle baptismale, donne accès au palais archiépiscopal par un escalier de douze marches. L'autre, à droite pour quiconque vient de la salle baptismale, conduit par deux marches dans la petite cour de la curie diocésaine. Le sol du portique est pavé en briques ³ et le local n'a aucune décoration si l'on excepte les quatre petites colonnes qui marquent la transition entre les deux pièces. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, les colonnes ne sont pas équidistantes : la distance entre les colonnes centrales et les colonnes latérales est plus petite que celle qui sépare les deux colonnes centrales elles-mêmes. Ces dernières supportent un arc tandis que c'est une architrave qui les relie aux autres colonnes. Les quatre colonnes sont identiques. On n'en voit pas de bases. Il est possible qu'elles existent enfouies dans le sol, mais seule une fouille en donnerait la certitude et permettrait de savoir si le niveau primitif était plus bas et de combien. Enfin, les fûts sont surmontés de simples chapiteaux cubiques ornés de croix monogrammatiques avec alpha et oméga.

La salle baptismale est, nous l'avons dit, de plan carré. Ce carré s'élève assez haut et se termine par une corniche. Il importe de bien fixer son

San Giovanni a fonte. G. A. SUMMONTE : *Historia della città e regno di Napoli* 1, Napoli 1602, 331. G. SIGISMONDO : *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi* 1, Napoli 1788, 22. Sc. VOLPICELLA : *Principali edifici della città di Napoli*, Napoli 1847, 26.

Cappella Sancti Joannis ad fontes. A. S. MAZUCHIUS : *Dissertatio historica*, Neapoli 1751, 25. B. CAPASSO : *Monumenta ad neapolitani ducatus historiam pertinentia* 1, Napoli 1881, 179, nota 3. Et le correspondant italien de *San Giovanni ad fontes*, B. CAPASSO : *Topografia della città di Napoli nell'XI secolo*, Napoli 1895, 78.

Cappella di San Giovanni Battista. F. C. GRIMALDI : *Della città di Napoli dal tempo della sua fondazione sino al presente, memorie storiche*, Napoli 1857, 51.

Battistero di Santa Restituta. D. SALAZARO : *Studi sui monumenti della Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, Napoli 1871, 8.

¹ G. STUHLFAUTH, Leipzig 1929, 183.

² Le carré a 7 m. 60 de côté et le rectangle 4 m. 80 sur 6 m. 25. Ces mesures sont prises de l'intérieur.

³ Sauf entre les colonnes où il y a une plaque de marbre d'une pièce.

orientation afin d'éviter toute confusion future¹. La paroi où se trouve la porte d'entrée depuis Santa Restituta est au Sud. En face, le mur Nord est ouvert en partie pour permettre l'accès au portique. Le côté Ouest est celui qui est adossé à l'abside de la basilique, tandis qu'à l'Est se trouve le seul mur libre qui est en continuation du mur extérieur droit de l'église. C'est de ce côté qu'est ouverte l'unique fenêtre éclairant la pièce². Celle-ci est surmontée d'une coupole hémisphérique assez comprimée³. La transition entre le carré et le cercle à la base de la coupole est ménagée par l'intermédiaire d'un tambour octogonal⁴. Quatre côtés de l'octogone présentent une surface plane et descendent perpendiculairement sur le carré inférieur. Les quatre autres côtés du tambour, correspondant aux quatre angles de la salle, sont évidés circulairement, en manière de niches, par des arcs de décharge : ces niches d'angle, basses, coniques et voûtées comme des absidioles, sont appelées trompes en langage technique.

Par cette transformation du carré en octogone, notre construction, en soi si simple, obtient une place dans l'histoire de l'architecture : « Le baptistère napolitain, négligé par tous les historiens de l'architecture, est peut-être la plus remarquable construction du V^e siècle qui subsiste en Italie. Qu'on le compare, en effet, au grand baptistère de Nocera dei Pagani, si souvent dessiné. Ici nous trouvons une calotte posée directement sur un cylindre et épaulée par la voûte annulaire du pourtour : la grande rotonde, bâtie près de la route qui conduit de Naples à Salerne, n'a rien qui diffère de constructions romaines, comme le mausolée de Sainte-Constance et le baptistère du Latran. Au contraire, le baptistère de Naples... est, en Italie, l'un des plus anciens exemples d'une coupole sur plan carré ; il est, dans le monde, le premier édifice chrétien où le passage de la coupole au carré du plan soit ménagé au moyen des trompes d'angle, qui sont l'élément le plus caractéristique de l'architecture sassanide »⁵.

* * *

¹ Cela n'est malheureusement pas toujours le cas chez les auteurs : ils intervertissent parfois l'Est et l'Ouest.

² Il s'agit d'une fenêtre étroite qui débute dans le carré, coupe la corniche et s'élève jusque dans la coupole où elle se termine par un cintre.

³ On en trouvera la coupe chez G. DE ANGELIS D'OSSAT : *Romanità delle cupole paleocristiane* = *Le cupole di Roma* 5, Spoleto 1946, 16 fig. 4.

⁴ Voir nos planches VI et VIII.

⁵ E. BERTAUX : *L'art dans l'Italie méridionale* 1, Paris 1904, 40. L'origine perse des trompes d'angle en général a été établie par J. Strzygowski et c'est là un thème

Tel qu'il se présente de nos jours, le baptistère de San Giovanni in fonte n'est plus dans son état primitif. Il est évident, en effet, que la salle carrée et octogonale surmontée d'une coupole hémisphérique constitue un bâtiment ayant une unité, un édifice terminé en soi. C'est pourquoi la plupart des auteurs qui se sont intéressés à son architecture pensent qu'il s'agissait primitivement d'une construction isolée, pour son compte, indépendante : le baptistère de San Giovanni in fonte dans son état originel ¹.

Il n'y a aucun doute que le portique, disproportionné et dépourvu de toute décoration, est une adjonction : il s'ensuit qu'à l'origine la paroi Nord du baptistère était fermée. D'autre part, primitivement le baptistère n'était pas annexé à la basilique de Santa Restituta : le niveau de l'église est supérieur à celui du baptistère ² et l'extérieur des deux édifices

qui revient dans la plupart de ses ouvrages ; voir par exemple : Die Baukunst der Armenier und Europa, Wien 1918. Pourtant, G. T. RIVOIRA, se basant sur certains détails de construction de la Villa Adriana près de Tivoli, aurait voulu que les Romains fussent les inventeurs des trompes : Le origini della architettura lombarda, 2 ed., Milano 1908, 236-237 ; Architettura romana, costruzione e statica nell'età imperiale, Milano 1921, 314 e 330. Il y a donc une dépendance directe du baptistère de Naples par rapport à l'architecture orientale. Bertaux l'avait déjà notée et elle est encore affirmée par : J. STRZYGOWSKI : Byzantinische Zeitschrift 18, Leipzig 1909, 671 ; Die Baukunst der Armenier und Europa, Wien 1918, 362 ; Origin of Christian Church Art, Oxford 1923, 134. A. SORRENTINO 2, Roma 1909, 221. Ch. DIEHL : Manuel d'art byzantin 1, 2^e éd., Paris 1925, 127. P. TOESCA : Storia dell'arte italiana 1, Torino 1927, 110 e 146, nota 75. G. STUHLFAUTH, Leipzig 1929, 185. E. W. ANTHONY : A History of Mosaics, Boston 1935, 119. C. CECHELLI : Per una comprensione integrale della iconografia cristiana = Actes 5, Rome 1957, 377. Seul R. DE LASTEYRIE, en suivant Rivoira, fait exception : L'architecture religieuse en France à l'époque romane, 2^e éd., Paris 1929, 270-272. Récemment, toute la question a été reprise par J. FINK : Die Kuppel über dem Viereck, Ursprung und Gestalt, Freiburg i. Br. — München 1958, 14-17. Ajoutons que GARRUCCI avait déjà noté l'originalité de l'architecture du baptistère napolitain : Storia 4, Prato 1877, 82.

¹ Le mérite de l'avoir reconnu revient à un auteur, aujourd'hui oublié, qui décrivait à la fin du XVII^e siècle San Giovanni in fonte comme « hoggi non più cappella separata, ma per passar dal palagio dell'archivescovo alla chiesa usuale si rende ». S. SICOLA : La nobiltà gloriosa nella vita di san Aspreno, Napoli 1696, 129. Cette opinion se retrouve chez G. ABATINO, Napoli 1900, 101. C. STORNAJOLO, Roma 1902, 270. A. SORRENTINO 1, Napoli 1908, 250 ; 2, Roma 1909, 221. J. WILPERT : Mosaiken 1, Freiburg i. Br. 1916, 214. G. STUHLFAUTH, Leipzig 1929, 185. C. CECHELLI : Per una comprensione integrale della iconografia cristiana = Actes 5, Rome 1957, 377. G. BOVINI, Ravenna 1959, 6. A. KHATCHATRIAN : Les baptistères paléochrétiens, Paris, 1962, 112.

² Le seuil de la porte reliant les deux sanctuaires constitue une marche pour descendre de la basilique dans le baptistère.

manifeste un raccordement ¹. Par conséquent la paroi Sud du baptistère, là où se trouve actuellement la porte qui communique avec l'église, était libre, elle aussi. Deux questions se posent donc à nous : les quatre côtés du baptistère étant libres, où se trouvait l'entrée primitive et comment l'édifice était-il éclairé ?

L'entrée primitive de San Giovanni in fonte se trouvait manifestement sur l'axe Est-Ouest qui est l'axe principal du baptistère, comme le montre entre autres l'orientation de la croix monogrammatique décorant la coupole. Se basant sur ce qu'il faut être à l'Est pour lire le symbole du Christ, certains archéologues ont voulu y placer la porte d'entrée ². D'autres au contraire l'ont mise à l'Ouest, soit en face du côté principal ³. Bien qu'elle présuppose un autre agencement de l'abside de Santa Restituta afin de permettre l'accès extérieur au côté Ouest du baptistère ⁴, cette seconde opinion est préférable, car, comme nous le verrons ⁵, elle

¹ Le mur du baptistère est d'environ 10 cm. plus élevé que celui de la nef droite de la basilique. D'autre part, cette dernière est un peu plus large que le baptistère : il s'ensuit que la jonction des deux sanctuaires exige quelques centimètres de mur en biais. Voir le plan reproduit plus loin : planche I.

² Le premier à faire ce raisonnement fut R. GARRUCCI : *Storia* 4, Prato 1877, 80. Il a été suivi par G. ABATINO, Napoli 1900, 101. C. STORNAJOLO, Roma 1902, 270. A. SORRENTINO 1, Napoli 1908, 250 ; 2, Roma 1909, 221. L. V. BERTARELLI : *Napoli e dintorni* = Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Napoli 1934, 176.

³ O. WULFF : *Altchristliche und byzantinische Kunst* 1, Berlin 1914, 326. J. WILPERT : *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 214. G. STUHLFAUTH, Leipzig 1929, 185-186 und 196. L. DE BRUYNE, Rome 1957, 343. Mallardo est prudent. Il reconnaît, lui aussi, que l'entrée primitive ne pouvait être qu'à l'Est ou à l'Ouest, mais il laisse la question pendante : *L'asse del battistero era da est a ovest, e ad est o a ovest era l'ingresso primitivo*. D. MALLARDO : *Napoli* = *Enciclopedia cattolica* 8, Roma 1952, 1639.

⁴ C. Cecchelli pense que primitivement Santa Restituta avait une abside à courbe très aplatie. *Per una comprensione integrale della iconografia cristiana* = *Actes* 5, Rome 1957, 377. Catalani supprimait la difficulté, lorsqu'il écrivait que l'abside primitive de Santa Restituta se trouvait là où il y a maintenant le Dôme, tandis que l'entrée primitive de la basilique était là où se trouve actuellement l'abside. L. CATALANI : *Le chiese di Napoli* 1, Napoli 1845, 48. Mais cette hypothèse est-elle fondée ou est-ce simplement pour avoir ici « la même chose que dans les autres basiliques de Constantin le Grand : le baptistère à l'entrée de la basilique » ? De nos jours, l'espace compris entre le baptistère et l'abside de la basilique sert de petit bureau. Son niveau est bien plus élevé que celui du baptistère, car on y accède par des escaliers partant à gauche de l'abside et conduisant à la chapelle située derrière l'abside. Ce petit local est éclairé par une fenêtre s'ouvrant au-dessus du baptistère. Par conséquent il est impossible de voir le mur Ouest du baptistère depuis l'extérieur et seule une fouille dans ce bureau permettrait de l'atteindre et d'en connaître avec certitude l'état primitif.

⁵ Voir plus loin : pp. 32 et 45.

tient mieux compte du sens des mosaïques. Nous savons du reste aussi que le néophyte arrivait de l'Ouest et regardait vers l'Est tandis qu'il recevait le baptême. Toutefois, seule l'étude d'ensemble de l'architecture de Santa Restituta ¹ pourra en apporter la démonstration explicite.

Trois parois de San Giovanni in fonte ont donc subi des transformations. La quatrième, à l'Est, n'est pas intacte, elle non plus. La modification est même tellement évidente qu'elle saute aux yeux du premier venu, alors que le visiteur non averti peut ignorer les changements apportés aux autres côtés. En effet, il est manifeste qu'à l'origine le côté Est ne comportait pas une grande fenêtre s'élevant jusque dans la coupole où elle a entraîné la destruction barbare d'une partie des mosaïques. Il ne peut donc y avoir de doute que nous ayons affaire à un agrandissement postérieur. Une question se pose alors : la petite fenêtre primitive était-elle la seule du baptistère ? Garrucci l'a cru ², mais ce n'était certainement pas le cas, comme le prouve la présence d'une fenêtre rectangulaire murée au-dessus de l'entrée primitive, à l'Ouest ³. Par raison de symétrie, on a pensé que l'architecte avait donné à son édifice quatre fenêtres égales dont trois auraient été murées alors que la quatrième était transformée et agrandie ⁴. Mais les recherches effectuées à la demande

¹ C'est aussi cette étude qui dira à quel moment sont intervenues les diverses transformations architecturales du baptistère.

² R. GARRUCCI : *Storia* 4, Prato 1877, 80. Ainsi que le montre la tavola 269, Garrucci n'a pas connu d'autre fenêtre que celle qui s'élève encore jusque dans la coupole. C'est donc à tort que Bovini parle d'une ouverture qui aurait existé dans la coupole au temps de Garrucci, comme si ce n'était plus le cas de nos jours : *La cupola non aveva originariamente alcuna apertura : quella che si vedeva ancora al tempo del Garrucci fu ricavata evidentemente in un secondo tempo*. G. BOVINI, Ravenna 1959, 7.

³ Le mur qui ferme cette fenêtre forme un renforcement d'environ 3 cm. par rapport au reste de la paroi. Cela n'était toutefois pas apparent à l'époque de Garrucci où du stuc égalisait la surface. Certes, ce stuc était-il recouvert d'une peinture en forme de grillage. E. MÜNTZ, Paris 1883, 26. Mais Garrucci a pu imaginer qu'il s'agissait là simplement d'une fenêtre simulée et non d'une vraie fenêtre murée.

⁴ Cette opinion est bien ancienne, puisque Mazzocchi la formule déjà au XVIII^e siècle. A. S. MAZUCHIUS : *Dissertatio historica*, Neapoli 1751, 27, nota 23. Elle fut reprise par H. W. SCHULZ : *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien* 3, Dresden 1860, 14. Elle fut ensuite répétée, jusqu'aux recherches de Wilpert, par Müntz, Clausse, Bertaux, Sorrentino et Muñoz. Dans le Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, Leclercq ne fait pratiquement que reproduire Müntz et Bertaux : il ne faut donc pas lui demander une opinion personnelle à ce sujet. On peut s'étonner, par contre, de voir cette idée reprise récemment par G. BOVINI, Ravenna 1959, 15 texte et note 38.

de Wilpert par Antonio Filangieri di Candida, directeur de l'inspectorat royal des monuments de Naples, ont montré qu'à l'origine le baptistère n'avait que deux fenêtres, l'une surmontant la porte d'entrée à l'Ouest et l'autre en face à l'Est ¹.

Nous pouvons donc conclure la description de l'édifice primitif et la résumer. San Giovanni in fonte était à l'origine un bâtiment carré surmonté d'une coupole. Ses parois Nord et Sud ne comportaient aucune ouverture, c'est-à-dire ni porte ni fenêtre. Les deux autres parois avaient chacune une petite fenêtre de mêmes dimensions. Enfin, l'entrée du baptistère se trouvait, selon toute vraisemblance, du côté Ouest. Malgré l'adjonction du portique et les modifications quant aux diverses ouvertures ², l'édifice primitif est donc facilement reconnaissable : la construction actuelle est pour l'essentiel celle qui fut élevée par l'architecte antique ³.

2. L'aménagement intérieur du baptistère

Le sol du baptistère est formé de plaques de marbre irrégulières assez espacées et de diverses couleurs : blanc, gris, gris-bleu. Au milieu du local on voit la piscine ronde et recouverte de marbre blanc ⁴. Elle est actuellement protégée par une barrière en fer brut qui l'entoure. On ne remarque aucune trace d'un escalier intérieur. Par contre, au fond, il y a toujours le trou pour l'écoulement de l'eau ⁵.

¹ Ces fenêtres avaient 2 m. de hauteur sur 1 m. 30 de largeur. J. WILPERT, *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 214. Comme le remarque cet auteur, le baptistère était donc assez peu éclairé. Cela n'avait guère d'importance à une époque où le baptême était conféré de nuit, notamment lors de la vigile pascalle, car en de telles circonstances on avait de toute façon besoin de lumière artificielle.

² Il est inexact d'écrire que par la suite « le baptistère fut relié à la basilique par un *consignatorium* ». A. KHATCHATRIAN : *Les baptistères paléochrétiens*, Paris 1962, 112.

³ Au sujet des idées mystiques qui ont pu guider l'architecte, cf. C. CECHELLI : *Per una comprensione integrale della iconografia cristiana* = *Actes* 5, Rome 1957, 377-378.

⁴ La piscine a 2 m. de diamètre et 75 cm. de profondeur. G. STUHLFAUTH, Leipzig 1929, 184.

⁵ Il n'y a pas de conduite d'amenée d'eau. Comme en bien d'autres baptistères, il fallait donc porter l'eau pour remplir la piscine. Ceci nous indique que le baptême administré à San Giovanni in fonte ne comportait pas une immersion complète ; d'ailleurs, la piscine n'était pas assez profonde pour cela. Mais on baptisait par une triple infusion sur la tête d'un adulte debout dans la piscine avec de l'eau jusqu'aux genoux.

Entre la piscine et les colonnes du côté Nord se trouve une pierre tombale rectangulaire de 1577 en marbre ¹. Au milieu de la paroi Ouest il y a, prise dans le mur, une toile de Francesco Curia ² représentant le baptême du Christ assisté de deux anges. Deux autres tableaux sont suspendus de ce côté, de part et d'autre de cette toile : il s'agit à droite d'une Vierge à l'Enfant en compagnie d'Elisabeth et de Jean-Baptiste, et à gauche d'une Assomption. La paroi Sud a l'ouverture donnant sur Santa Restituta. A droite de cette porte il y a un tableau de la création du monde. A gauche se trouve un marbre avec une inscription italienne. Celle-ci rapporte la légende qui fait remonter la construction de cet édifice à l'empereur Constantin le Grand et attribue sa consécration au pape Sylvestre : *Questa cappella la edificai lo imperatore Costantino ali ani CCCXXXIII poy la nativi de XPO et la consecrai S. Silvestro et ave nome S. Joanne ad fonte et ave indulgetie ifinite* (corrigé ultérieurement en *indulgetiae ifinitae*) ³. L'inscription – qui n'indique donc pas quand elle fut rédigée ⁴ – est surmontée d'un tableau à l'huile en mauvais

¹ Nous y lisons l'inscription suivante :

Vivos religio disiunctos
iunxit in unum
collegas ideo mors
separare nequit
an. redent. nostre MDLXXVII
die nono decembris

L'inscription est surmontée d'un écusson en relief avec un crâne sur un livre et deux os disposés en forme de croix de Saint-André. Elle est suivie d'un sablier placé entre deux crânes fendus. Quant à la question de la tombe du bienheureux Tiberius, évêque de Naples mort en 843 et qui aurait été enterré dans notre baptistère, cf. A. S. MAZUCHIUS : *De sanctorum neapolitanae Ecclesiae episcoporum cultu dissertatio* 1, Neapoli 1753, 155-156. Voir aussi L. PARASCANDOLO : *Memorie* 2, Napoli 1848, 97, nota 8.

² Ce peintre napolitain de la seconde moitié du XVI^e siècle est aussi l'auteur du « Baptême de Jésus » qui se trouve dans la chapelle de Saint-Jean-Baptiste du Dôme actuel.

³ Les auteurs qui rapportent cette inscription indiquent la date CCCXXXIII. Il s'agit là probablement d'une erreur de transcription reproduite telle quelle par la suite. Mais l'inscription a bien CCCXXXIII, ce qui est tout à fait conforme à la date indiscutable donnée par la chronique de Santa Maria del Principio : *Anno post Passionem Domini nostri Jesu Christi tercentum quadraginta tribus*. L. PARASCANDOLO : *Memorie* 2, Napoli 1848, 211. Quant à la valeur historique de cette date et de l'inscription, voir plus loin : p. 70, note 1.

⁴ Bien qu'il regardât le contenu de l'inscription comme tradition antique, Sicola a vu que l'inscription elle-même était récente à son époque : *iscrittione di marmo nel muro riposto ci addita con queste parole di antica locutione bensi, ma di carattere moderno, da non multi anni formata*. S. SICOLA : *La nobiltà gloriosa nella vita di san Aspreno*, Napoli 1696, 128.

état, œuvre assez tardive représentant le pape et l'empereur. Tout ce qui reste libre des quatre murs est recouvert de stuc ¹.

* * *

Si l'aménagement du carré du baptistère n'a que fort peu de valeur, il n'en va pas de même de la décoration de la coupole et de l'octogone. A l'origine, toute la coupole et tout l'octogone étaient ornés de mosaïques. Il n'en reste actuellement plus qu'une bonne moitié, davantage cependant qu'il n'en paraît au premier coup d'œil. Mais ces fragments nous permettent heureusement de reconstituer la plus grande partie de ce qui est perdu.

La coupole est divisée en deux zones. La première, la calotte, est indiquée par un large cercle, une bande à fond d'or décorée de corbeilles de fruits, de branchages et d'oiseaux de toute sorte dont le phénix entre deux palmiers. A l'intérieur de ce cercle il y a une portion de ciel bleu étoilé sur lequel se détache, en or, la croix monogrammatique entourée des lettres apocalyptiques alpha et oméga. Le sommet du monogramme, situé à l'Est ², est entouré d'un nimbe bleu pâle et une main y dépose une couronne.

La seconde zone de la coupole est comprise entre la calotte et une bande composée de doubles spirales marquant la séparation d'avec l'octogone. Cette zone se compose de huit compartiments en forme de trapèzes séparés par des bandes dorées allant des bords de la coupole jusqu'au cercle central. Une seule bande est presque intacte : elle est ornée d'un feston de feuilles, de fleurs et de fruits sortant d'un vase à anses et de nouveau des oiseaux égayent cette guirlande.

Des huit compartiments trapézoïdaux, cinq sont partiellement conservés et trois ³ totalement détruits. Chacun était divisé en deux parties : le haut était orné d'une draperie verte ou bleue et le bas comportait un sujet biblique, quelquefois deux. En face de l'entrée primitive, le compartiment Est a été saccagé lors de l'agrandissement de la fenêtre.

¹ Ce stuc remplace un revêtement en plaques de marbre. J. WILPERT : *Mosaiken 1*, Freiburg i. Br. 1916, 215. G. STUHLFAUTH, Leipzig 1929, 188.

² C'est par erreur que Bovini place à l'Est le pied de la croix monogrammatique. G. BOVINI, Ravenna 1959, 8.

³ Et non quatre comme le disent par inadvertance J. WILPERT : *Mosaiken 1*, Freiburg i. Br. 1916, 218 et M. van BERCHEM-E. CLOUZOT : *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle*, Genève 1924, 105.

On n'y voit plus que le bas d'un personnage masculin¹. Au Nord-Est il y a deux scènes juxtaposées dans le même compartiment : à droite deux serviteurs versant de l'eau dans six vases évoquent le miracle de Cana, alors qu'à gauche l'artiste a représenté l'entretien de Jésus avec la Samaritaine. Si la scène de Cana est pratiquement intacte, il ne reste par contre que des fragments de l'interlocuteur de la Samaritaine. Les trois compartiments suivants, Nord, Nord-Ouest et Ouest, ont perdu toute décoration. Au Sud-Ouest un personnage est assis sur une pierre et l'on voit encore le reste des deux femmes qui étaient devant lui, ce qui est suffisant pour nous permettre de reconnaître ici la visite des saintes femmes au tombeau de Jésus. Le compartiment suivant – qui surmonte au Sud la porte séparant de nos jours le baptistère et la basilique – comporte deux scènes lacustres, l'une sur l'autre. En bas, le Christ fait un geste vers une étendue d'eau remplie de poissons. Le reste de la scène est perdu, mais cela nous suffit pour y voir la pêche miraculeuse. En haut, une barque avec un passager et trois rames sont tout ce qui subsiste d'une scène où nous reconnaitrions l'épisode de Jésus marchant sur les eaux. Enfin, le tableau Sud-Est nous montre la scène du don de la loi à saint Pierre. Debout sur un globe bleu, le Christ remet à l'apôtre un volumen en partie déroulé sur lequel on peut lire : *Dominus legem dat*. A gauche de Notre-Seigneur (à droite pour le spectateur), Pierre porte sur l'épaule un bâton terminé par la croix monogrammatique et reçoit le volumen dans ses mains voilées par le pan de son vêtement. De l'autre côté du Christ, il y avait un autre personnage, saint Paul, dont il ne subsiste que la partie inférieure.

L'octogone, avons-nous dit, est constitué par quatre côtés à surface plane et quatre côtés sous forme de niches d'angle surmontées par des arcs frontaux. Les quatre côtés principaux sont ceux à surface plane, car ils correspondent aux deux axes du baptistère. Ils comprennent chacun trois parties. Dans les bords il y avait primitivement huit personnages offrant des couronnes, deux par côté : il ne reste actuellement que les personnages des côtés Sud et Ouest et un fragment de ceux de chacun des autres côtés. Au centre, il y a la fenêtre à l'Est, un buste du Christ au Sud et un buste de la Vierge au Nord : contrairement à tout le reste de la décoration de l'octogone et de la coupole, ces deux bustes ne sont pas en mosaïques, mais ils sont peints². A l'Ouest enfin, il y a la seconde fenêtre actuellement murée et sans décoration.

¹ Voir plus loin les diverses explications données de ce personnage : pp. 56-59.

² Les deux bustes avaient un nimbe en relief, mais celui de la Vierge a disparu.

Les quatre trompes d'angle¹ avaient le tétramorphe : la figure d'homme au Sud-Est, le lion au Sud-Ouest, le taureau au Nord-Est et l'aigle au Nord-Ouest. Les deux premiers symboles sont bien conservés : ils se détachent sur un ciel bleu étoilé. Le taureau est très fragmenté, mais tout à fait reconnaissable. Quant à l'aigle, il a totalement disparu².

Les petits arcs frontaux au-dessus des trompes étaient indiqués par une bande d'or décorée de croix rougeâtres, de saphirs ovales et d'émeraudes rectangulaires, ainsi que nous pouvons le constater d'après ce qu'il en reste au-dessus de la figure d'homme. Quant aux archivoltes, elles comportent des scènes pastorales : il s'agit du Bon Pasteur alternativement entre deux brebis (Sud-Ouest et Nord-Est) et entre deux cerfs (Sud-Est et Nord-Ouest). Ces quatre scènes, assez bien conservées, sont encadrées par deux palmiers chargés de fruits dans lesquels piquent des oiseaux bigarrés.

Enfin les mosaïques de San Giovanni in fonte se terminaient par une bordure à dessins géométriques. Située au bas de l'octogone³, cette bande décorative faisait tout le tour du baptistère. Elle est presque entièrement perdue : seul un fragment conservé sous le lion nous permet de savoir comment elle se composait.

3. Histoire du baptistère

La légende s'est emparée des origines du christianisme au bord du célèbre golfe : mentionnons la venue de saint Pierre à Naples et les deux séjours de Constantin le Grand à qui l'on attribua la construction de sept basiliques chrétiennes et du baptistère de San Giovanni in fonte. De tout cela, nous ne retiendrons que le désir d'établir un parallélisme entre la métropole de la Campanie et Rome.

Naples est pourtant l'une des rares villes d'Italie à pouvoir se glorifier de posséder une basilique constantinienne⁴ : dédiée primitivement

¹ Par inattention, D. Salazaro écrit que « les évangélistes et leurs symboles sont dans deux des quatre angles du local ». *Studi sui monumenti della Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, Napoli 1871, 8.

² C'est donc à tort que l'on a dit le taureau « disparu » et l'aigle « à peine distinct » ou « très fortement endommagé ». M. VAN BERCHEM-E. CLOUZOT : *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle*, Genève 1924, 109. H. LECLERCQ : *Naples = DACL* 12, Paris 1935, 748. Il n'est même pas assez affirmatif de dire l'aigle « presque complètement disparu ». G. BOVINI, Ravenna 1959, 14.

³ Cette bande se trouve donc juste au-dessus de la corniche.

⁴ Nous le savons non seulement par les auteurs napolitains, mais encore par le

au Sauveur, cette église porte actuellement le nom de basilique de Santa Restituta en raison de la translation des reliques de la sainte dans cette église, probablement au VIII^e siècle ¹. Il s'agit là de la première cathédrale de Naples.

Par la suite, la ville vit se construire bien d'autres églises : à lui seul l'évêque saint Sévère ² en fit bâtir quatre ornées de mosaïques. A la fin du V^e siècle ou au début du VI^e l'évêque Etienne I^{er} édifia une deuxième cathédrale à proximité immédiate ³ de la première : elle prit le nom de Stephanian en l'honneur de son fondateur ⁴. Dès lors l'église de l'évêque de Naples, la major neapolitana ecclesia, fut composée de deux sanctuaires distincts ayant chacun son propre clergé ⁵ sous l'autorité du même pontife. Cette situation demeura jusqu'à la fin du XIII^e siècle, époque où les rois angevins firent détruire la Stephanian pour construire l'actuel dôme de Saint-Janvier.

* * *

Dans les dernières années de son épiscopat (vers 362-408) saint Sévère fit construire à côté de sa cathédrale un baptistère isolé dont il orna la partie supérieure de mosaïques : ce petit édifice est le baptistère de San Giovanni in fonte ⁶.

Liber pontificalis de Rome qui ne laisse aucun doute à ce sujet : « Eodem tempore fecit Constantinus Augustus basilicam in civitatem Neapolim », et suit la liste des dons pour cette fondation. L. DUCHESNE : *Le Liber pontificalis* 1, Rome 1886, 186.

¹ B. CAPASSO : *Topografia della città di Napoli nell' XI secolo*, Napoli 1895, 67. Sur l'origine de Santa Restituta, cf. A. SORRENTINO 1, Napoli 1908, 239-281 et notamment 241-248.

² Sévère est l'un des évêques de Naples qui paraît avoir été le mieux connu dans l'Antiquité : nous possédons encore, par exemple, une lettre que lui adressa saint Ambroise, son collègue de Milan. *Ambr. epist.* 59 PL 16, 1182-1183. Son épiscopat va de 362 environ à 408 et sa fête se célèbre le 30 avril.

³ La situation exacte de la Stephanian et ses dimensions ne seront fixées que par des fouilles systématiques.

⁴ Bischof Stephanus I. (um 500) ist der Erbauer des Doms und des bischöflichen Palastes. Er hat den kirchlichen Mittelpunkt Neapels geschaffen. Der Dom war dem Erlöser geweiht, führte aber lange Jahrhunderte den Namen der basilica Stephanian, und erhielt damit den Namen seines Erbauers lebendig. Wie noch heute, grenzte schon der alte Dom an die konstantinische Basilika und das Baptisterium des Severus. Der Bischofshof war schon damals ein grosser Komplex von kirchlichen Gebäuden. H. ACHELIS : *Die Katakomben von Neapel*, Leipzig 1936, 11.

⁵ Au sujet de la composition des deux clergés, voir B. CAPASSO : *Topografia della città di Napoli nell'XI secolo*, Napoli 1895, 78.

⁶ Il ne saurait être question de discuter la date de ce baptistère avant d'avoir

Les premiers travaux effectués au baptistère de Sévère eurent lieu plus d'un demi-siècle plus tard, soit entre 465 et 486, par ordre de l'évêque Soter ¹. Il est difficile de nos jours d'évaluer l'œuvre de Soter. S'agit-il d'un aménagement de la piscine baptismale – pose, au milieu de la piscine, d'une conque romaine de basalte sur base de porphyre et ornée de bacchantes – comme le propose Sorrentino ² ? N'est-ce pas plutôt à Soter que remontent les modifications qui lièrent le baptistère à Santa Restituta : la fermeture de l'entrée et de la fenêtre Ouest et l'ouverture d'une porte Sud donnant directement dans une nef de la basilique ? Quoi qu'il en soit, cette transformation était chose faite au VI^e siècle ³, époque de l'ouverture de la paroi Nord et de la construction du portique ⁴.

L'évêque Vincent (554-578) fit édifier un nouveau baptistère plus petit et richement décoré ⁵ : ce fut le « Baptistère de la Stephania », de même que San Giovanni in fonte était devenu celui de Santa Restituta. Dès lors les deux baptistères furent desservis par les clergés des deux basiliques. La seule modification importante apportée encore à l'édifice

étudié ses mosaïques. Nous nous permettons donc de renvoyer à ce sujet le lecteur au chapitre suivant. Nous n'avons aucune preuve que l'évêque Sévère ait dédié lui-même son édifice à saint Jean-Baptiste, car nous ne possédons pas d'écrit mentionnant un baptistère de Saint-Jean à Naples avant la chronique de Santa Maria del Principio au XIII^e siècle. Pourtant, nous pouvons tenir cette dédicace pour authentique puisque c'était tout naturellement celle qu'on donnait aux baptistères dans l'Antiquité.

¹ Hic ecclesiam catholicam beatorum Apostolorum in civitatem constituit et plevem post sanctum Severum secundus instituit. Liber pontificalis sanctae neapolitanae Ecclesiae, pars prima éditée par G. WAITZ, Hannoverae 1878, 408. Au sujet de ce texte, voir plus loin : p. 77, note 2.

² A. SORRENTINO 1, Napoli 1908, 253. Achelis propose un complément architectural : Soter... unterzog das Baptisterium einem Umbau. H. ACHELIS : Die Katakomben von Neapel, Leipzig 1936, 9. Rien ne permet de vérifier cette hypothèse. Cf. H. ACHELIS : Die Bischofchronik von Neapel = Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Sächsischen Akademie der Wissenschaften 40 IV, Leipzig 1930, 68.

³ L'architecte Forni considère comme paléochrétiens les murs actuels de l'abside et de la nef droite de la basilique aussi bien que ceux du baptistère.

⁴ C'est ce que montrent les chapiteaux cubiques à monogramme surmontant les colonnes du portique. G. STUHLFAUTH, Leipzig 1929, 186. A titre de pure hypothèse, ne peut-on pas se demander si la construction de ce portique n'est pas contemporaine de celle de la basilica Stephania ?

⁵ Liber pontificalis sanctae neapolitanae Ecclesiae, pars prima publiée par G. WAITZ, Hannoverae 1878, 412. Im Bischofshause richtete er (= Vincentius) ein zweites, kleineres Baptisterium ein ; das anstoßende Triclinium war mit Mosaiken geschmückt. H. ACHELIS : Die Katakomben von Neapel, Leipzig 1936, 11.

de Sévère fut l'agrandissement de la fenêtre Est, la seule qui subsistait¹, mettant ainsi le bâtiment dans l'état que nous lui connaissons actuellement.

* * *

Si l'architecture de San Giovanni in fonte n'a plus été modifiée depuis un millénaire en tout cas, il n'en va pas de même de l'aménagement intérieur du baptistère. L'humidité s'installa dans l'édifice et ce fut catastrophique pour la décoration de mosaïques². Le stuc sur lequel reposaient les mosaïques fut attaqué par des infiltrations d'eau : il gonfla, il se fendilla et les précieux petits cubes de couleur commencèrent à tomber. Il est impossible de savoir quand débuta cette catastrophe³, mais ce dut être de bonne heure. Rien ne fut tenté pour lutter contre la détérioration : pauvreté, peut-être, négligence et surtout manque universel de considération envers les mosaïques paléochrétiennes⁴ expliquent cette passivité. Et pourtant San Giovanni in fonte n'était-il pas devenu le titre du chanoine théologal de Naples⁵ ?

La première restauration de la décoration eut lieu vers 1300⁶, sous la dynastie d'Anjou. Un artiste⁷ fut chargé de décorer à nouveau les

¹ En effet, jusqu'à preuve formelle du contraire, nous refusons, avec Stuhlfauth, de penser que cet agrandissement puisse remonter à l'époque paléochrétienne, puisqu'il devait entraîner la destruction barbare d'une partie des mosaïques. G. STUHLFAUTH, Leipzig 1929, 186-187. N'est-ce pas plutôt le travail d'une époque de recul artistique, d'une époque où peut-être les mosaïques avaient déjà commencé de tomber ?

² Et peut-être aussi pour le revêtement de marbre qui décorait la partie carrée du bâtiment.

³ Le mot n'est pas trop fort, puisque la détérioration progressive nous a privés à jamais d'une partie de l'œuvre, saccageant ainsi l'une des mosaïques paléochrétiennes les plus précieuses d'Italie.

⁴ Ce dédain n'est pas propre à Naples, bien loin de là. Tous les archéologues et les historiens de l'art savent qu'il fut malheureusement très général et que fort longue serait la liste des œuvres qui en pâtirent d'une façon ou d'une autre.

⁵ G. A. GALANTE : Guida sacra della città di Napoli, Napoli 1873, 30. Les membres du chapitre cathédral de Naples étaient attachés à une chapelle, comme à Rome les membres du Sacré-Collège le sont à une église.

⁶ C'est en effet de la fin du XIII^e siècle ou mieux du début du XIV^e que datent les deux peintures que nous avons rencontrées dans l'octogone.

⁷ C'est un peintre de l'école toscane. E. BERTAUX : L'art dans l'Italie méridionale 1, Paris 1904, 48, note 4. J. Wilpert voit dans les deux peintures une certaine ressemblance avec les œuvres de Cavallini. Mosaiken 1, Freiburg i. Br. 1916, 230. Il s'agit de Pietro Cavallini, qui vécut vers 1250-1330. De fait, Cavallini travailla à Naples au temps des rois angevins et ses élèves ont laissé des œuvres au Dôme de Saint-Janvier et à Santa Restituta.

parties du baptistère qui avaient perdu toute mosaïque. Il ne toucha pas à l'œuvre antique, mais il peignit à fresque deux grands bustes dans l'octogone : ceux du Christ et de sa Mère ¹. Cela n'empêcha évidemment nullement le mal de continuer ses ravages aux mosaïques et, comme la nouvelle cathédrale de Saint-Janvier avait ses propres fonts baptismaux, le vieux local humide fut délaissé peu à peu.

L'archevêque Mario Carafa sortit San Giovanni in fonte de l'oubli ². En 1576 il concéda l'usage du local à la confrérie de la mort ³. Il avait fondé ce groupement de pieux laïques en vue d'assurer la sépulture des pauvres ⁴, et les confrères étaient appelés Confrati Neri en raison de leur costume noir. Le séjour de la confrérie dans notre chapelle dura un siècle et fut l'occasion de plusieurs transformations dans l'aménagement intérieur du sanctuaire. En 1621 l'archevêque Decio Carafa fit enlever la précieuse conque romaine pour la placer au bas de la nef centrale du Dôme ⁵, tandis que l'ouverture de la piscine était fermée par un dallage de marbre ⁶. C'est très probablement à cette époque que l'on plaça un petit autel à un degré contre la paroi Ouest ⁷. Enfin, on entreprit une restauration générale de la décoration ornant la coupole et l'octogone.

¹ Il est intéressant de noter que c'est volontairement que l'on a renoncé à utiliser la mosaïque pour ce travail, et non par ignorance de cette technique, puisqu'en 1322 Lello place à Santa Restituta une mosaïque représentant la Vierge et l'Enfant entre les martyrs Janvier et Restitute. Et Pietro Cavallini n'est-il pas l'auteur de mosaïques de Santa Maria in Trastevere à Rome ?

² Cet oubli, nous pouvons le juger d'après le livre que Pietro di Stefano publia en 1560 à Naples sous le titre : *Descrittione de i luoghi sacri della città di Napoli*. Alors que l'auteur mentionne église après église, chapelle après chapelle, s'attachant même à décrire les autels et les pierres tombales, il n'a pas un mot pour notre baptistère dont le nom n'est même pas indiqué. Et pourtant Pietro di Stefano parle de Santa Restituta et connaît les chroniques napolitaines qu'il cite, la légende de la venue à Naples de Constantin et du pape Sylvestre, la soi-disant fondation de sept basiliques napolitaines par l'empereur.

³ *La divota compagnia della Morte*. D. C. d'ENGENIO CARACCIOLLO : *Napoli sacra* 1, Napoli 1624, 14.

⁴ Per accompagnare a sepolire quei poveri che non han fatto elettione di sepoltura, écrit un Napolitain alors que cette œuvre de miséricorde était encore exercée dans notre sanctuaire. G. A. SUMMONTE : *Historia della città e regno di Napoli* 1, Napoli 1602, 331. Il n'y avait qu'un an que les Confrati Neri occupaient San Giovanni in fonte lorsqu'ils y placèrent la petite pierre tombale qui subsiste de nos jours. Voir plus haut : p. 12, note 1.

⁵ G. ABATINO, Napoli 1900, 101.

⁶ A. SORRENTINO 1, Napoli 1908, 250, nota 3.

⁷ Cet autel, que surmontait la toile de Francesco Curia, a été supprimé récemment. On voit encore son emplacement contre le mur. Seule la peinture de Curia est restée en place. Voir plus haut : p. 12.

On consolida les parties branlantes de mosaïques avec du stuc, les recouvrant ainsi assez fréquemment. Des traits de couleurs soulignèrent, voire modifièrent les lignes des figures, et des fresques occupèrent les compartiments vides de la coupole : scène de l'annonciation, repas d'Emmaüs¹. Bien que peints à fresque, les deux bustes de Jésus et de Marie n'échappèrent pas au travail des restaurateurs². Ce travail témoigne donc, à sa manière, du manque de considération envers l'œuvre primitive dont on change l'aspect par des revêtements de stuc et de couleur et par l'adjonction de scènes ne correspondant pas à la mentalité paléochrétienne³. Pourtant nous devons être malgré tout reconnaissants envers les restaurateurs d'alors : sans eux, la chute des mosaïques aurait continué bien davantage et nous n'aurions peut-être guère plus que le souvenir de l'œuvre antique⁴.

Le transfert de la confrérie de la mort au Tesoro Vecchio⁵ entraîna l'abandon de San Giovanni in fonte⁶. Le XVIII^e siècle paraît n'avoir

¹ E. MÜNTZ, Paris 1883, 24 pour qui ces deux tableaux reproduisaient les compositions primitives en mosaïques. Bien que rejetée à bon droit par E. BERTAUX : *L'art dans l'Italie méridionale* 1, Paris 1904, 49, cette opinion est reproduite par H. LECLERCQ : Naples = DACL 12, Paris 1935, 746. Parmi les peintures nouvelles, Schulz mentionne la tentation de Jésus : *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien* 3, Dresden 1860, 15, alors que G. B. Cavalcaselle-J. A. Crowe parlent de scènes de la Passion : *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI* 1, 2 ed., Firenze 1875, 16. Ces deux affirmations ne peuvent pas être contrôlées, car les peintures n'existent plus, mais il est probable qu'il s'agit là de confusions.

² C'est pourquoi il est mal aisé de déterminer l'artiste qui les a peints. Les deux bustes sont retouchés, pourtant celui de Marie l'est davantage.

³ Qu'on pense simplement au lis que portait l'ange de l'annonciation !

⁴ Et si les revêtements de couleur et de stuc ont ralenti la chute des précieux petits cubes, il faut aussi s'estimer heureux de ce que les restaurateurs n'aient pas tenté d'œuvrer en mosaïque, altérant à jamais le caractère et le style de l'œuvre paléochrétienne.

⁵ ...al presente però in luogo più decoroso presso la porta maggiore del duomo onorevolmente risiede [la compagnia de'Neri], ove un tempo stava il pregiatissimo Tesoro che conservava le sante Reliquie del nostro glorioso Gennaro coll'altre de'Santi Protettori della città. S. SICOLA : *La nobiltà gloriosa nella vita di san Aspreno*, Napoli 1696, 129-130. Pourquoi ce transfert ? Nous ne pouvons le dire avec certitude, mais ne serait-ce pas pour libérer San Giovanni in fonte devenu lieu de passage entre l'archevêché et Saint-Janvier ? Car c'est le cardinal Ascanio Filomarino, archevêque de Naples de 1641 à 1667, qui fit construire l'escalier donnant accès du palais à notre baptistère. D. L. LORETO : *Guida per la sola chiesa metropolitana cattedrale di Napoli*, Napoli 1849, 134-135.

⁶ G. A. GALANTE : *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1873, 30. Il est intéressant de noter qu'à la fin de ce XVII^e siècle on n'est plus tout à fait certain de la destination première de la chapelle : dove forse anticamente si battezzava. P. SARNELLI : *Guida de'forestieri, curiosi di vedere e d'intendere le cose più nota-*

vu qu'une accumulation de poussière et de toiles d'araignées et une nouvelle perte des mosaïques. Et pourtant l'on commençait à prendre conscience de l'importance du monument, en tout cas de celle de sa décoration ... !

Dès la première moitié du XIX^e siècle, des voix se firent entendre pour déplorer cette lamentable situation et bientôt pour demander une restauration. Une première remise en état, sur ordre du cardinal Ricario Sforza, amena, en septembre 1846, le dégagement de la piscine baptismale ¹. Mais le diocèse n'avait pas les moyens d'entreprendre de grands travaux et le gouvernement de Naples avait d'autres soucis, préoccupé qu'il était par les agissements des nationalistes italiens.

Ce n'est qu'en 1887 que débutèrent les travaux qui allaient mettre le baptistère dans son état actuel. La situation avait bien changé depuis quarante ans : Naples avait cessé d'être la capitale d'un royaume indépendant, l'unité italienne était entièrement réalisée et le gouvernement de Rome pouvait se consacrer à des tâches culturelles. Le ministère italien de l'instruction publique ordonna de réparer le toit de San Giovanni in fonte afin de garantir le monument contre les infiltrations d'eau. Ce travail, confié au Génie civil, ne donna pas satisfaction par défaut de construction ou de matériel ². C'est pourquoi, en janvier 1895, le ministère chargea le Génie civil d'une expertise du toit. Celle-ci fut achevée en décembre. Le ministère l'ayant approuvée, la revision de la toiture ³ était terminée en août 1896.

Restait à conserver les mosaïques. Dès 1895, à la suite d'une inspection, le rapport du ministère relevait leur état lamentable : « Festons de toiles d'araignées noircies par le temps, fumée, poussière et crasse, dépôts calcaires laissés par les infiltrations d'eau, saletés de toutes sortes avec lesquelles on para à la chute de nombreux morceaux de mosaïque, voilà ce qu'on voit de cette importante œuvre d'art. Examinée en détail, la mosaïque antique présente des regonflements et des fentes, ce qui entraîne la disjonction des morceaux qui en viennent à tomber isolément ou par groupe. »

bili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto, 2 ed., Napoli 1688, 86 (première édition en 1685). Cf. aussi G. SIGISMONDO : *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi* 1, Napoli 1788, 22.

¹ L. PARASCANDOLO : *Memorie* 1, Napoli 1847, 97.

² Le travail coûta 4500 liras. A. AVENA : *Monumenti dell'Italia meridionale* 1, Roma 1902, 287.

³ Elle avait encore coûté 800 liras. A. AVENA : *Monumenti dell'Italia meridionale* 1, Roma 1902, 288.

Lorsque le toit du baptistère fut totalement en ordre, le ministère de l'instruction publique chargea les deux mosaïstes romains Cherubini et Valenzi de faire le nécessaire afin de protéger l'œuvre de la destruction totale. Ce travail débuta en octobre 1896 et avança lentement en raison de son importance. Il était effectué sous la responsabilité de l'architecte Mazzanti, directeur de l'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle provincie meridionale, qui, dans une relation adressée au ministère en décembre 1897, définissait ainsi les critères directeurs des travaux : « Pour ma part, je ne cesse de recommander au mosaïste de limiter son travail à la consolidation des parties détachées et au nettoyage de celles qui sont encore sales, tout en évitant rigoureusement quelque restauration que ce soit pouvant altérer le caractère et le style de l'ensemble. » On renforça donc avec du ciment toutes les parties disloquées et prêtes à tomber ; parfois on les assura même avec des crochets de cuivre. On supprima toute trace de restauration moderne et l'on mit une couche de ciment à la place des parties perdues, de façon à faire ressortir ce qui subsiste des mosaïques. Scipione Cherubini acheva ce travail de nettoyage et de consolidation en novembre 1898. Dès lors, les mosaïques se présentaient telles que nous les voyons encore.

Le travail de remise en état des mosaïques est véritablement digne d'éloges en raison de la conscience avec laquelle il fut exécuté et qu'on aimerait bien retrouver dans d'autres cas. Ce ne fut pas une restauration comme on en trouve ailleurs, puisqu'on a laissé l'œuvre dans son état fragmentaire sans tenter de la compléter de quelque façon que ce soit. Les mosaïques, telles que nous les voyons désormais, sont donc bien celles que nous a laissées l'Antiquité chrétienne, sans les adjonctions de stuc et de peintures qui les défiguraient ¹. Autre conséquence de ce travail : nous possédons tout ce qui subsiste de l'œuvre antique et il n'y a pas lieu d'espérer découvrir un jour d'autres fragments qui seraient encore invisibles. Si donc nous sommes certains de l'authenticité de l'œuvre conservée, nous le sommes tout autant de son état irrémédiablement fragmentaire.

* * *

¹ C'est ainsi que l'on a même supprimé les scènes de l'annonciation et du repas d'Emmaüs qu'on voyait dans la coupole depuis le XVI^e siècle. Les seules peintures à subsister sont, dans l'octogone, les deux fresques qui montrent les bustes du Christ et de sa Mère.

L'histoire de San Giovanni in fonte serait incomplète, si nous ne disions pas un mot des auteurs qui ont parlé du baptistère et des ouvrages qui reproduisent les mosaïques.

Le premier texte à mentionner explicitement le monument est la chronique de Santa Maria del Principio au XIII^e siècle. Il faut toutefois attendre le XVIII^e siècle pour trouver, sous la plume de Mazzocchi, les premières remarques critiques au sujet de la fondation du baptistère et de sa décoration. Mais la première étude importante est celle de Garrucci en 1877. Dès lors, l'intérêt pour le baptistère de Naples va se développer, surtout lorsque les mosaïques apparaîtront de nouveau dans toute leur beauté ¹.

Quant aux reproductions des mosaïques, il faut évidemment distinguer celles qui précèdent la remise en état de 1896-1898 et celles qui lui sont postérieures. La première catégorie ne comprend aucune photographie : il s'agit uniquement de relevés plus ou moins fidèles, parfois aussi de dessins plus ou moins fantaisistes. Le premier à publier des esquisses de la décoration de notre baptistère fut Parascandolo : même éloignés de la réalité, ces dessins ² n'en sont pas moins intéressants, car ce sont les seuls témoins des peintures qui ont à jamais disparu. D'autres dessins ont été publiés par Schulz, Garrucci, Clausse et Ainalov.

Au cours des travaux de 1896-1898 on fit des calques des mosaïques. Exécutés en couleurs, ces fac-similés furent montrés à l'exposition d'art sacré de Turin en 1898 avant d'être déposés au Musée de San Martino à Naples ³. C'est aussi à ce moment que l'architecte Mazzanti dessina une projection de la décoration ⁴.

¹ Pour connaître dans l'ordre chronologique les différents auteurs qui ont parlé de notre baptistère, le lecteur voudra bien consulter la bibliographie que nous donnons au début de cette étude.

² Ils se trouvent non avec le texte dans le premier volume de l'ouvrage de Parascandolo, mais en annexes au deuxième tome qui parut l'année suivante. L. PARASCANDOLO : *Memorie* 2, Napoli 1848.

³ G. ABATINO, Napoli 1900, 104.

⁴ Cette projection a été publiée par Abatino, Avena, Bertaux, Wulff et Leclercq. Elle comporte de petites inexactitudes : selon ce dessin, la bande décorative marquant la transition entre la coupole et l'octogone ne ferait pas le tour complet du baptistère et ne serait pas arquée sur les côtés Nord et Sud. Corrigée, la projection des mosaïques a été publiée par J. WILPERT : *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 216, fig. 68. Le dessin corrigé de Wilpert a encore été reproduit par STUHLFAUTH et par J. STRZYGOWSKI : *Asiens Bildende Kunst*, Augsburg 1930, 716, Abb. 632. C'est aussi celui que nous publions à la pl. II, mais sans la reconstitution que Wilpert donne du compartiment Est et que nous croyons fausse.

Les premières reproductions après la remise en état des mosaïques sont les photographies publiées par Abatino. D'autres accompagnent les études de Venturi, Avena, Stornajolo, Bertaux, Muñoz, Rivoira, Sorrentino ¹ et Wulff. En raison de la forme concave de presque toutes les surfaces décorées et des imperfections de l'art photographique au début du siècle, ces reproductions ont l'inconvénient de déformer les sujets qu'elles reproduisent : les parties latérales des images apparaissent plus petites que la partie située face à l'objectif de l'appareil. Pour éviter ce défaut, Wilpert fit reproduire les sujets partie par partie : ensuite on recomposa l'ensemble en juxtaposant les photographies de détail et l'on rephotographia le tout. Par ce procédé, on réalisa des copies véritablement conformes à l'original. D'autre part, les reproductions publiées par Wilpert ² sont les premières à être en couleurs.

Par la suite, certaines mosaïques du baptistère ont été photographiées, selon les procédés photographiques modernes, par la maison Alinari.

Dès lors, la décoration de San Giovanni in fonte a été reproduite plus ou moins complètement par van Berchem-Clouzot, Toesca, de Lasteyrie ³, Stuhlfauth, Galassi, Bijvanck, Anthony, Leclercq, Lavagnino, Quasten ⁴, Morey, Volbach, Lowrie, Mallardo, Cecchelli ⁵, Weidlé ⁶, L'Orange-Nordhagen, Schaffran ⁷ et Sotomayor ⁸. Mais ordinairement on s'est contenté de photographies en noir et blanc ⁹, de sorte que les planches de Wilpert constituent encore de nos jours la seule collection de reproductions en couleurs.

¹ A. SORRENTINO 2, Roma 1909, 217-233.

² J. WILPERT : Mosaiken 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 29-39.

³ R. DE LASTEYRIE : L'architecture religieuse en France à l'époque romane, 2^e éd., Paris 1929.

⁴ J. QUASTEN, Münster i. Westf. 1939.

⁵ C. CECHELLI : Il trionfo della Croce, Roma 1954.

⁶ W. WEIDLÉ : Mosaici paleocristiani e bizantini, Milano-Firenze 1954.

⁷ E. SCHAFFRAN : Frühchristliche Mosaiken, München und Ahrbeck 1961.

⁸ M. SOTOMAYOR : S. Pedro en la iconografía paleocristiana, Granada 1962.

⁹ Seul Volbach reproduit en couleurs une planche de Wilpert : le lion de la niche Sud-Ouest.

CHAPITRE II

Les mosaïques du baptistère

1. Les mosaïques de la coupole

A. La calotte

Le centre de la coupole est constitué par un tableau circulaire (pl. III) qui représente le ciel¹. Le fond du tableau est bleu : c'est le firmament. Pour souligner la profondeur du ciel, l'artiste a ménagé vers l'extérieur deux ou trois cercles plus clairs : il s'ensuit que le milieu du tableau semble plus lointain. A part quelques petites lacunes, ce ciel est entièrement conservé. Il s'agit d'un ciel nocturne où brillent 74 étoiles de diverses grandeurs². Ces astres ont ordinairement huit branches³ à forme de pétales de fleurs. Ils sont soit dorés, soit blanchâtres et quelquefois d'un bleu clair. Leurs contours sont soulignés par une ligne bleue très foncée. Leur centre est parfois indiqué par un cercle rouge. Au bout des branches il y a habituellement un petit cercle de même couleur : par là le mosaïste entendait manifester le scintillement des astres.

¹ Reproductions : A. VENTURI : *L'arte* 11, Roma 1908, 438. Bollettino d'arte del ministero della pubblica istruzione 3, Roma 1909, 221, fig. 3. J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 29. M. VAN BERCHEM-E. CLOUZOT : *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle*, Genève 1924, 106, fig. 119. DACL 12, Paris 1935, 741-742, fig. 8692. C. CECHELLI : *Il trionfo della Croce*, Roma 1954, fig. 67. La mosaïque de la calotte a donc été rarement reproduite, bien qu'il s'agisse d'une des parties les mieux conservées de la décoration du baptistère.

² A l'exception du chiffre inexact, nous ne pouvons que souscrire à la remarque suivante : « Il n'y a aucune symétrie dans la distribution de ces 72 étoiles et l'effet en est d'autant plus heureux. » M. VAN BERCHEM-E. CLOUZOT : *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle*, Genève 1924, XXXI.

³ Sauf trois qui ont sept branches disposées irrégulièrement, de sorte que manifestement il s'agit d'une inattention du mosaïste.

Au plus haut de ce ciel étoilé se détache la croix monogrammatique ¹ dorée, flanquée des lettres alpha et oméga. Comme les étoiles, le monogramme et les lettres sont mis en relief par une ligne bleue foncée qui en marque les contours. Les lettres sont encore entières, tandis que la croix monogrammatique a perdu son centre et presque tout son bras gauche. Le pied de la croix est plus long que les deux bras, alors que la partie supérieure est plus petite ². Les extrémités de la croix sont gemmées. A la branche supérieure se rattache une boucle qui descend sur la droite pour rejoindre cette branche au tiers de sa hauteur et former ainsi la lettre grecque rhô. Nous nous trouvons donc ici en présence du monogramme du Christ sous une forme très particulière, puisque le chi est disposé de manière à former une croix dont une partie coïncide avec la tige du rhô. Sous les bras de cette croix, de part et d'autre du pied, il y a les lettres grecques alpha et oméga, également en or. L'alpha est une majuscule dont la barre transversale est brisée tandis que le bas des jambages s'élargit. Bien qu'il soit aussi grand, l'oméga est une minuscule dont les extrémités sont également élargies. A Naples, la même croix monogrammatique flanquée de ces mêmes lettres se retrouve au-dessus des colonnes d'une basilique construite par saint Sévère ³.

La branche supérieure de la croix monogrammatique et sa boucle se trouvent à l'intérieur d'un nimbe transparent ⁴ dont le bord tire sur le vert et le blanc. Ce nimbe laisse apparaître les trois étoiles qui, en tout ou en partie, sont derrière lui ⁵.

Au-dessus de la croix monogrammatique une main mystérieuse sort de nuages et s'apprête à disposer une couronne sur le monogramme. Il s'agit d'une couronne de lauriers ⁶ dorés et verts dont les feuilles sont

¹ Et non le monogramme constantinien que reproduit par erreur A. SORRENTINO 1, Napoli 1908, 250.

² Tel n'était pas l'avis de M. VAN BERCHEM-E. CLOUZOT : *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle*, Genève 1924, 105 pour qui le chrisme « se présente sous la forme d'une croix à branches égales ».

³ On en trouvera une reproduction dans DACL 12, Paris 1935, 733, fig. 8689. La basilique dont il est question ici n'est pas éloignée de San Giovanni in fonte. Elle a été complètement transformée et porte de nos jours le nom de San Giorgio Maggiore.

⁴ Le premier à relever l'existence de ce nimbe est D. V. AINALOV : *Mosaiki IV i V vjekov*, S. Peterburg 1895, 137.

⁵ Deux étoiles sont derrière le nimbe, la troisième est libre à part deux rayons.

⁶ L'espèce étant difficile à préciser, on a pu y voir des feuilles de chêne. J. WILPERT : *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 232.

soulignées par des traits rouges, blancs et bleus. En son milieu, la couronne porte une pierre précieuse ovale bleue. Quelques cubes blancs doivent en indiquer l'éclat. Ce bijou ¹ se trouve dans une monture d'or retenue par un fil rouge. L'espace compris à l'intérieur de la couronne est occupé par des nuages rouges, dorés et brunâtres : conformément à la tradition artistique de l'époque paléochrétienne, ces nuages sont indiqués par quelques lignes presque horizontales. Une main droite en sort : sur le poignet un trait blanc évoque le bord d'un vêtement. La main tient la couronne par le bas. De part et d'autre s'échappe un ruban rouge, blanc, or et bleu : il flotte au vent et a ses extrémités frangées ².

B. Les bandes décoratives

Les mosaïques de la coupole de San Giovanni in fonte sont divisées en plusieurs tableaux par trois groupes de bandes qui constituent en quelque sorte l'architecture de la décoration. Il y a tout d'abord un large cercle qui encadre la calotte (pl. III). Une seconde bande termine la coupole et marque la séparation d'avec l'octogone (pl. XII). Enfin, entre deux, huit bandes verticales divisent la coupole en autant de compartiments (pl. VII).

* * *

Le ciel étoilé où brille la croix monogrammatique est entouré d'un cadre ³ richement décoré et bien conservé à part une lacune qui correspond au pied de la croix. Une ligne blanche et deux lignes rouges délimitent de chaque côté un large cercle à fond d'or. A l'intérieur de ce cercle l'artiste a placé une bande de gazon sur lequel il a disposé des oiseaux, des arbres et des fruits ⁴. Cette décoration forme quatre parties bien reconnaissables qui dénotent une grande symétrie d'ensemble et beaucoup de variété dans le détail.

¹ On y a reconnu un saphir. E. MÜNTZ, Paris 1883, 23. J. WILPERT : *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 232. H. LECLERCQ : Naples = DACL 12, Paris 1935, 741.

² Entièrement conservé sur la droite, le ruban est en parti perdu sur la gauche.

³ Les reproductions de ce cadre sont évidemment les mêmes que celles qui montrent les mosaïques de la calotte. Voir plus haut : p. 25, note 1.

⁴ Par rapport à la calotte, la bande de gazon se trouve au côté opposé du cercle, de sorte que le ciel étoilé est normalement situé au-dessus de la végétation et des oiseaux. Cette disposition aura son importance lorsqu'il s'agira de se placer pour regarder le phénix.

Quatre paires d'oiseaux s'affrontent alternativement autour d'un vase ou autour d'une corbeille. Ces oiseaux sont bien dessinés : Wilpert y a reconnu deux pintades, deux paons, deux faisans et deux gelinottes des bois ¹. A part les deux oiseaux placés près de la tête du monogramme ², toutes ces bêtes picotent dans les fruits des récipients. En effet, les deux vases et les deux corbeilles sont remplis de branches chargées de fruits divers : il y en a tant que les coupes ont débordé et que certains rameaux sont tombés sur le gazon ³. Ces motifs sont séparés entre eux par un buisson ⁴ multicolore sur lequel voltigent de petits oiseaux indéfinissables.

La partie du cercle qui correspond à la tête du monogramme ⁵ est la plus importante. Ici, le buisson, évoqué seulement de chaque côté par un rameau chargé de fruits que surmonte un oiselet voltigeant, est remplacé par toute une composition où deux perroquets à prédominance verte et deux palmiers-dattiers servent de cadre au phénix debout et nimbé. Les arbres, couverts de fruits ⁶, sont inclinés vers l'oiseau symbolique : cela permet de ne pas les faire trop petits tout en soulignant l'importance du phénix. Celui-ci est représenté de telle façon qu'il ressemble à une cigogne. Tourné vers la gauche, il est debout sur un petit tertre rouge ⁷ et a sa tête entourée d'un nimbe jaune terminé par

¹ J. WILPERT : *Mosaiken 1*, Freiburg i. Br. 1916, 233.

² La tête tournée en arrière en direction du phénix, ces deux oiseaux font la transition entre les groupes affrontés autour des récipients et celui du phénix.

³ S'ils sont tous décorés de motifs géométriques, les vases et les paniers sont en réalité tous différents l'un de l'autre : c'est ainsi, par exemple, qu'un vase a le pied plus haut, ce qui lui donne une forme plus élancée qu'au second. De même, le contenu des quatre récipients est disposé de différentes façons ; mais il est dommage que l'état de la mosaïque ne permette pas de préciser toutes les espèces des feuilles et des fruits, parmi lesquels on reconnaît pourtant du raisin.

⁴ Deux sont conservés, un troisième correspond à la lacune au pied de la croix monogrammatique. Wilpert y a vu « des touffes gigantesques d'épis de blé ». *Mosaiken 1*, Freiburg i. Br. 1916, 233. Certes les branches sont schématisées et les feuilles disposées à la manière d'aiguilles de sapin. Nous préférons toutefois y voir des arbustes : cela correspond mieux à la grandeur des petits oiseaux, à la présence de fruits tombés sur le gazon et au fait que certaines branches se subdivisent en plusieurs rameaux.

⁵ Par conséquent, pour la voir correctement il faut se placer à l'Ouest, à l'entrée primitive, alors que c'est de l'Est qu'on regarde la croix monogrammatique.

⁶ En véritable artiste, le mosaïste n'a pu se résoudre à représenter deux fois le même arbre de façon absolument identique. Celui de droite est plus touffu et a davantage de fruits au point qu'il en est tombé sur l'herbe. Celui de gauche a par contre de plus longues branches.

⁷ On a émis plusieurs avis sur sa signification. Certains ont pensé à des rochers, R. GARRUCCI : *Storia 4*, Prato 1877, 81. D. V. AINALOV : *Mozaiki IV i V vjekov*.

une bordure rouge. Avec cette représentation du phénix s'achève donc le cadre admirable que le mosaïste a donné au tableau central du baptistère.

* * *

Au bas de la coupole, une autre bande, moins large, marque la séparation d'avec l'octogone. Elle se compose uniquement de motifs géométriques. Sur fond brun-rouge bordé d'une double ligne rouge et blanche, il y a une suite de doubles spirales dont les extrémités passent du jaune à l'or tandis que la partie intermédiaire est blanche. L'intérieur des spirales est tour à tour bleu et vert. Cette bande décorative ne comporte qu'assez peu de lacunes. Elle est identique tout autour de la coupole, sauf en deux endroits : au-dessus de la partie centrale des côtés Nord et Sud de l'octogone – là où il y a actuellement les bustes peints du Christ et de la Vierge – cette bande est en partie cachée par la bordure inférieure rouge et blanche qui prend ici la forme d'un arc ¹.

* * *

Cette bande, composée de doubles spirales, est reliée au cercle encadrant la calotte par huit fuseaux verticaux qui s'amincissent vers le haut. Aucun n'est intégralement conservé, mais nous en possédons encore un qui est presque entier ² et nous permet de savoir comment était formé l'ensemble ³.

S. Peterburg 1895, 139. D'autres y ont vu des flammes ou un bûcher. G. ABATINO, Napoli 1900, 102. G. A. GALANTE : *I mosaici del battistero di Napoli* = *Nuovo bullettino di archeologia cristiana* 6, Rome 1900, 102. A. SORRENTINO 1, Napoli 1908, 250 ; 2, Roma 1909, 222. O. WULFF : *Altchristliche und byzantinische Kunst* 1, Berlin 1914, 326. G. BOVINI, Ravenna 1959, 8. Enfin, en se basant sur les données de la légende du phénix, on y a reconnu le nid formé d'encens, de myrrhe et d'autres aromates. J. WILPERT : *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 233. G. STUHLFAUTH, Leipzig 1929, 195, Anmerkung 4.

¹ J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 31. Voir notre planche VII. Cette bordure arquée n'est pas indiquée par la projection des mosaïques de Mazzanti. Voir plus haut : p. 23, note 4.

² Il se trouve entre le tableau du don de la loi et celui des scènes du lac. J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 31.

³ Il ne faut toutefois pas imaginer que la même bande était répétée huit fois. Les fragments qui subsistent nous montrent ce que nous avons déjà constaté dans le cercle de la calotte : le mosaïste ne s'est pas astreint à une symétrie excluant toute fantaisie. C'est ainsi, par exemple, que le vase de la bande la mieux conservée n'a pas la même forme que celui qui se trouve à droite de la scène des noces de Cana.

Comme les autres « éléments architecturaux » de la décoration de la coupole, ces fuseaux sont bordés d'un galon rouge et blanc. L'intérieur est à fond d'or, comme le cadre de la calotte. Au bas, un vase à deux anses est posé sur le sol vert-jaunâtre ; il contient un feston de feuilles vertes, de fleurs et de fruits de toutes sortes ¹ s'élevant jusqu'au cadre de la calotte. Divers oiseaux égayent la gerbe : on y reconnaît une paonne debout sur le bord du vase ². Les fuseaux étant plus larges en bas qu'en haut, l'artiste n'a pas voulu laisser un espace vide autour de la partie inférieure du feston : il y a mis de chaque côté une plante grimpante qui s'élève à mi-hauteur. La décoration de ces fuseaux se rapproche donc de celle du cercle entourant la calotte, tout en étant beaucoup plus lourde et bien moins élégante.

C. Les huit compartiments

Les huit bandes verticales dont nous venons de parler divisent la coupole en autant de compartiments à forme de trapèze : avec le cercle de la calotte et la bande du bas de la coupole, ces huit fuseaux forment le cadre des compartiments. Aucun de ceux-ci n'est entièrement conservé, mais ce qu'il en reste est suffisant pour nous permettre de savoir comment ils étaient composés.

Les compartiments étaient formés de deux parties ³. Au bas, il y avait les scènes bibliques que nous étudierons tout à l'heure. En haut (pl. VII), sous un dais fixé au cercle de la calotte ⁴, on voyait un vase rempli de fruits et flanqué de deux oiseaux affrontés ⁵ : dans les parties qui nous

J. WILPERT : Mosaiken 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 37, 3. On remarquera aussi que l'oiseau et les fruits posés sur ces vases sont différents dans les deux cas. Enfin c'est encore une autre sorte de vase que celui qui se trouve à droite du tableau de la visite des saintes femmes au sépulcre du Christ. WILPERT : Taf. 37, 2.

¹ Notamment des raisins et des grenades.

² On ne peut identifier les autres oiseaux. Dans la partie supérieure du feston situé à droite de la scène des noces de Cana, il y avait un oiseau nourrissant ses petits, ainsi qu'on peut le voir assez bien sur le fragment qui en reste. J. WILPERT : Mosaiken 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 30.

³ Ces deux parties occupent exactement la moitié de chaque compartiment.

⁴ Le compartiment le mieux conservé à ce sujet est celui qui contient dans sa partie inférieure la scène du don de la loi. J. WILPERT : Mosaiken 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 32.

⁵ Il faut noter la similitude de ce motif avec celui qui décore le cercle encadrant la calotte. Dans les deux cas, les vases ont débordé. Remarquons encore que ces vases ne sont pas identiques dans chaque compartiment, pas plus d'ailleurs que les fruits qu'ils contiennent.

restent, on reconnaît deux canards, deux paonnes et deux perdrix. Ce motif décoratif, d'aspect héraldique, est placé sur une traverse grise ornée de dessins géométriques.

Le dais est alternativement bleu et vert ¹. Il est constitué par une étoffe entièrement plissée qui donne l'impression du velours et qui est terminée par un galon jaune et rouge. La partie antérieure du baldachin, assez courte, est en outre ornée de rayures et d'anneaux rouges et dorés. Elle forme un gros pli au milieu et ses bords se retournent sur eux-mêmes. Quant à la partie postérieure qui pend derrière le vase, elle est retenue dans le bas par la traverse, mais seulement sur les côtés : cela rend la traverse apparente en son centre, là où il y a le vase, alors que le milieu du tissu retombe en dessous en s'incurvant ².

* * *

La partie principale des compartiments était occupée par des scènes bibliques ³. Aucun de ces tableaux n'est intact. Nous possédons cependant d'importants restes de quatre compartiments et un petit fragment d'un cinquième. Quant aux trois autres ils sont entièrement perdus.

Il serait facile de savoir par quel tableau débute le cycle, si l'on possédait encore toutes les mosaïques, ou en tout cas celles des deux compartiments situés à l'Est et à l'Ouest, c'est-à-dire sur l'axe principal du baptistère. Or, ces deux tableaux sont malheureusement perdus. Pourtant, l'entrée primitive nous permet de déterminer l'endroit où il faut se placer pour commencer l'étude du cycle. J. Wilpert et G. Stuhlfauth font débiter ce cycle au pied de la croix monogrammatique de la coupole ⁴. Le premier compartiment se serait donc trouvé à l'Ouest,

¹ Et non uniformément bleu comme le disent E. MÜNTZ, Paris 1883, 23. E. BERTAUX : *L'art dans l'Italie méridionale* 1, Paris 1904, 49. M. VAN BERCHEM-E. CLOUZOT : *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle*, Genève 1924, 105 ; ou bien seulement vert, comme l'écrivent G. ABATINO, Napoli 1900, 102 et G. BOVINI, Ravenna 1959, 9. Les compartiments qui correspondent aux quatre côtés du baptistère avaient un dais bleu. Les autres, situés au-dessus des niches d'angle, en avaient un vert, tantôt foncé, tantôt tirant sur le jaune.

² Il va sans dire que cette disposition du dais qu'on retrouvait dans les huit compartiments comportait bien des différences de détail. Ajoutons que le dessin des étoffes, coupes et oiseaux est parfois souligné par un trait noir.

³ Comme nous le verrons en étudiant l'iconographie de la scène du don de la loi, il faut entendre « scènes bibliques » ou « cycle biblique » au sens large. Voir plus loin : p. 109.

⁴ J. WILPERT : *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 230. G. STUHLFAUTH, Leipzig 1929, 196.

au-dessus de l'entrée primitive ¹. Or cela n'est pas normal : lorsqu'on entre dans un local, on voit d'abord ce qui se trouve vis-à-vis de l'entrée, et non ce qui surmonte la porte à l'intérieur de la pièce. W. N. Schumacher l'a bien compris, mais, croyant que le cycle se terminait par la scène de l'Ascension, tableau de nos jours disparu et qui aurait fait suite à celui du don de la loi, il place exactement en face de l'entrée, à l'Est, le dernier compartiment du cycle, le premier étant un peu à gauche le tableau Nord-Est qui montre le miracle des noces de Cana et l'entretien de Jésus avec la Samaritaine ². Nous pensons au contraire que le cycle débutait par le tableau Est situé tout à fait en face de l'entrée primitive et donc le premier qu'on voyait en arrivant. De là, le cycle se déroule vers la gauche, conformément à ce qui se passe aux plafonds de certaines catacombes ³. Le deuxième tableau est donc celui qui montre le miracle des noces de Cana et l'entretien de Jésus avec la Samaritaine, tandis que le cycle se termine avec le tableau du don de la loi, évocation du Christ glorieux.

Le tableau Est (pl. V a)

Le premier compartiment que l'on voyait en entrant dans le baptistère est entièrement perdu à part un tout petit fragment mis à jour lors des travaux de nettoyage des mosaïques : l'angle inférieur gauche du tableau est conservé et montre la partie inférieure d'un personnage marchant vers la droite ⁴. Cet homme était vêtu d'une tunique sans ceinture, ornée de segments carrés ⁵, et il avait les pieds nus ⁶.

¹ Et non en face de celle-ci, comme Wilpert l'a écrit par inadvertance. D'ailleurs dans le fait que ce compartiment surmontait l'entrée Stuhlfauth voit une « confirmation décisive » que le cycle débutait bien au pied du monogramme.

² W. N. SCHUMACHER : *Dominus legem dat* = *Römische Quartalschrift* 54, Freiburg i. Br. 1959, 26.

³ Dans le déroulement d'un cycle de droite à gauche faut-il voir une influence de l'écriture hébraïque ?

⁴ Ce fragment est reproduit par J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 37, 3.

⁵ Le vêtement gris-bleu est presque transparent. Les carrés décoratifs sont de couleur brun-rouge.

⁶ Quant aux diverses hypothèses émises au sujet de ce tableau, voir plus loin : pp. 57-60.

Le deuxième tableau du cycle est l'un des mieux conservés¹. Il n'a que de très petites lacunes, sauf dans sa partie gauche qui a disparu. Il est à fond bleu avec un sol vert. A droite nous trouvons six jarres sur deux rangs : elles sont très bombées et remplies d'eau au point de déborder². Derrière elles, deux personnages, vêtus d'une tunique courte verte à manches et à ceinture, portent sur l'épaule une amphore dont ils versent le contenu dans les jarres. Ces hommes ont des cheveux blonds courts et un teint légèrement rose. Ils ne regardent pas ce qu'ils font : leurs yeux sont dirigés vers la droite au-delà d'une porte ouverte, à panneaux de couleur gris-bleu³, tandis que leur main droite, libre, a les doigts écartés dans un geste d'étonnement.

Le centre du tableau est occupé par une femme debout, au premier rang, qui cache en partie certaines jarres et tourne le dos aux deux hommes. Elle est vêtue de deux longues tuniques : tunique intime à longues manches retenues aux poignets par un triple bracelet d'or et tunique dalmatique clavée à larges manches qui vont jusqu'au milieu de l'avant-bras⁴. La tunique extérieure est retenue à la poitrine par une ceinture dorée et descend jusqu'à toucher le sol ; elle laisse toutefois apparaître la pointe des deux chaussures de cuir rouge à dessus doré. Cette femme a la tête nue, montrant ainsi une épaisse chevelure dorée ondulée. Elle s'appuie sur sa jambe droite, ce qui fait ressortir sa hanche droite et deviner le genou gauche sous le vêtement⁵. Elle regarde fixe-

¹ Reproductions : Napoli nobilissima 9, Napoli 1900, 103. A. AVENA : Monumenti dell'Italia meridionale 1, Roma 1902, 283, fig. 194. Atti 2, Roma 1902, 272, fig. 2. E. BERTAUX : L'art dans l'Italie méridionale 1, Paris 1904, 48, fig. 8. A. VENTURI : L'arte 11, Roma 1908, 439. Bollettino d'arte del ministero della pubblica istruzione 3, Roma 1909, 224, fig. 7. J. WILPERT : Mosaiken 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 30. M. VAN BERCHEM-E. CLOUZOT : Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle, Genève 1924, 110, fig. 122. DACL 12, Paris 1935, 745-746, fig. 8694. Ch. R. MOREY : Early Christian Art, Princeton 1942, fig. 154.

² Le mosaïste a voulu ménager un effet de lumière en mettant de l'ocre, du gris, du jaune et du blanc sur la gauche de ces récipients rougeâtres. On a parfois prétendu que les deux jarres de gauche ont une autre forme que les quatre autres : en réalité elles sont un peu cachées par la femme à côté d'elles. Les deux jarres que l'on est en train de remplir débordent ; c'est aussi le cas, sans que l'on sache trop pourquoi, de celle qui est à droite au premier rang.

³ Cette porte est à la limite du tableau, directement contre le feston du cadre.

⁴ La couleur des étoffes est gris-blanc, celle des claves gris-bleu. En outre, la tunique dalmatique est ornée de lignes rouges.

⁵ Le mosaïste a bien rendu cette pose si caractéristique. Il a aussi veillé à ce que les claves épousent bien la forme du corps.

ment devant elle, en direction du spectateur ¹, et laisse pendre son bras gauche contre son corps, alors que de la main droite relevée elle tient un petit seau doré plein d'eau.

A côté d'elle il y a un puits. La margelle étroite qui s'élève en torsade est surmontée du treuil. La corde, en partie déroulée, est attachée au petit seau tenu par la femme.

A gauche du puits se trouve la partie détériorée du tableau. Elle représentait un homme dont il ne reste qu'un petit fragment montrant les avant-bras, le bas du corps et le pied gauche. Revêtu de la longue tunique et du pallium ² et chaussé des caractéristiques sandales antiques ³, ce personnage était assis ⁴ à côté du puits, les pieds tournés vers la gauche tandis que le haut du corps était dirigé vers la droite en direction de la femme : aussi cet homme s'appuyait-il de la main gauche au bord du puits. De sa main droite, libre et légèrement ouverte, il faisait à son interlocutrice un geste de parole. Le dessin, parfois souligné par des lignes noires, est donc tout à fait naturel et il faut noter le vivant de la pose des deux personnages.

La compréhension de ce tableau ne fait aucune difficulté. Il y a là deux scènes juxtaposées selon un procédé artistique fréquent dans l'Antiquité, notamment dans la décoration des sarcophages. Pour manifester l'existence de ces deux scènes, le mosaïste a représenté la femme tournant le dos aux deux personnages de droite. Le sujet principal qui occupe la plus grande partie du tableau est l'entretien de Jésus avec la Samaritaine au puits de Jacob. Il n'est, en effet, pas difficile de compléter cette scène : il suffit de terminer la figure de l'homme assis et de lui donner un nimbe doré ⁵. A droite et légèrement en retrait, le mosaïste a évoqué le miracle de l'eau changée en vin lors des noces de Cana. Les spectateurs antiques connaissaient bien cette scène si souvent rencontrée dans l'art funéraire et pouvaient sans peine imaginer de l'autre côté de la porte le Christ, la main tenant une baguette dont l'extrémité touchait un des récipients remplis d'eau ⁶.

¹ L'artiste a-t-il voulu indiquer par là que la femme, étonnée ou gênée, n'osait pas regarder son interlocuteur ?

² Les vêtements sont blancs et les claves de la tunique dorés.

³ La semelle invisible est retenue au pied par des courroies dont on ne voit que celles qui passent autour du gros orteil pour aller enserrer la cheville.

⁴ L'état de la mosaïque ne permet pas de déterminer sur quoi il était assis.

⁵ Tel qu'en a le Christ dans tous les autres tableaux du baptistère.

⁶ Les deux scènes de ce tableau étaient plus difficilement reconnaissables avant le nettoyage des mosaïques : le serviteur de droite était invisible. R. GARRUCCI :

Les saintes femmes au sépulcre (pl. V b et VI)

Le tableau des noces de Cana et de l'entretien de Jésus avec la Samaritaine est suivi de trois compartiments entièrement vides ¹. Vient alors le sixième tableau ². C'est l'un des moins bien conservés : il n'en subsiste qu'une petite bande qui s'élève diagonalement à partir de l'angle inférieur droit. Le tableau était à fond bleu, le sol étant indiqué par quelques rangées de cubes verts. Tourné vers la gauche, un personnage est assis sur une grosse pierre ³, devant une petite construction. Ce personnage est actuellement sans tête ⁴, sans épaule gauche et sans jambe droite. Il est vêtu d'une tunique longue clavée et d'un pallium à lettres ⁵ : les vêtements sont blancs ⁶ et leurs ornements bleus. Le bas des habits laisse sortir le pied gauche qui porte une sandale. Le pallium recouvre

Storia 4, Prato 1877, tav. 269. Pourtant Garrucci y a vu le miracle de Cana et l'entretien au puits de Jacob. Ainalov par contre donnait une interprétation fort différente : « Cette scène est très difficile à reconnaître à cause de sa détérioration. Par terre à droite il y a les amphores. Le Christ, nimbé, montre une amphore de la main tandis qu'à ses côtés se trouve Marie qui a enlevé son voile : le geste de Marie et celui du Christ nous sont bien connus par la cathedra de l'évêque Maximien à Ravenne (GARR., 418, 4). Derrière la Mère de Dieu on voit une espèce de podium ou de table. Derrière cette table il y avait peut-être des convives. Chez Garrucci il y a une femme avec un pot, près d'une fontaine : cela, je ne l'ai pas vu sur la mosaïque. A la place du Christ, Garrucci représente un serviteur avec une amphore sur l'épaule. » D. V. AINALOV : *Mozaiki IV i V vjekov*, S. Peterburg 1895, 142.

¹ Dans le compartiment Ouest Wilpert a vu un tout petit reste de composition manifestant qu'il y avait là quelque sujet avec une architecture. *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 240. Mais rien ne permet de conclure quoi que ce soit quant au sujet qui était représenté ici.

² Reproductions : E. BERTAUX : *L'art dans l'Italie méridionale* 1, Paris 1904, 49, fig. 9. G. T. RIVOIRA : *Le origini della architettura lombarda*, 2 ed., Milano 1908, 238, fig. 226 ; *Architettura romana*, Milano 1921, 313, fig. 299. A. VENTURI : *L'arte* 11, Roma 1908, 433. J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 37, 2. M. VAN BERCHEM-E. CLOUZOT : *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle*, Genève 1924, 108, fig. 121. R. DE LASTEYRIE : *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, 2^e éd., Paris 1929, 272, fig. 267. *Mededeelingen van het Nederlandsch historisch Instituut te Rome* 1931, 's-Gravenhage 1931, 62, Afb. 5. E. W. ANTHONY : *A History of Mosaics*, Boston 1935, pl. 28, 97. *DACL* 12, Paris 1935, 748, fig. 8696. W. WEIDLÉ : *Mosaici paleocristiani e bizantini*, Milano-Firenze 1954, tav. 6.

³ Sur celle-ci, l'artiste s'est efforcé d'évoquer le jeu de l'ombre et de la lumière.

⁴ Selon Wilpert, la position horizontale des cubes bleus situés au-dessus de l'épaule droite du personnage prouve que celui-ci n'avait pas de nimbe. *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 240.

⁵ Il s'agit de la lettre I : on en voit une au-dessous du bras gauche.

⁶ Les plis des habits sont indiqués par des lignes jaunes et bleues, alors que des lignes noires montrent les contours des étoffes.

un peu le bras droit dont on aperçoit la partie inférieure tandis que le poignet est libre ainsi que la main, posée nonchalamment sur le genou droit. Bras et main gauches sont totalement recouverts par le pallium et c'est dans un pan de celui-ci que le personnage tient un volumen roulé ¹.

Derrière notre personnage, l'artiste avait représenté un édicule dont il subsiste les soubassements. Pour autant qu'on puisse en juger, il s'agissait d'une construction carrée ou rectangulaire. Le côté contre lequel se trouve le personnage n'apparaît que peu ². Par contre, le côté qui va se terminer derrière le cadre du tableau est bien représenté : formé de blocs taillés et disposés très régulièrement, le mur est précédé d'un pilier polygonal ³ à base moulée. De l'autre côté de l'édicule il y a des arbustes verts ⁴ en partie cachés.

Venant de la gauche, deux femmes se trouvaient devant le personnage assis. L'une d'elles était debout. Il n'en reste que la moitié de la tête, dont l'œil gauche. Elle a le teint blanc et seuls de petits cubes noirs indiquent les cils, les sourcils et la pupille. Cette femme portait la palla blanche à liseré roux : ce vêtement lui enserrait étroitement la tête selon la mode féminine de Palestine ⁵. Il en allait de même pour l'autre femme dont il ne reste qu'un tout petit peu de la tête, juste de quoi montrer que cette femme se trouvait soit à genoux, soit en train de faire une profonde révérence. Ajoutons que les lignes principales du dessin de ce tableau sont de nouveau indiquées par une double rangée de cubes noirs.

Que représentait cette scène ? Garrucci la décrit comme il le pouvait avant le nettoyage des mosaïques – ce qui était d'ailleurs fort mal aisé ⁶ – mais il ne l'explique pas : tout au plus admet-il que la figure assise peut

¹ Ce volumen fermé est dessiné par des cubes rouges, blancs et dorés.

² Derrière l'épaule droite, on voit un pan de mur gris-bleu – de même couleur que le mur bien dessiné – limité par un double trait noir ; au-dessus de la pierre où est assis le personnage, le mur est noirâtre en raison de l'ombre.

³ Les angles du pilier sont proéminents et ses côtés renfoncés.

⁴ On a cru y voir une palme. G. BOVINI, Ravenna 1959, 12. Il me semble toutefois que le dessin est trop flou pour permettre de préciser l'espèce représentée. Quoi qu'il en soit, ces arbustes nous montrent qu'effectivement la scène se passe en plein air.

⁵ On retrouve cela, par exemple, dans la mosaïque de Sainte-Sabine à Rome, chez la figure de l'Ecclesia ex circumcissione.

⁶ « Une dernière scène représente une figure assise devant un bâtiment : il est très difficile d'en dire plus, à cause du stuc recouvert lui-même de peinture ». D. V. AINALOV : Mosaiki IV i V vjekov, S. Peterburg 1895, 143.

être Notre-Seigneur ¹. Oui, il s'agit bien de Jésus, pense Antonio Filangieri di Candida, mais de Jésus ressuscité assis devant son tombeau ². Cependant le doute subsiste et Galante ³ et Stornajolo ⁴ se contentent de décrire le fragment et de noter l'attitude respectueuse de la femme voilée devant le personnage assis.

Le premier ⁵ qui ait reconnu la scène représentée ici est Bertaux ⁶ : le tableau montre l'ange qui est assis le matin de Pâques devant le tombeau vide et annonce aux saintes femmes que le Christ est ressuscité d'entre les morts. Cette interprétation, universellement adoptée par la suite, était basée sur de bons rapprochements avec deux ivoires : celui de Bamberg qui est conservé au Musée national bavarois de Munich et le diptyque de la collection Trivulzio au Musée du Castello Sforzesco de Milan ⁷. Ce second ivoire est particulièrement intéressant, parce que dans

¹ Nel terzo spicchio delinea la donna gittatasi a'piè di un uomo seduto che deve essere Cristo. R. GARRUCCI : *Storia* 4, Prato 1877, 80. Della quarta [area] appena ci rimane la figura di un personaggio sedente, che veste tunica podere e pallio, ed ha un volume avvolto nella sinistra, riposando la destra sulla coscia destra : all'estremo lembo del pallio è soprascritta la lettera I. GARRUCCI, 81. Nous ignorons donc sur quoi se fondent les attributions suivantes : « M. Garrucci, plus hardi, voit dans la scène la Chananéenne au puits. » E. MÜNTZ, Paris 1883, 24. « Le P. Garrucci a cru reconnaître dans la femme inclinée la Samaritaine : mais celle-ci est déjà représentée dans un autre compartiment ». E. BERTAUX : *L'art dans l'Italie méridionale* 1, Paris 1904, 49.

² A. FILANGIERI DI CANDIDA : *I restauri dei mosaici del battistero di San Giovanni in fonte nel duomo di Napoli* = A. VENTURI : *L'arte* 1, Roma 1898, 327. Cette interprétation sera reprise par G. ABATINO, Napoli 1900, 103.

³ G. A. GALANTE : *I mosaici del battistero di Napoli* = *Nuovo bullettino di archeologia cristiana* 6, Roma 1900, 103-104.

⁴ C. STORNAJOLO, Roma 1902, 272. Peut-être, se demande cet auteur, y a-t-il là quelque consécration ?

⁵ Ce n'est pas Galante, comme le dit G. STUHLFAUTH, Leipzig 1929, 194, Anmerkung 4.

⁶ E. BERTAUX : *L'art dans l'Italie méridionale* 1, Paris 1904, 49 et 60.

⁷ W. F. VOLBACH : *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 2. Aufl., Mainz 1952, Taf. 33, Nr. 110-111. Ces deux ivoires datent de 400 environ. Celui du Musée de Munich réunit les deux scènes de la visite au tombeau et de l'ascension de Jésus. Le tombeau est un mausolée à deux étages : carré en bas et rond en haut. Tout près, il y a les deux soldats et un arbre. Devant le tombeau, l'ange, assis sur une pierre, lève la main en direction de trois femmes debout qui se tiennent à distance. Au-dessus d'elles l'artiste a placé l'ascension du Christ. Quant au diptyque de Milan, il est composé de deux parties. En haut, on voit deux soldats endormis devant une rotonde située près d'un arbre et surmontée de l'apparition de deux symboles évangéliques : la figure d'homme et celle du bœuf. En bas, un ange nimbé est assis à gauche, sur une pierre. Sa main gauche tient un volumen enroulé et sa droite est levée dans un geste qui accompagne ses paroles. Deux femmes sont venues de la droite : l'une debout tend ses mains vers l'ange alors

ses grandes lignes il représente la scène telle qu'elle devait se trouver à Naples : position de l'ange (à part un geste de la main droite), nombre et attitude des visiteuses. Notre scène se trouve encore sur un panneau de mosaïques de la paroi droite de Sant'Apollinare Nuovo à Ravenne ¹. Mais c'est la découverte du baptistère de Doura-Europos qui confirma l'exactitude de la reconstitution de Bertaux, car le baptistère mésopotamien – duquel celui de Naples se rapproche tant – contient une fresque représentant les saintes femmes au tombeau du Christ ².

Les scènes du lac (pl. VII)

Le compartiment suivant n'est conservé qu'à gauche ³. Il comprend deux parties. En bas, nous voyons le Christ au bord d'un lac poissonneux. Le terrain est vert, de nuances diverses. Prenant toute la place à l'extrémité du tableau, il ne forme ensuite plus qu'une bande ondulée au bas de la scène, car le reste est occupé par le lac. Un personnage se détache sur ce terrain : il s'agit manifestement de Notre Seigneur. La tête ⁴ entourée d'un nimbe d'or, il est vêtu des deux tuniques et du pallium ⁵ et porte les habituelles sandales. Représenté légèrement de pro-

que la seconde, agenouillée, s'apprête à baiser le pied du messager céleste. En arrière-fond, on voit un mur avec une porte entr'ouverte.

¹ F.W.DEICHMANN : Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna, Baden-Baden 1958, Taf. 206. Le sépulcre a la forme d'une rotonde avec un portique à quatre colonnes. A droite, il y a deux femmes debout et à gauche, assis sur une pierre, l'ange ailé et nimbé, un bâton dans la main gauche. Les trois personnages étendent la main droite.

² P. V. C. BAUR-M. I. ROSTOVITZEFF : The Excavations at Dura-Europos, preliminary report of fifth season of work, New Haven 1934, pl. 48. Le tombeau, à gauche, est un sarcophage représenté de face avec un couvercle à double pente. Trois femmes viennent de droite, une torche à la main droite et une sorte de bol pour les aromates dans le bras gauche replié. Bien qu'il ne puisse nous aider à compléter notre tableau, le rapprochement entre cette peinture et la mosaïque de Naples manifeste clairement que dans les deux cas le sujet est le même. Pour plus d'explications sur l'interprétation de la peinture, voir A. GRABAR : La fresque des saintes femmes au tombeau à Doura = Cahiers archéologiques 8, Paris 1956, 9-26. Voir aussi plus loin : p. 96.

³ Reproductions : A. VENTURI : L'arte 11, Roma 1908, 441. J. WILPERT : Mosaiken 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 31. Voir en outre plus loin : p. 42, note 2.

⁴ On notera le souci du mosaïste à représenter la couleur de la peau soit dans la face, soit à la main, ce qui tranche par rapport au personnage livide qui est dans la barque au haut du tableau.

⁵ Ces vêtements sont blancs, les plis étant indiqués par des lignes de diverses couleurs dont un curieux pourpre. Sous la tunique longue et clavée – dont les manches très larges descendent un peu plus bas que le coude – apparaît la tunique intime foncée à manches longues et ajustées. Sa présence ici peut être considérée comme d'influence orientale.

fil, il s'appuie sur la jambe gauche tandis que la droite, un peu en arrière, fait apparaître le genou sous les vêtements. Il regarde vers le lac en faisant dans cette direction un geste de la main droite ouverte. Le lac est limité en haut et en bas par une petite grève ¹. De fines lignes bleues, vertes ou noires montrent que la surface est légèrement agitée. Dans l'eau il y a de nombreux poissons ² et un polype. Sur la rive de l'autre côté du lac on aperçoit une végétation brune. Enfin l'ensemble de la composition est terminé par la ligne d'horizon plus claire et le ciel bleu.

La partie supérieure du compartiment est consacrée à une seconde scène dont le cadre est traité de la même façon : terrain vert à gauche ³ s'achevant par une bande ondulée au bas de la scène, lac de même forme qu'auparavant, grève grise en haut ⁴ avec végétation brune et ciel bleu clair. Il est donc évident que l'artiste a établi un parallèle entre les deux scènes. L'eau du lac est cette fois tout à fait calme et, en tout cas dans le fragment que nous possédons, on n'y voit qu'un poisson de vives couleurs ⁵. Sur le lac, il y a une barque grise dont il subsiste la partie gauche avec une proue bien dessinée. Il devait y avoir plusieurs navigateurs, car on voit encore trois rames qui plongent dans l'eau ⁶ ; mais des passagers il n'en demeure plus qu'un seul, assis et nu, qui regarde vers la droite où se trouvait manifestement le centre de la scène.

Avant de nous demander ce que le mosaïste a voulu représenter dans ce compartiment, il importe de bien noter la présence de deux scènes distinctes. Personne n'en aurait douté, si le tableau nous était parvenu intact. Pourtant, le fragment que nous possédons le manifeste de façon évidente :

¹ Outre cette grève grise, une double ligne dessine le contour de l'eau. Comme toujours, ces lignes sont presque noires, sauf sur la gauche où elles sont pourprées : étant donnée la présence de nombreuses couleurs dans l'eau, cette teinte a l'avantage de mieux délimiter terre et eau, comme nous pouvons le voir par comparaison avec la partie supérieure du tableau où le lac est pourtant d'un bleu uni.

² On notera sur ceux-ci la présence de lignes dorées, bien que dominant le gris et le vert.

³ Comme il n'y a personne au bord du lac, le terrain prend un peu moins de place que ce n'était le cas dans la première scène.

⁴ Contrairement à l'autre scène, il n'y a pas de grève ici avant le lac, la rive étant uniquement formée par le sol vert.

⁵ Notre œil est attiré surtout par les lignes orange. Le dos du poisson est de nouveau marqué d'un trait d'or.

⁶ Le mosaïste a rendu la partie immergée de la barque et des rames en bleu clair. Autrement les rames sont dorées, couleur qu'on retrouve dans les lignes d'ornementation de la barque.

1. Il y a deux fois le même lac, car la ligne d'horizon et le ciel qui terminent la scène inférieure ne permettent pas de relier les deux parties d'eau. Le terrain vert qui se trouve devant la barque n'est donc pas une presqu'île : c'est la rive représentée une seconde fois.

2. Il n'y a aucun rapport entre le Christ de la partie inférieure et le personnage de la barque d'en-haut : le Christ dont le navigateur supérieur ignore totalement la présence dirige son regard et sa main vers la droite, non vers le haut.

Wilpert fut le premier à distinguer ces deux scènes¹. Auparavant on avait unanimement vu dans notre tableau un seul sujet : la pêche miraculeuse². Par la suite, van Berchem-Clouzot³, Dalton⁴, Toesca⁵, Anthony⁶, Leclercq⁷, Morey⁸ et Volbach⁹ continuèrent à parler d'une seule scène – la pêche miraculeuse ou, quelquefois, la vocation de Pierre et d'André – sans donner un seul argument pour le prouver¹⁰. Par contre,

¹ J. WILPERT : *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 215-216.

² Le seul qui ait envisagé un autre sujet, sans le retenir, est Müntz : « J'avais d'abord pensé au Christ venant au secours de saint Pierre ; mais, étant donné l'état de la mosaïque, je crois que l'opinion de Parascandolo, partagée par le P. Garrucci, peut également se soutenir avec vraisemblance : ces savants voient dans la composition la pêche miraculeuse. » E. MÜNTZ, Paris 1883, 25. Mais il faut noter que dans la description de cette scène Müntz laisse libre cours à sa fantaisie : bien que ce fût avant le nettoyage des mosaïques, on ne pouvait dire que « la partie supérieure est occupée par un second personnage, beaucoup plus petit que le premier, et qui étend vers lui une de ses mains » (p. 24), car le dessin publié par Garrucci prouve qu'alors le tableau dans ses grandes lignes se présentait déjà tel que nous le voyons : sans lien entre les deux personnages. R. GARRUCCI : *Storia* 4, Prato 1877, tav. 269.

³ « Les archéologues croient reconnaître dans cette scène la pêche miraculeuse, ou Pierre sauvé par Jésus, ou encore une combinaison des deux scènes. Une troisième hypothèse peut être formulée, c'est que l'artiste ait voulu représenter la vocation de Pierre et d'André, comme à Saint-Apollinaire-le-Neuf. » M. VAN BERCHEM-CLOUZOT : *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle*, Genève 1924, 109.

⁴ O. M. DALTON : *East Christian Art, a survey of the monuments*, Oxford 1925, 278.

⁵ P. TOESCA : *Storia dell'arte italiana* 1, Torino 1927, 205.

⁶ *The Calling of Peter and Andrew*. E. W. ANTHONY : *A History of Mosaics*, Boston 1935, 120.

⁷ H. LECLERCQ : *Naples* = *DACL* 12, Paris 1935, 746.

⁸ Ch. R. MOREY : *Early Christian Art*, Princeton 1942, 145.

⁹ *Iris Bücher der Natur und Kunst : Altchristliche Mosaiken des IV. bis VII. Jahrhunderts*, Einführung von W. F. VOLBACH, Bern 1943, 12.

¹⁰ Le seul à exclure non la possibilité de deux scènes, mais la présence d'une représentation de Pierre sauvé des eaux, est H. Leclercq : « Il n'y a pas lieu de discuter la possibilité d'une scène représentant saint Pierre marchant sur les eaux, puisqu'il n'est pas soutenable que le personnage du premier plan marche sur les

Stuhlfauth ¹, Bertarelli ², Seston ³, Lowrie ⁴, Mallardo ⁵, de Bruyne ⁶ et Bovini ⁷ se sont rangés à l'avis de Wilpert : la partie supérieure du tableau représentait Jésus marchant sur le lac et la partie inférieure la pêche miraculeuse.

Il n'y a pas de doute, en effet, que le Christ au bord du lac poissonneux donne l'ordre aux apôtres de jeter à l'eau leurs filets et c'est pourquoi les auteurs ont toujours parlé de la pêche miraculeuse. La division du tableau en deux registres nous oblige à dire que la partie perdue, à droite, comportait donc une barque et des pêcheurs : c'est dans leur direction que le Christ regardait et faisait le geste de la main.

Dans la partie supérieure, les navigateurs tenaient des rames, et non des filets : il s'agissait donc d'une scène évangélique autre que la pêche miraculeuse ⁸, tout en ayant pour décor le lac de Capharnaüm. Complétant notre fragment grâce à un couvercle de sarcophage qu'il avait découvert au cimetière de Saint-Calliste ⁹, Wilpert y a vu Jésus marchant sur les eaux. Cette hypothèse s'est trouvée confirmée par la découverte du baptistère de Doura-Europos, sur l'Euphrate, où une fresque représente le Christ marchant sur le lac et tendant la main à Pierre qui

eaux ; il se trouve sur la terre ferme et l'autre personnage est dans une barque. » DACL 12, Paris 1935, 746. Nous avons là un exemple du manque de sérieux dont fait preuve parfois cet auteur dans le DACL, car personne ne prétend que le Christ sur le rivage « marche sur les eaux ». S'il n'avait été aveuglé par un nationalisme qui n'a en tout cas pas sa place en science, Leclercq aurait cité Wilpert, évitant ainsi un tel contresens.

¹ G. STUHLFAUTH, Leipzig 1929, 194.

² L. V. BERTARELLI : Napoli e dintorni = Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Napoli 1931, 176.

³ W. SESTON : L'église et le baptistère de Doura-Europos = Annales de l'Ecole des Hautes Etudes de Gand 1, Gand 1937, 171.

⁴ W. LOWRIE : Art in the early Church, New York 1947, 162.

⁵ D. MALLARDO : Napoli = Enciclopedia cattolica 8, Roma 1952, 1639.

⁶ L. DE BRUYNE, Rome 1957, 344.

⁷ G. BOVINI, Ravenna 1959, 11-12.

⁸ Il n'est d'ailleurs pas concevable que la même scène ait été répétée deux fois dans le même tableau.

⁹ J. WILPERT : Die Papstgräber und die Cäciliengruft in der Katakomben des heiligen Kallistus, Freiburg i. Br. 1909, 86-88 und Taf. 8, 1. Sans reproduire de nouveau la sculpture, Wilpert en donne une description dans son ouvrage sur les sarcophages : Sarcophagi 1, Roma 1929, 161-162. A droite on voit une barque avec trois passagers, tandis qu'à gauche Pierre, dans l'eau jusqu'aux genoux, tend les mains vers le Christ marchant sur le lac. Le reste de la sculpture n'intéresse pas notre mosaïque.

enfonce dans l'eau jusqu'aux chevilles ¹. En toute sécurité nous pouvons donc affirmer qu'à droite de la barque la partie perdue montrait sur l'eau Jésus et saint Pierre.

Le don de la loi (pl. VIII)

Bien que fragmentaire, le dernier compartiment ² du cycle est le mieux conservé avec celui de la Samaritaine et des noces de Cana : il n'a qu'une seule lacune importante, à gauche. Le tableau est à fond bleu uni, avec un sol de teinte verte. Au centre, le Christ est debout sur le globe céleste légèrement aplati et bleu pâle ³. Sa tête est entourée d'un large nimbe d'or. Il est représenté comme un homme âgé avec de longs cheveux et une grande barbe qui pend par mèches. Il porte le costume traditionnel : tunique longue clavée, pallium et sandales ; à part les claves bleues, les vêtements sont en tissu d'or avec reflets jaunes et blancs. Le Christ est complètement tourné face au spectateur qu'il regarde. Son bras droit est perdu, mais nous pouvons savoir qu'il était tendu de côté dans un geste de proclamation. Sa main gauche tient un volumen en partie déroulé sur lequel on peut lire : Dominus legem dat ⁴.

¹ P. V. C. BAUR-M. I. ROSTOVITZEFF : The Excavations at Dura-Europos, preliminary report of fifth season of work, New Haven 1934, pl. 48 and 51.

² Reproductions : *Napoli nobilissima 9, Napoli 1900, 104. *A. AVENA : Monumenti dell'Italia meridionale 1, Roma 1902, 281, fig. 193. *Atti 2, Roma 1902, 271, fig. 1. A. VENTURI : L'arte 11, Roma 1908, 440. *Bollettino d'arte del ministero della pubblica istruzione 3, Roma 1909, 217, fig. 6. J. WILPERT : Mosaiken 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 32. *M. VAN BERCHEM-E. CLOUZOT : Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle, Genève 1924, 107, fig. 120. *REINHOLD-SEEBERG-FESTSCHRIFT 2, Leipzig 1929, 193, Abb. 4. *G. GALASSI : Roma o Bisanzio, Roma 1930, 48, fig. 14. *Mededeelingen van het Nederlandsch historisch Instituut te Rome 1931, 's-Gravenhage 1931, 60, Afb. 4. *E. W. ANTHONY : A History of Mosaics, Boston 1935, pl. 28, 96. DACL 12, Paris 1935, 743-744, fig. 8693. *E. LAVAGNINO : Storia dell'arte medioevale italiana, Torino 1936, 81, fig. 88. *Enciclopedia cattolica 8, Roma 1952, 1634. C. CECHELLI : Il trionfo della Croce, Roma 1954, fig. 64b. W. WEIDLÉ : Mosaici paleocristiani e bizantini, Milano-Firenze 1954, tav. 5. H. P. L'ORANGE-P. J. NORDHAGEN : Mosaik, München 1960, Taf. 49. *E. SCHAFFRAN : Frühchristliche Mosaiken, München und Ahrbeck 1961, Taf. 10. M. SOTOMAYOR : S. Pedro en la iconografía paleocristiana, Granada 1962, fig. 38.

* L'astérisque indique une photo reproduisant ensemble le don de la loi et les scènes du lac.

³ Peu habile, le mosaïste a tenté de donner l'impression du volume par des reflets tirant sur le turquoise et le blanc.

⁴ Ces mots, en caractères bruns, sont disposés sur deux lignes : Dominus – legem dat. Une troisième ligne comprend des signes qu'on ne peut déterminer. Le mosaïste indique par là que le volumen est entièrement écrit, mais Garrucci a cru y voir Alleluia. R. GARRUCCI : Storia 4, Prato 1877, 82. C'est par inattention que

Notre Seigneur était entouré des deux princes des apôtres venant de chaque côté et placés sur le sol, donc en contre-bas par rapport à Jésus. A sa gauche (à droite pour nous) il y a saint Pierre, reconnaissable à son portrait habituel – cheveux et barbe ¹ courts et gris – et au bâton pastoral terminé par la croix monogrammatique qu'il porte sur son épaule gauche ². Ses vêtements ³ presque transparents laissent apparaître la forme de son corps. Les yeux fixés sur le Christ, Pierre tend les deux mains, recouvertes d'un pan de son pallium, pour recevoir la loi que lui donne Notre Seigneur. De saint Paul il ne reste que la partie inférieure, ce qui est suffisant pour nous permettre de savoir qu'il portait les mêmes habits que saint Pierre ⁴.

Le tableau se terminait de part et d'autre par un palmier : tandis que celui de gauche a presque complètement disparu ⁵, celui de droite est intact, avec son feuillage parsemé de lignes d'or et ses fruits de couleur orange. Enfin entre cet arbre et le Christ, le mosaïste a placé quelques nuages formés de traits où domine le rouge ; il est vraisemblable que de pareils nuages se retrouvaient derrière saint Paul. Ajoutons que dans ce compartiment comme ailleurs, le dessin est parfois souligné par des lignes noires ⁶.

Il n'est donc pas difficile de compléter ce tableau dont le sujet est évident : c'est la fameuse scène du don de la loi, que l'on trouve si souvent représentée à partir du milieu du IV^e siècle.

Ainalov change le texte en *Dominus pacem dat*. D. V. AINALOV : *Mozaiki IV i V vjekov*, S. Peterburg 1895, 142.

¹ Le Christ et l'apôtre Pierre de ce compartiment sont les seuls personnages barbus de la coupole, en tout cas parmi les personnages parvenus jusqu'à nous.

² Bâton et croix monogrammatique sont dorés. Au sujet de cette croix, cf. E. SCHÄFER : *Die Heiligen mit dem Kreuz in der altchristlichen Kunst = Römische Quartalschrift* 44, Freiburg i. Br. 1936, 81.

³ Tunique blanche clavée de bleu, pallium blanc avec la lettre I dorée, sandales.

⁴ C'est le cas notamment du pallium avec la lettre I : il ne s'agit nullement de la lettre P chez Pierre et de la lettre L chez Paul comme l'ont écrit R. GARRUCCI : *Storia* 4, Prato 1877, 82, et C. STORNAJOLO, Roma 1902, 272.

⁵ Il n'en subsiste que le bas, juste de quoi nous permettre de constater que le mosaïste n'avait pas répété deux fois exactement le même arbre. Quant à la présence hypothétique du phénix sur cet arbre, voir plus loin : p. 159, note 2.

⁶ Tout au plus celles-ci sont-elles quelquefois plus épaisses ici que dans d'autres compartiments.

2. Les mosaïques de l'octogone

A. Les bandes décoratives

Comme les mosaïques de la coupole, celles de l'octogone sont divisées en plusieurs tableaux par des bandes qui soulignent l'architecture du baptistère. Mais contrairement à celles de la coupole, les bandes de l'octogone sont uniquement composées d'éléments simples, à l'exclusion de tout motif végétal ou animal.

Les trois groupes de tableaux de l'octogone étaient compris entre deux bandes qui faisaient tout le tour du baptistère. En haut, il y a la suite de doubles spirales terminant la coupole et dont nous avons déjà parlé ¹. Si cette bande ne comporte qu'assez peu de lacunes, il n'en va pas de même de celle qui, en bas, marquait la fin de toute la décoration de mosaïques et surmontait la corniche où commence le plan carré (pl. VI). En effet, cette bande a presque complètement disparu et seul un fragment situé à l'angle Sud-Ouest, sous le lion ², nous permet de savoir qu'elle se composait de petits rectangles ornés de pierres précieuses.

* * *

Il y a en outre quatre sortes de bandes décoratives qui séparent et encadrent les différents tableaux. Les angles de l'octogone sont indiqués par des lignes verticales (pl. XII) composées chacune de trois traits : noir, blanc et rouge ³. Ces lignes font la séparation entre les apôtres et les scènes pastorales.

Les tableaux d'apôtres sont terminés de l'autre côté par un galon vert orné de losanges jaunes à centre blanc (pl. VI). Dans ces losanges sont inscrites des croix vertes ⁴.

¹ Voir plus haut : p. 29.

² On en trouvera la reproduction chez J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 38, 2. Confondant cette bande avec celle qui la surmonte immédiatement pour clore la décoration des niches, Wilpert écrit par erreur que rien n'est conservé de l'encadrement inférieur des mosaïques. *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 242.

³ La ligne la mieux conservée se trouve à l'angle Est-Nord-Est. J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 38, 1.

⁴ Les galons en meilleur état sont ceux du côté Ouest où ils encadraient la fenêtre actuellement murée. J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 34 et surtout 35.

Les arcs qui surmontent les niches ont tous perdu leur décoration sauf un (pl. VIII) qui ne l'a que partiellement conservée ¹ : il est à fond d'or bordé d'une ligne noire, blanche et rouge, et sur ce fond le mosaïste a placé des croix gemmées rouges et des pierres précieuses ². Ces arcs séparaient les scènes pastorales et le tétramorphe.

Enfin c'était encore une suite de pierreries sur fond d'or qui se trouvait sous le tétramorphe, donc au bas des niches ³, surmontant ainsi directement la grande bande qui achevait la décoration de mosaïques (pl. VI).

B. Les apôtres

Des huit personnages debout qui tiennent une couronne ⁴, il n'en reste plus que cinq ⁵. Aucun n'est intact, mais quatre sont presque entièrement conservés tandis que le cinquième n'est que fragmentaire.

Comme nous l'avons fait pour le cycle de la coupole, c'est à l'Ouest qu'il faut nous placer pour commencer l'étude des mosaïques de l'octogone. Cela est d'ailleurs confirmé par la disposition du tétramorphe : l'entrée primitive est le seul endroit d'où les quatre symboles se trouvent dans un ordre qui corresponde à un texte sacré, à savoir le livre d'Ezéchiel.

Nous avons donc en face de nous l'unique fenêtre actuelle du baptistère. Des deux personnages qui l'entouraient, il ne reste plus qu'un fragment de celui de gauche (pl. XII). Ce tableau ⁶ ne paraît pas avoir été

¹ C'est celui du Sud-Est. J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 36.

² On y a reconnu des saphirs ovales et des émeraudes rectangulaires. J. WILPERT : *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 241.

³ Il en reste un fragment sous le lion. Voir plus haut : p. 44, note 2.

⁴ Comme nous le verrons, ces personnages portent tous la tunique et le pallium, mais non la toge romaine ainsi que l'écrivent E. MÜNTZ, Paris 1883, 26. A. FILANGIERI DI CANDIDA : *I restauri dei mosaici del battistero di San Giovanni in fonte nel duomo di Napoli* = A. VENTURI : *L'arte* 1, Roma, 1898, 327. G. ABATINO, Napoli 1900, 102. E. BERTAUX : *L'art dans l'Italie méridionale* 1, Paris 1904, 48. V. SPINAZZOLA : *Per una storia dell'arte napoletana* = *Nuova antologia* 1 febbraio 1906, Roma 1906, 473. A. SORRENTINO 1, Napoli 1908, 252 ; 2, Roma 1909, 222. Les couronnes que tiennent les personnages sont formées de feuilles de laurier d'or à bords rouges et elles sont ornées d'une pierre précieuse. Comme pour la couronne de la coupole, l'espèce des feuilles étant difficile à préciser, on a parfois parlé de feuilles de chêne. E. BERTAUX : *L'art dans l'Italie méridionale* 1, Paris 1904, 48. H. LECLERCQ : *Naples* = *DACL* 12, Paris 1935, 748.

⁵ En outre, la paroi Nord a encore un tout petit fragment du tableau de gauche : un coin de fond bleu et une couronne, d'où l'on peut déduire avec certitude qu'ici le personnage perdu tenait la couronne non devant lui, mais de côté. Ce fragment n'a jamais été reproduit.

⁶ Reproduction : J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 38, 1.

de très bonne composition ¹. Assez âgé et avec une barbe épaisse, l'homme regarde légèrement vers la droite. Le bas de son corps, ses mains et la couronne sont perdus.

Si les deux personnages du côté Nord ont disparu ², il n'en va heureusement pas de même de ceux qui surmontaient l'entrée primitive et qui sont les meilleurs de tous ceux que nous possédons encore. Tournés l'un vers l'autre, ils tiennent des deux mains la couronne qu'ils présentent. Celui de droite ³, imberbe et les cheveux courts, est vêtu d'une tunique clavée et du pallium orné de la lettre I sur chaque pan ⁴. Le bas du tableau est perdu et c'est bien dommage, car l'artiste a tout particulièrement soigné le drapé des vêtements.

A gauche, le second personnage ⁵ est aussi un homme jeune (pl. VI : à droite). Il se dirige vers la droite ⁶ et est représenté de la même façon que le premier ⁷. Au coin gauche du tableau il y a une fenêtre où sont posés un rouleau et une plante verte qui se détachent sur le fond jaune ⁸.

Les deux derniers personnages surmontent l'actuelle porte qui communique avec la basilique. Ils se présentent face au spectateur. Le premier tableau, à droite ⁹, est le meilleur des deux (pl. VI : à gauche).

¹ Il semble avoir eu plus d'un point commun avec le moins bon des tableaux conservés : personnage barbu, couleur bleue de la partie gauche du fond, couleur bleue des claves de la tunique.

² Voir cependant plus haut : p. 45, note 5.

³ Reproductions : E. BERTAUX : *L'art dans l'Italie méridionale* 1, Paris 1904, 48-49, pl. 2. A. VENTURI : *L'arte* 11, Roma 1908, 435. J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 35. DACL 12, Paris 1935, 753, fig. 8700.

⁴ Les vêtements sont blancs, les ornements bruns. Des lignes foncées marquent le contour du dessin.

⁵ Il se trouve à droite par rapport au lion. Reproductions : A. VENTURI : *Storia dell'arte italiana* 1, Milano 1901, 116, fig. 103. E. BERTAUX : *L'art dans l'Italie méridionale* 1, Paris 1904, 48-49, pl. 2. A. VENTURI : *L'arte* 11, Roma 1908, 433. O. WULFF : *Altchristliche und byzantinische Kunst* 1, Berlin 1914, 326, Abb. 300. J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 34. DACL 12, Paris 1935, 752, fig. 8699. Voir en outre ci-dessous : note 9.

⁶ Pour autant que l'état du tableau permette d'en juger, cet homme porte des sandales. La position des pieds est bien étudiée ; c'est celle de la marche : pied gauche par terre, et en retrait pied droit dont seule l'extrémité touche le sol.

⁷ Ici pas plus qu'ailleurs similitude n'est synonyme d'identité. Outre qu'il est cette fois tourné vers la droite, le second personnage regarde devant lui alors que le premier regardait le spectateur. La lettre L qui orne son pallium et les claves de sa tunique sont rouges.

⁸ Est-ce un jaune qui évoque la lumière du soleil ou est-ce une plaque d'albâtre qui filtre le jour ?

⁹ Il se trouve donc à gauche par rapport au lion. Reproductions : *Napoli nobilissima* 9, Napoli 1900, 103. A. VENTURI : *Storia dell'arte italiana* 1, Milano 1901,

L'homme est jeune et imberbe. Sa main droite porte, de côté, la couronne d'où pendent deux rubans jaunes. Sa main gauche apparaît sous le pallium dont elle retient le pan orné de la lettre L à l'envers. Ses pieds, chaussés de sandales, se présentent dans une position bizarre : l'un en avant, l'autre de côté. Le fond du tableau est occupé à droite par une fenêtre, à gauche par un petit autel. La fenêtre a un rideau tiré en partie, ce qui fait apparaître un coin de ciel jaune. Sur l'autel étroit il y a un livre ouvert.

Le second tableau de cette paroi, à gauche¹, est un peu maladroit (pl. VIII : à droite). L'homme est âgé et barbu. Il a de grands yeux ronds et il louche. Il porte la tunique à claves bleues et le pallium avec la lettre I bleue également. Ses pieds qui avaient des sandales sont en

117, fig. 104. A. AVENA : *Monumenti dell'Italia meridionale* 1, Roma 1902, 288, fig. 196. Atti 2, Roma 1902, 274, fig. 4. E. BERTAUX : *L'art dans l'Italie méridionale* 1, Paris 1904, 48-49, pl. 2. *G. T. RIVOIRA : *Le origini della architettura lombarda*, 2 ed., Milano 1908, 238, fig. 226. A. VENTURI : *L'arte* 11, Roma 1908, 434. *Bollettino d'arte del ministero della pubblica istruzione* 3, Roma 1909, 224, fig. 5. J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 33, 1. *G. T. RIVOIRA : *Architettura romana*, Milano 1921, 313, fig. 299. *M. VAN BERCHEM-E. CLOUZOT : *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle*, Genève 1924, 108, fig. 121. P. TOESCA : *Storia dell'arte italiana* 1, Torino 1927, 206, fig. 126. *R. DE LASTEYRIE : *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, 2^e éd., Paris 1929, 272, fig. 267. *G. GALASSI : *Roma o Bisanzio*, Roma 1930, 49, fig. 15. *Mededeelingen van het Nederlandsch historisch Instituut te Rome 1931, 's-Gravenhage 1931, 62, Afb. 5. *E. W. ANTHONY : *A History of Mosaics*, Boston 1935, pl. 28, 97. DACL 12, Paris 1935, 749-750, fig. 8697. *W. WEIDLÉ : *Mosaici paleocristiani e bizantini*, Milano-Firenze 1954, tav. 6.

* Les références précédées de l'astérisque indiquent des photographies reproduisant le lion entre deux apôtres.

¹ Il se trouve donc à droite par rapport à la figure d'homme du tétramorphe. Reproductions : A. VENTURI : *Storia dell'arte italiana* 1, Milano 1901, 115, fig. 102. E. BERTAUX : *L'art dans l'Italie méridionale* 1, Paris 1904, 48-49, pl. 2. A. VENTURI : *L'arte* 11, Roma 1908, 434. *Bollettino d'arte del ministero della pubblica istruzione* 3, Roma 1909, 222, fig. 4. O. WULFF : *Altchristliche und byzantinische Kunst* 1, Berlin 1914, 326, Abb. 300. J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 33, 2. *M. VAN BERCHEM-E. CLOUZOT : *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle*, Genève 1924, 107, fig. 120. *REINHOLD-SEEBERG-FESTSCHRIFT 2, Leipzig 1929, 193, Abb. 4. *G. GALASSI : *Roma o Bisanzio*, Roma 1930, 49, fig. 16. *Mededeelingen van het Nederlandsch historisch Instituut te Rome 1931, 's-Gravenhage 1931, 60, Afb. 4. *E. W. ANTHONY : *A History of Mosaics*, Boston 1935, pl. 28, 96. *DACL 12, Paris 1935, 743-744, fig. 8693 et 751, fig. 8698. *E. LAVAGNINO : *Storia dell'arte medioevale italiana*, Torino 1936, 81, fig. 88. *Enciclopedia cattolica 8, Roma 1952, 1634. E. SCHAFFRAN : *Frühchristliche Mosaiken*, München und Ahrbeck 1961, Taf. 10.

* Les références précédées de l'astérisque indiquent des reproductions montrant encore la figure d'homme du tétramorphe.

partie perdus. Ce personnage tient la couronne devant lui, de la main droite, tandis que la main gauche mal dessinée se confond presque avec le pallium.

Les fonds de tous ces tableaux, d'une tonalité essentiellement basée sur le vert, le bleu et le gris, ménagent des contrastes avec les personnages : le fond est de couleur sombre lorsque l'homme est de couleur claire, et vice-versa.

* * *

Qui sont donc ces personnages tenant des couronnes ? Cette question est l'une de celles où la critique est la plus divisée. Les différentes opinions peuvent se classer de la manière suivante. Ces personnages sont :

1. des hommes : Galante ¹, Müntz ², A. Filangieri di Candida ³, Abatino ⁴.
2. des prophètes : Cavalcaselle-Crowe ⁵, Lavagnino ⁶.
3. des saints : Parascandolo ⁷, Venturi ⁸, Bertaux ⁹, Sorrentino ¹⁰, Toesca ¹¹.
4. des saints de Naples : Stornajolo ¹².
5. de saints évêques : Bijvanck ¹³.

¹ G. A. GALANTE : Guida sacra della città di Napoli, Napoli 1873, 29. Voir encore plus bas : p. 49, note 12.

² E. MÜNTZ, Paris 1883, 26. Il est intéressant de noter que si les figures en mosaïques sont simplement des « personnages », les peintures entourant les bustes du Christ et de la Vierge (nous sommes avant la restauration) représentent des « saints ou apôtres ».

³ A. FILANGIERI DI CANDIDA: I restauri dei mosaici del battistero di San Giovanni in fonte nel duomo di Napoli = A. VENTURI : L'arte 1, Roma 1898, 327.

⁴ G. ABATINO, Napoli 1900, 102.

⁵ G. B. CAVALCASELLE-J. A. CROWE : Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI 1, Firenze 1875, 15. J. A. CROWE-G. B. CAVALCASELLE : A History of Painting in Italy 1, London 1903, 10. Dans ces deux cas nous indiquons la deuxième édition de l'ouvrage.

⁶ E. LAVAGNINO : Storia dell'arte medioevale italiana, Torino 1936, 81.

⁷ L. PARASCANDOLO : Memorie 1, Napoli 1847, 100 : ce sont vraisemblablement des saints comme on en rencontre dans les peintures et les mosaïques des premiers siècles. Parmi eux, Parascandolo a cru reconnaître Pierre et Paul. Id., 99.

⁸ A. VENTURI : Storia dell'arte italiana 1, Milano 1901, 245.

⁹ E. BERTAUX : L'art dans l'Italie méridionale 1, Paris 1904, 48. Voir encore plus bas : p. 49, note 13.

¹⁰ A. SORRENTINO 1, Napoli 1908, 252. Voir aussi plus bas : p. 49, note 15.

¹¹ P. TOESCA : Storia dell'arte italiana 1, Torino 1927, 205.

¹² C. STORNAJOLO, Roma 1902, 274.

¹³ A. W. BIJVANCK : Het mozaïek in de Doopkerk Lij de Kathedraal te Napels = Mededeelingen van het Nederlandsch historisch Instituut te Rome 1931, 's-Gravenhage 1931, 60.

6. des martyrs : Schulz ¹, Ainalov ², Dalton ³, Wulff ⁴, van Berchem-Clouzot ⁵, Galassi ⁶, Morey ⁷, Cecchelli ⁸, Weidlé ⁹.
7. des martyrs anonymes : Grabar ¹⁰.
8. des martyrs de Naples : Garrucci ¹¹, Galante ¹², Bertaux ¹³, Muñoz ¹⁴, Sorrentino ¹⁵.
9. des apôtres : Kurth ¹⁶, Wilpert ¹⁷, Stuhlfauth ¹⁸, Bertarelli ¹⁹, Wulff ²⁰,

¹ H. W. SCHULZ : *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien* 3, Dresden 1860, 14.

² D. V. AINALOV : *Mozaiki IV i V vjekov*, S. Peterburg 1895, 146.

³ O. M. DALTON : *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, 369 ; *East Christian Art, a survey of the monuments*, Oxford 1925, 279.

⁴ O. WULFF : *Altchristliche und byzantinische Kunst* 1, Berlin 1914, 326. Voir encore ci-dessous : note 20.

⁵ M. VAN BERCHEM-E. CLOUZOT : *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle*, Genève 1924, 109.

⁶ G. GALASSI : *Roma o Bisanzio, I mosaici di Ravenna e le origine dell'arte italiana*, Roma 1930, 47.

⁷ Ch. R. MOREY : *Early Christian Art*, Princeton 1942, 144.

⁸ Cet auteur a d'abord affirmé qu'il s'agit de martyrs. C. CECHELLI : *La decorazione paleocristiana e dell'alto medio evo nelle chiese d'Italia* = *Atti* 4 II, Roma 1948, 143. Puis il hésite sur leur identification : est-ce des apôtres-martyrs ou d'autres martyrs ? A. CALDERINI-G. CHIERICI-C. CECHELLI : *La basilica di San Lorenzo Maggiore in Milano*, Milano 1951, 214. Et finalement il pose directement l'alternative : apôtres ou martyrs ? C. CECHELLI : *Per una comprensione integrale della iconografia cristiana* = *Actes* 5, Rome 1957, 379.

⁹ W. WEIDLÉ : *Mosaici paleocristiani e bizantini*, Milano-Firenze 1954, tav. 6.

¹⁰ A. GRABAR : *Martyrium*, recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique 2, Paris 1946, 56.

¹¹ R. GARRUCCI : *Storia* 4, Prato 1877, 82. Ces martyrs portent « l'habit apostolique ».

¹² G. A. GALANTE : *I mosaici del battistero di Napoli* = *Nuovo bullettino di archeologia cristiana* 6, Roma 1900, 104. Cet auteur précise donc ce qu'il entendait d'abord par des « hommes ».

¹³ E. BERTAUX : *L'art dans l'Italie méridionale* 1, Paris 1904, 54. Il y a là une précision par rapport aux « saints » de tout à l'heure.

¹⁴ A. MUÑOZ : *I mosaici del battistero di San Giovanni in fonte a Napoli* = A. VENTURI : *L'arte* 11, Roma 1908, 436.

¹⁵ A. SORRENTINO 2, Roma 1909, 222. Ces martyrs napolitains sont les saints d'il y a un instant.

¹⁶ J. KURTH : *Die Mosaiken der christlichen Ära*, 1. *Die Wandmosaiken von Ravenna*, Berlin 1902, 48.

¹⁷ J. WILPERT : *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 242.

¹⁸ G. STUHLFAUTH, Leipzig 1929, 189.

¹⁹ L. V. BERTARELLI : *Napoli e dintorni* = *Guida d'Italia del Touring Club Italiano*, Napoli 1931, 176.

²⁰ O. WULFF : *Bibliographisch-kritischer Nachtrag zu « Altchristliche und byzantinische Kunst »*, Potsdam 1935, 43. Les martyrs se sont transformés en apôtres sous l'influence de Wilpert et de Stuhlfauth.

Lowrie¹, Mallardo², de Bruyne³, Bovini⁴ et avec hésitation Anthony⁵, Leclercq⁶.

Cette dernière opinion est incontestablement la bonne : décisive nous paraît être la présence des apôtres avec des couronnes dans les deux baptistères de Ravenne⁷. La découverte du baptistère de Doura-Europos, au bord de l'Euphrate, a montré que la décoration d'un baptistère paléochrétien ne dépendait pas de la fantaisie illimitée d'un artiste : les nombreuses concordances qui existent entre ce baptistère et celui de Naples⁸ prouvent que l'iconographie baptismale avait ses thèmes bien délimités. Or si nous devons reconnaître une telle parenté entre les monuments de Doura-Europos et de Naples, c'est-à-dire entre deux monuments fort éloignés dans l'espace et distants de près de deux siècles, pourquoi ne pas l'admettre entre deux baptistères italiens séparés seulement par une quarantaine d'années comme c'est le cas entre celui de Naples et celui des orthodoxes de Ravenne ?

On n'aurait probablement jamais hésité si nos personnages avaient été au nombre de douze. Pourtant il n'y a là aucune difficulté insurmontable. S'ils sont huit, cela provient tout simplement de ce que ce nombre était imposé par l'architecture⁹. Le mosaïste ne pouvait pas représenter trois apôtres par côté et obtenir ainsi le nombre de douze, puisque la partie centrale de deux côtés était percée d'une fenêtre. Tout au plus

¹ W. LOWRIE : *Art in the early Church*, New York 1947, 162.

² D. MALLARDO : *Napoli* = *Enciclopedia cattolica* 8, Roma 1952, 1640.

³ L. DE BRUYNE, Rome 1957, 343.

⁴ G. BOVINI, Ravenna 1959, 16.

⁵ Pairs of martyrs or perhaps apostles. E. W. ANTHONY : *A History of Mosaics*, Boston 1935, 120.

⁶ « Un apôtre ou un saint ». H. LECLERCQ : *Naples* = *DACL* 12, Paris 1935, 747. Cet auteur penche cependant pour la seconde alternative.

⁷ Dans la coupole du baptistère des orthodoxes, douze apôtres – dont le nom est écrit derrière chacun – portent une couronne. F. W. DEICHMANN : *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden 1958, Taf. 39-61. La coupole du baptistère des ariens montre les douze apôtres – mais sans les noms – qui portent une couronne sauf Pierre qui tient les clefs et Paul qui a deux volumina. F. W. DEICHMANN : Taf. 251 und 257-273.

⁸ Nous en parlerons plus loin : voir p. 79.

⁹ Le même raisonnement vaut pour notre baptistère et le mausolée de Galla l'Iacidia, selon J. KURTH : *Die Mosaiken der christlichen Ära*, 1. *Die Wandmosaiken von Ravenna*, Berlin 1902, 48. Au sujet du symbolisme baptismal du nombre huit, voir O. PERLER : *L'inscription du baptistère de Sainte-Thècle à Milan et le De Sacramentis de saint Ambroise* = *Rivista di archeologia cristiana* 27, Roma 1951, 151. C. CECHELLI : *Per una comprensione integrale della iconografia cristiana* = *Actes* 5, Rome 1957, 377-378.

aurait-il donc pu en représenter dix, mais cela aurait été contraire à la symétrie qu'il voulait observer. De Bruyne et Bovini pensent rétablir le nombre habituel grâce aux quatre symboles des niches d'angle. Le Musée lapidaire d'Arles possède en effet un sarcophage de la fin du IV^e siècle où les évangélistes figurent parmi les Douze¹. On pourrait aussi compléter le groupe avec les princes des apôtres figurant dans la scène du don de la loi et les deux apôtres-évangélistes. Le plus simple est cependant de reconnaître qu'à cette époque le collège apostolique est parfois représenté par un nombre plus petit² ; mentionnons spécialement deux cas où les apôtres sont au nombre de huit : le tambour du mausolée de Galla Placidia à Ravenne et un plafond du cimetière des Saints-Pierre-et-Marcellin à Rome³.

Quant à l'opinion selon laquelle nos personnages seraient des martyrs, elle repose uniquement sur le fait qu'ils tiennent des couronnes. Or d'une part dans l'Antiquité la couronne avait des sens bien divers ; aussi, voir un martyr en toute personne tenant une couronne, c'est méconnaître la scène de l'offrande de couronnes au Christ, à l'exemple de ce qui se faisait pour l'empereur⁴. D'autre part non seulement les apôtres portent des couronnes aux baptistères de Ravenne et sur certains sarcophages⁵,

¹ Ce sarcophage de style théodosien montre au centre le Christ, assis et surélevé, tenant un livre ouvert sur lequel on lit : *Dominus legem dat*. De chaque côté, il y a six personnages assis, dont quatre ont leur nom inscrit sur un volumen ou sur un livre : à gauche du Christ le deuxième est Matthieu, le cinquième Marc, et à droite le troisième est Luc, le cinquième Jean. Donc manifestement les évangélistes font ici partie du collège des Douze. Ce sarcophage est reproduit par J. WILPERT : *Sarcophagi 1*, Roma 1929, tav. 34, 3.

² On en trouvera plusieurs exemples chez G. STUHLFAUTH, Leipzig 1929, 189, Anmerkung 6.

³ Les angles ont deux pasteurs et deux orantes. Dans les quatre autres sujets du pourtour, Wilpert a reconnu des scènes de l'enfance de Jésus et son baptême. Enfin le centre du plafond montre le Christ assis et surélevé, qui enseigne entre deux rangées de quatre hommes également assis tandis qu'au milieu devant le Christ il y a un scrinium où sont retirés des volumina. J. WILPERT : *Ein Cyclus christologischer Gemälde aus der Katakomben der heiligen Petrus und Marcellinus*, Freiburg i. Br. 1891, 1-7 und Taf. 1-3. La même catacombe contient un autre plafond au centre duquel il y a le Christ enseignant entre six apôtres assis, trois de part et d'autre, mais sans scrinium. Ce plafond est reproduit par J. WILPERT : *Malereien*, Freiburg i. Br. 1903, Taf. 96.

⁴ A ce sujet, voir plus bas : pp. 143-145.

⁵ C'est le cas, par exemple, d'un fragment de sarcophage à colonnes provenant de Saint-Sébastien et déposé au Musée du Latran. Datant de la fin du IV^e siècle, ce sarcophage comprenait sept niches : les deux premières de gauche sont perdues. Dans celle du milieu il y a la croix que surmonte le monogramme couronné et que

mais encore des martyrs locaux sont toujours caractérisés par leurs noms¹. Les personnages du baptistère napolitain ne sont donc pas des martyrs locaux, et encore moins des martyrs anonymes. Ce sont les saints tellement connus que l'inscription de leurs noms n'était pas nécessaire : les apôtres².

C. Le tétramorphe

Dans les quatre niches d'angle, le mosaïste a placé les quatre symboles d'Ezéchiel et de l'Apocalypse. Vus de l'entrée primitive, ils occupent l'ordre dans lequel les mentionne le prophète³.

La niche située à droite de la fenêtre (pl. VIII et IX) contient la figure d'homme⁴. Le tableau se présente bien et il faut regretter que sa partie gauche ait perdu une bande en demi-cercle, ce qui a emporté notamment

gardent deux soldats. Dans chacune des autres niches il y a deux apôtres qui tiennent en main une couronne. J. WILPERT : *Sarcophagi* 1, Roma 1929, tav. 18, 5. Mentionnons aussi le sarcophage de Rinaldo au dôme de Ravenne, où l'on voit le Christ entre Pierre et Paul qui offrent une couronne sur un voile. M. LAWRENCE : *The Sarcophagi of Ravenna*, New York 1945, fig. 1. Ce sarcophage date de 420-430 environ. Voir en outre plus loin : p. 144, note 2.

¹ Wilpert en donne plusieurs exemples : *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 242. Or, à Naples la mosaïque est suffisamment conservée pour exclure qu'un nom ait été inscrit derrière la tête ou sous les pieds des apôtres Ouest gauche et Est droit. D'ailleurs, même les tableaux dont le bas est perdu montrent que nos personnages n'avaient pas leurs noms inscrits, car l'Antiquité avait coutume de placer les noms derrière la tête et non sous les personnages.

² D'ailleurs, même s'il fallait dire que la couronne est ici celle du martyr, il ne s'ensuivrait pas que les personnages portant ces couronnes ne sont pas les apôtres. Toute cette discussion n'aurait pas eu lieu si l'on n'avait pas oublié que les apôtres peuvent être représentés en tant que martyrs : ils sont en effet les principaux d'entre eux, comme l'indiquent de nombreux textes du pape Damase et de saint Ambroise, donc des textes de la fin du IV^e siècle qu'on trouvera réunis chez F. GERKE : *Das Verhältnis von Malereien und Plastik in der theodosianisch-honorarischen Zeit* = *Rivista di archeologia cristiana* 12, Roma 1935, 136, Anmerkung 2.

³ Et non l'ordre de la dignité : les apôtres d'abord, puis les disciples. R. GARRUCCI : *Storia* 4, Prato 1877, 82. Cela est inexact même dans l'hypothèse de Garrucci plaçant l'entrée du baptistère à l'Est.

⁴ Reproductions : *Napoli nobilissima* 9, Napoli 1900, 102. A. AVENA : *Monumenti dell'Italia meridionale* 1, Roma 1902, 285, fig. 195. *Atti* 2, Roma 1902, 273, fig. 3. E. BERTAUX : *L'art dans l'Italie méridionale* 1, Paris 1904, 45, fig. 6. A. VENTURI : *L'arte* 11, Roma 1908, 436. *Bollettino d'arte del ministero della pubblica istruzione* 3, Roma 1909, 225, fig. 8. J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 36 und 39, 1. W. WEIDLÉ : *Mosaici paleocristiani e bizantini*, Milano-Firenze 1954, tav. 5. H. P. L'ORANGE-P. J. NORDHAGEN : *Mosaik*, München 1960, Taf. 49. Voir en outre plus haut : p. 47, note 1.

l'épaule droite du personnage ¹. Le fond du tableau est un ciel étoilé, de même bleu que celui de la calotte ; on y compte cinq étoiles à huit branches ². Au bas, il y a des nuages formés de bandes colorées, selon la coutume de l'époque ³. Le buste d'un homme en tunique et pallium émerge de ces nuages. Le personnage a l'expression sérieuse d'un Romain. Il est imberbe et a les cheveux coupés courts ⁴. Présenté de face, il dirige son regard vers sa droite. Partant de derrière son dos, six grandes plumes ⁵ s'élèvent dans le ciel, trois de chaque côté : il n'y a aucun doute que le mosaïste a représenté ainsi les six ailes dont parle l'Apocalypse ⁶.

¹ A cela s'ajoutent de petites lacunes au bas du tableau, notamment dans les nuages.

² Comme dans la calotte, ces étoiles ont l'extrémité des branches un peu élargie afin d'évoquer le scintillement. Trois astres sont d'or : celui qui surmonte la tête de l'homme et ceux qui l'encadrent de chaque côté. Les deux autres étoiles sont blanchâtres.

³ Ces bandes sont blanches, jaunes, rouges ou vertes.

⁴ La chevelure formant des vagues sur le front est celle de nombreux personnages sculptés au-devant des sarcophages.

⁵ Elles sont vertes ou d'un bleu presque blanc, tandis que les tiges et certaines lignes du dessin sont dorées.

⁶ C'est faute d'avoir retenu cette référence, pourtant évidente, que certains critiques se sont fourvoyés. Le premier à étudier les mosaïques des niches d'angle, Mazzocchi, parle très correctement des figures ailées : *In quatuor angulis mystica Ezechielis animalia alata conspiciuntur*. A. S. MAZUCHIUS : *Dissertatio historica*, Neapoli 1751, 27, nota 3. Cette interprétation fut admise par L. CATALANI : *Le chiese di Napoli* 1, Napoli 1845, 48. L. PARASCANDOLO : *Memorie* 1, Napoli 1847, 100. D. L. LORETO : *Guida per la sola chiesa metropolitana cattedrale di Napoli*, Napoli 1849, 135. H. W. SCHULZ : *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien* 3, Dresden 1860, 13. G. A. GALANTE : *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1873, 29. G. B. CAVALCASELLE-J. A. CROWE : *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI* 1, 2 ed., Firenze 1875, 15. Arrive Garrucci qui se réfère au passage où l'Apocalypse parle des élus « vêtus de robes blanches et des palmes à la main ». Apoc. 7, 9. Il en conclut que le mosaïste napolitain a représenté non six ailes, mais six palmes. R. GARRUCCI : *Storia* 4, Prato 1877, 82. Plus attentif au dessin qu'à sa signification, Müntz y voit « tout simplement des branches disposées sur un triple rang ». E. MÜNTZ, Paris 1883, 26. Sans s'expliquer, Clausse dit seulement que « ces emblèmes ne sont pas ailés ». G. CLAUSSÉ : *Basiliques et mosaïques chrétiennes* 1, Paris 1893, 361. L'interprétation première est rétablie par Ainalov qui explique la représentation insuffisante des ailes par deux raisons : la courbure de la partie supérieure des niches et l'adaptation des ailes à des figures dont les modèles sont non picturaux, mais sculpturaux. D. V. AINALOV : *Mozaiki IV i V vjekov*, S. Peterburg 1895, 146. Cette opinion sera admise par Bertaux et tous ses successeurs. Il est manifeste, en effet, que le mosaïste a voulu représenter le tétramorphe d'Ezéchiél et de l'Apocalypse. Par conséquent il faut avant tout considérer ce que disent ces textes : tous deux parlent de symboles ailés. Que le dessin des ailes soit peu habile ne prouve qu'une chose : la haute antiquité de notre mosaïque, exécutée à une époque où il n'existait pas encore de type conventionnel de ces symboles.

La seconde niche, à droite de l'entrée (pl. VI et X) est occupée par le lion ¹ dont la tête, sortant de nuages multicolores et entourée de six ailes, se détache sur un ciel bleu étoilé ². L'animal, la gueule ouverte, a vraiment l'air effrayant. Il est représenté de face et regarde le spectateur de ses grands yeux ouverts. Sa crinière dorée est ébouriffée. Le mosaïste a multiplié les lignes ³ pour rendre cette face si menaçante. Les oreilles dressées, le fauve ouvre la gueule ⁴, faisant ainsi apparaître ses quatre canines blanches et sa langue rouge. Ce tableau particulièrement remarquable trahit une main habile.

À gauche de la fenêtre il y avait le bœuf (pl. XII) dont il ne reste que relativement peu de chose ⁵. Le tableau se présentait comme les précédents. Nous possédons encore un petit peu de ciel bleu, l'étoile d'or située à droite de l'animal et quelques traînées nuageuses à gauche du tableau, les ailes de droite et un débris d'une aile gauche. De l'animal lui-même il reste les yeux, une corne et une partie du museau, donc suffisamment pour déterminer qu'il s'agit bien du bœuf.

La dernière niche, à gauche de l'entrée, contenait l'aigle qui a malheureusement totalement disparu. Mais il ne serait pas difficile de le rétablir et de le placer dans le même cadre que celui où se trouvent les trois autres symboles.

D. Les scènes pastorales

Les tableaux qui surmontent le tétramorphe ⁶ vont deux par deux en se croisant. Ils ont tous le même fond bleu. Ils sont encadrés de deux palmiers-dattiers chargés de fruits alors que des oiseaux voltigent ou

¹ Reproductions : E. BERTAUX : *L'art dans l'Italie méridionale* 1, Paris 1904, 43, fig. 5. A. VENTURI : *L'arte* 11, Roma 1908, 433 e 435. J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 38, 2 und 39, 2. DACL 12, Paris 1935, 755-756, fig. 8701. Iris Bücher der Natur und Kunst : *Altchristliche Mosaiken des IV. bis VII. Jahrhunderts*, Bern 1943, Taf. 7. Voir en outre plus haut : p. 46, note 9.

² La forme, la couleur et la disposition des étoiles sont les mêmes que précédemment.

³ Vertes, blanches, noires et surtout jaunes.

⁴ Dont l'extérieur est laiteux.

⁵ On en trouvera une reproduction chez J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 38, 1. Il est dommage que Wilpert n'ait pas cru devoir le reproduire seul, à l'instar de la figure humaine et du lion ; mais il est faux de prétendre que « la table 38, 1 montre une lacune à la place de sa tête ». G. STUHLFAUTH, Leipzig 1929, 191, Anmerkung 4.

⁶ La plupart des reproductions montrent à la fois le symbole de la niche et la scène pastorale qui la surmonte. Par conséquent nous n'indiquerons ici que les

piquent les dattes¹. Entre ces arbres, l'artiste a placé deux animaux affrontés avec, au centre, un berger².

Des deux tableaux visibles de l'entrée primitive du baptistère, l'un, situé au-dessus de la figure d'homme (pl. VIII), représente le pasteur entre deux cerfs³. Ceux-ci sont bien dessinés : pelage jaune-vert, dessous blanc, beaux bois, corps bien moulé, jambes fines. Ils s'abreuvent à deux sources⁴ qui jaillissent abondamment de deux rochers couverts de mousse. Entre les rochers dont le bas cache ses jambes, le pasteur, debout et appuyé sur un bâton, montre une source de la main droite tout en regardant le spectateur.

Le même sujet se retrouve en face (pl. XI), au-dessus de la niche où il y avait l'aigle⁵. Ce tableau a malheureusement deux lacunes importantes : l'une partage le cerf de gauche en deux et l'autre fait disparaître la main gauche du pasteur. Cette fois, les rochers sont en partie nus et forment deux masses totalement séparées, de sorte que le pasteur debout apparaît entièrement. Il porte une tunique courte à manches et des jambières. Il croise les jambes et s'appuie complètement sur le bâton qu'il a placé sous l'épaule droite tout en le tenant encore de la main. La tête légèrement penchée de côté, il fait un geste de la main gauche.

Le second tableau visible depuis l'entrée primitive du baptistère (pl. XII) est celui qui, à gauche de la fenêtre, surmonte le boeuf⁶. Il a de nombreuses lacunes, surtout dans sa partie gauche. Debout sur ses deux jambes,

reproductions donnant les scènes pastorales sans les symboles. Pour les autres, le lecteur voudra bien se reporter aux références que nous venons d'indiquer au sujet du tétramorphe.

¹ Est-il nécessaire de redire qu'ici comme ailleurs le mosaïste ne s'est pas répété dans le détail ? On notera la présence de l'or dans les palmiers. Quant aux oiseaux, il est difficile d'en préciser l'espèce, si ce n'est pour les pics.

² Surmontant les niches d'angle, ces tableaux se présentent comme de petits arcs absidaux de sorte qu'ils sont beaucoup plus étroits au centre qu'aux bords : aussi le mosaïste n'a-t-il pu respecter les proportions de la nature et a-t-il été contraint de représenter le pasteur beaucoup plus petit que son troupeau.

³ Reproductions : J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 36. Pisciculi F. J. DÖLGER dargeboten, Münster i. Westf. 1939, Taf. 6, 1. W. LOWRIE : *Art in the early Church*, New York 1947, pl. 57c.

⁴ Les eaux coulent en direction opposée vers l'extérieur.

⁵ Reproductions : A. VENTURI : *L'arte* 11, Roma 1908, 437. J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 37, 1. Pisciculi F. J. DÖLGER dargeboten, Münster i. Westf. 1939, Taf. 6, 2.

⁶ Reproductions : *Napoli nobilissima* 9, Napoli 1900, 103. A. AVENA : *Monumenti dell'Italia meridionale* 1, Roma 1902, 283, fig. 194. Atti 2, Roma 1902, 272, fig. 2. J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 38, 1. DACL 12, Paris 1935, 745-746, fig. 8694. Pisciculi F. J. DÖLGER dargeboten, Münster i. Westf. 1939, Taf. 7, 1. W. LOWRIE : *Art in the early Church*, New York 1947, pl. 57b.

une cape brune sur sa tunique, le berger porte sur ses épaules une brebis qu'il tient par les pattes ¹. Il se trouve parmi des arbustes en fleurs vers lesquels se dirigent deux brebis, venant de chaque côté.

En face le dernier tableau (pl. VI) est semblable ², sauf dans la représentation du berger : celui-ci est assis – ce qui ne l'empêche pas de s'appuyer sur son bâton – et il fait un geste de la main droite.

3. Les mosaïques perdues

Malgré son caractère fragmentaire, la décoration du baptistère napolitain peut être complétée sans difficulté, sauf en ce qui concerne les quatre tableaux perdus de la coupole et les deux compartiments de l'octogone où il y a maintenant les bustes peints du Christ et de sa Mère.

Manifestement, il y avait deux figures d'apôtre entre chacune des niches d'angle. Il est également évident que la niche Nord-Ouest, aujourd'hui vide, avait l'aigle du tétramorphe. Et nous savons comment les fragments conservés nous permettent de déterminer les sujets de quatre des huit tableaux de la coupole et de reconstituer les diverses bandes décoratives.

* * *

Quels étaient les sujets représentés dans les quatre compartiments Est, Nord, Nord-Ouest et Ouest ³ de la coupole ?

Le plan de la décoration permet d'exclure la présence d'un même sujet dans deux tableaux voisins ⁴. Il est par contre possible qu'un tableau perdu ait contenu deux sujets, puisque c'est aussi le cas de deux tableaux conservés : celui qui montre le miracle des noces de Cana et l'entretien de Jésus avec la Samaritaine, et celui des scènes du lac. Par conséquent,

¹ C'est donc par inattention que l'on a écrit qu'à Naples « on ne trouve pas le Pasteur rapportant sa brebis sur ses épaules ». L. DE BRUYNE, Rome 1957, 348.

² Reproductions : A. VENTURI : *L'arte* 11, Roma 1908, 437. J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 38, 2. Pisciculi F. J. DÖLGER dargeboten, Münster i. Westf. 1939, Taf. 7, 2.

³ Les trois derniers sont totalement vides ; le premier n'a plus qu'un tout petit fragment montrant la partie inférieure d'un personnage marchant vers la droite : voir plus haut, p. 32.

⁴ Cette hypothèse a pourtant été avancée par Morey à propos de la scène de Cana. Il est probable, selon cet auteur, que la partie de la scène non représentée dans le tableau conservé se trouvait au compartiment voisin : the rest of the scene was probably depicted in the missing mosaic of the adjoining compartment. Ch. R. MOREY : *Early Christian Art*, Princeton 1942, 145.

le cycle de la coupole comportait primitivement au moins quatre sujets de plus et peut-être davantage.

La littérature ancienne ne parle pas des sujets perdus et il faut vraisemblablement renoncer pour toujours à les déterminer avec certitude, bien qu'on puisse être moralement certain de connaître au moins deux d'entre eux, l'identification des autres restant dans le domaine de l'hypothèse.

Tous les auteurs qui ont cherché à reconstituer le cycle napolitain affirment qu'il était composé uniquement de scènes tirées du Nouveau Testament ¹. La preuve n'en est cependant fournie, à notre avis, que par la localisation du début du cycle au compartiment Est, telle que nous l'avons établie au cours de notre étude ². En effet, si la partie conservée du cycle va des noces de Cana (deuxième compartiment) à la manifestation du Christ glorieux dans la scène du don de la loi (huitième et dernier compartiment), il est bien évident que les sujets des troisième, quatrième et cinquième compartiments appartenaient au Nouveau Testament et il s'ensuit aussi que le premier tableau ne pouvait pas faire exception et avoir un sujet tiré de l'Ancien Testament.

J. Wilpert a voulu voir dans le cycle napolitain un commentaire du symbole des apôtres que récitaient les candidats au baptême ³. C'est pourquoi il a proposé la scène de l'annonciation (prémice de l'Incarnation) pour le premier compartiment qu'il place à l'Ouest, au-dessus de l'entrée primitive. Le compartiment suivant à droite, deuxième du cycle dans cette hypothèse, aurait montré le baptême de Jésus et le troisième deux scènes ⁴ de miracles considérés comme symboles baptismaux : la guérison du paralytique et celle de l'aveugle-né ⁵. Quant au compartiment Est, il aurait contenu une représentation de la multiplication des pains ⁶.

¹ C'était déjà l'opinion de R. GARRUCCI : *Storia* 4, Prato 1877, 81.

² Voir plus haut : p. 32.

³ Opinion acceptée par W. LOWRIE : *Art in the early Church*, New York 1947, 163.

⁴ Il y aurait eu là deux sujets pour faire le pendant du compartiment d'en face où l'on voit les scènes du lac.

⁵ J. WILPERT : *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 230.

⁶ Actuellement on ne voit dans ce compartiment qu'un petit fragment montrant la partie inférieure d'un homme qui porte une tunique sans ceinture, ornée de segments carrés. Voir plus haut : p. 32. Cette tunique particulière a conduit Wilpert à rapprocher ce fragment de mosaïques d'une fresque du cimetière de Saint-Calliste à Rome où deux apôtres portant le même habit présentent au Christ des corbeilles pleines de pains. J. WILPERT : *Malereien*, Freiburg i. Br. 1903, Taf. 237, 1. Wilpert en déduit que, comme la peinture de la catacombe, le tableau napolitain représen-

A bon droit, G. Stuhlfauth rejette l'interprétation d'ensemble donnée par Wilpert : les mosaïques de notre baptistère ne sont pas un commentaire du symbole, mais elles mettent en évidence la destination du local pour l'initiation chrétienne¹. Il est moins heureux, par contre, dans la reconstitution du cycle. Comme Wilpert, il place le premier compartiment à l'Ouest et y met le baptême de Jésus². De là, le cycle se développerait vers la gauche de sorte que la deuxième scène serait celle de la visite des saintes femmes au sépulcre, tandis que les deux dernières scènes seraient perdues de nos jours. Stuhlfauth accepte sans autre la reconstitution de Wilpert pour le compartiment Est : la multiplication des pains. Selon sa manière de compter, le sixième compartiment est celui des noces de Cana et de la Samaritaine. Dans le septième, il place le repas miraculeux des cinq mille hommes, ce qui donnerait trois tableaux voisins consacrés à l'eucharistie : celui de la multiplication des pains, celui de Cana et de la Samaritaine, et celui du repas³. Quant au dernier compartiment, son sujet aurait été la guérison de l'aveugle, peut-être jointe à celle du paralytique⁴.

Récemment, W. N. Schumacher a émis une nouvelle hypothèse. Le cycle commencerait avec le miracle des noces de Cana et l'entretien de Jésus avec la Samaritaine. Suivaient les trois compartiments vides Nord, Nord-Ouest, et Ouest où se trouvaient des scènes tirées de la vie publique. Puis on rencontrait les saintes femmes au tombeau, l'apparition du Christ ressuscité au bord du lac de Tibériade et le don de la loi. Enfin le cycle se serait terminé à l'Est par la scène de l'Ascension⁵.

tait la multiplication des pains, hypothèse encore appuyée par le compartiment voisin où l'on voit les noces de Cana. Mosaiken 1, Freiburg i. Br. 1916, 215. Cette identification a été acceptée sans autre par G. STUHLFAUTH, Leipzig 1929, 194c L. DE BRUYNE, Rome 1957, 344. G. BOVINI, Ravenna 1959, 10. Personnellement nous ne pouvons pas accepter cette reconstitution. Disons simplement, pour l'instant, que Wilpert a tort de prétendre que le personnage de Naples a tout à fait le même costume que les deux apôtres de Saint-Calliste, puisque ceux-ci portent des sandales alors qu'à San Giovanni in fonte l'homme a les pieds nus.

¹ A ce sujet, voir plus loin : p. 160.

² G. STUHLFAUTH, Leipzig 1929, 197. Le baptême du Christ aurait donc occupé la première place, celle où Wilpert mettait l'annonciation. Ajoutons que Wilpert et Stuhlfauth ne sont pas les seuls à compter le baptême de Jésus parmi les scènes perdues, car c'était déjà la pensée de R. GARRUCCI : *Storia* 4, Prato 1877, 81.

³ G. STUHLFAUTH, Leipzig 1929, 194 et 200-202.

⁴ L'union des deux scènes est alors une concession faite à Wilpert. G. STUHLFAUTH, Leipzig 1929, 199.

⁵ W. N. SCHUMACHER : *Dominus legem dat* = *Römische Quartalschrift* 54, Freiburg i. Br. 1959, 26.

Basée sur des comparaisons avec des sculptures qui rapprochent les scènes du don de la loi et de l'Ascension¹, cette reconstitution doit montrer que le cycle était un résumé de l'histoire du Sauveur.

Si les trois auteurs qui ont tenté de reconstituer le cycle ont raison de ne recourir qu'à des scènes tirées du Nouveau Testament, ils se trompent dans la localisation du premier compartiment. Celui-ci se trouvait bel et bien sur l'axe principal du baptistère, comme le disent Wilpert et Stuhlfauth, mais il était en face même de l'entrée, c'est-à-dire à l'Est, et non à l'Ouest au-dessus de la porte : autrement dit, le cycle commençait tout naturellement par le premier tableau que l'on voyait en arrivant au baptistère. Le sujet de ce tableau était une scène du Nouveau Testament antérieure aux noces de Cana et en relation avec le sacrement du baptême. Or le seul fait qui puisse répondre à cette double exigence est le baptême de Jésus. Le personnage dont ce compartiment Est n'a gardé qu'un fragment montrant le bas d'une tunique et des jambes nues, ce n'est ni un apôtre assistant à la multiplication des pains, ni un apôtre témoin de l'Ascension : c'est Jean qui baptise Jésus². On ne s'étonnera

¹ Schumacher croit trouver une confirmation de ses idées dans la présence du phénix au-dessus du compartiment où se serait trouvée la scène de l'Ascension.

² Que l'on compare la position des pieds de ce personnage avec celle des pieds de Jean-Baptiste dans la plupart des représentations du baptême de Jésus reproduites par le DACL 2, Paris 1910, 351-377, fig. 1288-1311. Nous ne saurions nous étonner de trouver à Naples un tableau avec le baptême de Jésus. Non seulement c'est là le sujet central des baptistères de Ravenne que celui de Naples annonce notamment par les apôtres offrant des couronnes, mais encore au début du Ve siècle il existait déjà de nombreuses représentations de la scène. On sait d'autre part que dans le baptême du Christ les chrétiens de l'Antiquité ne voyaient pas uniquement le modèle de leur propre baptême, mais aussi le moment où Jésus entra dans l'eau pour la sanctifier. Ce thème – qu'on trouve dès IGNACE D'ANTIOCHE : Ephes. 18, 2 = K. BIHLMAYER : *Die apostolischen Väter* 1, Tübingen 1924, 87 – se développe dans la littérature patristique au point de passer dans les diverses liturgies à la préface consécrationnaire de l'eau baptismale le Samedi-Saint. Liturgie romaine, cf. L. C. MOHLBERG : *Liber sacramentorum Romanae Ecclesiae* (Gelasianum), Roma 1960, 73. H. LIETZMANN : *Das Sacramentarium Gregorianum nach dem Aachener Urexemplar*, Münster i. Westf. 1921, 53. Liturgie ambrosienne, cf. M. MAGISTRETTI : *Manuale Ambrosianum* 2, Mediolani 1905, 206. Liturgie gallicane, cf. L. C. MOHLBERG : *Missale Gothicum*, Roma 1961, 66. E. A. LOWE : *The Bobbio Missal*, London 1920, 73. Liturgie mozarabe, cf. le *Missale mixtum* : PL 85, 465. Liturgie grecque de Constantinople, cf. J. A. ASSEMANUS : *Codex liturgicus* 2, Romae 1749, editio iterata ab Huberto Welter, Parisiis et Lipsiae 1902, 136. Liturgie d'Alexandrie, cf. J. A. ASSEMANUS : op. cit., 155 et 166. Liturgie arménienne, cf. J. A. ASSEMANUS : op. cit., 197. Liturgie d'Antioche, cf. J. A. ASSEMANUS : op. cit., 218 et 265. Sur le baptême de Jésus en typologie baptismale, voir P. LUNDBERG : *La typologie baptismale dans l'Ancienne Eglise*, Upsala 1942, 19-42.

donc pas si ce tableau est surmonté par le phénix, symbole de la résurrection : dès qu'il arrivait au baptistère, le futur chrétien se voyait ainsi rappeler le modèle et la conséquence du baptême qu'il allait recevoir.

Le deuxième tableau du cycle montrait le premier miracle de Jésus et l'entretien du Seigneur avec la Samaritaine. Venaient ensuite les trois compartiments vides Nord, Nord-Ouest et Ouest où se trouvaient des paradigmes tirés de la vie publique de Jésus et rappelant la puissance divine qui se manifeste au baptême. A défaut de quelque indice dans le baptistère lui-même ou de quelque renseignement dans la littérature ancienne consacrée à San Giovanni in fonte, ce sont les autres baptistères paléochrétiens, les textes patristiques consacrés au baptême et les données de la liturgie baptismale qui nous permettent de connaître, avec plus ou moins de probabilité, les sujets de ces trois compartiments. Etant donnés les nombreux points de contact qu'il y a entre les décorations des baptistères de Doura-Europos et de Naples ¹, il est presque certain que comme celui de Mésopotamie ² le monument campanien comportait une représentation de la guérison du paralytique de Béthesda ³. Parce que nos mosaïques dénotent des liens profonds avec la sculpture des sarcophages, nous serions tentés de penser que les deux derniers compartiments vides montraient le lavement des pieds et Pilate se lavant les mains, scènes considérées parfois comme symboles du baptême ⁴. Mais, contrairement à ce qui se passait à Milan, la liturgie baptismale de Naples

¹ A ce sujet, voir plus loin : p. 79.

² P. V. C. BAUR-M. I. ROSTOVITZEFF : *The Excavations at Dura-Europos, preliminary report of fifth season of work*, New Haven 1934, pl. 48 and 50.

³ Jo. 5, 2-9. Pour l'interprétation baptismale de ce miracle en littérature patristique, voir entre autres TERTULLIEN : *De bapt.* 5, 5-6 CSEL 20, 205-206. CYRILLE DE JÉRUSALEM : *Cat.* 10, 13 PG 33, 677. DIDYME L'AVEUGLE : *De Trin.* 2, 14 PG 39, 708-712. AMBROISE : *De myst.* 4, 22-24 CSEL 73, 97-98 ; *De sacram.* 2, 2, 3-7 CSEL 73, 26-28 ; *De Sp. S.* 1, 7, 88 PL 16, 725. Le miracle de Béthesda est mentionné par le missel gothique dans la formule de consécration de l'eau baptismale le Samedi-Saint. L. C. MOHLBERG : *Missale Gothicum*, Roma 1961, 66. Il est aussi indiqué par une prière de la liturgie baptismale éthiopienne. P. LUNDBERG : *La typologie baptismale dans l'Ancienne Eglise*, Upsala 1942, 25, note 1. Au sujet du symbolisme baptismal du miracle de Béthesda, on lira J. DANIELOU : *Bible et liturgie*, Paris 1951, 282-291. Ajoutons que les *Capitula* de Naples nous fournissent, eux aussi, un argument en faveur de notre hypothèse : la péricope du miracle de Béthesda se lisait, en effet, à Naples, « *in dedicatione fontis* ». H. LECLERCQ : *Naples = DACL* 12, Paris 1935, 760 n° 132 et 767 n° 201. Or, si le texte des *Capitula* date du début du VII^e siècle, la liturgie qu'il représente remonte bien plus haut.

⁴ Voir à titre d'exemple TERTULLIEN : *De bapt.* 9 CSEL 20, 208.

ignorait comme celle de Rome le rite du lavement des pieds¹. Nous préférons donc ne pas trop solliciter des rapprochements avec la sculpture, mais nous en tenir aux données de la liturgie et proposer autre chose pour ces deux tableaux. Il est possible que parmi les sujets perdus il y ait eu la guérison de l'aveugle-né à la piscine de Siloé, miracle qui était considéré comme symbole baptismal et dont la représentation accompagnait souvent celle de la guérison du paralytique². Enfin, la liturgie napolitaine nous fournit un indice indiquant que le sujet du dernier compartiment vide aurait pu être la guérison du sourd-muet³.

Le cycle de San Giovanni in fonte se terminait par les trois compartiments partiellement conservés et qui montrent la visite des saintes femmes au sépulcre, les scènes du lac et le Christ glorieux donnant la loi. Il n'était ni un commentaire du symbole comme le voulait Wilpert,

¹ Comme le montrent les Capitula de Naples, en Campanie cette cérémonie appartenait non à la liturgie baptismale, mais à celle du Jeudi-Saint. H. LECLERCQ : Naples = DACL 12, Paris 1935, 760 n° 154. Voir aussi J. WILPERT : *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 226. G. STUHLFAUTH, Leipzig 1929, 199. C'est donc bien à tort que Wulff voudrait voir dans notre baptistère une représentation du lavement des pieds « à la suite de Stuhlfauth ». O. WULFF : *Bibliographisch-kritischer Nachtrag zu « Altchristliche und byzantinische Kunst »*, Potsdam 1935, 43.

² Au sujet de l'interprétation baptismale du miracle de Siloé (Jo. 9, 1-41), voir par exemple IRÉNÉE : *Adv. haer.* 5, 15, 3 PG 7, 1166. CYRILLE DE JÉRUSALEM : *Cat.* 13, 1 PG 33, 772. AMBROISE : *De sacram.* 3, 11-14 CSEL 73, 43-45. AUGUSTIN : *Serm.* 135, 1 PL 38, 746. Le miracle de Siloé est mentionné dans la formule de consécration de l'eau baptismale selon la liturgie ambrosienne. M. MAGISTRETTI : *Manuale Ambrosianum* 2, Mediolani 1905, 206. Quant aux Capitula de Naples, ils mentionnent la péricope du miracle de Siloé le samedi de la troisième semaine de carême, « post scrutinium ». H. LECLERCQ : Naples = DACL 12, Paris 1935, 760 n° 145. Selon Wilpert, le compartiment Nord aurait comporté les deux miracles de Béthesda et de Siloé, cela pour faire le pendant du compartiment Sud où il y a les deux scènes du lac. J. WILPERT : *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 230. Cette idée paraît séduisante au premier abord, mais elle reste dans le domaine de l'hypothèse, d'autant plus que le compartiment Nord-Est a aussi deux scènes (Cana-Samaritaine), ce qui n'est pas le cas du compartiment Sud-Est (don de la loi), ni, vraisemblablement, du compartiment Sud-Ouest (saintes femmes au sépulcre). Mieux vaut donc simplement constater que si deux scènes sont unies dans un même tableau, c'est sans souci de symétrie.

³ Les Capitula de Naples nous indiquent, en effet, que le Samedi-Saint on lisait, le matin, la péricope de la guérison du sourd-muet. H. LECLERCQ : Naples = DACL 12, Paris 1935, 759 n° 66 et 765 n° 99. Au sujet de l'interprétation baptismale de la guérison du sourd-muet (Mc 7, 32-37), voir par exemple AMBROISE : *De myst.* 1, 3-4 CSEL 73, 90 ; *De sacram.* 1, 1, 2-3 CSEL 73, 15-17. PIERRE CHRYSOLOGUE : *Serm.* 52 PL 52, 346-347. P. LUNDBERG : *La typologie baptismale dans l'Ancienne Eglise*, Upsala 1942, 44. En ce qui concerne le rite de l'Ephpheta à Naples même, voir A. DONDÉYNE : *La discipline des scrutins dans l'Eglise latine avant Charlemagne* = *Revue d'histoire ecclésiastique* 28, Louvain 1932, 21-22.

ni un résumé de l'histoire de Jésus comme le pense Schumacher. Mais il célébrait l'œuvre surnaturelle du baptême et soulignait la destination du local comme baptistère ¹.

* * *

Les apôtres des côtés Est et Ouest entouraient les deux fenêtres primitives du baptistère. Qu'y avait-il entre les apôtres des deux autres côtés, là où se trouvent de nos jours les bustes peints du Christ et de la Vierge ² ?

Pour répondre à la question, Wilpert se base sur une chapelle de Campanie dont la décoration paraît dépendre de celle de notre baptistère : la chapelle de Santa Matrona, attenante à l'église de San Prisco, près de Capoue. Il en déduit qu'à l'origine le côté Sud de San Giovanni in fonte avait déjà un buste du Christ, mais en mosaïques. Au Nord, par contre, à la place du buste de la Vierge, il y aurait eu primitivement le rouleau des Ecritures sur un trône, la croix gemmée et la colombe du Saint-Esprit ³.

Stuhlfauth accepte la reconstitution de la décoration du côté Nord, mais non celle du côté Sud. Se fondant sur l'ornementation du baptistère orthodoxe de Ravenne, il pense qu'à Naples le buste du Christ est un motif postérieur qui a remplacé un autel avec le livre ouvert des Evangiles ⁴.

Il va sans dire que ces deux reconstitutions ne peuvent qu'être hypothétiques. Nous croyons pourtant plus fondée celle de Stuhlfauth. Toute la décoration de San Giovanni in fonte ayant rapport au baptême, il nous paraît plus exact de reconstituer le côté Sud avec un symbole baptismal ⁵ plutôt qu'avec un buste du Christ, motif inconnu des baptistères paléochrétiens conservés ⁶.

¹ Il ne saurait être question de le montrer ici en quelques lignes ; mais c'est ce qui ressortira de l'étude de l'iconographie de ces mosaïques. Voir plus loin : p. 160. Par conséquent, nous acceptons l'interprétation générale donnée par Stuhlfauth, mais avec une réserve importante : là où Stuhlfauth parle d'initiation chrétienne, nous disons baptême, car nous pensons devoir exclure de ce baptistère toute allusion à l'Eucharistie. Voir plus loin : pp. 92 et 160.

² Nous savons qu'il faut rejeter l'opinion de ceux qui ont voulu mettre ici deux fenêtres, comme aux deux autres côtés. Voir plus haut : p. 11. On pourrait certes penser qu'à l'origine ces deux compartiments étaient privés de toute décoration, mais cela est tout à fait invraisemblable.

³ J. WILPERT : *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 231.

⁴ G. STUHLFAUTH, Leipzig 1929, 191.

⁵ Au sujet de la place faite à l'Evangile et à la doctrine dans la liturgie et la théologie baptismale, voir plus loin : pp. 114-117.

⁶ A Santa Matrona le buste du Christ est entouré des lettres alpha et oméga. Il est difficile de concevoir la même chose à Naples où les lettres apocalyptiques

4. Technique et style des mosaïques

Certains critiques ont pensé que les mosaïques du baptistère napolitain témoignent de deux techniques et de deux styles et qu'en conséquence elles ont été composées en deux périodes distinctes. Cette opinion fut particulièrement de mode dans les années qui suivirent le nettoyage de 1896-1898 : parmi ceux qui furent de cet avis, mentionnons Antonio Filangieri di Candida, Abatino, Galante, Avena, Stornajolo, Bertaux et Sorrentino ¹.

Arrive Muñoz qui réagit. Pour lui, les différences stylistiques ne peuvent conduire à une différence chronologique : nous nous trouvons certes en présence de deux groupes d'artistes formés diversement, mais ces artistes ont travaillé ensemble, unissant leurs efforts pour créer une seule œuvre. Cette unité des mosaïques napolitaines a encore été défendue par les critiques les plus récents : Wilpert, Stuhlfauth et Bovini ².

Les adversaires de l'unité des mosaïques ont divisé les tableaux en deux séries. La première comporte la calotte de la coupole, les bandes décoratives, quelques scènes bibliques, les apôtres imberbes, le tétramorphe et les scènes pastorales. La seconde série, considérée comme la plus récente, comporte l'entretien de Jésus avec la Samaritaine, le don de la loi et l'apôtre barbu de la paroi Sud ³.

Cette distinction a-t-elle un fondement dans la façon dont furent exécutées les mosaïques ? Des siècles d'abandon, avons-nous dit plus haut ⁴, ont provoqué la perte d'une partie de l'œuvre. Ils sont responsables de ce que le stuc sous les mosaïques se mit à gonfler, à se fendiller

se trouvent déjà dans la coupole. Ceci nous montre donc bien que même si la décoration de Santa Matrona a été influencée par celle de San Giovanni in fonte, le cas d'un baptistère est différent de celui d'un oratoire. Nous pensons donc que, lorsque vers 1300 on a peint le buste du Christ – et, en face, celui de sa Mère –, on ignorait tout des mosaïques primitives, à moins que l'on n'ait délibérément fait aucun cas des fragments qui en restaient encore éventuellement.

¹ Dix ans seulement séparent les écrits du premier et du dernier de ces auteurs. Par la suite, la même opinion n'apparaît plus que sporadiquement.

² Les différences de détail sont alors expliquées par la présence de plusieurs mains travaillant simultanément : que ce soient des membres d'une même famille artistique comme le soutient Wilpert, ou qu'il s'agisse d'artistes appartenant à deux ateliers différents comme le croit Bovini à la suite de Muñoz. Quant à Stuhlfauth, il donne ces deux opinions sans se prononcer entre elles.

³ Personne ne parle de l'apôtre barbu fragmentaire de la paroi Est. Cette classification n'est pas absolue, mais tous les auteurs de ce groupe s'accordent en ce qui concerne l'entretien de Jésus avec la Samaritaine et le don de la loi.

⁴ Voir pp. 18-21.

et à provoquer la chute des précieux petits cubes soit isolément, soit par groupe. Lors des travaux de la fin du siècle dernier, on a renforcé avec du ciment les parties disloquées et prêtes à tomber, les assurant même parfois avec des crochets de cuivre. Aussi est-il vain de se baser sur de petites différences de surface que présentent désormais les mosaïques pour en conclure qu'il en allait déjà ainsi au VI^e siècle : matériellement on ne peut tirer aucun argument, ni dans un sens ni dans l'autre.

C'est pourquoi les adversaires de l'unité des mosaïques raisonnent surtout à partir de différences dans la technique et la valeur artistique. A juste titre Wilpert observe que les photographies insuffisantes prises après le nettoyage¹ contribuèrent beaucoup à propager cette opposition². Ce n'est en effet que l'étude directe du monument qui permet de trancher. Nous y découvrons que les tableaux ne sont pas tous d'égale valeur³. Mais ces différences sont-elles de nature à s'opposer à l'unité de la décoration ? Voyons les divers arguments qu'on invoque dans ce sens :

1. Dans la seconde série de tableaux, le dessin est souvent souligné par de gros traits noirs. – Cette remarque est exacte, mais il faut reconnaître que ce procédé se retrouve partout : dans chaque tableau, nous avons noté la tendance à souligner parfois le dessin à l'aide de lignes foncées, noires la plupart du temps. S'il y a donc une différence entre les divers tableaux ce n'est pas dans l'utilisation de ce procédé : c'est uniquement dans l'épaisseur plus ou moins grande des lignes.
2. Contrairement à ceux de la première série, les personnages de la seconde série ont des vêtements lourdement drapés. – Les saintes femmes qui visitaient le sépulcre étant presque entièrement perdues, nous n'avons aucun point de comparaison en ce qui concerne la Samaritaine. Par contre, les vêtements masculins dénotent tous une ampleur encore classique : rien d'étriqué, de figé, de raide, nul pli conventionnel, de sorte qu'on ne peut opposer aux autres personnages le Christ parlant à la Samaritaine et l'apôtre barbu de la paroi Sud.

¹ A propos de cette insuffisance, voir plus haut : p. 24.

² J. WILPERT : *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 217. Mais on ne saurait se contenter de cette réponse trop générale, comme le fait pourtant Wilpert.

³ L'apôtre barbu Sud, l'entretien de Jésus avec la Samaritaine et le don de la loi ne sont pas les uniques tableaux à présenter une infériorité artistique. Alors que tous les adversaires de l'unité louent sans réserve les scènes pastorales, reconnues comme appartenant à la première série, Wilpert fait remarquer à bon droit qu'une paire de cerfs et une paire de brebis sont plus parfaites que les deux autres. *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 244.

3. La scène du don de la loi utilise de l'or, notamment dans les vêtements du Christ. – Si, ici, le mosaïste a donné au Christ un vêtement plus riche que d'autres, c'est uniquement pour insister sur l'importance de la scène ; mais l'utilisation de l'or dans cette scène n'est pas une exception : nous en avons trouvé jusqu'au sommet de la coupole où le cercle encadrant la calotte est même à fond d'or.
4. On oppose les deux types du Christ qui sont parvenus jusqu'à nous. -- S'il est probable que le Christ donnant la loi était le seul à porter une barbe, celle du philosophe et du docteur, nous ne pouvons cependant pas avoir la certitude que le tableau de l'entretien avec la Samaritaine montrait un Christ imberbe. Et les scènes perdues ? Mais quoi qu'il en soit, de la présence de deux types différents du Christ on ne peut en aucune façon conclure ipso facto qu'ils soient postérieurs l'un à l'autre et qu'ils relèvent de deux styles : le faire serait ignorer ce que montrent certains sarcophages, notamment ceux de la période théodosienne¹.
5. Dans la seconde série de tableaux, les personnages ont de gros yeux et un teint rose. – Il faut aller plus loin et dire que tous les yeux qui regardent de face sont inférieurs à ceux qui regardent de côté : cela ne doit d'ailleurs pas nous étonner, car ces yeux exigent de l'artiste une plus grande habileté. Par conséquent l'apôtre barbu Sud et la Samaritaine ne sont pas une exception à ce sujet : tout n'est qu'une question de plus ou de moins. Quant au teint rosé de la Samaritaine et du Christ donnant la loi, il ne peut être opposé à celui des autres figures où il n'y aurait « pas une touche de couleur qui, sur les joues, éveille la vie : partout des gris jaunâtres, bleuâtres ou verdâtres »². Non seulement il n'y a guère de différence entre le teint de la Samaritaine et celui du serviteur qui se trouve près d'elle, mais encore le teint du Christ de la pêche miraculeuse est le même que celui du Christ du don de la loi, avec la même tache rougeâtre sur la joue. Si l'on veut relever une différence à ce sujet, il faut le faire entre les deux personnages que nous possédons dans les scènes du lac : le Christ sur la rive et le passager de la barque.

¹ C'est ainsi, par exemple, que le célèbre sarcophage de Sant'Ambrogio, à Milan, montre sur ses deux faces principales le Christ docteur entre les douze apôtres : d'un côté le Christ imberbe est assis et enseigne, de l'autre le Christ barbu est debout et donne la loi. Ce sarcophage est reproduit par J. WILPERT : *Sarcofagi* 2, Roma 1929, tav. 188, 1-2.

² E. BERTAUX : *L'art dans l'Italie méridionale* 1, Paris 1904, 54.

6. Enfin on se base sur la forme du puits entre le Christ et la Samaritaine. – Il est exact de dire que nous ne connaissons pas d'autre représentation de cette scène où la margelle du puits soit si haute. Mais ici la hauteur du puits était commandée par la position du Christ qui, bien qu'assis, ne pourrait s'appuyer sur la petite margelle que l'on voit sur les sarcophages conservés. C'est que les sculpteurs nous ont montré un Christ debout. Pour en retrouver un assis, il faut aller à Sant' Apollinare Nuovo à Ravenne ¹ : il n'y a alors pas de comparaison possible entre ce Christ assis à distance, droit et doctoral, et celui de Naples à la pose si vivante et si naturelle.

Les mosaïques de San Giovanni in fonte de Naples ont donc été composées d'un seul jet. Les différences que l'on peut relever d'un tableau à l'autre ne doivent pas nous faire oublier l'unité profonde de la décoration. Une conception d'ensemble a dirigé sa réalisation et rien n'est venu la contrecarrer. Partout nous retrouvons la dominante bleue, que ce soit dans le bleu du ciel et dans le fond bleu uni sur lequel se détachent les scènes bibliques, ou que ce soit dans le dégradé à prédominance bleu-vert derrière les apôtres. Nulle part nous ne voyons une couleur qui ne se retrouve ailleurs. Aucune scène, aucune attitude, aucune forme de vêtement qui fasse tache dans l'ensemble. Les mosaïques sont vraiment le produit d'une seule époque. Mais elles ne le sont pas d'un seul artiste et dès lors tout s'explique. Elles trahissent plusieurs mains qui ont œuvré ensemble sous une direction unique, d'où des différences non essentielles, mais accidentelles : un mosaïste plus habile a mieux réussi qu'un compagnon plus gauche, l'un étant plus sensible qu'un autre à telle ou telle influence.

* * *

Quel est donc le style des mosaïques napolitaines ? S'il est une question qui entraîne des avis divergents et même contradictoires, c'est bien celle-là. Qu'on en juge : « Dans les mosaïques de Naples je ne vois rien de romain ². – Au contraire, on y reconnaît facilement les physionomies de la typologie romaine ³. »

¹ F. W. DEICHMANN : *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden 1958, Taf. 166.

² Ich sehe in den Mosaiken nichts Römisches. J. STRZYGOWSKI : Recension de l'article paru dans l'Arte de 1908 sous la signature de Muñoz = *Byzantinische Zeitschrift* 18, Leipzig 1909, 671. Le baptistère de Naples « est, par son plan comme

Même opposition en ce qui concerne les différents tableaux en particulier, tel, par exemple, celui du don de la loi : « Cette scène a probablement aussi son origine en Syrie ⁴. – Non, c'est même là le seul rapport avec l'école latine ⁵. »

Le problème de Naples n'est qu'un cas particulier de celui de l'origine de l'art chrétien : Rome ou l'Orient. C'est une redoutable question et il est douteux qu'elle soit tranchée un jour, tant il est vrai que beaucoup de critiques donnent alors au sentiment le pas sur la raison : on est Romain ou anti-Romain ! Comme souvent en pareil cas, la vérité scientifique est probablement moins tranchée et plus complexe.

En ce qui concerne San Giovanni in fonte, il faut d'abord relever une certaine parenté avec les peintures des cimetières ⁶. Il est indiscutable que la division architecturale de la voûte ⁷ rappelle celle de nombreux plafonds des catacombes : de part et d'autre il y a le même système du médaillon central d'où rayonnent des bandes divisant le plafond en un certain nombre de compartiments ornés de scènes bibliques ⁸. On notera aussi que les scènes pastorales – particulièrement celle où le pasteur porte une brebis – sont tout à fait dans la tradition de la peinture chrétienne primitive. Le dessin des animaux dénote le sens antique de la nature. Quant au coloris de ces scènes, on y a reconnu à bon droit un caractère impressionniste ⁹.

par sa décoration, un édifice absolument oriental ». Ch. DIEHL : *Manuel d'art byzantin* 1, 2^e éd., Paris 1925, 127.

³ Facilmente si riconoscono le fattezze note della tipologia romana. G. GALASSI : *Roma o Bisanzio, I mosaici di Ravenna e le origine dell'arte italiana*, Roma 1930, 47.

⁴ The Traditio legis in which it (= Christ standing on the globe) first appears is probably also of Syrian origin. E. BALDWIN SMITH : *Early Christian Iconography and a school of ivory carvers in Provence*, Princeton 1918, 143.

⁵ The only relation to the fifth-century Latin school lies in the introduction of the Mission of the Apostles, Christ standing on the globe. Ch. R. MOREY : *Early Christian Art*, Princeton 1942, 145.

⁶ Il est bien évident que cette comparaison ne doit pas être serrée de trop près, étant donnée la différence de technique. A ce sujet, cf. A. MUÑOZ : *I mosaici del battistero di San Giovanni in fonte a Napoli* = A. VENTURI : *L'arte* 11, Roma 1908, 436.

⁷ Une division semblable se trouvait dans la coupole de Santa Costanza, à Rome. J. WILPERT : *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 300-301, fig. 91-92. Et aussi dans celle de Centcelles, en Espagne. F. CAMPRUBI : *I mosaici della cupola di Centcelles nella Spagna* = *Rivista di archeologia cristiana* 19, Roma 1942, 90, fig. 4.

⁸ Wilpert a cru voir une certaine ressemblance entre la Samaritaine de Naples et la Dionysas de la catacombe de Saint-Calliste. *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 236.

⁹ Par exemple P. TOESCA : *Storia dell'arte italiana* 1, Torino 1927, 205. E. W. ANTHONY : *A History of Mosaics*, Boston 1935, 120. *Iris Bücher der Natur und Kunst* :

Nos mosaïques dénotent d'autre part des liens profonds avec la sculpture antique au point que Bertaux a pu dire qu'« il n'existe ni à Rome ni à Ravenne des mosaïques aussi "sculpturales" que celles du baptistère de Naples »¹. Nous avons déjà parlé de la ressemblance entre la scène de Jésus marchant sur les eaux et un couvercle de sarcophage de Saint-Calliste, et celle qui se manifeste entre la scène des saintes femmes au sépulcre et l'ivoire de la collection Trivulzio². Il faut encore dire que les apôtres de l'octogone ressortent comme des statues sur le fond des tableaux. L'union des deux scènes de l'entretien de Jésus avec la Samaritaine et du miracle de Cana se fait selon un procédé de simplification et de juxtaposition particulièrement mis en honneur par les sculpteurs des sarcophages. On peut aussi souligner que le rapprochement entre les scènes du don de la loi et de l'entrevue avec la Samaritaine apparaît sur des sarcophages³, alors qu'il ne se trouve dans aucune autre mosaïque connue.

La distribution de la lumière et de l'ombre, le caractère éminemment romain de certaines scènes⁴, le visage de type romain des apôtres et de l'homme ailé dénotent un style encore classique, plein d'ampleur et de noblesse. Ceci n'exclut certes pas certaines influences orientales⁵; mais l'œuvre a été réalisée à Naples par des artistes de la Campanie⁶.

Altchristliche Mosaiken des IV. bis VII. Jahrhunderts, Einführung von W. F. VOLBACH, Bern 1943, 12. On remarquera tout particulièrement une certaine tendance à représenter les ombres non en gris ou en noir, mais par une couleur faisant contraste avec celle de la partie éclairée. Quant à l'ensemble de la décoration, elle est dans une gamme de couleurs plutôt unies et pâles où dominent le bleu, le gris-bleu et le gris-vert. Il faut cependant noter, ici et là, de petits points vifs que l'on ne voit pas à distance, mais que l'œil sent.

¹ E. BERTAUX : *L'art dans l'Italie méridionale* 1, Paris 1904, 55.

² Voir plus haut : pp. 37 et 38.

³ C'est le cas d'un sarcophage de Vérone. J. WILPERT : *Sarcophagi* 1, Roma 1929, tav. 150, 2. Cela se voyait aussi sur un sarcophage, aujourd'hui disparu, qui provenait du Vatican. R. GARRUCCI : *Storia* 5, Prato 1879, tav. 334, 1. Dans les deux cas Pierre recevant la loi porte une longue croix sur son épaule.

⁴ C'est indiscutablement le fait de la scène du don de la loi. Qu'on la compare à la même scène représentée à Santa Costanza à Rome; dans les deux cas, nous trouvons, par exemple, les mêmes nuages colorés qui entourent le Christ.

⁵ C'est ainsi qu'on a relevé certaines excellences chromatiques. E. LAVAGNINO : *Storia dell'arte medioevale italiana*, Torino 1936, 80-81. On a aussi fait remarquer combien le cadre de la calotte rappelle une mosaïque d'Antioche. Ch. R. MOREY : *Early Christian Art*, Princeton 1942, 144. Quant à l'iconographie, on a voulu y voir la meilleure preuve de l'origine orientale des mosaïques. O. WULFF : *Altchristliche und byzantinische Kunst* 1, Berlin 1914, 327. O. M. DALTON : *East Christian Art, a survey of the monuments*, Oxford 1925, 279. La découverte du baptistère syrien de Doura-Europos semble, à première vue, le confirmer. Et pourtant nous ne le pensons pas. Elle a plutôt montré que l'iconographie baptismale paléochré-

Les mosaïques de San Giovanni in fonte sont donc le produit d'un art indigène, complexe, qui, tout en ayant sa vie propre, participait de celle de Rome et de celle de l'Orient.

5. La date des mosaïques

Au terme de notre étude sur la décoration du baptistère de San Giovanni in fonte, nous pouvons enfin poser la question de la date des mosaïques. La réponse dépend en effet de l'examen de la technique, du style et même de l'iconographie des mosaïques, car nous ne possédons aucun texte qui nous renseigne directement à ce sujet.

En soi, le baptistère de Naples pose un double problème d'ordre chronologique : l'un concerne la date de la construction, l'autre celle de la décoration. En effet, s'il est évident que la décoration ne peut être antérieure à l'édifice, il se pourrait qu'elle soit postérieure à lui. Nous pouvons toutefois écarter sans crainte cette hypothèse, car elle n'est pas conforme à la pratique générale de l'époque qui nous intéresse. Nous verrons même une raison positive d'affirmer la simultanéité des deux choses.

Les plus anciens textes (VIII^e – X^e siècles) qui mentionnent explicitement la fondation d'un baptistère à Naples ¹ parlent de deux baptistères : le plus grand de l'évêque Soter (465-486), le plus petit de l'évêque Vincent (554-578). Voici d'ailleurs les brèves notices du catalogue épiscopal napolitain ² :

tienne avait son canon, de sorte qu'il est bien hasardeux de se prononcer sur l'origine des thèmes iconographiques de Naples alors qu'ils étaient répandus dans tout l'empire : n'oublions pas en effet que le baptistère de Naples n'était pas le seul d'Occident à cette époque, même si aucun autre n'a conservé son cycle iconographique. Nous verrons même qu'il est possible que la scène de la Samaritaine n'ait pas le même sens à Doura-Europos et à Naples, de sorte qu'il est faux de parler du caractère syrien de l'iconographie de San Giovanni in fonte. Voir plus loin : p. 86, note 3. Mais que certaines scènes aient été représentées plus ou moins comme en Orient, on ne saurait le nier : c'est le cas notamment de la visite des saintes femmes au sépulcre, s'il est vrai que le diptyque de Milan est d'origine palestinienne. Nous avons aussi vu que le Christ de la pêche miraculeuse porte la tunique intime d'origine orientale.

⁶ Nous avons noté çà et là des traits qu'on ne retrouve nulle part ailleurs : qu'on pense par exemple à la forme des ailes du tétramorphe qui, malgré l'absence de tout naturel, sont réussies au point de vue décoratif.

¹ Ce sont la pars prima du Liber pontificalis de Naples et le catalogue des évêques de Naples. A leur sujet, voir plus haut : p. VIII, notes 2 et 3.

² G. WAITZ, *Hannoverae* 1878, 437. Il importe de bien noter le nom de l'évêque à qui les textes attribuent le grand baptistère : c'est Soter, et non Sévère, comme l'écrit J. WILPERT : *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 245 (deux fois).

XVIII. Soter episcopus sedit ann. 21. Hic ecclesiam beatorum Apostolorum construxit. Fecit et baptisterium fontis majoris intus episcopio. Fuit tempore Hilarii, Simplicis, Felicis pap. et Leonis imp.

XXIII. Vincentius episcopus sedit ann. 23. Hic fecit prefulgidam ecclesiam ad nomen beatissimi precursoris Johannis Baptistae. Fecit et baptisterium fontis minoris intus episcopio. Fuit tempore Pelagii, Johannis pap. et Justiniani et Justini imp.

A cela s'ajoute la légende de la fondation d'un baptistère par Constantin le Grand en personne. La chronique de Santa Maria del Principio (XIII^e siècle) est le premier texte à en faire mention et à dire que ce baptistère est celui de San Giovanni in fonte : Fecit etiam construi praefatus imperator in praedicta neapolitana ecclesia, olim nominata ecclesia Stephania, cappellam, prope tribunam ipsius ecclesiae antiquae, sub titulo Sancti Joannis ad fontem, sicut et sub dicto titulo fecit fieri in ecclesia Sancti Joannis Lateranensis situata Romae. In qua cappella dictus imperator, moram trahens Neapoli, persaepe convenit in auditione missarum ¹.

La plupart des auteurs ont voulu identifier San Giovanni in fonte avec l'un de ces trois baptistères. Si les indications de la chronique de Santa Maria del Principio ont été suivies avec plaisir par les historiens napolitains des siècles passés, elles furent abandonnées lorsque leur caractère légendaire fut reconnu ². A cause des proportions de l'édifice, on commença alors par dire que San Giovanni in fonte est le petit baptistère de l'évêque Vincent. Garrucci rejeta cette affirmation pour soutenir que San Giovanni in fonte est le grand baptistère de l'évêque Soter : opinion que

¹ Chronicon Sanctae Mariae de Principio = L. PARASCANDOLO : *Memorie* 2, Napoli 1848, 213. Il est intéressant de noter la date indiquée par la chronique pour la venue à Naples de Constantin et du pape Sylvestre : anno post Passionem Domini nostri Jesu Christi tercentum quadraginta tribus. L. PARASCANDOLO, 211. Or, en 343, la mort de Constantin († 337) remontait à six ans et celle de Sylvestre († 335) à huit ans ! Quand cette légende a-t-elle commencé, nous ne saurions le dire. En tout cas le Liber pontificalis de Rome, si précis en ce qui concerne les fondations constantiniennes, est muet à ce sujet. Même silence dans l'ouvrage écrit par Adon de Vienne dans la seconde moitié du IX^e siècle et intitulé Chronicon in aetates sex divisum où il n'est question que d'une seule basilique constantinienne à Naples. PL 123, 92.

² En 1751, Mazzocchi et Assemani sont les premiers à rejeter cette légende et à considérer San Giovanni in fonte comme le baptistère de Vincent. Mais il faudra un bon siècle avant que la légende disparaisse des livres. Elle persiste encore, toutefois, chez certains cicerones : nous en avons personnellement entendu un qui appuyait ses dires sur l'inscription placée dans le baptistère.

l'on trouve encore de nos jours ¹. Toutefois l'étude des mosaïques montra que la décoration du baptistère est antérieure à la seconde moitié du V^e siècle. Chaque critique proposa dès lors une date, parfois même deux s'il n'admettait pas l'unité des mosaïques.

Voici comment se groupent les diverses opinions :

1. baptistère de Constantin : chronique de Santa Maria del Principio ², chronique de Parthénopée ³, inscription placée dans le baptistère ⁴, Summonte ⁵, d'Engenio Caracciolo ⁶, Sicola ⁷, Sigismondo ⁸, Catalani ⁹, Grimaldi ¹⁰, Cavalcaselle-Crowe ¹¹.
2. mosaïques de 350-400 : Avena ¹², Sorrentino ¹³, Wulff ¹⁴, Wilpert ¹⁵, Sauer ¹⁶, Bijvanck ¹⁷, de Angelis d'Ossat ¹⁸, Lowrie ¹⁹, Cecchelli ²⁰, Bovini ²¹.

¹ C'est à propos du choix entre les baptistères de Soter et de Vincent que les critiques invoquent les deux cathédrales de Naples. Voir plus haut : p. 16.

² Voir le texte ci-dessus : p. 70.

³ *Chronica di Partenope* 43, publiée la première fois sous le nom de G. VILLANO : *Chroniche de la inclyta cita de Napole emendatissime, con li bagni de Puzolo e Ischia*, Napole 1526, 20.

⁴ Pour le texte de cette inscription en dépendance directe des chroniques, voir plus haut : p. 12.

⁵ G. A. SUMMONTE : *Historia della città e regno di Napoli* 1, Napoli 1602, 331.

⁶ D. C. D'ENGONIO CARACCILO : *Napoli sacra* 1, Napoli 1624, 14.

⁷ S. SICOLA : *La nobiltà gloriosa nella vita di san Aspreno*, Napoli 1696, 128.

⁸ G. SIGISMONDO : *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi* 1, Napoli 1788, 22.

⁹ L. CATALANI : *Le chiese di Napoli*, Napoli 1845, 46.

¹⁰ F. C. GRIMALDI : *Della città di Napoli dal tempo della sua fondazione sino al presente, memorie storiche*, Napoli 1857, 51.

¹¹ G. B. CAVALCASELLE-J. A. CROWE : *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI* 1, 2 ed., Firenze 1875, 15, nota 1. Cette opinion est reproduite dans la traduction anglaise dont la seconde édition parut à Londres en 1903.

¹² All'époque constantiniana, cioè alla fine del IV secolo, ce qui est une manière bien extensive d'entendre l'époque constantinienne ! Il y a en outre « quelques restaurations plus récentes ». A. AVENA : *Monumenti dell'Italia meridionale* 1, Roma 1902, 278.

¹³ Fin de l'époque constantinienne dans sa compréhension extensive – restauration au VI^e siècle. A. SORRENTINO 1, Napoli 1908, 254 ; 2, Roma 1909, 223 e 227.

¹⁴ Seconde moitié du IV^e siècle. O. WULFF : *Altchristliche und Byzantinische Kunst* 1, Berlin 1914, 326 ; *Bibliographisch-kritischer Nachtrag zu « Altchristliche und byzantinische Kunst »*, Potsdam 1935, 43.

¹⁵ Seconde moitié du IV^e siècle, plus près du début que de la fin. J. WILPERT : *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 246.

¹⁶ Seconde moitié du IV^e siècle. J. SAUER : *Das Aufkommen des bärtigen Christustypus in der frühchristlichen Kunst* = *Strena Buliciana*, Zagreb 1924, 321.

¹⁷ Seconde moitié du IV^e siècle – restauration vers la fin du V^e siècle. A. W. BIJ-

3. mosaïques de 400 environ : Mazzanti ²², Abatino ²³, Stornajolo ²⁴, Stuhlfauth ²⁵, Krücke ²⁶, Achelis ²⁷, Quasten ²⁸, de Bruyne ²⁹, Mallardo ³⁰, Weidlé ³¹, Voretzsch ³², Bovini ³³, Congar ³⁴.

VANCK : Het mozaïek in de Doopkerk bij de Kathedraal te Napels = Mededeelingen van het Nederlandsch historisch Instituut te Rome 1931, 's-Gravenhage 1931, 233.

¹⁸ Seconde moitié du IV^e siècle. G. DE ANGELIS D'OSSAT : I battisteri di Albenga e di Ventimiglia = Bollettino della reale deputazione di storia patria per la Liguria, Sezione Ingauna e Intemelina 1935-1936, Albenga 1936, 230.

¹⁹ Même position que Wilpert. W. LOWRIE : Art in the early Church, New York 1947, 162.

²⁰ Seconde moitié ou fin du IV^e siècle. C. CECHELLI : La decorazione paleocristiana e dell'alto medio evo nelle chiese d'Italia = Atti 4 II, Roma 1948, 143. A. CALDERINI-G. CHIERICI-C. CECHELLI : La basilica di San Lorenzo Maggiore in Milano, Milano 1951, 214 e 251. C. CECHELLI : Il trionfo della Croce, Roma 1954, 202-203 ; Per una comprensione integrale della iconografia cristiana = Actes 5, Rome 1957, 377.

²¹ Fin du IV^e siècle. G. BOVINI : Il mosaico paleocristiano dalle origini alla metà del V secolo = Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina 1957 I, Ravenna 1957, 38 ; I mosaici del battistero San Giovanni in fonte a Napoli = Corsi di cultura... 1959 I, Ravenna 1959, 26 où l'auteur admet, à la rigueur, le début du V^e siècle.

²² Fin du IV^e ou début du V^e siècle. F. MAZZANTI : Rapport adressé en 1897 au ministère italien de l'instruction publique et publié par A. AVENA : Monumenti dell'Italia meridionale 1, Roma 1902, 289.

²³ Fin du IV^e ou début du V^e siècle - restauration au VIII^e ou IX^e siècle. G. ABATINO, Napoli 1900, 103.

²⁴ IV^e siècle ou tout au plus début du V^e - restauration au VI^e siècle. C. STORNAJOLO, Roma 1902, 276.

²⁵ Début du V^e siècle. G. STUHLFAUTH, Leipzig 1929, 207.

²⁶ Premières années du V^e siècle. A. KRÜCKE : Randbemerkungen zum frühchristlichen Nimbus = Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche 30, Giessen 1931, 266-267.

²⁷ Vers 400. H. ACHELIS : Die Katakomben von Neapel, Leipzig 1936, 8. Achelis corrige ici ce qu'il avait écrit quelques années plus tôt, attribuant les mosaïques à l'évêque Soter : Die Bischofchronik von Neapel = Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Sächsischen Akademie der Wissenschaften 40 IV, Leipzig 1930, 72.

²⁸ Début du V^e siècle. J. QUASTEN, Münster i. Westf. 1939, 238.

²⁹ Vers 400. L. DE BRUYNE : La decorazione degli edifici sacri di Roma = Atti 4 II, Roma 1948, 112 e 119. La décoration des baptistères paléochrétiens = Actes 5, Rome 1957, 342.

³⁰ La fin du IV^e plutôt que le début du V^e siècle. D. MALLARDO : Napoli = Enciclopedia cattolica 8, Roma 1952, 1639.

³¹ Premier quart du V^e siècle. W. WEIDLÉ : Mosaici paleocristiani e bizantini, Milano-Firenze 1954, tav. 5-6.

³² Selon G. BOVINI, Ravenna 1959, 20. Au sujet du travail de Voretzsch, voir plus haut : p. XI, note 3.

³³ Voir ci-dessus : note 21, fin.

³⁴ Vers 400 ou premières années du V^e siècle. Y. M. J. CONGAR, Louvain 1962, 917.

4. mosaïques du V^e siècle : Salazaro ¹, Ainalov ², Muñoz ³, Toesca ⁴, Lavagnino ⁵, Schäfer ⁶, Seston ⁷, Morey ⁸, Volbach ⁹, Grabar ¹⁰, L'Orange-Nordhagen ¹¹, Schaffran ¹².
5. baptistère de Soter : Garrucci ¹³, Müntz ¹⁴, Clausse ¹⁵, Kraus ¹⁶, Bertaux ¹⁷, Rivoira ¹⁸, Baldwin Smith ¹⁹, van Berchem-Clouzot ²⁰, Dalton ²¹, Diehl ²², Blanchet ²³, de Lasteyrie ²⁴, Galassi ²⁵, R. Filangieri di Candida ²⁶, Chierici ²⁷, Anthony ²⁸, Leclercq ²⁹, Lassus ³⁰, Feuille ³¹, Khatchatrian ³².

¹ Fin du V^e ou début du VI^e siècle. D. SALAZARO : Studi sui monumenti della Italia meridionale dal IV al XIII secolo, Napoli 1871, 8.

² V^e siècle. D. V. AINALOV : Mozaiki IV i V vjekov, S. Peterburg 1895, 149 i 182-183.

³ En tout cas pas avant le V^e siècle. A. MUÑOZ : I mosaici del battistero di San Giovanni in fonte a Napoli = A. VENTURI : L'arte 11, Roma 1908, 440.

⁴ Moitié ou fin du V^e siècle. P. TOESCA : Storia dell'arte italiana 1, Torino 1927, 110 e 206.

⁵ V^e siècle avec, peut-être, certaines parties au début du VI^e siècle. E. LAVAGNINO : Storia dell'arte medioevale italiana, Torino 1936, 81.

⁶ Première moitié du V^e siècle. E. SCHÄFER : Die Heiligen mit dem Kreuz in der altchristlichen Kunst = Römische Quartalschrift 44, Freiburg i. Br. 1936, 81.

⁷ V^e siècle. W. SESTON : L'église et le baptistère de Doura-Europos = Annales de l'Ecole des Hautes Etudes de Gand 1, Gand 1937, 171.

⁸ V^e siècle. Ch. R. MOREY : Early Christian Art, Princeton 1942, 145.

⁹ Seconde moitié du V^e siècle. Iris Bücher der Natur und Kunst : Altchristliche Mosaiken des IV. bis VII. Jahrhunderts, Einführung von W. F. VOLBACH, Bern 1943, 12.

¹⁰ V^e siècle. A. GRABAR : Martyrium, recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique 2, Paris 1946, 56 ; La peinture byzantine = A. SKIRA : Les grands siècles de la peinture, Genève 1953, 15.

¹¹ Première moitié du V^e siècle. H. P. L'ORANGE-P. J. NORDHAGEN : Mosaik, von der Antike bis zum Mittelalter, München 1960.

¹² Vers 480-490. E. SCHAFFRAN : Frühchristliche Mosaiken, München und Ahrbeck 1961, 9.

¹³ R. GARRUCCI : Storia 4, Prato 1877, 80 e 82.

¹⁴ E. MÜNTZ, Paris 1883, 33.

¹⁵ G. CLAUSSE : Basiliques et mosaïques chrétiennes 1, Paris 1893, 355.

¹⁶ F. X. KRAUS : Geschichte der christlichen Kunst 1, Freiburg i. Br. 1896, 426.

¹⁷ Les mosaïques dont Soter fit orner le baptistère ont été probablement restaurées au VI^e siècle. E. BERTAUX : L'art dans l'Italie méridionale 1, Paris 1904, 40 et 54.

¹⁸ G. T. RIVOIRA : Le origini della architettura lombarda, 2 ed., Milano 1908, 235 ; Architettura romana, costruzione e statica nell'età imperiale, Milano 1921, 313.

¹⁹ E. BALDWIN SMITH : Early Christian Iconography and a school of ivory carvers in Provence, Princeton 1918, 90.

²⁰ M. VAN BERCHEM-E. CLOUZOT : Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle, Genève 1924, 105.

6. baptistère de Vincent : Mazzocchi ³³, Assemani ³⁴, Parascandolo ³⁵, Loreto ³⁶, Galante ³⁷, Capasso ³⁸.
7. mosaïques du VII^e siècle : Schulz ³⁹.
8. mosaïques du XIII^e siècle : Volpicella ⁴⁰.

²¹ Built by Bishop Soter after A. D. 465. O. M. DALTON : *East Christian Art*, a survey of the monuments, Oxford 1925, 156. C'est donc par inattention que l'auteur écrit plus loin : The date of the mosaics may fall within the second half of the fourth century. Id., 279. Dans *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, 369 Dalton parle seulement du V^e siècle, sans autre précision.

²² Ch. DIEHL : *Manuel d'art byzantin* 1, 2^e éd., Paris 1925, 127.

²³ A. BLANCHET : *La mosaïque*, Paris 1928, 161.

²⁴ R. DE LASTEYRIE : *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, 2^e éd., Paris 1929, 123.

²⁵ G. GALASSI : *Roma o Bisanzio, I mosaici di Ravenna e le origine dell'arte italiana*, Roma 1930, 64, nota 4.

²⁶ R. FILANGIERI DI CANDIDA : *Napoli, arti figurative* = *Enciclopedia italiana* 24, Roma 1934, 242.

²⁷ G. CHIERICI : *Contributo allo studio dell'architettura paleocristiana nella Campania* = *Atti* 3, Roma 1934, 203.

²⁸ E. W. ANTHONY : *A History of Mosaics*, Boston 1935, 119.

²⁹ H. LECLERCQ : *Naples* = *DACL* 12, Paris 1935, 738. Il s'agit bien là de l'opinion de cet auteur, à supposer qu'il en ait eu une personnellement à ce sujet. Cela ne l'empêche pas d'écrire plus haut que dans ce baptistère il y a « une décoration en mosaïque attribuée au IV^e siècle ». *DACL* 12, 701.

³⁰ J. LASSUS : *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris 1947, 300, note 2.

³¹ G. L. FEUILLE : *Une mosaïque chrétienne de l'Henchir Messaouda* = *Cahiers archéologiques* 4, Paris 1949, 12.

³² A. KHATCHATRIAN : *Les baptistères paléochrétiens*, Paris 1962, 112.

³³ A. S. MAZUCHIUS : *Dissertatio historica*, Neapoli 1751, 26.

³⁴ J. S. ASSEMANUS : *Italicæ historiae scriptores, De rebus neapolitanis et siculis* 2, Roma 1751, 359.

³⁵ L. PARASCANDOLO : *Memorie* 1, Napoli 1847, 96.

³⁶ D. L. LORETO : *Guida per la sola chiesa metropolitana cattedrale di Napoli*, Napoli 1849, 134. Pourtant, cet auteur rapporte aussi, sans la réfuter, l'opinion qui attribue à Constantin la fondation du baptistère.

³⁷ C'est le baptistère de l'ancienne cathédrale, mais il a été refait par Vincent qui l'a orné de mosaïques. G. A. GALANTE : *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1873, 29. Plus tard Galante évolua sous l'influence des premiers travaux postérieurs au nettoyage des mosaïques : *Premettiamo che si riconosce in essi una doppia epoca, l'una di ottimo lavoro primitivo, l'altra di restauro posteriore*, écrit-il sans donner de date précise. G. A. GALANTE : *I mosaici del battistero di Napoli* = *Nuovo bullettino di archeologia cristiana* 6, Roma 1900, 101.

³⁸ B. CAPASSO : *Monumenta ad neapolitani ducatus historiam pertinentia* 1, Napoli 1881, 179 ; *Topografia della città di Napoli nell'XI secolo*, Napoli 1895, 77-78.

³⁹ H. W. SCHULZ : *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien* 3, Dresden 1860, 13.

⁴⁰ *Musaico secondo lo stile italo-bizantino del secolo XIII*. Sc. VOLPICELLA : *Principali edifici della città di Napoli*, Napoli 1847, 26.

Il est inutile de discuter chacune de ces opinions. A part d'inévitables exceptions, l'accord tend d'ailleurs à se faire de nos jours pour placer nos mosaïques à la fin du IV^e ou au début du V^e siècle.

L'iconographie de la décoration du baptistère napolitain exclut une date trop ancienne¹. L'absence de toute scène tirée de l'Ancien Testament nous montre que le cycle ne fut pas composé avant la fin du IV^e siècle². D'autre part San Giovanni in fonte porte la marque de la tendance nouvelle de l'art qui diminue l'importance des paradigmes pour devenir plus officiel, plus ecclésial : il y a bien encore huit compartiments avec des scènes bibliques, mais ils ne viennent qu'après les mosaïques de la calotte et de l'octogone. L'accent est mis sur le Christ (croix monogrammatique) et sa suite (apôtres avec couronnes). Par là, le baptistère napolitain s'écarte de l'iconographie ancienne – dont témoigne le baptistère de Doura-Europos – pour préparer et annoncer la décoration des baptistères de Ravenne. Il ne peut donc être trop éloigné du baptistère orthodoxe que l'évêque Néon fit aménager au milieu du V^e siècle.

Pourtant, la technique et le style des mosaïques napolitaines ne permettent pas de placer l'œuvre si tard. Ses auteurs travaillaient à une époque où ils pouvaient encore donner à leur œuvre des marques de fantaisie. Jamais ils n'ont redonné un motif de façon purement conventionnelle, mécanique, photographique dirions-nous. Chaque fois qu'ils devaient répéter un motif, ils l'ont fait librement, de sorte que nous avons toujours pu noter bien des différences dans le détail³. Mais surtout ils vivaient un temps où l'art monumental avait encore de nombreuses relations avec l'art funéraire.

¹ C'est ce qui apparaîtra clairement dans le chapitre suivant dont nous ne donnons ici que quelques conclusions.

² Les premiers monuments chrétiens comportent tous des paradigmes tirés de l'Ancien Testament. C'est le cas, par exemple, du baptistère de Doura-Europos où, à côté de scènes du Nouveau Testament, on voyait la scène du péché originel et la victoire de David sur Goliath. P. V. C. BAUR-M. I. ROSTOVITZEFF : *The Excavations at Dura-Europos, preliminary report of fifth season of work*, New Haven 1934, pl. 44/49 and 47, 2. Ce n'est qu'à partir du milieu du IV^e siècle que disparaîtront peu à peu les scènes tirées de l'Ancien Testament : qu'on pense notamment à ce qui s'est passé dans la décoration des sarcophages.

³ Qu'on se rappelle aussi la monochromie de la décoration faite de couleurs plutôt unies et pâles où dominent le bleu, le gris-bleu et le gris-vert. Par là, nos mosaïques se rapprochent beaucoup plus de celles des absidioles de Santa Costanza (fin du IV^e siècle), à Rome, que des mosaïques hautes en couleurs dont le pape Sixte III (432-440) orna Sainte-Marie-Majeure.

A notre avis, le principal argument pour fixer la date des mosaïques est l'étroite connexion qui les unit à la sculpture de l'époque de Théodose et d'Honorius. Rappelons simplement l'étonnante similitude entre ce qui reste de la scène des saintes femmes au sépulcre et l'ivoire de la collection Trivulzio qui date de 400 environ. Et c'est aussi la sculpture de cette époque qui fournit les meilleurs points de comparaison à propos du groupe des apôtres ¹.

De plus, n'oublions pas combien les mosaïques de Galla Placidia à Ravenne se rapprochent de celles du baptistère napolitain : ciel étoilé où apparaît le tétramorphe ², pose identique de l'Interlocuteur de la Samaritaine de Naples et du Bon Pasteur de Ravenne. Ceci exclut une trop grande distance entre nos mosaïques et celles de Ravenne qui sont de la première moitié du V^e siècle. Pourtant celles de Naples sont antérieures : alors qu'à Ravenne les symboles du tétramorphe ont deux ailes bien dessinées, à Naples ils ont six grandes plumes ce qui prouve qu'ils ont été composés à une époque où il n'y avait pas encore de type conventionnel à ce sujet ³.

Tout ceci nous amène à fixer les mosaïques de San Giovanni in fonte aux environs de l'année 400, c'est-à-dire au tout début du V^e siècle. Nous retrouverons ici un texte passé longtemps inaperçu et mis en lumière par Bijvanck. La première partie du Liber pontificalis napolitain nous dit en effet au sujet de l'évêque Soter : *Hic ecclesiam catholicam beatorum*

¹ Qu'il s'agisse de placer les évangélistes parmi les Douze ou que ce soit au sujet des couronnes portées par les apôtres. Voir plus haut : p. 51, notes 1 et 5. On a remarqué aussi que les têtes des apôtres se rapprochent de celles qui se trouvent sur les sarcophages théodosiens, tandis que la tête de la Samaritaine ressemble à celle de la femme d'Honorius que l'on voit sur un camée datant de 398 et conservé dans la collection de Rotschild à Paris. G. BOVINI, *Ravenna* 1959, 25-26.

² De part et d'autre le tétramorphe n'a pas les attributs qui le caractériseront par la suite. On notera surtout que les deux lions sont marqués d'un même caractère.

³ Contrairement à ce que pense Stuhlfauth, nous croyons que le tétramorphe de Naples – qui est manifestement l'un des premiers essais de représentation des symboles avec des ailes – peut être antérieur à celui de Santa Pudenziana à Rome dont les ailes, aussi au nombre de six, sont dessinées de façon beaucoup plus naturelle. D'autre part nous ne pouvons admettre la conclusion que l'ange assis devant le sépulcre était ailé puisque c'était le cas de « celui de Matthieu ». G. STUHLFAUTH, *Leipzig* 1929, 211 Text und Anmerkung 2. Intentionnellement nous n'avons jamais utilisé le terme d'ange à propos du tétramorphe, car l'Écriture Sainte, inspiratrice incontestable de la mosaïque, parle d'homme ailé et non d'ange : il s'ensuit qu'on ne peut se baser sur le tétramorphe pour dire que les mosaïques napolitaines sont d'une époque où l'on représentait déjà les anges avec des ailes. A cela s'ajoute un argument décisif : les deux ivoires qui représentent la visite des saintes femmes au tombeau montrent chacun l'ange sans ailes.

Apostolorum in civitatem constituit et plevem post sanctum Severum secundus instituit¹. Or conformément à la terminologie de l'époque, c'est un baptistère que ce texte désigne par « plevem »². Le grand baptistère (baptisterium fontis majoris) de l'évêque Soter est donc en réalité celui que construisit saint Sévère au cours de son long épiscopat (vers 362-408) et que Soter fit aménager dans la seconde moitié du V^e siècle³. Nous pouvons donc dire sans crainte que San Giovanni in fonte est le baptistère de saint Sévère. Deux indices le confirment encore. D'une part, dans la basilique de la catacombe de Saint-Janvier, église qui date de l'époque de Sévère, les saints des fresques ont un grande ressemblance avec les apôtres de San Giovanni in fonte⁴. D'autre part, le monogramme du baptistère, sous la forme très particulière de la croix monogrammatique flanquée des lettres apocalyptiques, est le même que celui qui surmonte les chapiteaux d'une des basiliques édifiées par saint Sévère : l'actuelle église de San Giorgio Maggiore, non loin du Dôme⁵.

Grand bâtisseur, l'évêque saint Sévère a fait édifier à Naples quatre basiliques ornées de mosaïques. Et c'est donc lui aussi qui dans les dernières années de sa vie donna l'ordre soit de construire, soit de décorer le baptistère de San Giovanni in fonte (vers 400-408).

¹ Liber pontificalis sanctae neapolitanae Ecclesiae, pars prima éditée par G. WAITZ, Hannoverae 1878, 408.

² Ce texte date de l'an 800 environ. Or, dans son grand dictionnaire, DU CANGE indique plusieurs exemples du IX^e siècle où plebs (plevem = plebem) désigne un baptistère. Citons simplement ce passage d'un synode de 876 : « Ecclesiae baptismales quas Plebes appellant ». Glossarium mediae et infimae latinitatis, conditum a Carolo Du Fresne domino Du Cange, editio nova a Léopold Favre, Niort 1886, tomus 6, 364. Pour plus de détails quant au texte cité du Liber pontificalis de Naples, voir A. W. BIRJANCK : Het mozaïek in de Doopkerk bij de Kathedraal te Napels = Mededeelingen van het Nederlandsch historisch Instituut te Rome 1931, 's-Gravenhage 1931, 45-64.

³ Au sujet du travail effectué par ordre de Soter, voir plus haut : p. 17.

⁴ G. BOVINI, Ravenna 1959, 25. Et c'est pourquoi Bovini (p. 20) admet aussi l'existence d'un baptistère de Sévère.

⁵ Voir plus haut : p. 26, note 3.

L'iconographie des mosaïques

Il s'agit de considérer la signification de la décoration de San Giovanni in fonte, faute de quoi notre étude resterait superficielle. En effet, lorsqu'ils recouraient à l'art figuratif, les premiers chrétiens entendaient exprimer leurs idées, leurs sentiments, leur croyance. Et l'ornementation de leurs édifices était fonctionnelle : nous le voyons bien dans notre baptistère où les mosaïques soulignent toutes la destination de l'édifice. Le grand danger qui nous guette, c'est de voir ces mosaïques en hommes du XX^e siècle et de leur donner une signification différente de celle qu'y voyaient les gens du V^e siècle. Les rares auteurs à avoir consacré quelques lignes à l'iconographie de nos mosaïques n'ont pas évité cet écueil. Pour le faire, il est indispensable de recourir aux données de la liturgie baptismale et des Pères de l'Eglise, non aux écrits savants composés pour un petit cercle, mais à l'enseignement destiné au peuple chrétien principalement en fonction du baptême. Connaissant ainsi la mentalité chrétienne du début du V^e siècle, nous comprendrons les mosaïques comme pouvaient le faire les Napolitains de cette époque ¹.

¹ Il s'agit donc d'appliquer la même règle que celle qui permet d'interpréter correctement l'art classique : « Si nous ne voulons pas construire des châteaux aériens qui s'évanouiront au souffle de la critique, la seule méthode sûre est de rechercher ce que les anciens eux-mêmes ont pu dire des emblèmes religieux et des scènes mythologiques qu'ils figuraient sur leurs tombeaux. La signification qu'ils leur assignaient ne nous est pas toujours connue, et nous devons alors nous résigner à pratiquer l'ars nesciendi. L'interprétation antique est souvent si inattendue que nous ne pouvons espérer la deviner et que même si par une inspiration géniale nous arrivions à la saisir, elle nous paraîtrait si dénuée de bon sens que nous hésiterions à la proposer. *Nous risquons donc de nous égarer dès que nous manquons de textes pour nous guider* et notre premier soin doit être de nous assurer si parmi les fragments conservés de l'exégèse mythologique des théologiens, il n'en est aucun qui s'applique à la représentation que nous cherchons à élucider. »

D'autre part, l'ornementation des baptistères paléochrétiens ne paraît pas avoir été laissée au bon plaisir de chacun, comme le montrent les nombreuses concordances entre les deux plus anciens baptistères qui ont conservé la plus grande partie de leur décoration murale : celui de Doura-Europos au bord de l'Euphrate et celui de Naples.

Doura-Europos

Ciel étoilé
Bon Pasteur
Samaritaine au puits
Marche sur le lac
Femmes au sépulcre

Naples

Ciel étoilé
Bons Pasteurs
Jésus et la Samaritaine
Marche sur le lac
Femmes au sépulcre

Dans ces deux monuments plusieurs scènes ayant été détruites, il serait évidemment faux de s'imaginer qu'il y avait accord parfait entre les deux décorations. D'ailleurs, au début du V^e siècle le baptistère napolitain contient certains sujets qu'il serait oiseux de chercher dans la première moitié du III^e siècle à Doura-Europos. Il n'en reste pas moins qu'entre ces deux monuments, malgré la distance qui les sépare aussi bien dans le temps que dans le lieu, l'accord est trop important pour qu'on puisse l'attribuer à un simple jeu du hasard. Il faut donc reconnaître qu'on avait créé des types de décoration en fonction des divers édifices. Il s'ensuit que notre étude ne saurait se contenter de déterminer la signification des mosaïques grâce à la littérature ancienne : elle doit leur donner leur place dans le développement de l'art figuratif baptismal paléochrétien.

La décoration de San Giovanni in fonte nous apparaît être le produit d'une époque de transition. Si plusieurs scènes appartiennent à l'iconographie baptismale des premiers siècles, d'autres au contraire témoignent d'un esprit nouveau. Les premières – qui figurent déjà à Doura-Europos – se trouvant essentiellement dans le cycle de la coupole, c'est par celui-ci que nous commençons ¹.

F. CUMONT : Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains, Paris 1942, 15-16 (c'est nous qui soulignons).

¹ Au sujet de l'ordre dans lequel se suivent les différentes scènes de ce cycle, voir plus haut : p. 32. Le premier tableau conservé est donc celui qui, situé au Nord-Est, comprend les scènes du miracle de Cana et de l'entretien de Jésus avec la Samaritaine. Si nous commençons par ce dernier motif, c'est parce qu'il est le sujet principal du tableau, celui dont la compréhension éclaire, pour l'homme du XX^e siècle, celle de la scène de Cana. Voir plus loin : p. 92, note 2.

1. L'entretien de Jésus avec la Samaritaine

C'est dans le quatrième Evangile qu'il faut rechercher l'inspiration de ce tableau. Notre-Seigneur arrive en Samarie près du puits de Jacob, aux environs de la ville de Sychar. « Fatigué par la route, Jésus s'était assis près du puits. C'était environ la sixième heure. Une femme de Samarie vient pour tirer de l'eau. Jésus lui dit : "Donne-moi à boire". Ses disciples en effet s'en étaient allés à la ville acheter des provisions. La Samaritaine lui dit : "Comment ! tu es Juif, et tu me demandes à boire à moi, une Samaritaine ?" (Les Juifs en effet n'ont pas de relations avec les Samaritains). Jésus lui répondit : "Si tu savais le don de Dieu et qui est celui qui te dit : Donne-moi à boire, c'est toi qui l'en aurais prié et il t'aurait donné de l'eau vive (ὕδωρ ζῶν)." – "Seigneur, lui dit-elle, tu n'as rien pour puiser. Le puits est profond. Où la prends-tu donc, l'eau vive ? Serais-tu plus grand que notre père Jacob qui nous a donné ce puits et y but lui-même, ainsi que ses fils et ses bêtes ?" Jésus lui répondit : "Quiconque boit de cette eau aura soif à nouveau. Mais qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura plus jamais soif : l'eau que je lui donnerai deviendra en lui source d'eau jaillissant en vie éternelle" ¹.

Quelques mois plus tard, Jésus reprend la même pensée à Jérusalem : « Si quelqu'un a soif, qu'il vienne à moi et qu'il boive, celui qui croit en moi ! Selon le mot de l'Ecriture : De son sein couleront des fleuves d'eau vive (ὕδατος ζῶντος). » Et l'évangéliste d'ajouter : « Il disait cela de l'Esprit que devaient recevoir ceux qui croiraient en lui. » ²

Le thème développé à ces deux occasions est donc celui d'une vie nouvelle présentée sous l'image de l'eau vive. C'est bien ainsi que dès le début l'ont compris les auteurs chrétiens. Si la Didachè est peu claire à ce sujet ³, il n'en va pas de même de saint Ignace d'Antioche écrivant aux

¹ Jo. 4, 5-14. Par la suite, la discussion change de sujet, la femme ne comprenant pas ces paroles de Jésus. Au sujet de la conception johannique du baptême et de l'eau vive, voir les remarquables études de F. M. BRAUN : Le baptême d'après le quatrième Evangile = Revue thomiste 48, Paris 1948, 347-393 ; L'eau et l'Esprit = Revue thomiste 49, Paris 1949, 5-30.

² Jo. 7, 37-39. Cf. H. RAHNER : Flumina de ventre Christi, Die patristische Auslegung von Joh. 7, 37-39 = Biblica 22, Roma 1941, 269-302 ; 367-403. L'Apocalypse fait écho au quatrième Evangile : « Je suis l'Alpha et l'Oméga, le Principe et la Fin. Celui qui a soif, moi, je lui donnerai de la source de vie, gratuitement ». Apoc. 21, 6. Cf. Apoc. 22, 17. Au sujet de l'eau vive dans la tradition eschatologique juive, voir E. PETERSON : Frühkirche, Judentum und Gnosis, Freiburg i. Br. 1959, 323 sq.

³ L'auteur de la Didachè demande qu'on administre le baptême « au nom du

Romains : « Mon désir terrestre a été crucifié, et il n'y a plus en moi de feu pour aimer la matière, mais en moi une eau vive (ὕδωρ ζῶν) qui murmure et qui dit au dedans de moi : Viens vers le Père ¹. »

Le rapprochement baptême-eau vive est évident pour saint Justin. Dans son Dialogue avec Tryphon, il affirme à son interlocuteur juif que le bain de pénitence annoncé par Isaïe est le baptême chrétien qui est l'eau de la vie (τὸ ὕδωρ τῆς ζωῆς)². Le Christ est la pierre d'où jaillit l'eau vive (ζῶν ὕδωρ) ; c'est lui qui abreuve ceux qui désirent l'eau de la vie (τὸ τῆς ζωῆς ὕδωρ) ³.

Saint Irénée est le premier à mentionner explicitement la Samaritaine : « Nos corps par le bain du baptême ont reçu l'unité qui les rend incorruptibles, mais nos âmes l'ont reçue par l'Esprit. C'est pourquoi l'un et l'autre sont nécessaires, car l'un et l'autre procurent la vie de Dieu. Notre-Seigneur a eu pitié de la Samaritaine prévaricatrice qui n'était pas restée unie à un seul homme, mais avait forniqué dans des noces multiples. Il lui a montré, il lui a promis l'eau vive afin que désormais elle n'eût plus soif et ne fût plus totalement occupée à arroser avec une eau péniblement acquise : elle aurait désormais en elle le breuvage jaillissant pour la vie éternelle ⁴. » Or, à la suite du quatrième Evangile, l'évêque de Lyon pense que par le don de l'eau vive il faut entendre celui du Saint-Esprit : « En nous tous se trouve l'Esprit. Il est lui-même l'eau vive que le Seigneur offre à ceux qui croient correctement en lui et qui l'aiment ⁵. »

Que Jésus fasse allusion au baptême dans son entretien avec la Samaritaine, c'est l'évidence même pour les auteurs du III^e siècle. Parlant des besoins de l'humanité pécheresse, Clément d'Alexandrie dit qu'il lui faut la source d'eau qui éteint à jamais la soif de qui en boit ⁶. Saint Hippo-

Père et du Fils et du Saint-Esprit, dans une eau vive (ἐν ὕδατι ζῶντι) ». Didachè 7, 1 = K. BIHLMAYER : Die apostolischen Väter 1, Tübingen 1924, 5. Faut-il voir là davantage que la prescription de baptiser dans une eau courante ?

¹ IGNACE D'ANTIOCHE : Ad Rom. 7, 2 = K. BIHLMAYER : Die apostolischen Väter 1, Tübingen 1924, 100. Traduction SC 10, 135-137. « L'eau vive à laquelle sont attribuées les paroles : "Viens vers le Père" est nettement personnifiée : comme dans l'entretien avec la Samaritaine, elle figure l'Esprit (4, 23 s.), inspirateur de la piété que le Père désire (4, 23 s.) ». F. M. BRAUN : Jean le Théologien et son Evangile dans l'Eglise ancienne, Paris 1959, 272. L'auteur des Odes de Salomon parle aussi de l'eau qu'il a bu à la source du Seigneur : eau vive qui ne meurt pas. Ode 11, 6-7 = M. TESTUZ : Papyrus Bodmer X-XII, Genève 1959, 62.

² JUSTIN : Dial. 14 PG 6, 504.

³ JUSTIN : Dial. 114 PG 6, 740.

⁴ IRÉNÉE : Adv. haer. 3, 17, 2 PG 7, 930. Traduction SC 34, 305-307.

⁵ IRÉNÉE : Adv. haer. 5, 18, 2 PG 7, 1173.

⁶ CLÉMENT D'ALEXANDRIE : Pédag. 1, 9 GCS 1, 139. Voir plus loin : p. 123.

lyte revient plus d'une fois sur le thème de l'eau vive qui lave, eau vive que doit absolument boire quiconque veut quitter l'état servile, eau vive qui contient la promesse de la félicité éternelle ¹. Les Africains sont catégoriques. Selon Tertullien, le Christ n'est jamais sans eau, et c'est bien au baptême qu'il pense lorsqu'il invite les assoiffés à boire son eau éternelle ². Saint Cyprien est absolu : chaque fois que l'Écriture Sainte nomme l'eau seule, il s'agit du baptême ³. C'est le cas notamment de l'eau promise par Jésus lors de sa conversation avec la Samaritaine : si celui qui boit de cette eau n'aura plus soif pour l'éternité, c'est parce que le baptême est reçu une fois et ne peut être renouvelé ⁴.

L'interprétation du puits de Jacob dans le sens baptismal demeure au cours du IV^e siècle. En Occident ⁵, l'évêque Optat de Milève écrit vers 365 un ouvrage contre le donatisme. C'est dans cette perspective qu'il donne de l'épisode de la Samaritaine une exégèse baptismale : Notre-Seigneur parle de l'eau qu'il donnera, et non de l'eau que donneraient ceux qui se croiraient saints, car dans le baptême c'est lui qui donne et c'est à lui seul qu'appartient ce qui est donné ⁶.

En 395 deux pieux laïques s'établissent près de Nole, à environ 25 km. de Naples : Paulin, qui sera évêque de Nole dès 409, et son épouse. C'est de là qu'en 397 Paulin écrit deux lettres où il entend l'eau du puits de Jacob comme l'eau du baptême ⁷.

¹ HIPPOLYTE : *Philosoph.* 5, 7 PG 16, 3131 ; 5, 19 PG 16, 3183 ; 5, 27 PG 16, 3203

² TERTULLIEN : *De bapt.* 9 CSEL 20, 208.

³ *Quotienscumque autem aqua sola in Scripturis Sanctis nominatur, baptisma praedicatur.* CYPRIEN : *Epist.* 63, 8 CSEL 3, 706.

⁴ CYPRIEN : *Epist.* 63, 8 CSEL 3, 707. Mais ce n'est que dans l'Eglise que se trouve cette source d'eau vive. *Epist.* 73, 11 CSEL 3, 786.

⁵ Parmi les auteurs grecs de cette époque, mentionnons simplement GRÉGOIRE DE NAZIANZE : *Orat.* 40, 27 PG 36, 397. GRÉGOIRE DE NYSSE : *In bapt. Christi homil.* PG 46, 593. DIDYME L'AVEUGLE : *De Trin.* 2, 14 PG 39, 716 pour qui, de nouveau, « l'eau » est à la fois le Saint-Esprit et l'eau baptismale.

⁶ OPTAT DE MILÈVE : *Contra Parmen.* 5, 4-5 CSEL 26, 129. C'est à la même époque que Zénon de Vérone mentionne « l'eau vive » dans une *Invitatio ad fontem*. ZÉNON : *Tract.* 2, 35 PL 11, 480. Et c'est sur la non réitération du baptême que Gaudentius de Brescia insiste à partir de la promesse de l'eau vive : *Unum baptisma nobis apostoli juxta divinam sententiam tradiderunt ; ait enim : « Qui biberit ex ista aqua, non sitiet in aeternum » (Jo. 4, 14). Abluti semel estis baptismo salutari ; nolite de fonte in caenum regredi ; servate donatam munditiam. Non potest iterari, quod semel est.* GAUDENTIUS : *Tract.* 9, 27 CSEL 68, 82.

⁷ Totondit te hic pastor jam, ut arbitror, et posuit in area sua et coelesti rore perfudit vellus tuum. Nam et gratia, quae infusa est ori tuo et per os tuum quasi rivus a fontibus Israël vel διώρυξ, ut scriptum est, a paradiso abundans fluit, docet nos, quia descendit in te Dominus sicut pluvia in vellus et dedit tibi aquam de puteo Jacob, quia tu quoque de filiis Israël Domino propinquatus extiteras. PAULIN

C'est aussi de 397 environ que date la lettre adressée à Oceanus par saint Jérôme, écrivain latin établi alors à Bethléem. Jérôme consacre une partie de sa lettre à une louange de l'eau et du baptême et cite la rencontre de Jésus et de la Samaritaine ¹.

Nous arrivons ainsi au début du V^e siècle, soit à l'époque où l'évêque Sévère fit édifier le baptistère de Naples. Vers 406 saint Augustin publie ses quatre livres contre le donatiste Cresconius : il y est évidemment question du baptême et c'est encore le « puits de l'eau vive » qui est invoqué ².

Il y a donc une tradition constante et ancienne qui voit un sens baptismal à l'eau vive annoncée par Jésus. Rien d'étonnant dès lors à ce que cela apparaisse aussi dans les textes liturgiques. Le Samedi-Saint à la consécration de l'eau baptismale dans la liturgie romaine telle que nous l'indique le sacramentaire gélasien, l'officiant demande à l'eau d'être « la source vive régénératrice de l'eau » ³. Et la vigile de la Pentecôte, à la bénédiction des fonts, il dit : « Par Jésus-Christ son Fils Unique Notre-Seigneur, je t'adjure de devenir une source d'eau jaillissant en vie éternelle en celui qui sera baptisé en toi ⁴. » Quant à la liturgie grecque, c'est aussi lors de la consécration des fonts baptismaux qu'elle mentionne « la source de vie » ⁵.

DE NOLE : Epist. 11, 8 CSEL 29, 67. Nam et nostri corporis templum quadrijugo stabilimento una Evangelii fides sustinet et, cum ex eo gratia, qua renascimur, fluat et in eo Christus, quo vivimus, reveletur, profecto nobis in quatuor vitae columnas illic « aquae salientis in vitam aeternam fons » (Jo. 4, 14) nascitur nosque ab interno rigat et fervet in nobis. PAULIN : Epist. 13, 13 CSEL 29, 95.

¹ JÉRÔME : Epist. 69, 6 CSEL 54, 690-691.

² AUGUSTIN : Contra Cresc. 1, 34, 40 CSEL 52, 359. La parole « Si quis sitit, veniat et bibat » (Jo. 7, 37) est à entendre non de l'eau visible du baptême, eau donnée aux bons et aux méchants, mais de l'eau invisible de l'Esprit, eau donnée seulement aux bons et uniquement dans l'Eglise. Contra Cresc. 2, 13, 16-2, 14, 17 CSEL 52, 375-377. Remarquons que déjà dans le De diversis quaestionibus LXXXIII saint Augustin voyait un sens baptismal aux paroles de Jésus à Jérusalem (Jo. 7, 37). Mais alors il se demandait si le baptême administré par les disciples avant la Passion conférait ou non le Saint-Esprit, puisque selon saint Jean « l'Esprit n'avait pas encore été donné, Jésus n'ayant pas encore été glorifié ». De div. quaest. LXXXIII, q. 62 PL 40, 53. Au sujet de ce texte, voir J. L. MAIER : Les missions divines selon saint Augustin, Fribourg (Suisse) 1960, 126, note 6, et 139, note 4.

³ L. C. MOHLBERG : Liber sacramentorum Romanae Ecclesiae (Gelasianum), Roma 1960, 73. Cette formule – on la dit encore de nos jours – se retrouve dans le sacramentaire grégorien. H. LIETZMANN : Das Sacramentarium Gregorianum nach dem Aachener Urexemplar, Münster i. Westf. 1921, 52.

⁴ L. C. MOHLBERG : Liber sacramentorum Romanae Ecclesiae (Gelasianum), Roma 1960, 95.

⁵ E. MERCENIER-F. PARIS : La prière des Eglises de rite byzantin 1, 2^e éd.,

L'Antiquité chrétienne nous a laissé quelques représentations, assez peu nombreuses, de la Samaritaine au puits de Jacob. Le caractère baptismal de cette scène n'apparaît pas toujours dans l'art funéraire, car il est bien évident que les peintres des catacombes et les sculpteurs des sarcophages pouvaient voir autre chose dans cette scène : la promesse d'une vie éternelle, la révélation du véritable Messie. Il faut aussi se garder de rapprocher du baptême la mosaïque de Sant'Apollinare Nuovo à Ravenne ¹. Toutefois, deux peintures du III^e siècle et deux sculptures du IV^e manifestent un symbolisme baptismal qu'on retrouve incontestablement dans la décoration des baptistères eux-mêmes ² et vraisemblablement dans un ivoire du VI^e siècle :

Fresque de la cappella A 3 du cimetière de Saint-Calliste. Sur le mur d'entrée, le peintre a représenté à droite de l'ouverture Jésus et la Samaritaine au puits ³. Etant donnée l'étroitesse de la surface dont il disposait, il a placé les personnages sur deux étages. En bas la Samaritaine, tournée vers la gauche, est penchée sur l'orifice d'un puits où elle enfonce un seau d'un geste vigoureux, éclaboussant l'eau autour d'elle. En haut à gauche le Christ en habit de philosophe est assis sur une pierre. Tourné vers la femme, il tient en mains un rouleau ouvert. Le caractère baptismal de cette scène est établi par celle qui lui fait pendant à gauche de l'entrée où le peintre a représenté Moïse faisant jaillir l'eau du rocher d'Horeb ⁴.

Chevetogne 1937, 346. Bien qu'en usage de nos jours, cette formule est très ancienne et remonte à l'Antiquité.

¹ Ce tableau fait partie d'un ensemble de scènes de la vie de Jésus. Il s'agit donc ici d'un épisode narratif, non d'un symbole baptismal.

² On sait combien relative est souvent la chronologie des monuments paléochrétiens. Nous la suivrons toujours, pour autant que faire se pourra, à l'intérieur d'un même art ; mais nous étudierons séparément la peinture des catacombes, la sculpture des sarcophages et l'art monumental des baptistères. Malgré les inévitables exceptions, la peinture nous fournira ordinairement les exemples les plus anciens, l'art monumental les plus récents.

³ J. WILPERT : *Malerei*, Freiburg i. Br. 1903, Taf. 29, 2.

⁴ Wilpert reconnaît le caractère baptismal du miracle de Moïse. Par contre, il voit dans l'entretien au puits de Jacob une représentation du terme de la vie chrétienne : le Bon Pasteur représenté au plafond de la salle « porte le défunt chez les élus où le défunt se rafraîchit à la source d'eau vive (puits de la Samaritaine) ». J. WILPERT : *Malerei*, Freiburg i. Br. 1903, 152. Nous ne pouvons accepter cette interprétation. Une loi générale veut qu'en iconographie on explique une scène en fonction de son pendant : or, dans le cas qui nous intéresse, le pendant de la Samaritaine est le miracle de Moïse, non le Bon Pasteur du plafond. D'autre part, le rapprochement des deux scènes doit se faire ici selon la concordance, non selon l'antithèse, comme le montrent les deux salles voisines :

Fresque du cubiculum III du cimetière de Domitilla. Dominant l'arcosolium de droite, une multiplication des pains se trouve entre deux lacunes. Il n'en allait pas ainsi à l'époque de Bosio où l'on voyait à droite le Christ et à gauche la Samaritaine au puits ¹. La femme tirait un seau hors du puits, tandis que le Christ tenait cinq pains crucifères dans le pli de son pallium tout en faisant de la main droite le geste de la parole. Cette scène manifestait donc l'eau et le pain de vie, symboles du baptême et de l'eucharistie ².

Sarcophage dit des Macchabées, à Saint-Pierre-aux-liens. La face principale de ce sarcophage montre cinq paradigmes, soit de gauche à droite : la résurrection de Lazare, la bénédiction des pains et des poissons, Jésus et la Samaritaine, l'annonce du reniement de Pierre et la remise des clés à Pierre ³. Le rapprochement de la Samaritaine et de la multiplication des pains manifeste de nouveau le baptême et l'eucharistie.

Sarcophage provenant du Vatican. Ce sarcophage est aujourd'hui malheureusement perdu, mais nous le connaissons par des dessins publiés par Bosio et par Garrucci ⁴. Sa face principale montrait successivement

A2	saint	porte	saint
A3	Moïse	porte	Samaritaine
A4	fossoyeur	porte	fossoyeur

Et pourtant Wilpert lui-même reconnaît le lien intime qui unit spécialement les salles 2 et 3. Mais il est vrai que ni dans l'ouvrage sur les peintures, ni dans celui consacré aux sarcophages, il paraît avoir su que l'Eglise antique pouvait donner un sens baptismal à la scène de la Samaritaine.

¹ A. BOSIO : Roma Sotteranea, Roma 1632, 245. Wilpert a publié cette scène d'après le dessin de Bosio. Malereien, Freiburg i. Br. 1903, Taf. 54, 2.

² Wilpert voit très bien que les pains tenus par le Christ symbolisent le pain eucharistique. Par contre il donne une interprétation fantaisiste de la Samaritaine : la source jaillissant en vie éternelle le fait penser à l'éternité et la Samaritaine devient un synonyme iconographique de l'orante. J. WILPERT : Malereien, Freiburg i. Br. 1903, 294. La catacombe découverte en 1956 à la Via Latina, à Rome, contient une représentation de l'entretien de Jésus et de la Samaritaine. A. FERRUA : Le pitture della nuova catacomba di Via Latina, Roma 1960, 65-66 e tav. 103. Nous la mettons sur le même plan que les autres peintures déjà connues et sans interprétation baptismale.

³ J. WILPERT : Sarcofagi 1, Roma 1929, tav. 114, 4. Ce sarcophage se trouve sous la table de l'autel situé dans la petite crypte de la basilique. Il ne saurait être question d'établir ici la date de chacun des sarcophages que nous allons mentionner. Nous renvoyons donc le lecteur que cela intéresse aux deux ouvrages de F. GERKE : Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit, Berlin 1940. G. BOVINI : I sarcofagi paleocristiani, determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti, Roma 1949.

⁴ A. BOSIO : Roma Sotteranea, Roma 1632, 65. R. GARRUCCI : Storia 5, Prato

l'annonce du reniement de Pierre, la bénédiction des pains et des poissons, le don de la loi à Pierre, Jésus et la Samaritaine, enfin Jésus et la Chananéenne. Le centre du sarcophage était donc encadré de part et d'autre par la Samaritaine et la multiplication des pains qui se font pendant, d'où la même interprétation que précédemment ¹.

Baptistère de Doura-Europos. Entre la porte Ouest et le baldaquin, une peinture représente la Samaritaine seule, penchée en avant et tenant à deux mains la corde avec laquelle elle remonte l'eau du puits ². Il est bien évident qu'ici la scène est en rapport avec le baptême ³.

Baptistère de Naples. Nous n'avons pas besoin de décrire de nouveau ce tableau, mais nous pouvons maintenant comprendre pourquoi il se trouve là et le regarder comme le faisaient les chrétiens du V^e siècle : il s'agissait de rappeler à ceux qui allaient être baptisés qu'ils étaient arrivés à la source d'eau vive et que l'eau que le Christ allait leur donner deviendrait en eux une source jaillissant en vie éternelle ⁴.

1879, tav. 334, 1. On trouvera aussi un dessin de ce sarcophage chez J. WILPERT : *Sarcofagi* 1, Roma 1929, 159, fig. 92.

¹ Remarquons simplement que Wilpert donne pour tous les sarcophages, donc y compris les deux que nous citons, la même explication : la scène du puits de Jacob nous rappelle que Jésus s'est révélé le Messie à la Samaritaine et à ses concitoyens, et si les gens de Sychar ne sont pas représentés, ce serait parce que le sculpteur se serait contenté des deux personnages principaux! J. WILPERT: *Sarcofagi* 2, Roma 1932, 306.

² P. V. C. BAUR-M. I. ROSTOVITZEFF : *The Excavations at Dura-Europos, preliminary report of fifth season of work*, New Haven 1934, pl. 46 and 47, 1.

³ D'après Seston, l'absence de Notre-Seigneur nous rappelle que l'eau du puits de Jacob n'a pas de valeur, car celui qui en boit aura encore soif, tandis que seule l'eau du Christ est celle de la vie. W. SESTON : *L'Eglise et le baptistère de Doura-Europos* = *Annales de l'Ecole des Hautes Etudes de Gand* 1, Gand 1937, 173-176. Après avoir constaté que jamais en Occident la Samaritaine n'a été représentée seule, sans Jésus, Seston montre qu'il y a au Moyen-Orient une tradition qui – de Théophile d'Antioche à Cyrille d'Alexandrie en passant notamment par Origène et par Ephrem – insiste sur le contraste entre l'eau vive du Christ et l'eau de Sychar qui ne vivifie rien : d'où la conclusion que la Samaritaine sans Jésus symbolise l'âme avant le baptême. Mais cette tradition littéraire localisée explique-t-elle vraiment pourquoi il n'y a pas de Christ à côté de la Samaritaine de Doura-Europos ? On bien s'agit-il seulement d'un de ces raccourcis qu'on trouve si fréquemment dans l'art paléochrétien ? Remarquons que si l'explication de Seston est exacte, il y aurait là une preuve de plus qu'ils faisaient fausse route, ceux qui parlaient du caractère « typiquement syrien » de l'iconographie de San Giovanni in fonte, puisqu'à Naples la Samaritaine est représentée avec Notre-Seigneur.

⁴ Voir encore plus bas : p. 92, note 2.

Baptistère de Sixte III au Latran. Le pape Sixte III (432-440) est l'auteur de l'actuel baptistère du Latran et de l'inscription qu'on y lit. Dans ce texte, il rappelle notamment que là se trouve la source de vie :

Fons hic est vitae qui totum diluit orbem ¹.

Inscription de Calbulus. A la fin du V^e siècle, le grammairien Calbulus compose quelques vers pour un baptistère de la région de Carthage. Il y mentionne, lui aussi, la source de vie où quiconque se lave ne connaîtra jamais la mort :

Tinctus in hoc sacro mortem non sentiet unquam ².

Poème d'Ennodius. C'est encore la même idée qu'au début du VI^e siècle Ennodius exprime dans un poème où il décrit un baptistère que, de nos jours, nous ne pouvons identifier :

Hic peperit fontem vivificantis aquae ³.

Ivoire du Fitzwilliam Museum de Cambridge. Cet ivoire du VI^e siècle représente les quatre évangélistes par groupes de deux. Les personnages se trouvent devant une colonnade que surmonte un entablement. Celui-ci montre d'une part l'entretien avec la Samaritaine et d'autre part la guérison du paralytique ⁴. Il est probable que le rapprochement de ces deux scènes en exige une interprétation baptismale ⁵.

¹ C. M. KAUFMANN : Handbuch der altchristlichen Epigraphik, Freiburg i. Br. 1917, 187.

² C. M. KAUFMANN : Handbuch der altchristlichen Epigraphik, Freiburg i. Br. 1917, 336.

³ ENNODIUS : Carm. 2, 20 CSEL 6, 565.

⁴ W. F. VOLBACH : Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, 2. Aufl., Mainz 1952, Taf. 50 Nr. 152.

⁵ Au sujet de la signification baptismale de la guérison du paralytique, voir plus haut : p. 60, note 3. La Bibliothèque nationale de Paris possède aussi un ivoire du VI^e siècle avec une représentation de l'entretien au puits de Jacob. W. F. VOLBACH : Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, 2. Aufl., Mainz 1952, Taf. 47 Nr. 145. Mais cette scène n'est alors qu'un épisode parmi d'autres de la vie de Jésus, de sorte que sa signification baptismale n'est pas évidente.

2. Les noces de Cana

C'est encore le quatrième Evangile qui est à l'origine de ce thème. Nul n'ignore comment Jésus, le vin des noces étant épuisé, changea en vin l'eau contenue dans six jarres destinées aux rites de purification. C'est, nous dit saint Jean, le premier des signes de Jésus, qui l'accomplit à Cana de Galilée ¹.

Ce miracle a souvent été rapproché de l'eucharistie : d'une part le Christ transforme l'eau en vin et d'autre part il change le vin en son Sang. Pourtant, cette interprétation traditionnelle n'est pas la seule qu'ait connue l'Antiquité chrétienne ².

Tertullien rapproche expressément du baptême le miracle de Cana, car Jésus y révèle son pouvoir sur l'eau : « C'est cette eau qui pour le peuple coulait du rocher qui l'accompagnait. Si en effet ce rocher était le Christ (il n'y a pas de doute), nous constatons là que par cette eau coulant du Christ le baptême reçoit sa consécration. Pour renforcer le sens du baptême, quel privilège l'eau n'a-t-elle pas auprès de Dieu et de son Christ ! Jamais le Christ n'apparaît sans l'eau ! Lui-même est baptisé dans l'eau. Invité à des noces, c'est l'eau qui inaugure les commencements de sa puissance ³. »

Les Constitutions apostoliques voient dans le miracle de Cana une manifestation de la puissance capable de rendre les morts à la vie ⁴.

Ecrivant à Oceanus une lettre dont nous avons déjà parlé, saint Jérôme se met à composer une louange de l'eau et du baptême. Immédiatement après le baptême de Jésus dans le Jourdain, il mentionne que le premier signe de Jésus fut réalisé avec de l'eau ⁵. Et ce premier signe est évidem-

¹ Jo. 2, 1-11.

² Le miracle de Cana n'est d'ailleurs pas le seul cas où l'Antiquité a vu un double symbolisme : « A côté de la tradition, qui apparaît comme le mieux fondée, qui voit dans le miracle de Cana une figure de l'Eucharistie, nous constatons toutefois un autre courant qui en fait une figure du baptême. L'accent est mis ici sur le symbolisme de l'eau au lieu de l'être sur celui du vin. Nous avons déjà rencontré une ambivalence analogue pour le miracle de l'Horeb. » J. DANIELOU : *Bible et liturgie*, Paris 1951, 298.

³ TERTULLIEN : De bapt. 9 CSEL 20, 208. Traduction SC 35, 78-79. Nous retrouverons la suite de ce texte plus bas : p. 106. Il importe de noter que Tertullien entend bien donner jusqu'au bout une liste de symboles baptismaux et considère donc comme tel le miracle de Cana, car il encadre sa liste de deux affirmations très claires : *Quanta aquae gratia penes Deum et Christum ejus est ad baptismi confirmationem !... Perseverat testimonium baptismi usque ad Passionem.*

⁴ Const. apost. 5, 7, 28 = F. X. FUNK : *Didascalia et Constitutiones Apostolorum* 1, Paderbornae 1905, 261-262.

⁵ JÉRÔME : *Epist.* 69, 6 CSEL 54, 690.

ment celui dont nous parle saint Jean à propos des noces de Cana. Par conséquent saint Jérôme rejoint ici Tertullien.

Dans sa prédication pascale, l'évêque Gaudentius de Brescia explique le récit de Cana de façon spirituelle et le rapproche du baptême : « Jésus donc appelle les serviteurs, c'est-à-dire les apôtres et leurs successeurs, les prêtres des différentes églises. Il leur dit : Remplissez d'eau ces urnes, c'est-à-dire : Baptisez toutes les nations au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit, leur apprenant à observer tout ce que je vous ai commandé ¹. » Et Notre Seigneur de changer l'eau en vin, c'est-à-dire de transformer intérieurement les néophytes.

Saint Augustin voit dans le changement de l'eau en vin une révélation de la toute-puissance de Notre Seigneur. Or, ce n'est pas seulement une fois et matériellement que Jésus a réalisé ce miracle. Il le fait encore de nos jours de façon spirituelle : « Nous aussi nous étions de l'eau, et il a fait de nous du vin, il a fait de nous des sages ; car nous sommes sages de sa foi, nous qui étions d'abord des gens sans sagesse ². » Voilà donc le miracle de Cana rapproché de la transformation de l'homme en chrétien et par conséquent du baptême que Tertullien déjà appelait le sacrement de la foi ³.

Bien que beaucoup moins nombreux que ceux qui parlaient de la Samaritaine, les textes qui rapprochent le changement de l'eau en vin et le baptême sont cependant suffisamment clairs pour que nous ne nous étonnions pas de trouver la mention de Cana dans la liturgie baptismale. C'est le cas à Rome dans la préface solennelle de la consécration de l'eau baptismale, comme nous l'indique le sacramentaire gélasien : « ... Je te bénis aussi par Jésus-Christ, son Fils Unique, Notre Seigneur, qui, à Cana de Galilée, en un miracle admirable par sa puissance, te changea en vin ⁴. » La même chose se rencontre ensuite dans la liturgie ambrosienne ⁵ et dans la liturgie gallicane ⁶.

¹ Vocatis ergo Jesus ministris – apostolis videlicet et eorum successoribus qui sunt per singulas ecclesias sacerdotes – dicit eis : « Implete hydrias istas aqua » (Jo. 2, 7), hoc est : « Baptizate omnes gentes in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti, docentes eos servare omnia quae ego mandavi vobis » (Mt. 28, 19-20). GAUDENTIUS : Tract. 9, 32 CSEL 68, 84.

² AUGUSTIN : In Jo. 8, 3 CC 36, 83.

³ TERTULLIEN : De paenit. 6, 16 CSEL 76, 156.

⁴ L. C. MOHLBERG : Liber sacramentorum Romanae Ecclesiae (Gelasianum), Roma 1960, 73. Cette formule – on la dit encore de nos jours – se retrouve dans le sacramentaire grégorien. H. LIETZMANN : Das Sacramentarium Gregorianum nach dem Aachener Urexemplar, Münster i. Westf. 1921, 53.

⁵ M. MAGISTRETTI : Manuale Ambrosianum 2, Mediolani 1905, 206.

⁶ E. A. LOWE : The Bobbio Missal, London 1920, 73. Par la suite, le miracle de

Si la scène du puits de Jacob était beaucoup plus souvent utilisée par la littérature que par l'art figuratif, c'est juste le contraire qui se passe avec le miracle de Cana. Les catacombes n'ont certes que très peu de peintures représentant cette scène, et il s'agit alors toujours d'une allusion à l'eucharistie. Mais nous possédons un grand nombre de sarcophages dont la décoration comprend le miracle de l'eau changée en vin. La plupart du temps, la scène de Cana va avec celle de la multiplication des pains : le symbolisme eucharistique est alors évident. Cela n'arrive pourtant pas toujours et, s'il est permis d'hésiter en plusieurs cas ¹, nous croyons que d'autres demandent une interprétation baptismale :

Sarcophage 193 du Musée du Latran. Datant du début du IV^e siècle, ce sarcophage représente de gauche à droite le sacrifice de Caïn et Abel, le péché de nos premiers parents, la défunte tenant en main le volume de la doctrine, les guérisons du paralytique et de l'aveugle, le miracle de Cana, et la résurrection de Lazare ². Nous voyons donc d'une part l'humanité pécheresse et de l'autre les symboles du baptême ³ source de résurrection.

Sarcophage 135 du Musée du Latran. D'époque constantinienne, ce sarcophage montre le péché d'Adam et d'Eve, le miracle de Cana, la guérison de l'aveugle, la résurrection du jeune homme de Naïm, l'annonce du reniement de Pierre, la guérison du paralytique, le sacrifice d'Abraham, l'arrestation de Pierre, et le miracle de la source ⁴. Ici, le sens baptismal du miracle de Cana est encore plus clair. Au pied de l'arbre de la connaissance du bien et du mal et devant Eve se trouvent quatre cruches, tandis que le bras du Christ et la baguette qu'il tient en main et dirige vers les récipiends cachent partiellement les jambes d'Eve. Le sculpteur a donc

Cana fut aussi mentionné en Orient, dans la liturgie syrienne, lors de la bénédiction de l'eau le jour de l'Epiphanie. P. LUNDBERG : La typologie baptismale dans l'Ancienne Eglise, Upsala 1942, 19-21 et 39, note 3.

¹ C'est notamment celui d'un diptyque qui remonte au début du V^e siècle et dont actuellement une tablette se trouve à Berlin et l'autre au Louvre à Paris. W. F. VOLBACH : Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, 2. Aufl., Mainz 1952, Taf. 34 Nr. 112-113. Le miracle de Cana y suit le baptême du Christ, mais il est probable que c'est uniquement en tant que premier miracle de Jésus, car le baptême du Christ est lui-même précédé du massacre des Innocents, l'ensemble du diptyque montrant des épisodes de la vie de Jésus. Il semble donc qu'il ne faille pas voir ici une signification symbolique au rapprochement entre le miracle de Cana et le baptême du Christ.

² J. WILPERT : Sarcophagi 2, Roma 1932, tav. 186, 2.

³ Car les guérisons du paralytique et de l'aveugle ont souvent ce rôle, que ce soit en littérature ou en art figuratif. Voir plus haut : p. 60, note 3, et p. 61, note 2.

⁴ J. WILPERT : Sarcophagi 2, Roma 1932, tav. 206, 7.

intentionnellement rapproché le péché originel représenté ici par la faute de nos premiers parents et sa suppression au baptême évoqué ici par le miracle de Cana.

Sarcophage d'Adelphia, au Musée national de Syracuse. Datant de la renaissance post-constantinienne, ce célèbre sarcophage a sa face principale ¹ divisée en deux registres qui sont interrompus au milieu par le bouclier où l'on voit les portraits d'Adelphia et de son époux. Le registre supérieur montre la remise des moyens de subsistance au premier couple, l'annonce du reniement de Pierre, la guérison de l'hémorroïsse, le don de la loi à Moïse, le sacrifice d'Abraham, la bénédiction des pains et des poissons, et la résurrection de la fille de Jaïre. Il y a donc rapprochement entre la nourriture terrestre remise à nos premiers parents et la nourriture eucharistique symbolisée par le miracle de la multiplication des pains. Au registre inférieur du sarcophage nous trouvons successivement le refus des trois jeunes gens d'adorer la statue de Nabuchodonosor, le miracle de Cana, le péché de nos premiers parents, et l'entrée de Jésus à Jérusalem le jour des Rameaux ; en outre, sous le bouclier avec les portraits, il y a, en plus petit, une représentation de l'Épiphanie. Le registre inférieur rapproche donc le péché d'Adam et d'Eve et le miracle de Cana, d'où la même interprétation que pour le sarcophage précédent.

Sarcophage 125 du Musée de Marseille. Il s'agit d'un sarcophage à colonnes, de l'époque d'Honorius ². Le devant de ce sarcophage montre le don de la loi en présence de tout le collège apostolique. C'est le couvercle qui nous intéresse à présent. Au centre, deux amours ailés tiennent la table où était peinte l'inscription funéraire, aujourd'hui disparue. Cette table est surmontée de deux dauphins affrontés avec, au milieu, un grand cercle entourant le monogramme flanqué des lettres apocalyptiques. La partie gauche du couvercle représente l'agneau sur la montagne d'où jaillissent quatre fleuves auxquels boivent deux cerfs. Enfin la partie droite du couvercle montre le miracle de Cana et les explorateurs de la Terre promise, portant une énorme grappe de raisin. Les deux parties se font pendant et ont la même valeur iconographique. La montagne où se trouve l'Agneau de Dieu, c'est la véritable Terre promise ³. Pour y arriver, il faut boire l'eau vive des fleuves paradisiaques, c'est-à-dire passer par la

¹ J. WILPERT : *Sarcophagi 1*, Roma 1929, tav. 92, 2.

² J. WILPERT : *Sarcophagi 1*, Roma 1929, tav. 17,2.

³ Au sujet du symbolisme baptismal de la Terre promise, voir plus loin : p. 157, note 9.

condition indispensable évoquée par le miracle de Cana. Le symbolisme baptismal de cet ensemble est encore souligné par les deux poissons qui viennent de part et d'autre ¹.

Baptistère de Naples. Y eut-il dans l'Antiquité plusieurs baptistères avec une représentation du miracle de Cana ? Nous l'ignorons et la mosaïque de San Giovanni in fonte de Naples en est le seul cas connu de nos jours. Une interprétation baptismale s'impose ici. D'une part la scène est représentée dans un baptistère, et dans celui-ci tous les autres sujets conservés sont en rapport avec le baptême. D'autre part la scène est unie à celle du puits de Jacob pour ne former ensemble qu'un seul tableau ; il y a donc rapport entre elles. Etant donnée l'absence de tout indice contraire, il faut conclure à une concordance dans le symbolisme : celui qui donne l'eau mystérieuse jaillissant en vie éternelle, c'est celui qui a manifesté sa puissance sur l'eau lors des noces de Cana ².

¹ Wilpert reconnaît la signification baptismale de la partie gauche du couvercle et des poissons. Comme ceux-ci paraissent tenir dans leur bouche une nourriture de forme ronde, il en déduit qu'il s'agit de l'aliment eucharistique symbolisé par le miracle de Cana. *Sarcofagi 1*, Roma 1929, 185. Or, dire avec Wilpert que la multiplication des pains devait accompagner le miracle de Cana et n'a été omise que pour céder la place aux explorateurs de la Terre promise, c'est faire une supposition purement gratuite. En réalité, l'objet rond tenu par les deux poissons, c'est le même que celui qu'ils encadrent : la monnaie frappée non du signe de César, mais de la marque de Dieu. Il ne suffit pas, en effet, d'être un poisson, car il y en a de mauvais (voir plus loin : p. 97) ; il faut encore avoir la marque qui fait de nous une monnaie divine : *Moneta Dei sumus. Nummus a thesauro oberravimus. Errore detritum est quod in nobis fuerat impressum. Venit qui reformat quod ipse formaverat : quaerit et ipse nummum suum, sicut Caesar nummum suum. Ideo ait : « Reddite Caesari quae Caesaris sunt, et Deo quae Dei sunt »* (Mt. 22, 21), *Caesari nummos, Deo vos ipsos.* AUGUSTIN : In Jo. 40, 9 PL 35, 1691. Cf. Sermon. 90, 10 PL 38, 566. Voir aussi TERTULLIEN : Adv. Marcion. 4, 38 CSEL 47, 549.

² Nous n'ignorons pas qu'ordinairement on explique ici le miracle de Cana comme symbole de l'Eucharistie, interprétation fondée sur le compartiment voisin où Wilpert a cru reconnaître la multiplication des pains. Outre que cette reconstitution est purement hypothétique – et nous la croyons fautive, puisque nous pensons que le sujet de ce tableau était le baptême de Jésus (voir plus haut : p. 59) –, il reste un fait absolument certain dont personne n'a tenu compte jusqu'à présent : pourquoi le miracle de Cana est-il uni au symbole baptismal qu'est l'entretien au puits de Jacob, au point de ne former qu'un tableau avec lui, et non uni à la multiplication des pains si celle-ci occupait le compartiment voisin ? Il est vrai que les rares auteurs à considérer l'iconographie de ces mosaïques semblent ignorer que l'Antiquité chrétienne a interprété le miracle de Cana autrement que comme symbole eucharistique. Avons-nous ainsi le dernier mot dans l'interprétation de ce compartiment ? Une question se pose, qui restera probablement toujours sans réponse certaine. Le sujet central du tableau n'est ni le Christ assis à côté du puits, ni les serviteurs versant l'eau dans les jarres : c'est la Samaritaine vêtue d'un riche

3. Les saintes femmes au sépulcre

Saint Jean ne dit rien de cette visite, ce sont les Synoptiques qui le font. Laissons parler saint Matthieu : « Après le jour du sabbat, comme le premier jour de la semaine commençait à poindre, Marie de Magdala et l'autre Marie vinrent visiter le sépulcre. Et voilà qu'il se fit un grand tremblement de terre : l'Ange du Seigneur descendit du ciel et vint rouler la pierre, sur laquelle il s'assit. Il avait l'aspect de l'éclair et sa robe était blanche comme neige. A sa vue, les gardes tressaillirent d'effroi et devinrent comme morts. Mais l'ange prit la parole et dit aux femmes : Ne craignez point, vous ; je sais bien que vous cherchez Jésus, le Crucifié. Il n'est pas ici, car il est ressuscité comme il l'avait dit ¹ ». Avec des différences de détails qui ne concernent pas le sujet du récit, mais qui auront leur importance lorsqu'il s'agira de déterminer quel Evangile a suivi tel artiste, nous retrouvons la même chose chez saint Marc ² et chez saint Luc ³.

Le fait capital sur lequel les quatre évangélistes sont d'accord, c'est la résurrection de Jésus au matin de Pâques. Or, les apôtres eux-mêmes ont établi un rapprochement entre ce fait et le baptême : « Si nous sommes morts au péché, comment continuer de vivre en lui ? Ou bien ignorez-vous que, baptisés dans le Christ Jésus, c'est dans sa mort que tous nous

costume qui tranche avec le vêtement qu'elle porte ordinairement dans l'art paléochrétien. Serait-ce parce que l'auteur des mosaïques a voulu établir plus qu'un rapprochement matériel entre cette femme et les noces de Cana ? Serait-ce parce qu'il a voulu donner à cette femme la parure d'une épouse ? Il est possible de poser la question, car sous l'influence de 2 Cor. 11, 2 et Eph. 5, 25-27 l'Antiquité chrétienne a parfois vu dans les noces de Cana le mariage mystique entre le baptisé et le Christ, mariage contracté au baptême : « Tâchons de vous parler comme à l'épouse qui doit être introduite dans la chambre sainte de ses noces, et en vous faisant connaître la richesse surabondante de l'époux et la bonté ineffable qu'il témoigne à l'épouse, faisons-lui voir, à elle, de quels maux elle est délivrée et de quels biens elle va jouir. » JEAN CHRYSOSTOME: Cat. bapt. 1, 3 SC 50, 110. Au sujet de ce mariage, voir O. CASEL : Le bain nuptial de l'Eglise = Dieu vivant 4, Paris 1945, 43-49. J. DANIELOU : Bible et liturgie, Paris 1951, 260-280 et 291-295. O. PERLER : Ein Hymnus zur Ostervigil von Meliton ? (Papyrus Bodmer XII), Freiburg (Schweiz) 1960, 73-78.

¹ Mt. 28, 1-6. Et l'ange d'envoyer les deux femmes apporter la bonne nouvelle aux apôtres.

² Mc. 16, 1-8. Il s'agit de trois femmes qui trouvent l'ange à l'intérieur du sépulcre.

³ Lc. 24, 1-8. Cet Evangile parle des femmes sans préciser leur nombre et dit qu'elles étaient à l'intérieur du sépulcre lorsque deux anges leur apparurent.

avons été baptisés ? Nous avons donc été ensevelis avec lui par le baptême dans la mort, afin que, comme le Christ est ressuscité des morts par la gloire du Père, nous vivions nous aussi dans une vie nouvelle ¹. » Le parallélisme que l'Épître aux Romains établit ici entre la mort et la résurrection physiques du Christ et la mort et la résurrection spirituelles du néophyte est un thème cher à saint Paul qui le reprend souvent ². Et ce n'est pas autre chose qu'entend saint Pierre lorsqu'il parle du « baptême qui vous sauve à présent et qui n'est pas l'enlèvement d'une souillure charnelle, mais l'engagement à Dieu d'une bonne conscience par la résurrection de Jésus-Christ ³ ».

Contrairement à ce que nous avons rencontré jusqu'à présent, nous avons ici un symbolisme baptismal clairement établi par l'Écriture elle-même : pour le Nouveau Testament, le baptême comporte une mort et une résurrection mystiques directement en rapport avec la mort et la résurrection de Jésus. Rien d'étonnant dès lors si ce symbolisme baptismal se trouve déjà nettement exposé par les premiers auteurs chrétiens : selon Hermas, par exemple, ce sont des morts qui descendent dans l'eau baptismale et des vivants qui en ressortent ⁴. Il est donc inutile de suivre ce thème tout au long de la littérature paléochrétienne, car il revient constamment en rapport avec le célèbre passage de l'Épître aux Romains que nous avons cité plus haut ⁵.

¹ Rom. 6, 2-4.

² Rom. 6, 2-11. 1 Cor. 15, 17. 2 Cor. 5, 14-17. Gal. 2, 19-20. Eph. 2, 1-6. Col. 2, 12-13.

³ 1 Petr. 3, 21. Cf. 1 Petr. 2, 24. Au sujet de cette Épître, voir plus loin : p. 121, note 2.

⁴ HERMAS : Le Pasteur, Sim. 9, 16 GCS 1, 90.

⁵ Mentionnons, à partir de 350, soit pour la période qui intéresse plus directement le baptistère de Naples : CYRILLE DE JÉRUSALEM : Protocat. 2 PG 33, 336 ; Cat. 3, 12 PG 33, 444 ; 20, 2 PG 33, 1077 ; 20, 4 PG 33, 1080 ; 20, 5 PG 33, 1082. BASILE DE CÉSARÉE : De Sp. S. 15 PG 33, 128-133 ; Epist. 236, 5 PG 32, 884 ; Homil. 13, 1 PG 31, 424-425. Ps. BASILE : De bapt. 1, 2, 8 PG 31, 1537. GRÉGOIRE DE NAZIANZE : Orat. 40, 9 PG 36, 369 ; 40, 24 PG 36, 392 ; 40, 25 PG 36, 393 ; Carm. 1, 1, 3, 44-45 PG 37, 411. GRÉGOIRE DE NYSSE : Orat. cat. 35 PG 45, 89 ; In bapt. Christi homil. PG 46, 585. JEAN CHRYSOSTOME : Cat. bapt. 2, 11 SC 50, 139 ; 2, 25 SC 50, 147 ; 2, 29 SC 50, 149-150 ; 7, 22 SC 50, 240 ; Serm. Pasch. 4 PG 50, 439 ; In epist. ad Rom. homil. 11, 1 PG 60, 483-484 ; In epist. ad Hebr. homil. 9, 3 PG 63, 79. CONSTITUTIONS APOSTOLIQUES 3, 17, 1 = F. X. FUNK : Didascalia et Constitutiones Apostolorum 1, Paderbornae 1905, 211 ; 5, 6, 8 FUNK 249 ; 5, 7, 30 FUNK 263 ; 6, 15, 4 FUNK 337 ; 7, 43, 5 FUNK 450. HILAIRE DE POITIERS : De Trin. 9, 9 PL 10, 288. ZÉNON DE VÉRONE : Tract. 2, 33 PL 11, 479 ; 2, 39 PL 11, 487 ; 2, 42 PL 11, 491-492. AMBROISE : De myst. 4, 21 CSEL 73, 97 ; 7, 34 CSEL 73, 102-103 ; De sacram. 2, 6, 17 CSEL 73, 33 ; 2, 6, 19 CSEL 73, 33-34 ; 2, 7, 23 CSEL 73, 35-36 ; 3, 1, 2 CSEL 73, 38 ; De Sp. S. 1, 6, 76 PL 16, 722. JÉRÔME : Epist. 69,

Il est par contre intéressant de relever comment les Pères ont retrouvé ce symbolisme dans la liturgie baptismale : ce n'est pas par hasard que dans l'Antiquité le baptême était principalement administré au cours de la vigile pascalle ¹. Le vieil homme entre dans l'eau comme le Christ dans le tombeau, et c'est un homme nouveau qui en ressort ², la triple immersion rappelant les trois jours que Jésus passa dans le sépulcre ³. Quant à la nudité du néophyte au moment du baptême, elle est mise en rapport soit avec le dépouillement du vieil homme et de ses œuvres, soit avec la nudité d'Adam et d'Eve au paradis terrestre, soit surtout avec celle du Christ crucifié ⁴, les vêtements blancs remis ensuite au nouveau chrétien symbolisant l'innocence de son âme ⁵. Il ne faut donc pas nous étonner si les anciennes formules de consécration de l'eau baptismale font parfois allusion à la mort et à la résurrection mystiques : c'est le cas de la liturgie grecque de Constantinople ⁶, de la liturgie gallicane ⁷ et de la liturgie mozarabe ⁸.

L'Antiquité chrétienne n'a pas représenté le Christ glorieux sortant du tombeau : elle a manifesté sa foi en ce mystère par d'autres scènes,

7 CSEL 54, 693. PAULIN DE NOLE : Epist. 20, 6 CSEL 29, 147 ; 32, 5 CSEL 29, 279. AUGUSTIN : Enchir. 42, 13 PL 40, 253 ; Sermon. 212, 1 PL 38, 1059 ; Sermon. Guelferb. 7, 1 = Miscellanea Agostiniana 1, Roma 1930, 462. Cf. J. DANÉLOU : Bible et liturgie, Paris 1951, 62 sq.

¹ BASILE : Homil. 13, 1 PG 31, 424-425. JEAN CHRYSOSTOME : Sermon. Pasch. 4 PG 50, 439. Saint Grégoire de Nazianze a une phrase que l'on pourrait écrire sous le tableau du baptistère de Naples, si au lieu de la visite des apôtres il était question de celle des saintes femmes : Imitons Pierre et Jean, en toute hâte allons au baptême comme eux au sépulcre et à la résurrection. Orat. 40, 25 PG 36, 393.

² CYRILLE DE JÉRUSALEM : Cat. 3, 12 PG 33, 444. BASILE : De Sp. S. 15 PG 32, 129. JEAN CHRYSOSTOME : Cat. bapt. 2, 25 SC 50, 147 ; 2, 29 SC 50, 149-150. CONSTITUTIONS APOSTOLIQUES 3, 17, 1 = F. X. FUNK : Didascalia et Constitutiones Apostolorum 1, Paderbornae 1905, 211. AMBROISE : De sacram. 3, 1, 2 CSEL 73, 38.

³ CYRILLE DE JÉRUSALEM : Cat. 20, 4 PG 33, 1080. BASILE : Epist. 236, 5 PG 32, 884. GRÉGOIRE DE NYSSE : Orat. cat. 35 PG 45, 89.

⁴ CYRILLE DE JÉRUSALEM : Cat. 20, 2 PG 33, 1077-1080. JEAN CHRYSOSTOME : Sermon. Pasch. 4 PG 50, 439. Cf. J. DANÉLOU : Le Symbolisme des Rites baptismaux = Dieu Vivant 1, Paris 1945, 29-32 ; Bible et liturgie, Paris 1951, 53-57.

⁵ AMBROISE : De myst. 7, 34 CSEL 73, 102-103. Dans ce passage, saint Ambroise rapproche le vêtement blanc du baptisé, symbole de son innocence, du vêtement blanc comme neige du Christ transfiguré montrant par avance sa gloire de Ressuscité.

⁶ J. A. ASSEMANUS : Codex liturgicus 2, Romae 1749, editio iterata ab Huberto Welter, Parisiis et Lipsiae 1902, 138-139. Cette mention se trouve déjà dans une formule de bénédiction de l'eau baptismale, que rapportent les Constitutions apostoliques : 7, 43, 5 = F. X. FUNK : Didascalia et Constitutiones Apostolorum 1, Paderbornae 1905, 450.

⁷ L. C. MOHLBERG : Missale Gallicanum vetus, Roma 1958, 40-41.

⁸ Missale mixtum PL 85, 466.

notamment par celle de la visite des saintes femmes au sépulcre le matin de Pâques. Lorsque la plastique paléochrétienne représente ce sujet, c'est sans rapport direct avec le baptême : cela ne saurait nous étonner, tant le rappel de la résurrection du Premier-Né d'entre les morts avait sa place dans l'art funéraire ¹. Il est par contre vraisemblable que la résurrection du Christ fut souvent évoquée dans les baptistères : l'Épître aux Romains le demandait pour ainsi dire. Malheureusement, nous ne connaissons plus que trois baptistères avec ce sujet :

Baptistère de Doura-Europos. Il s'agit d'une peinture située au mur Nord ². A gauche il y a un sarcophage représenté de face, avec un couvercle à double pente. Trois femmes viennent de droite, vêtues de longues tuniques pourpre et de voiles blancs. Chacune tient dans la main droite une torche, car il fait encore nuit, alors que dans le bras gauche replié repose le bol des aromates ³.

Baptistère de Sainte-Thècle, à Milan. Il y avait dans ce baptistère une inscription qui fut composée par saint Ambroise après 390. Des huit distiques de cette inscription, le troisième évoque la résurrection :

Luce resurgentis Christi, qui claustra resolvit
mortis et e tumulis suscitavit exanimas ⁴.

Baptistère de Naples. Le sujet de cette mosaïque est nettement inspiré par le récit de saint Matthieu, puisqu'il montre l'ange devant le sépulcre et les saintes femmes au nombre de deux. Alors qu'à Doura-Europos le tombeau avait la forme d'un sarcophage, cette fois il s'agit d'un mausolée, type nouveau que l'art chrétien conservera longtemps. Pour com-

¹ Les quelques sarcophages avec la scène des saintes femmes n'ont pas de rapport avec le baptême. Quant au sarcophage du Musée de Marseille où Wilpert croit voir l'anastasis et les cerfs faisant allusion au baptême, il s'agit en réalité non d'une scène de la résurrection, mais d'une représentation du triomphe de la croix. J. WILPERT : *Sarcofagi* 1, Roma 1929, tav. 16, 3.

² P. V. C. BAUR-M. I. ROSTOVITZEFF : *The Excavations at Dura-Europos*, preliminary report of fifth season of work, New Haven 1934, pl. 48.

³ Au sujet des diverses hypothèses quant à l'interprétation de cette scène, cf. A. GRABAR : *La fresque des saintes femmes au tombeau à Doura* = *Cahiers archéologiques* 8, Paris 1956, 9-26. Les nombreux points de contact entre les baptistères de Doura et de Naples ne permettent pas d'hésiter : le sujet de cette fresque est non la parabole des vierges sages, mais la visite des saintes femmes au sépulcre représenté sous la forme d'un sarcophage juif.

⁴ O. PERLER : *L'inscription du baptistère de Sainte-Thècle à Milan et le De Sacramentis de saint Ambroise* = *Rivista di archeologia cristiana* 27, Roma 1951, 146.

prendre ce changement, il faut se rappeler que les sculpteurs chargés de représenter sur les frises des sarcophages la résurrection de Lazare montraient Jésus devant un mausolée sur la porte duquel apparaît le mort debout et bandé. Mais surtout il faut se souvenir du Saint-Sépulcre que Constantin a construit à Jérusalem sur le type d'un mausolée ¹.

4. La pêche miraculeuse

Le Nouveau Testament nous rapporte deux pêches miraculeuses. Saint Luc raconte comment Jésus, au début de sa vie publique, monta dans une barque de pêcheurs pour parler à la foule. Après son discours, il ordonna aux pêcheurs de jeter leurs filets, d'où la pêche miraculeuse. A cette vue, Simon-Pierre saisi de stupeur demande au Seigneur de s'éloigner. Mais Jésus le calme et l'appelle à se joindre à lui : « Rassure-toi ; désormais, ce sont des hommes que tu prendras ². »

C'est saint Jean qui nous raconte comment Notre-Seigneur ressuscité apparut un jour au bord de ce même lac de Tibériade. Les apôtres étaient au large dans leurs barques, lorsqu'ils virent sur le rivage un homme qui les interpela. Sur son conseil ils jetèrent leurs filets à droite, d'où la seconde pêche miraculeuse. « Le disciple que Jésus aimait dit alors à Pierre : "C'est le Seigneur !" ³ »

Le symbolisme de ces deux miracles, c'est Jésus lui-même qui nous l'indique dans une parabole rapportée par saint Matthieu : « Le Royaume des Cieux est semblable à un filet qu'on jette en mer et qui ramène toutes sortes de choses. Quand il est plein, les pêcheurs le tirent sur le rivage, puis ils s'asseyent, recueillent dans des paniers ce qu'il y a de bon, et rejettent ce qui ne vaut rien. Ainsi en sera-t-il à la fin du monde... ⁴ »

De ces textes, il ressort qu'on entre dans l'Eglise quand on entre dans le filet, autrement dit quand on se fait pêcher, et que ce sont les apôtres

¹ On sait que le modèle suivi par le mosaïste est le même que celui qu'a utilisé le sculpteur du diptyque de la collection Trivulzio à Milan. Voir plus haut : p. 37. Or, si cet ivoire montre une fois le bas d'un mausolée avec l'ange et les deux femmes, il représente le tombeau une seconde fois, mais alors en entier et sous la forme d'une rotonde, comme le Saint-Sépulcre de Jérusalem. – Dans le baptistère de Naples, la résurrection promise à tous ceux qu'auraient lavés les eaux du baptême est encore évoquée par le phénix du sommet de la coupole. A ce sujet, voir plus loin : pp. 158-159.

² Lc. 5, 1-11. Cf. Mt. 4, 18-19. Mc. 1, 16-17.

³ Jo. 21, 1-6.

⁴ Mt. 13, 47-50.

qui nous prennent ainsi. De là à dire que la pêche est le symbole du baptême, il n'y a qu'un pas et les Pères n'ont pas hésité à le faire.

C'est le cas de Clément d'Alexandrie, lorsqu'il conseille aux chrétiens des motifs décoratifs pour leurs bagues : « Ayez donc des anneaux avec la colombe, ou le poisson, ou le navire qu'une brise rapide emporte, ou la lyre musicale dont faisait usage Polycrates, ou l'ancre nautique que sculptait Seleucos ; et si on y voit un pêcheur, on se souviendra de l'apôtre et des néophytes (παιδίων) qu'on retire de l'eau ¹. »

Saint Jean Chrysostome compare ce qui s'est passé au début du monde et ce qui arrive au baptême. Dans les deux cas, les eaux produisent des poissons. Mais selon le récit de la Genèse il s'agit de poissons muets et sans raison, tandis que de nos jours il est question de poissons spirituels et raisonnables que les apôtres ont mission de pêcher. Remarquons bien, ajoute l'illustre orateur, qu'il y a là un nouveau mode de pêche : ordinairement on pêche en tirant hors de l'eau, tandis que nous, on nous pêche en nous jetant à l'eau ².

C'est encore le rapprochement de la Genèse et de l'Evangile que fait saint Ambroise. Après avoir rappelé la parabole du filet et constaté qu'il y a de bons et de mauvais poissons, l'évêque de Milan s'écrit : « Ne crains pas, ô bon poisson, l'hameçon de Pierre : il ne tue pas, il consacre..., bondis à la surface de l'eau, ô homme, puisque tu es poisson : que les flots de ce siècle ne t'écrasent plus ³. » C'est donc de nouveau sous la forme allégorique du pêcheur qu'on se représente le ministre du baptême.

S'adressant à des néophytes, saint Jérôme leur dit qu'ils sont désormais comme de petits poissons à l'hameçon. Or pour nous, la nature des choses est changée. Normalement les poissons meurent hors de la mer. Mais nous, les apôtres nous ont sortis de la mer de ce monde et nous ont pêchés afin que de morts nous devenions vivants ⁴.

Dans une lettre adressée en 400 à Delphinus qui l'a baptisé, saint Paulin de Nole rappelle qu'il est devenu l'enfant de son correspondant.

¹ CLÉMENT D'ALEXANDRIE : Pédag. 3, 11, 59 GCS 1, 270. Nous traduisons ici παιδίων par néophytes, car le terme français d'enfants est ambigu : l'Eglise primitive appelait enfant tout nouveau baptisé, car il s'agit d'un enfant dans la vie de la foi ; mais celui-ci était souvent un adulte par l'âge.

² JEAN CHRYSOSTOME : Serm. de resurrect. Christi 4 PG 50, 439.

³ AMBROISE : Exam. 5, 6, 16 CSEL 32 I, 151. Saint Ambroise développe très longuement la comparaison entre l'homme et le poisson : Exam. 5, 5, 14-5, 7, 17 CSEL 32 I, 150-152. Il y revient dans le De sacramentis où il dit que le poisson doit être à la fois dans la mer (le siècle) et au-dessus des flots : De sacram. 3, 1, 3 CSEL 73, 38.

⁴ JÉRÔME : In ps. 41 ad neoph. CC 78, 543.

Puis il ajoute : « Nous nous souvenons de ce que tu n'es pas seulement Père, mais de ce que tu es devenu Pierre pour nous, car tu m'as jeté l'hameçon pour me sortir des flots profonds et amers de ce siècle ¹. » Je suis donc « un poisson de ta ligne ² ».

Saint Augustin est revenu à plusieurs reprises sur les deux pêches miraculeuses ³. La première symbolise l'Eglise du temps présent ⁴. Les apôtres ont reçu du Christ les filets de la parole de Dieu, ils les ont jetés dans le monde comme dans une mer profonde et ils ont pris un grand nombre de chrétiens ⁵. Voilà donc une fois de plus l'initiation chrétienne comparée à la pêche. Quant au second miracle, il symbolise pour l'évêque d'Hippone l'Eglise de la résurrection. Selon l'Evangile, les apôtres reçoivent l'ordre de jeter leurs filets non indistinctement, mais à droite, et ils prennent non une grande quantité de poissons, mais cent-cinquante-trois, soit un nombre déterminé : cela nous montre que les filets ne comportent cette fois que de bons poissons et que les élus seront en nombre précis ⁶.

Si donc celui qui administre le baptême est un pêcheur, celui qui est baptisé est un poisson. Nul n'ignore le rôle que le poisson a tenu parmi les symboles de l'Eglise primitive. Il ne s'agit pas de faire ici une étude de ce vaste sujet ⁷. Notre propos est simplement de mentionner encore quelques textes où le poisson symbolise le baptisé et donc le chrétien, même s'il n'est pas toujours fait allusion à la pêche miraculeuse.

Le premier qui se présente à l'esprit de tout patrologue est évidemment le célèbre texte de Tertullien : « Mais nous, petits poissons qui tenons notre nom de notre Ἰησοῦς Jésus-Christ, nous naissons dans l'eau et ce

¹ PAULIN DE NOLE : Epist. 20, 6 CSEL 29, 147.

² PAULIN DE NOLE : Epist. 20, 7 CSEL 29, 148.

³ Notamment dans les sermons 248-249-250-251-252 PL 38, 1158-1179 qui sont pour les fêtes pascales.

⁴ AUGUSTIN : In Jo. 122, 7 CC 36, 671. Serm. 248, 1 PL 38, 1159.

⁵ AUGUSTIN : Serm. 248, 2 PL 38, 1159. Et le prédicateur de développer l'allégorie : les filets sont jetés indistinctement à droite et à gauche, car ils prennent de bons et de mauvais poissons ; la mer représente le monde, les deux barques des apôtres les deux peuples des Juifs et des Gentils, etc. Serm. 252, 2-3 PL 38, 1173. Zénon de Vérone, lui, comparait ces deux peuples à deux poissons : duo pisces in signo, id est duo ex Judaeis et Gentibus populi, baptismatis aqua viventes, in unum populum Christi uno signo signati. ZÉNON DE VÉRONE : Tract. 2, 43 PL 11, 496.

⁶ Le poisson revient encore souvent dans les œuvres de saint Augustin pour désigner les fidèles : De div. quaest. LXXXIII, q. 61, 4 PL 40, 51. Contra litt. Petil. 3, 3, 4 CSEL 52, 164-165 ; 3, 37, 43 CSEL 52, 197. Contra Cresc. 3, 66, 74 CSEL 52, 480. Etc.

⁷ Pour cela, nous ne pouvons que renvoyer le lecteur aux cinq volumes du magistral ouvrage de F. J. DÖLGER : ΙΧΘΥΣ, Rom 1910, Münster i. Westf. 1922-1943.

n'est qu'en demeurant en elle que nous sommes sauvés ¹. » L'allusion au baptême est évidente.

C'est à la même époque qu'à Alexandrie Clément composait son Pédagogue. Dans l'hymne qui achève l'ouvrage, le Christ lui-même est appelé « pêcheur des hommes qui sont sauvés », ceux-ci étant des « poissons chastes ² ».

Le symbolisme baptismal du poisson revient plus d'une fois dans les écrits d'Origène. Après avoir indiqué qu'il y a de bons et de mauvais poissons, Origène en arrive à la parabole du filet. Chaque saint est pris dans les filets de la foi : le Sauveur l'appelle bon poisson et le recueille dans un vase ³. Si les hommes peuvent être ainsi appelés poissons, c'est en raison du Christ lui-même, le Poisson par excellence ; c'est en raison de la présence en eux de « celui qui, en manière de trope (τροπικῶς) est appelé Poisson ⁴ ».

Comment comprendre ce titre de Poisson par excellence ? C'est Optat de Milève qui va nous le dire. Dans son ouvrage contre le donatisme, il est nécessairement conduit à parler du baptême. Il en profite pour parler du poisson et expliquer comment ce nom est attribué au Christ en fonction du baptême. On l'appelle ainsi, car après la prière il est en quelque sorte présent dans l'eau consacrée, si bien que cette appellation rejaillit sur l'eau elle-même avec le nom de « piscine », mot tiré de piscis, poisson ⁵.

Ces quelques citations suffisent à montrer clairement que le symbolisme baptismal du poisson était universellement répandu dans l'Eglise ancienne. Dès lors, nous ne pouvons nous étonner de le trouver dans l'épigraphie paléochrétienne. C'est le cas, par exemple, de l'épitaque de Pectorios, inscription découverte à Autun et dont on discute la date. Voici le passage qui nous intéresse : « Race céleste du Poisson divin, forti-

¹ Sed nos pisciculi secundum Ἰησοῦν nostrum Jesum Christum in aqua nascimur nec aliter quam in aqua permanendo salvi sumus. TERTULLIEN : De bapt. 1 CSEL 20, 201. Traduction SC 35, 65. Alia caro volatiliū, id est martyrum, qui ad superiora conantur ; alia piscium, id est quibus aqua baptismatis sufficit. De carn. resurrect. 52 CSEL 47, 108. On sait que Tertullien fait allusion ici au célèbre acrostiche Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτὴρ, Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur. Cet acrostiche remonterait à la fin du II^e siècle. F. J. DÖLGER : IXΘΥΣ 1, Rom 1910, 66.

² CLÉMENT D'ALEXANDRIE : Pédag. 3, 12, versets 23-26 GCS 1, 291-292.

³ ORIGÈNE : In Lev. homil. 7, 7 GCS 6, 392.

⁴ ORIGÈNE : Comment. in Mt. 13, 10 GCS 10, 207-208.

⁵ OPTAT DE MILÈVE : Contra Parmen. 3, 2 CSEL 26, 29. Et Optat de donner l'interprétation de l'acrostiche Ἰησοῦς. On comprend dès lors ce que Paulin de Nole entend par Aquae vivae piscis Christus. Epist. 13, 11 CSEL 29, 93.

fie ton cœur, puisque tu as reçu au milieu des mortels la source immortelle de l'eau divine ¹. »

Il est temps d'en arriver à l'art figuratif. La pêche comme symbole du baptême est un fait indiscutable pour les archéologues. Nous la trouvons aussi bien dans la peinture que dans la sculpture et la mosaïque :

Fresque de la cappella A 2 du cimetière de Saint-Calliste. Sur la paroi gauche de cette salle, le peintre a représenté le miracle de la source, un pêcheur et une scène de repas ². Assis, tirant un poisson par un fil et tournant le dos aux convives, le pêcheur fait face à Moïse qui le regarde tout en frappant le rocher : l'union de ces deux scènes est intentionnelle et en prouve le symbolisme baptismal.

Fresque de la cappella A 3 du même cimetière. Sur la paroi gauche de ce local, nous voyons un pêcheur, le baptême de Jésus, le paralytique portant son grabat, et Jonas jeté à l'eau ³. Ici le peintre a réuni les deux premières scènes en un seul tableau, puisqu'elles se trouvent toutes deux à l'intérieur du même cadre brun. Le pêcheur se présente comme sur l'autre fresque, sauf qu'il est cette fois tourné vers la droite, c'est-à-dire vers le Christ que baptise Jean. Impossible de manifester plus clairement le symbolisme du pêcheur.

Sarcophage de la Gayole. Ce célèbre sarcophage est l'une des plus anciennes sculptures ⁴ authentiquement chrétiennes, puisque nous y trouvons le pêcheur, une orante, une scène de doctrine (en partie détruite) et le pasteur ⁵. Le pêcheur est debout au bord de l'eau, un poisson au bout de sa ligne. Dans sa main gauche il tient un panier. Derrière lui il y a trois brebis – une le regarde – et une ancre. Il n'y a pas de doute que ce sarcophage fasse allusion à l'initiation chrétienne par la scène de doctrine (la foi) et le pêcheur (le baptême).

¹ O. PERLER : *Glossen zur Pektoriosinschrift* = *Miscellanea Giulio Belvederi*, Roma 1955, 199-208.

² J. WILPERT : *Malereien*, Freiburg i. Br. 1903, Taf. 27, 2. Selon Wilpert, la scène de repas représente le repas au bord du lac après la seconde pêche miraculeuse. *Malereien*, 290.

³ J. WILPERT : *Malereien*, Freiburg i. Br. 1903, Taf. 27, 3 qui ne montre pas la scène de Jonas.

⁴ Remontant au deuxième quart du III^e siècle, elle est donc contemporaine des deux peintures que nous venons d'étudier.

⁵ J. WILPERT : *Sarcophagi* 1, Roma 1929, tav. 1, 3. Les deux extrémités du sarcophage ont en outre une personnification profane : à gauche, il y a un buste du Soleil, à droite, un homme assis et à demi nu dont on pense qu'il symbolise le lieu où se passe la scène.

Sarcophage de Santa Maria Antiqua. Contemporain de celui de la Gayolle, le sarcophage de Santa Maria Antiqua montre un autre type de pêche. La dernière scène sculptée à droite ¹ représente deux pêcheurs – l'un assis, l'autre debout – affairés autour d'un filet. Celui qui est assis regarde derrière lui Jean-Baptiste en train de baptiser Jésus dans le Jourdain. La signification baptismale de la scène de pêche est ainsi manifestée. Ajoutons que ce sarcophage comporte également une scène de doctrine symbolisée par le philosophe qui lit un volumen partiellement déroulé.

Sarcophage de la Villa Doria-Pamphili à Rome. Il s'agit d'un sarcophage à strigiles, du milieu du III^e siècle ². A gauche il y a le pasteur, au centre la scène de doctrine, à droite le pêcheur. Le maître de la doctrine et le pêcheur se font face. Ce dernier, debout, tient d'une main sa ligne et de l'autre un poisson. Le rapprochement pêche-doctrine s'explique comme précédemment.

Sarcophage des jardins Boboli à Florence. Légèrement postérieur au précédent, ce sarcophage à strigiles a de nouveau le pêcheur à l'angle droit ³. Il s'agit d'un homme debout, un panier à la main gauche, tandis que dans la droite il tient la ligne où pend un poisson. Ce sarcophage appartient au même type que celui de la Villa Doria-Pamphili : c'est pourquoi nous pouvons voir dans ce pêcheur un symbole baptismal.

Sarcophage de la Lungara au Musée des Thermes à Rome. Il s'agit encore d'un sarcophage strié ⁴ qu'on peut dater du troisième quart du III^e siècle. Cette fois le pêcheur est à l'angle gauche. Il tend sa ligne dans l'eau et tient le panier. Malgré les inévitables différences de détails, ce sarcophage est du même type que les deux précédents, d'où la même interprétation donnée au pêcheur.

¹ J. WILPERT : Sarcofagi 1, Roma 1929, tav. 3, 1.

² J. WILPERT : Sarcofagi 1, Roma 1929, tav. 4, 2. La Villa Doria-Pamphili a encore un couvercle de sarcophage de la même époque. WILPERT : tav. 10, 1. La plaque pour l'inscription est entourée d'un pasteur avec ses brebis à gauche, et à droite d'une scène de pêche unie à celle de Jonas. Le symbolisme baptismal de la pêche nous paraît ici moins évident.

³ J. WILPERT : Sarcofagi 1, Roma 1929, tav. 4, 1.

⁴ J. WILPERT : Sarcofagi 1, Roma 1929, tav. 19, 6. Il faudrait encore mentionner les fragments de sarcophages striés comportant la représentation du pêcheur. WILPERT : tav. 7, 1 ; 7, 3 ; etc. S'ils sont chrétiens (cela est parfois mis en doute), ils appartiennent toujours au même type de sarcophages et présentent donc le même symbolisme. C'est vraisemblablement aussi ce symbolisme qu'on retrouve

Sarcophage 119 du Musée du Latran. Ce sarcophage à deux registres ¹ remonte aux environs de l'année 300. Il est entièrement décoré de scènes chrétiennes. A l'angle inférieur droit, nous voyons un pêcheur en train de sortir un poisson à la ligne. Tout un petit paysage entoure ce sujet : jeune garçon jouant sur le rivage, poissons s'ébattant dans l'eau, oiseau de grande taille occupé à sa propre pêche. Avec ce sarcophage nous avons une des dernières représentations sculptées du pêcheur, mais là encore le symbolisme baptismal se justifie soit en raison de la tradition de la sculpture funéraire, soit à cause de la présence, sur ce même sarcophage, du symbole baptismal le plus fréquent dans l'art plastique : le miracle de la source.

Mosaïque du mausolée des Julii au Vatican. Bien qu'il s'agisse d'une mosaïque, elle appartient encore à l'art funéraire. Si le mausolée paraît remonter à la fin du II^e siècle ², sa décoration est du milieu du III^e siècle ³. Sur la paroi du fond il y a un jeune pêcheur à la ligne et deux poissons dont l'un a mordu alors que l'autre s'enfuit ⁴.

L'art monumental a naturellement recouru au symbolisme du poisson pour l'ornementation des baptistères. Si de nos jours nous ne possédons plus qu'une seule représentation de la pêche miraculeuse dans une chapelle baptismale, il n'en va pas de même du poisson symbolique :

Catechumeneum de Théodore, à Aquilée. Cette salle fut construite par l'évêque Théodore dans la deuxième dizaine du IV^e siècle. Elle possède une grande mosaïque pavimentale divisée en dix panneaux. Le premier représente notamment des dauphins et des seiches. En outre, en son centre, actuellement gravement endommagé par la présence d'une tombe, il y a une barque et un fragment de rameur : d'où l'hypothèse qu'il y avait primitivement un pêcheur dans la barque ⁵.

au bas-relief conservé au Musée de Mayence et sur lequel on voit dos à dos, séparés par une colonne, le pêcheur avec sa ligne et le pasteur avec trois brebis. H. LECLERCQ: Mayence = DACL 11, Paris 1933, 27-28, fig. 7854.

¹ J. WILPERT : Sarcophagi 1, Roma 1929, tav. 9, 3.

² Au troisième quart du II^e siècle. E. KIRSCHBAUM : Les fouilles de Saint-Pierre de Rome, Paris 1961, 24.

³ O. PERLER : Die Mosaiken der Juliergruft im Vatikan, Freiburg (Schweiz) 1953, 46-47.

⁴ O. PERLER : Die Mosaiken der Juliergruft im Vatikan, Freiburg (Schweiz) 1953, Taf. 4a. E. KIRSCHBAUM : Les fouilles de Saint-Pierre de Rome, Paris 1961, 29, fig. 4. Au sujet de la signification baptismale de cette scène, voir PERLER, 10-12.

⁵ G. BRUSIN-P. L. ZOVATTO : Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado, Udine 1957, 72 e 71, fig. 28. En outre, il y a encore des poissons dans le cinquième

Baptistère de Naples. Il s'agit du seul baptistère paléochrétien où nous trouvons la pêche miraculeuse. Celle-ci était-elle représentée dans d'autres baptistères ? C'est vraisemblable. Ajoutons qu'à Naples le mosaïste s'est inspiré du récit de saint Jean, puisque le Christ est debout sur le rivage.

Baptistère 1 de Djemila. Ce baptistère date de la première moitié du Ve siècle, peut-être des environs de 420. Sa cuve baptismale était tapissée de mosaïques où l'élément symbolique se mêlait à l'élément décoratif ; au fond, il y a des poissons ¹.

Baptistère de Colymvia. Dans le vestibule d'entrée de ce baptistère de l'île de Rhodes, une mosaïque pavimentale représente des poissons ².

Baptistère de Bir-Ftouha. Comme les autres baptistères africains que nous allons nommer, celui de Bir-Ftouha, à Carthage, date du VI^e siècle. Près de la piscine, une salle était pavée de mosaïques décoratives formant des carrés : chacun d'eux renferme quatre poissons ³.

Baptistère de Hadjara-Mengouba. La cuve baptismale est ornée de mosaïques. Sur ses parois se détachent en couleurs sombres sur fond blanc quelques symboles et notamment des poissons ⁴.

Baptistère de Kélibia. La célèbre cuve du baptistère découvert dans la région de Kélibia en Tunisie est entièrement recouverte de mosaïques. Dans trois alvéoles, on voit un poisson : l'un vert et noir, un autre jaune et vert, le dernier avec des écailles rouges ⁵.

panneau. En soi, la présence de poissons dans une mosaïque pavimentale peut être purement décorative. Ce n'est toutefois pas le cas ici et le symbolisme de ces poissons est manifesté par tout le contexte, car ils se trouvent dans la première partie de la mosaïque, celle qui est consacrée au baptême.

¹ P. MONCEAUX : Découverte d'un groupe d'édifices chrétiens à Djemila = Académie des inscriptions et belles-lettres : Comptes rendus des séances de l'année 1922, Paris 1922, 405-406. E. ALBERTI : L'archéologie chrétienne en Algérie = Atti 3, Roma 1934, 415-416.

² A. C. ORLANDOS : Les baptistères du Dodécanèse = Actes 5, Rome 1957, 210.

³ P. G. LAPEYRE : La basilique chrétienne de Tunisie = Atti 4 I, Roma 1940, 206.

⁴ A. CONTENCIN : Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques, Procès-verbaux des séances 1932-1933, Paris 1935, 332-333.

⁵ Chr. COURTOIS : Sur un baptistère découvert dans la région de Kélibia (Cap Bon), Karthago 6, Paris 1955, 119 et pl. II. Cf. P. A. FÉVRIER-C. POINSSOT : Les cierges et l'abeille, Note sur l'iconographie du baptistère découvert dans la région de Kélibia = Cahiers archéologiques 10, Paris 1959, 154.

Baptistère 2 de Sfax. Il y avait une cuve baptismale qui fut détruite par un entrepreneur, mais dont nous possédons la description. Sur son pourtour, il y avait divers ornements et notamment des poissons ¹.

Baptistère de Tipasa. Dans le couloir donnant accès à la piscine, il y avait une mosaïque pavimentale figurant en particulier des poissons ².

Baptistère de Hammam-Lif. Aujourd'hui disparue, la piscine était une cuve baptismale à six alvéoles dont l'une était remplacée par un escalier. En face de celui-ci, l'alvéole était ornée d'un poisson ³.

Baptistère de Saint-Dié. Il s'agit d'une œuvre de très basse époque, VII ou VIII^e siècle. La mosaïque pavimentale représente les quatre fleuves paradisiaques qui forment un lac où nagent des poissons ⁴.

5. La marche de Jésus sur l'eau

L'épisode est connu. Saint Marc ⁵ et saint Jean ⁶ nous racontent comment après la première multiplication des pains Jésus dit à ses disciples de retraverser le lac, tandis qu'il s'éloignait dans la montagne pour prier. Durant la nuit, Jésus rejoint les siens en marchant sur l'eau. Pris pour un fantôme, il les rassure en se faisant connaître et monte dans la barque. Saint Matthieu ⁷ complète ce récit par l'épisode de la marche de saint Pierre. Lorsque Jésus se fait connaître, Pierre lui répond : « Si c'est bien vous, Seigneur, donnez-moi l'ordre de venir à vous sur les eaux. » Et sur l'ordre de Jésus, Pierre d'aller à la rencontre du Seigneur. Tout va bien jusqu'au moment où, pris de peur, Pierre commence à couler. Jésus le saisit alors par la main en lui disant : « Homme de peu de foi, pourquoi as-tu douté ? » Et l'évangéliste d'ajouter que lorsque Jésus et Pierre furent dans la barque, tous les disciples se prosternèrent devant Jésus en disant : « Vraiment, tu es Fils de Dieu. »

¹ P. GAUCKLER : Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique 2, Paris 1910, 18, n° 35.

² S. GSELL : Les monuments antiques de l'Algérie 2, Paris 1901, 321.

³ Chr. COURTOIS : Sur un baptistère découvert dans la région de Kélibia (Cap Bon), Karthago 6, Paris 1955, 112, n° 9 et 110, fig. 7.

⁴ H. LECLERCQ : Baptistères = DACL 2, Paris 1910, 467. Dié = DACL 4, Paris 1920, 819 et 817-818, fig. 3733.

⁵ Mc. 6, 45-52.

⁶ Jo. 6, 16-21.

⁷ Mt. 14, 22-33.

Dans ce miracle, Jésus nous révèle son pouvoir sur l'eau et l'importance de la foi. On comprend dès lors que ce fait évangélique ait été pris comme symbole du baptême, et il faut dire que l'origine de ce symbole se trouve dans le premier Evangile, puisque seul celui-ci nous rapporte l'aventure de Pierre et le rôle de la foi.

L'étonnant, c'est que très rares sont les textes qui rapprochent du baptême la marche de Jésus sur la mer ¹. Tertullien le fait dans un texte que nous pouvons maintenant citer entièrement, car nous y retrouverons d'autres symboles connus : « Pour renforcer le sens du baptême, quel privilège l'eau n'a-t-elle pas auprès de Dieu et de son Christ ! Jamais le Christ n'apparaît sans l'eau ! Lui-même est baptisé dans l'eau. Invité à des noces, c'est l'eau qui inaugure les commencements de sa puissance. Annonce-t-il la Parole ? il convie ceux qui ont soif à boire son eau éternelle. Traite-t-il de la charité ? il reconnaît comme œuvre d'amour le verre d'eau donné au prochain. Près d'un puits il répare ses forces. Il marche sur l'eau ; il la traverse volontiers. Il lave avec l'eau les pieds de ses disciples. Les témoignages en faveur du baptême se retrouvent jusque dans sa Passion... ² »

Voilà donc un texte des plus clairs, où nous trouvons le miracle de Cana, l'eau vive annoncée à la Samaritaine et la marche de Jésus sur le lac nettement reconnus comme symboles baptismaux. Par contre, la marche de Jésus sur l'eau n'est rapprochée du baptême ni par saint Cyprien, ni par saint Ambroise, ni par saint Jean Chrysostome, ni par saint Augustin ³. Seul saint Cyrille de Jérusalem fait exception, lorsqu'il indique une raison de l'Incarnation : le Christ est venu pour être baptisé et pour sanctifier le baptême, pour opérer des miracles, marchant sur l'eau, car

¹ Ordinairement ils voient dans l'aventure de Pierre un exemple de la puissance de la foi ; mais cela ne suffit pas à en faire un symbole baptismal.

² TERTULLIEN: De bapt. 9 CSEL 20, 208. Traduction SC 35, 79. Certains pensaient que saint Pierre reçut le baptême lorsqu'il enfonça dans le lac sur lequel il marchait, mais Tertullien n'admet pas cette manière de voir. De bapt. 12 CSEL 20, 211-212.

³ Saint Augustin parle de la marche de Pierre dans un sermon : Potuit quod Dominus, non in se, sed in Domino. « Fuistis enim aliquando tenebrae, nunc autem lux », sed « in Domino » (Eph. 5, 8). Quod nemo potest in Paulo, nemo in Petro, nemo in alio ullo apostolorum, hoc potest in Domino. Ideo bene Paulus utiliter se contemnens, illum commendans : « Numquid Paulus, inquit, pro vobis crucifixus est ? aut in nomine Pauli baptizati estis ? » (1 Cor. 1, 13). Non ergo in me, sed mecum ; non sub me, sed sub illo. Serm. 76, 3, 5 PL 38, 481. Il est évident que l'orateur insiste sur le « in Domino » : le rapprochement qu'il fait entre la marche de Pierre et le baptême ne vaut que pour cela et il n'est nullement question ici de voir dans la marche sur l'eau un symbole du baptême.

avant sa venue dans la chair la mer a fui et le Jourdain est retourné en arrière, tandis que maintenant la mer le porte et le Jourdain le reçoit ¹.

Les textes liturgiques évoquent la marche de Jésus sur l'eau dans la préface solennelle de consécration de l'eau baptismale. A la vigile pascale à Rome, le célébrant dit en s'adressant à l'eau : « ... Je te bénis aussi par Jésus-Christ, son Fils Unique, notre Seigneur, qui, à Cana de Galilée, en un miracle admirable par sa puissance te changea en vin ; qui à pied sec marcha sur toi et par Jean, dans le Jourdain, fut baptisé en toi ². » Cette formule se retrouve identique dans la liturgie gallicane telle que l'indique le missel de Bobbio ³ et, à quelques détails près, dans la liturgie ambrosienne ⁴. Quant à la liturgie mozarabe, elle ne parle pas du miracle de Cana, mais mentionne la marche de Jésus sur l'eau et son baptême ⁵.

Si le symbolisme baptismal de cette scène est certain, il faut reconnaître qu'il n'a été que peu exploité par la littérature paléochrétienne. Il en va de même pour l'art figuratif. Selon l'état actuel des connaissances archéologiques, la marche de Jésus sur l'eau n'a jamais été reproduite par les peintres des catacombes et ne se trouve qu'une seule fois dans l'art plastique, sur un fragment de couvercle de sarcophage ⁶. Par contre, nous la rencontrons dans trois baptistères :

Baptistère de Doura-Europos. Il s'agit d'une fresque située au mur Nord ⁷. Au fond, on voit un navire de profil, avec une poupe élevée. Plusieurs personnages apparaissent à mi-corps, levant les bras au ciel. La mer,

¹ CYRILLE DE JÉRUSALEM : Cat. 12, 15 PG 33, 741. Cyrille recourt encore longuement à l'épisode de la marche de Pierre pour montrer à son auditoire le rôle de la foi et les méfaits du doute. Cat. 5, 7 PG 33, 513.

² L. C. MOHLBERG : *Liber sacramentorum Romanae Ecclesiae (Gelasianum)*, Roma 1960, 73. H. LIETZMANN : *Das Sacramentarium Gregorianum nach dem Aachener Urexemplar, Münster i. Westf. 1921*, 53. De nos jours, la liturgie romaine utilise encore cette formule.

³ E. A. LOWE : *The Bobbio Missal*, London 1920, 73. Par contre elle n'est ni dans le missale gallicanum vetus, ni dans le missale gothicum.

⁴ *Adjuro te per Dominum nostrum Jesum Christum Filium Dei vivi, qui te in Cana Galileae signo admirabili in vinum convertit ; qui pedibus super te ambulavit et a Johanne in te est baptizatus.* M. MAGISTRETTI : *Manuale Ambrosianum 2*, Mediolani 1905, 206.

⁵ *Exorcizo te, creatura aquae, ...et per Jesum Christum Dominum nostrum Dei et hominis Filium, qui super te pedibus ambulavit et se pro nostra salute in te a Johanne baptizari ostendit.* Missale mixtum PL 85, 465.

⁶ Il s'agit de la sculpture que nous avons mentionnée plus haut : p. 41. Ce fragment ne représentant que la scène de Pierre sauvé des eaux, il est impossible de savoir s'il y avait là un symbolisme baptismal.

⁷ P. V. C. BAUR-M. I. ROSTOVITZ : *The Excavations at Dura-Europos, preliminary report of fifth season of work*, New Haven 1934, pl. 48 and 51.

de couleur ocre, est parcourue de vagues déchainées plus foncées. Sur la mer il y a Jésus, aujourd'hui malheureusement décapité, qui marche sur les flots et tend la main à Pierre venant vers lui de la gauche et enfonçant dans l'eau jusqu'aux chevilles.

Baptistère de Naples. Cette scène, unie dans un même tableau à celle de la pêche miraculeuse, est malheureusement très mutilée, mais ce qu'il en subsiste est suffisant pour permettre d'en déterminer le sujet. Quant à sa signification symbolique, elle est la même que celle du miracle de Cana, lui aussi uni à une autre scène qui est celle de l'entretien avec la Samaritaine : le Christ qui se manifeste dans le sujet principal du tableau, c'est celui qui a révélé sa puissance sur l'eau par tel miracle.

Baptistère des Orthodoxes, à Ravenne. Sur les quatre côtés principaux de l'octogone se trouve une inscription très mutilée, suffisamment claire cependant pour notre sujet. On peut la restituer ainsi dans la partie qui nous intéresse maintenant :

Jesus ambulans super mare Petro mergenti manum
capit et jubente Domino ventus cessavit ¹

6. Le don de la loi

Le motif du don de la loi est un des sujets qui ont le plus intéressé les connaisseurs de l'art paléochrétien. Il faut reconnaître qu'il a souvent été mal interprété : c'est le cas, notamment, lorsqu'on l'a rapproché de la primauté romaine ². L'étude du motif a cependant été reprise et son interprétation, pour l'essentiel, définitivement tranchée dans les travaux de J. Kollwitz, de W. N. Schumacher et, tout récemment de M. Sotomayor et de Y. M. J. Congar ³.

¹ C. RICCI : *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna*, fascicolo secondo, Battistero della Cattedrale, Roma 1932, tav. B e 19. Selon Ricci, cette partie de l'inscription n'a pas été reproduite par Ciampini parce que perdue, et elle aurait été entièrement composée, mais non sans raison, par Garrucci. En réalité, il doit y avoir là une erreur, car Garrucci, dans le passage auquel renvoie Ricci, distingue très nettement les fragments conservés de l'inscription – il les transcrit en majuscules – et ce qu'il a reconstitué et qu'il cite en minuscules. R. GARRUCCI : *Storia* 4, Prato 1877, 37. Or, les fragments primitifs sont suffisants pour nous permettre de savoir que le texte original concernait bel et bien saint Pierre sur le lac.

² On y a vu le Christ donnant à Pierre la « loi », c'est-à-dire le pouvoir sur l'Eglise universelle. Pour les références à ce sujet, cf. Y. M. J. CONGAR, Louvain 1962, 920, note 25.

³ J. KOLLWITZ : *Christus als Lehrer und die Gesetzesübergabe an Petrus in der konstantinischen Kunst Roms* = *Römische Quartalschrift* 44, Freiburg i. Br. 1936,

Avec le don de la loi, nous quittons l'iconographie des premiers siècles, faite de paradigmes bibliques, pour trouver un thème plus récent. C'est à tort qu'on a parfois voulu y voir la scène où Jésus, peu avant son Ascension, donne l'ordre de baptiser au nom de la Trinité¹. En effet, il ne s'agit pas ici d'une scène réaliste et elle ne se passe ni sur la terre, ni au ciel. Ce n'est pas sur terre, puisque le Christ a les pieds posés sur le ciel. Ce n'est pas au ciel, puisqu'il s'agit de la mission terrestre de l'Eglise. Ce n'est pas historique, enfin, puisque l'apôtre Paul assiste à la scène. Il s'agit donc d'un monde idéal qui fait abstraction du temps et du lieu. Par conséquent, le fondement biblique de cette composition se trouve surtout dans les textes non historiques qui présentent le christianisme comme la Loi nouvelle. « La loi de l'esprit qui donne la vie dans le Christ t'a affranchi de la loi du péché et de la mort, » écrit saint Paul aux Romains². Il faudrait encore citer tous les passages où il est question de la loi et de la grâce, de l'ancienne Alliance et de la nouvelle³. Un texte de l'Épître aux Hébreux est toutefois particulièrement important, car les Pères s'y sont référés à plus d'une reprise : « Si cette première alliance avait été irréprochable, il n'y aurait pas lieu de lui en substituer une seconde. C'est en effet en les blâmant que Dieu déclare : "Voici que des jours viennent, dit le Seigneur, et je conclurai avec la maison d'Israël et la maison de Judas une alliance nouvelle, non pas comme l'alliance que je fis avec leurs pères au jour où je pris leur main

45-66. W. N. SCHUMACHER : *Dominus legem dat* = *Römische Quartalschrift* 54, Freiburg i. Br. 1959, 1-39 und 137-202. M. SOTOMAYOR : *S. Pedro en la iconografía paleocristiana*, Granada 1962, 125-147. Y. M. J. CONGAR : Le thème du « don de la Loi » dans l'art paléochrétien = *Nouvelle revue théologique* 84, Louvain 1962, 915-933. Voir aussi A. GRABAR : *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 200-202. J. KOLLWITZ : *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit*, Berlin 1941, 145-165. K. WESSEL : *Christus rex, Kaiserkult und Christusbild* = *Archäologischer Anzeiger*, Beiblatt zum *Jahrbuch des Archäologischen Instituts* 68, Berlin 1953, 118-136. M. SOTOMAYOR : *Über die Herkunft der « Traditio legis »* = *Römische Quartalschrift* 56, Rom 1961, 215-230.

¹ Schumacher ne rapproche pas expressément la scène du don de la loi et l'ordre de baptiser toutes les nations. Mais il considère tout de même cette scène comme la représentation d'une apparition du Christ ressuscité – *eine österliche Theophanie Christi* – et donc comme une scène antérieure à l'Ascension. W. N. SCHUMACHER : *Dominus legem dat* = *Römische Quartalschrift* 54, Freiburg i. Br. 1959, 22. Nous ne le pensons pas, pour les raisons que nous allons indiquer. C'est aussi l'opinion de Congar écrivant que la scène du don de la loi ne peut se « ramener à un unique épisode pascal ». Y. M. J. CONGAR, Louvain 1962, 929.

² Rom. 8, 2.

³ Par exemple Jo. 1, 17. Rom. 5, 20-21 ; 6, 14 ; 7, 6. 1 Cor. 9, 21. Gal. 4, 21 sq. ; 5, 4-5 ; 6, 2. Phil. 3, 9. Hebr. 7, 12 ; 12, 18-24. Jac. 1, 25.

pour les tirer du pays d'Égypte. Puisqu'eux-mêmes ne sont pas demeurés dans mon alliance, moi aussi je les ai négligés, dit le Seigneur. Voici l'alliance que je contracterai avec la maison d'Israël, après ces jours-là, dit le Seigneur : Je mettrai mes lois dans leur pensée, je les graverai dans leur cœur, et je serai leur Dieu et ils seront mon peuple. Personne n'aura plus à instruire son concitoyen, ni personne son frère, en disant : « Connais le Seigneur », puisque tous me connaîtront, du plus petit jusqu'au plus grand. Car je pardonnerai leurs torts, et de leurs péchés je n'aurai plus souvenance." En disant : alliance nouvelle, il rend vieille la première. Or ce qui est vieilli et vétuste est près de disparaître »¹.

Il ne faut donc pas s'étonner si dès le II^e siècle les Pères parlent de l'autorité du Christ comme Maître et de celle de l'Évangile comme loi des chrétiens : la Loi nouvelle que promulgue Jésus, c'est le christianisme lui-même. C'est ce que montrent nombre de textes dont beaucoup ont été étudiés par Congar pour la période allant des origines au IV^e siècle². Citons simplement cette parole de Tertullien : « Notre loi en propre, c'est l'Évangile »³.

La manifestation iconographique de la Loi nouvelle dans la scène dite du don de la loi fut réalisée au IV^e siècle sous l'influence de l'iconographie impériale. Kollwitz et Schumacher ont étudié les relations entre cette scène et l'iconographie impériale romaine. Si au début du IV^e siècle le parallélisme entre le Christ et l'empereur n'était pas nouveau⁴, il faut reconnaître qu'il fut beaucoup développé après la paix de l'Eglise. D'une part, les chrétiens étaient libres désormais de manifester ouvertement leur foi, sans crainte d'une persécution : d'où un grand développement de la représentation du Christ comme Maître de l'univers et Seigneur. D'autre part, les panégyristes et les théologiens de la cour cherchaient à établir un fondement chrétien à la monarchie impériale considérée dès lors comme image de la monarchie céleste : d'où l'attribution au Christ de maints titres et symboles impériaux. Ces deux rai-

¹ Hebr. 8, 7-13 citant Jer. 31, 31-34. Voir aussi Hebr. 10, 12-18.

² Y. M. J. CONGAR, Louvain 1962, 929-932.

³ TERTULLIEN : De monogam. 8, 1 CSEL 76, 58.

⁴ On lira à ce sujet l'intéressante étude *Christus als Imperator* d'Erik PETERSON : Theologische Traktate, München 1951, 149-164. Il semble qu'avant le règne de Constantin ce soient surtout les Africains qui aient donné au Christ le titre d'Imperator, puisqu'on le trouve notamment dans la *Passio martyrum Scilitanorum* de l'année 180, le *De exhortatione castitatis* et le *De fuga in persecutione* de Tertullien, les lettres de saint Cyprien, l'*Adversus nationes* d'Arnobé l'Ancien et les *Divinae institutiones* de Lactance.

sons expliquent l'apparition, vers le milieu du IV^e siècle¹, de la scène du don de la loi. Comme l'empereur, le Christ est représenté sur le ciel en tant que Maître de l'univers (Παντοκράτωρ), alors que dans sa main le rouleau de la nouvelle doctrine n'est autre que celui de la loi (βασιλικὸς νόμος) de la symbolique impériale². Des deux apôtres présents à la scène, l'un lève une main en geste d'acclamation, comme les sénateurs le faisaient devant l'empereur, tandis que l'autre, conformément au cérémonial impérial, a les mains voilées en signe de respect pour la personne sacrée de son Maître.

Par conséquent, tout dans la scène du don de la loi conduit à y voir une composition qui, utilisant le langage du cérémonial impérial, représente le nouveau Seigneur de l'univers promulguant sa loi dans sa valeur la plus universelle.

Quelles relations y a-t-il entre cette scène et le baptême ? Kollwitz et Schumacher ne le disent pas³, et c'est précisément ce qui intéresse notre étude. S'il est vrai que le christianisme en tant que tel est lui-même la Loi nouvelle que Jésus est venu promulguer sur terre, on s'explique facilement la présence du don de la loi dans les baptistères : c'est là, en effet, que l'homme reconnaît le Christ comme son Seigneur et accepte sa loi en devenant membre de son Eglise. Les Pères le disent souvent dans leur prédication.

¹ Le plus ancien exemple conservé de la scène du don de la loi se trouve non à Santa Costanza, mais sur le sarcophage 174 du Musée du Latran. J. WILPERT : *Sarcophagi 1*, Roma 1929, tav. 121, 4. Il ne faut pas oublier, en effet, que si le mausolée de Santa Costanza remonte aux dernières années de la première moitié du IV^e siècle, les mosaïques de ses niches appartiennent à la seconde phase de la décoration : celle qui date de la fin du IV^e siècle. Il semble toutefois que le prototype chrétien de cette scène soit une représentation monumentale aujourd'hui perdue. L. DE BRUYNE, Rome 1957, 348.

² Commentant la parole du Christ disant aux apôtres que tout ce qu'ils lieraient sur la terre serait lié dans le ciel, saint Jean Chrysostome compare directement leur pouvoir à celui des empereurs : comme les empereurs, bien que résidant dans une ville, promulguent des lois valables pour toute la terre, ainsi les apôtres, bien que vivant à tel endroit et à telle époque, ont promulgué des lois valables non seulement sur toute la terre, mais aussi dans le ciel. In princ. Act. homil. 3, 4 PG 51, 94.

³ Schumacher étudie longuement la scène dans l'art funéraire pour ajouter simplement que la même explication vaut pour l'art des baptistères : Daß das Dominus-ilegem-dat-Motiv nicht nur auf Sarkophagen Aufnahme in den Zusammenhang von anderen Szenen, sondern auch in die Dekoration der Taufhäuser gefunden hat, erklärt sich aus der gleichen Grundeinstellung. W. N. SCHUMACHER : *Dominus ilegem dat* = *Römische Quartalschrift* 54, Freiburg i. Br. 1959, 21. Or, s'il y a communauté de spéculations dans les deux domaines, il n'y a pas identité. Voir plus loin : p. 118, note 4.

Ainsi, dans une homélie consacrée au baptême, saint Basile considère qu'un catéchumène qui reçoit le baptême se met sous le joug du Christ. Il est d'ailleurs préférable d'être sous ce joug léger plutôt que d'être indépendant et proie facile pour les bêtes fauves¹.

C'est encore non dans un ouvrage spéculatif réservé à un petit nombre, mais dans une homélie sur le baptême du Christ que saint Grégoire de Nysse développe des idées semblables. Par le baptême nous devenons enfants de Dieu. Or, il s'agit d'être les enfants véritables, légitimes, de Celui qui nous a adoptés, et non des fils adultérins. Pour cela, il nous faut être vraiment à la ressemblance de notre Père : c'est la raison pour laquelle dans l'Evangile Notre-Seigneur nous a prescrit des règles de vie². Voilà donc qui revient aussi à dire que le baptême comporte l'acceptation d'une loi.

Avec saint Jean Chrysostome nous retrouvons l'épître aux Hébreux, épître à laquelle le célèbre prédicateur a consacré trente-quatre homélies. Il en est naturellement conduit à parler de l'abrogation de la Loi ancienne et de l'établissement de la Loi nouvelle³. Commentant le texte que nous avons rapporté au début de ce paragraphe, l'orateur pense au baptême. Ce n'est pas seulement l'alliance qui est nouvelle, ni la loi que Dieu grave dans le cœur. Nous aussi nous sommes neufs, ou plutôt nous l'avons été, car depuis nous avons vieilli. Mais s'il n'y a plus de bain pour nous laver et nous rendre neufs à nouveau, nous pouvons perdre cette jeunesse par la pénitence⁴.

D'autre part, en voyant la représentation du Christ-Seigneur qui remet sa loi au monde, plus d'un chrétien aura pensé qu'il s'agit là d'un message de paix. Congar le croit aussi : dans la scène du don de la loi, la parole symbolisée par le rouleau que tient le Christ et par le geste ora-

¹ BASILE : Homil. 13, 1 PG 31, 425. Le rapprochement entre le baptême et le joug du Christ sera longuement développé par saint JEAN CHRYSOSTOME : Cat. bapt. 1, 29-32 SC 50, 123-125. Le pseudo-Basile est dans la même ligne lorsqu'il écrit qu'au baptême on accepte les commandements du Christ. Ps. BASILE : De bapt. 1, 2, 24 PG 31, 1565 ; 2, 1, 1 PG 31, 1580. Si celui qui reçoit la circoncision de Moïse est tenu d'observer toute la loi, combien plus celui qui reçoit la circoncision du Christ est-il tenu d'être crucifié au monde et de laisser le Christ vivre en lui. Ps. BASILE : De bapt. 2, 1, 2 PG 31, 1580-1581.

² GRÉGOIRE DE NYSSE : In bapt. Christi homil. PG 46, 597.

³ JEAN CHRYSOSTOME : In epist. ad Hebr. homil. 13 PG 63, 101-110. Dans son Prologue, l'apôtre saint Jean oppose la loi et la grâce. Jo. 1, 17. Si la loi fut donnée par l'intermédiaire de Moïse, la grâce l'est par le don du baptême. JEAN CHRYSOSTOME : In Jo. homil. 14, 3 PG 59, 95.

⁴ JEAN CHRYSOSTOME : In epist. ad Hebr. homil. 14, 4 PG 63, 115.

toire de sa main droite « doit être le message pascal de victoire et de paix, qui fonde le nouvel ordre de l'Eglise se recrutant des Juifs et des Gentils »¹. Il faut aller plus loin. Les païens eux-mêmes faisaient déjà le rapprochement entre la loi et la paix, car c'était de la *lex romana* que découlait la *pax romana* : *Ubique pax, ubique romanae leges*, lit-on dans l'*Historia Augusta*². Tout naturellement, les chrétiens en ont été amenés à voir dans la *lex christiana* la condition de la *pax christiana* : *Pax hominis mortalis et Dei, ordinata in fide sub aeterna lege oboedientia*, écrit saint Augustin dans la *Cité de Dieu*³. Rien d'étonnant dès lors si, sur le rouleau tenu par le Christ, on a parfois remplacé la formule *Dominus legem dat* par celle de *Dominus pacem dat*⁴.

Avons-nous ainsi le dernier mot dans l'interprétation de la scène du don de la loi ? Nous ne le pensons pas et, malgré ce qu'écrit Congar⁵, nous croyons qu'il faut maintenir une relation, tout au moins dans l'esprit des spectateurs, entre la présence de cette scène dans un baptistère et la cérémonie de la *traditio Symboli* dans la liturgie baptismale. Qu'on nous comprenne bien. Autre chose est de dire que cette cérémonie est à l'origine du motif du don de la loi, autre de penser qu'elle explique la présence, dans un baptistère, d'un motif déjà existant par ailleurs, et autre de soutenir que plus d'un chrétien aura fait le rapprochement entre la scène du don de la loi et l'une des cérémonies les plus suggestives de l'initiation chrétienne. Or ceci, c'est la catéchèse baptismale elle-même qui nous amène à le penser.

Au terme de son interprétation de la scène du don de la loi, Congar écrit : « S'il fallait tout résumer ici, nous dirions que le *Dominus legem dat* représente le Christ ressuscité lançant son œuvre de salut dans le monde, par l'Eglise. Celle-ci est représentée en premier lieu par Pierre, qui la personnifie et qui, comme tel, reçoit le don, et en second lieu par Paul, inséparable de Pierre, surtout à Rome »⁶. Or, c'est au baptême

¹ Y. M. J. CONGAR, Louvain 1962, 927.

² *Historia Augusta* : *vita Probi* 20, 5. Ce texte est cité par H. FUCHS : *Augustin und der antike Friedensgedanke*, Berlin 1926, 195.

³ AUGUSTIN : *De civ. Dei* 19, 13 CSEL 40 II, 395.

⁴ Cette formule se trouve notamment à Santa Costanza à Rome, mais on peut se demander s'il s'agit alors de la leçon originale. A ce sujet, voir plus loin : p. 119, note 3.

⁵ Y. M. J. CONGAR, Louvain 1962, 925-926.

⁶ Y. M. J. CONGAR, Louvain 1962, 928. Personnellement, nous parlerions, non du Christ ressuscité, mais du Christ glorieux, car non seulement la scène se place après la Passion, mais encore, conformément aux idées de l'époque, elle porte la

que chacun reçoit initialement le salut, c'est là qu'il accepte la Loi nouvelle. Comment ne pas penser au baptême, lorsque saint Paul écrit : « La loi de l'esprit qui donne la vie dans le Christ t'a affranchi de la loi du péché et de la mort »¹. Nous avons déjà indiqué comment les Pères ont rapproché le baptême et l'acceptation de la loi du Christ. Poursuivons notre enquête dans la littérature patristique et voyons comment en fonction du baptême on a utilisé le texte de l'Épître aux Hébreux sur la nouvelle alliance.

Aucun Père n'est plus clair que saint Grégoire de Nazianze pour expliquer à son auditoire les rapports qu'il y a entre le baptême et la Loi nouvelle gravée dans le cœur. S'adressant directement au candidat au baptême, il compare le don de la Loi ancienne à Moïse dans les éclairs du Sinaï et le don de la Loi nouvelle au futur baptisé : « Pénétrons dans la nuée. Donne-moi les tables de ton cœur. Pour toi je deviens Moïse, même si cette façon de parler est osée. Avec le doigt de Dieu j'écris le nouveau Décalogue, j'écris le salut de manière concise. S'il y a là quelque fauve hérétique et sans raison, qu'il reste au bas [de la montagne], sinon il risquera d'être lapidé par la parole de vérité. Enseignant, je te baptiserai au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit. Comprends soit par les rites, soit par les paroles que tu répudies tout athéisme et t'unis à toute la Déité »². Et le prédicateur de développer en dix points la doctrine chrétienne³. Nous avons donc ici un évêque qui s'adresse à celui qu'il baptisera. Cet évêque invoque le symbolisme de la liturgie avant de présenter la foi chrétienne où il voit le nouveau Décalogue. On ne saurait mieux comparer la doctrine chrétienne à la Loi nouvelle, ni mieux marquer la façon ecclésiale dont on envisage l'initiation chrétienne et le rôle qu'y joue la hiérarchie⁴.

marque de cet art triomphal qui représente un monde idéal faisant abstraction du temps et du lieu. Quant aux deux apôtres, il est permis de se demander si leur présence ici n'a pas été expliquée parfois comme celle de l'apôtre des Juifs et de celui des Gentils, les deux peuples de l'Eglise.

¹ Rom. 8, 2.

² GRÉGOIRE DE NAZIANZE : Orat. 40, 45 PG 36, 421-425.

³ A Jérusalem, saint Cyrille présente aussi la doctrine chrétienne en dix points. Cat. 4 PG 33, 453-504.

⁴ Selon saint Cyrille de Jérusalem aussi, c'est par l'Eglise que la foi est « livrée » au candidat du baptême, τὴν (πίστιν) ὑπὸ τῆς Ἐκκλησίας νυνὶ σοὶ παραδιδομένην. Puisqu'il n'est pas possible à tout le monde de lire les Ecritures, les données de la foi ont été réunies en une formule qu'il ne faut pas écrire sur des tablettes, mais qu'on doit graver dans son cœur et se rappeler. Cat. 5, 12 PG 33, 520-521. C'est pourquoi Cyrille lui-même s'abstient d'en insérer le texte dans ses catéchèses.

En raison de la stricte discipline de l'arcane et de la solennité de la cérémonie, les fidèles devaient être fortement marqués par le souvenir du moment où chacun d'eux avait reçu ce que saint Cyrille de Jérusalem appelle le résumé des Ecritures ¹, ce par quoi, selon saint Augustin, les chrétiens se reconnaissent ². Sans risque d'erreur, il faut donc dire que le Symbole – et ce qui l'accompagnait ça et là – devait apparaître comme le message du Seigneur, message dont l'acceptation fait les chrétiens. En voyant sur les murs d'un baptistère la scène qui représente le Christ glorieux « lançant son œuvre de salut dans le monde » ³, plus d'un chrétien devait penser au moment où cette œuvre l'avait personnellement touché lors de son baptême et notamment lors de la cérémonie si suggestive de la remise du message chrétien, de la remise de la « loi gravée dans le cœur » ⁴.

fidèle, d'après la coutume romaine imposée à ceux qui veulent accéder à la grâce ; les prêtres, disait Simplicianus, offrirent à Victorinus de la réciter dans l'intimité : c'était l'offre qu'on faisait d'ordinaire à des personnes qui semblaient sujettes à l'intimidation. Mais lui préféra faire la profession de son salut en présence de la sainte assemblée. De fait, ce n'était pas le salut qu'il enseignait dans la rhétorique, et pourtant il l'avait professée publiquement. Combien moins devait-il donc être intimidé devant ton paisible troupeau en prononçant ta parole, lui qui ne s'était pas laissé intimider dans ses propres paroles par des foules insensées ! Aussi, quand il monta pour réciter la formule, s'interpellant tous les uns les autres, chacun selon qu'il le connaissait, ils firent crépiter son nom dans un crépitement de félicitations. Mais qui dans l'assemblée ne le connaissait pas ? Et on l'acclama d'une acclamation contenue parcourant toutes les lèvres dans la jubilation commune : Victorinus, Victorinus ! Promptement ils l'acclamèrent dans la joie de le voir, et promptement ils s'arrêtèrent dans le désir de l'entendre. Il proclama la foi véritable avec une splendide assurance ; tous auraient voulu le ravir au dedans de leur cœur ; et ils le ravissaient par l'amour et la joie, ces mains ravisseuses. » AUGUSTIN : Conf. 8, 2, 5 CSEL 33, 173-174. Traduction Bibliothèque augustinienne 14, 19-21. On remarquera tout particulièrement que saint Augustin désigne ici la récitation du Symbole comme étant la profession « du salut ».

¹ CYRILLE DE JÉRUSALEM : Cat. 5, 12 PG 33, 520-521.

² AUGUSTIN : Serm. Guelferb. 1, 2 = Miscellanea Agostiniana 1, Roma 1930, 443.

³ Y. M. J. CONGAR, Louvain 1962, 928.

⁴ Nous sommes d'accord avec Congar pour dire que la scène du don de la loi ne représente pas une « traditio », et nous croyons que si les spectateurs ont rapproché cette scène et la cérémonie de la traditio Symboli, c'est uniquement parce que dans leurs catéchèses baptismales les grands évêques présentaient universellement le Symbole comme étant la Loi nouvelle inscrite dans le cœur. C'est dans ce sens seulement que nous acceptons la remarque de L. Duchesne : « Beaucoup de fidèles, en jetant les yeux sur les peintures qui ornaient le fond de leur église, devaient se rappeler une des plus belles cérémonies de leur initiation. » Origines du culte chrétien, 2^e éd., Paris 1898, 292.

A l'heure actuelle, nous ne possédons probablement plus le prototype de la scène du don de la loi ¹, de sorte qu'il est impossible de prouver que cette scène ait été créée pour décorer un baptistère ². Mais, si à partir du milieu du IV^e siècle elle a souvent appartenu à l'art funéraire ³, il est indiscutable que l'art monumental s'en est servi pour la décoration des baptistères ⁴ :

Saint-Pierre-du-Vatican. Il s'agit d'une mosaïque qui a disparu, tout comme le monument qu'elle ornait, et c'est pourquoi les auteurs sont divisés à son sujet : la scène se trouvait-elle dans l'abside de la basilique constantinienne ou dans le baptistère du pape Damase ⁵ ?

¹ Voir plus haut : p. 111, note 1.

² La plupart des auteurs pensent que la scène fut créée pour l'abside de l'ancienne basilique de Saint-Pierre. Cette opinion est rejetée par de Bruyne qui, s'appuyant sur Wilpert, soutient que la scène du don de la loi fut créée pour un baptistère. L. DE BRUYNE, Rome 1957, 347.

³ La peinture cémétériale paraît s'être peu servi de la scène du don de la loi ; mais elle ne l'a pas ignorée, puisqu'on trouve ce motif par exemple dans une catacombe de Grottaferrata. J. WILPERT : *Mosaiken* 4, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 132. Par contre, le motif a été souvent reproduit sur les sarcophages. Il est alors très difficile d'y voir un sens baptismal : pour cela, il faut en tout cas que la scène soit unie à un autre symbole dont la signification baptismale ne saurait être mise en doute, mais même alors on ne saurait être trop prudent. Schumacher explique la présence de la scène du don de la loi sur les sarcophages comme un témoignage de l'espérance en la résurrection générale : *Dieser auferstandene Christus begründet die Hoffnung auf die Auferstehung der Toten.* W. N. SCHUMACHER : *Dominus legem dat* = *Römische Quartalschrift* 54, Freiburg i. Br. 1959, 20. Cette conception est évidemment basée sur l'interprétation de la scène du don de la loi comme apparition du Christ ressuscité. Voir plus haut : p. 109, note 1. Quoi qu'il en soit à ce sujet, nous avons montré que tel n'est pas le sens du motif en iconographie baptismale. Nous ne pouvons donc pas suivre Schumacher lorsqu'il écrit : *Auch im Taufzusammenhang erscheint unser Bild als eine österliche Theophanie Christi, als ein Unterpfand, das für den Gläubigen den Tod zur Auferstehung werden läßt.* *Römische Quartalschrift* 1959, 22. Voir aussi plus haut : p. 111, note 3.

⁴ Il n'est pas surprenant que le même motif ait été utilisé dans l'art funéraire et en iconographie baptismale, étant donnée la communauté de spéculations entre les deux domaines. Mais cette communauté n'est pas identité, de sorte qu'on ne peut donner une explication absolument identique pour les deux cas. Or, on ne saurait s'étonner de ce que les Anciens aient vu différentes nuances dans la scène du don de la loi, car ce n'est pas là le seul motif auquel l'Antiquité paléochrétienne a donné plusieurs sens : notre étude en fournit plus d'un exemple. Ajoutons que la scène du don de la loi a aussi été utilisée dans les arts mineurs. C'est ainsi que nous possédons un verre qui montre en haut le Christ donnant la loi à Pierre et en bas l'Agneau sur la montagne d'où sortent les fleuves paradisiaques. DACL 1, Paris 1907, 888, fig. 202.

⁵ Ordinairement on la place dans l'abside de la basilique ; ainsi Y. M. J. CONGAR, Louvain 1962, 916-917. De Bruyne ne l'admet pas. La scène aurait été « exclusivement réservée aux baptistères ». L. DE BRUYNE : *La decorazione degli edifici sacri*

Santa Costanza, à Rome. L'absidiole gauche a une mosaïque¹ de peu antérieure au baptistère de Naples. Entouré de Pierre et de Paul, le Christ nimbé est au-dessus² de la montagne sainte d'où s'échappent les quatre fleuves du Paradis. Il donne à Pierre le volumen déroulé³. Quatre brebis se dirigent vers les fleuves pour s'y abreuver. Derrière les apôtres, deux cabanes symbolisent l'Eglise de la Circoncision et celle des Gentils. Deux palmiers terminent la composition. Cette mosaïque, qui appartient à la seconde phase de la décoration de Santa Costanza, se trouve dans un mausolée, mais il est possible qu'elle ait été composée en un moment où ce monument servit de baptistère⁴.

Baptistère de Naples. Il est indiscutable qu'ici la scène du don de la loi se trouve dans un baptistère et fait partie d'un cycle qui en exige une interprétation directement baptismale. D'autre part, le caractère idéal de cette scène est encore accentué par le fait que le Christ se trouve non sur la montagne sainte, mais sur le globe du ciel⁵.

Baptistère des Orthodoxes, à Ravenne. Un relief en stuc⁶ montre, au

di Roma = Atti 4 II, Roma 1948, 124. C'est pourquoi au Vatican elle se serait trouvée dans le baptistère de Damase. L. DE BRUYNE : La décoration des baptistères paléochrétiens = Actes 5, Rome 1957, 347. Cette opinion a été notamment rejetée par T. BUDDENSIEG : Le coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran = Cahiers archéologiques 10, Paris 1959, 163-168, spécialement 166, note 2. – Rien ne nous permet d'affirmer que Wilpert ait raison de mettre une scène du don de la loi dans le baptistère du Latran. Mosaiken 1, Freiburg i. Br. 1916, 268-271. Quant à l'éventuelle présence de cette scène à Milan, voir L. DE BRUYNE, Rome 1957, 347, note 19.

¹ J. WILPERT : Mosaiken 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 4.

² Et non sur la montagne, car il arrive des nuées, ses pieds étant encore en position de marche.

³ On y lit : Dominus pacem dat. Mais il semble bien que l'artiste chargé de restaurer la mosaïque n'a pas su qu'ici l'inscription primitive était Dominus legem dat. Voir cependant en sens contraire P. VALLIN : Dominus pacem dat, A propos du mausolée de Constantina à Rome = Recherches de science religieuse 51, Paris 1963, 579-587.

⁴ Voir L. DUCHESNE : Le Liber pontificalis 1, Rome 1886, 197, note 81. J. ZETTINGER : Die ältesten Nachrichten über Baptisterien der Stadt Rom = Römische Quartalschrift 16, Rom 1902, 330. F.W. DEICHMANN : Die Lage der constantinischen Basilika der heiligen Agnes an der Via Nomentana = Rivista di archeologia cristiana 22, Roma 1946, 229.

⁵ Et non sur « un globe bleu représentant le monde », comme le dit Y. M. J. CONGAR, Louvain 1962, 917. La mosaïque napolitaine est d'ailleurs à ce sujet dans la même ligne que ceux des sarcophages qui montrent le Christ trônant sur la voûte tenue par une figure qui représente le Ciel, motif que l'on trouve déjà sur le sarcophage 174 du Musée du Latran. Voir plus haut : p. 111, note 1.

⁶ F.W. DEICHMANN : Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna, Baden-Baden 1958, Taf. 83.

centre, le Christ assis sur un trône et tenant dans sa main gauche une grande croix qui repose par terre. Sa tête, sans nimbe, est tournée vers la droite où se trouve l'apôtre Pierre qui reçoit la loi dans ses mains voilées par son vêtement. A gauche du Christ l'apôtre Paul, reconnaissable à sa calvitie, lève les mains en signe d'acclamation.

7. Les scènes pastorales

Le lecteur se souvient de ce que le baptistère de Naples a quatre niches d'angle, surmontées de scènes pastorales. Celles-ci forment deux groupes qui se croisent comme les bras d'une croix. D'une part le pasteur est entouré de deux brebis qui s'approchent de lui ¹, d'autre part il est entre deux cerfs qui s'abreuvent. Ces quatre scènes forment un tout, puisqu'il s'agit chaque fois du pasteur ; mais elles contiennent plusieurs symboles baptismaux.

* * *

Le sujet principal de ces tableaux est évidemment le Bon Pasteur.

Parmi les belles paraboles que nous rapporte saint Luc, l'une des plus attachantes est certainement celle de la brebis perdue et retrouvée. Ayant égaré une brebis, le berger laisse les quatre-vingt-dix-neuf autres pour aller à la recherche de celle qui est perdue. Lorsqu'il l'a retrouvée, il la met sur ses épaules, tout joyeux, et fait part de sa joie à ses amis. « C'est ainsi, conclut Jésus, qu'il y aura plus de joie dans le ciel pour un pécheur repentant que pour quatre-vingt-dix-neuf justes qui n'ont pas besoin de pénitence » ².

De son côté, saint Jean nous apprend que Jésus a recouru plus d'une fois à l'image du pasteur. On connaît le célèbre chapitre 10 du quatrième Evangile. Jésus y déclare notamment : « Moi, je suis venu pour que les brebis aient la vie et l'aient en abondance. Je suis le bon pasteur » ³. Il reprend ce thème quelques jours plus tard à la fête de la Dédicace : « Mes brebis écoutent ma voix ; je les connais et elles me suivent. Je leur donne la vie éternelle ; elles ne périront jamais et nul ne les arrachera de ma main » ⁴. Enfin, après sa résurrection, c'est son troupeau que par trois fois il confie à Pierre ⁵.

¹ Et, en outre, une fois le berger porte une brebis sur ses épaules.

² Lc. 15, 3-7. Cf. Mt. 15, 24 ; 18, 12-14.

³ Jo. 10, 10-11.

⁴ Jo. 10, 27-28.

⁵ Jo. 21, 15-17.

Les Evangiles nous présentent donc deux aspects complémentaires du Bon Pasteur : d'une part il vient chercher la brebis égarée et d'autre part il s'occupe de ses brebis et les fait paître. La première image symbolise la rémission des péchés, la seconde évoque la vie que donne Jésus. Mais c'est toujours Jésus lui-même qui apparaît sous les traits du Bon Pasteur et ce sont toujours les siens qu'il nomme ses brebis.

C'est bien ainsi que l'entendent les apôtres qui font à plusieurs reprises écho à ces paroles de leur Maître. Faisant ses adieux aux anciens de l'Eglise d'Ephèse, saint Paul leur demande de prendre garde « à tout le troupeau », car ils sont « intendants pour paître l'Eglise de Dieu »¹. Ce n'est pas autre chose que saint Pierre demande des anciens de l'Eglise : « Paissez le troupeau de Dieu qui vous est confié... Et quand paraîtra le Chef des pasteurs, vous recevrez la couronne de gloire qui ne se flétrit pas »². L'Epître aux Hébreux appelle Jésus le « grand Pasteur des brebis »³. L'Apocalypse enfin, évoquant le triomphe des élus du ciel, dit qu'ils ne souffriront plus de la faim ni de la soif et ne seront plus accablés par le soleil, « car l'Agneau qui se tient au milieu du trône sera leur pasteur et les conduira aux sources des eaux de la vie »⁴.

Le thème du Bon Pasteur est fréquent dans l'Antiquité chrétienne. Seule son utilisation comme symbole baptismal nous intéresse ici. Nous en trouvons plusieurs raisons dans l'Evangile : le Pasteur vient sauver, donner la vie, les chrétiens sont les brebis du Christ, son troupeau, qu'il confie à Pierre⁵. Ce sont là des idées que nous retrouverons tout au long de la littérature paléochrétienne.

¹ Act. 20, 28.

² 1 Petr. 5, 2-4. Dans cette lettre, saint Pierre rappelle aux fidèles qu'ils ont été guéris par les souffrances du Christ, « car vous étiez égarés comme des brebis, mais à présent vous êtes retournés vers le pasteur et le gardien de vos âmes ». 1 Petr. 2, 25. Au sujet du caractère baptismal de cette Epître, cf. M. E. BOISMARD : Une liturgie baptismale dans la Prima Petri = Revue biblique 63, Paris 1956, 182-208 ; 64, Paris 1957, 161-183.

³ Hebr. 13, 20.

⁴ Apoc. 7, 17.

⁵ Le Pasteur vient chercher ce qui était perdu et donner la vie éternelle à ses brebis : n'est-ce pas amplement suffisant à faire comprendre qu'en devenant chrétien on entre dans le troupeau, on devient la brebis du Christ ? Nous ne nions pas que l'idée du sceau du baptême, comparé au signe dont on marque son troupeau, soit intervenue dans ce symbolisme ; mais nous ne pensons pas qu'elle ait beaucoup contribué à l'interprétation baptismale du Bon Pasteur, ainsi que l'écrit J. QUASTEN, Münster i. Westf. 1939, 231. Nous croyons au contraire que c'est le symbole baptismal du Bon Pasteur qui a été utilisé dans l'explication du caractère baptismal. Les données néotestamentaires sur le pasteur et son troupeau sont suffisamment claires pour fonder par elles-mêmes le symbolisme baptismal du Bon Pasteur.

Ecrivant aux chrétiens de Corinthe, le pape saint Clément leur parle de ceux qui s'occupent du troupeau du Christ avec humilité, calme et dignité¹. Quant aux fidèles, il leur est préférable d'être petits et estimés dans le troupeau du Christ plutôt que d'avoir des idées de grandeur et d'être exclus de son espérance².

Dans la lettre qu'il adresse aux chrétiens de Rome, saint Ignace d'Antioche demande de prier pour son Eglise, désormais sans évêque, mais qui a le Christ comme pasteur pour veiller sur elle³. Il écrit d'autre part aux Philadelphiens de rester unis à leur évêque : « Là où est votre berger, suivez-le comme des brebis »⁴.

Après avoir exposé comment les fidèles de Smyrne recueillirent les restes de leur évêque et célèbrent son dies natalis, la relation du martyre de saint Polycarpe nous dit que Polycarpe, uni aux apôtres et aux autres justes, glorifie Dieu le Père et bénit Notre-Seigneur Jésus-Christ qui est notre Sauveur et « le Pasteur de l'Eglise catholique sur toute la terre »⁵.

Saint Irénée utilise plus d'une fois la parabole de la brebis perdue en parlant des raisons de l'Incarnation : c'est pour rechercher cette brebis que le Christ est venu⁶.

Très instructive est la célèbre épitaphe d'Abercios. Le texte – qui fut rédigé à la fin du II^e siècle – recourt au thème du Bon Pasteur pour désigner le christianisme du défunt. C'est le mort lui-même qui parle : « Je me nomme Abercios, je suis disciple d'un saint Pasteur qui fait paître ses troupeaux de brebis sur les montagnes et dans les plaines... »⁷.

Dans le *Protreptique*, Clément d'Alexandrie écrit que, voulant sauver « le troupeau des hommes », le « Bon Dieu a envoyé le Bon Pasteur »⁸.

¹ 1 Clem. 44, 3 = K. BIHLMAYER : *Die apostolischen Väter* 1, Tübingen 1924, 59.

² 1 Clem. 57, 2 = K. BIHLMAYER : *Die apostolischen Väter* 1, Tübingen 1924, 65. Notons encore ce passage où, s'adressant directement à Dieu, saint Clément souhaite que toutes les nations reconnaissent qu'il est le seul vrai Dieu, que Jésus-Christ est son Fils et que « nous sommes son peuple et les brebis de son pâturage ».

1 Clem. 59, 4 = K. BIHLMAYER : *Die apostolischen Väter* 1, Tübingen 1924, 67.

³ IGNACE D'ANTIOCHE : *Ad Rom.* 9, 1 = K. BIHLMAYER : *Die apostolischen Väter* 1, Tübingen 1924, 101.

⁴ IGNACE D'ANTIOCHE : *Ad Philad.* 2, 1 = K. BIHLMAYER : *Die apostolischen Väter* 1, Tübingen 1924, 102.

⁵ *Martyrium Polycarpi* 19, 2 = K. BIHLMAYER : *Die apostolischen Väter* 1, Tübingen 1924, 130.

⁶ IRÉNÉE : *Adv. haer.* 2, 5, 2 PG 7, 722 ; 3, 19, 3 PG 7, 941 ; 3, 23, 1 PG 7, 960. *Epid.* 33 SC 62, 83.

⁷ A. FERRUA : *Nuove osservazioni sull'epitaffio di Abercio* = *Rivista di archeologia cristiana* 20, Roma 1943, 296.

⁸ CLÉMENT D'ALEXANDRIE : *Protrept.* 11, 116, 1 GCS 1, 81.

Or, pour chacun d'entre nous, le salut commence avec le baptême. C'est pourquoi dans le *Pédagogue* Clément utilise le thème du pasteur dans un contexte nettement baptismal. Il parle d'abord de nos besoins : « Malades, il nous faut le Sauveur, égarés le Guide, aveugles Celui qui apporte la lumière, assoiffés la Source d'eau vive qui étanche à jamais la soif de qui en boit ; aux morts il faut la Vie, aux brebis le Pasteur et aux enfants le *Pédagogue*, à toute l'humanité Jésus »¹. Et Clément de s'adresser directement au Christ pour lui demander de nous paître, nous enfants, comme des brebis, de nous conduire vers la montagne sainte où est l'Eglise.

C'est encore l'idée du salut que développe Origène en se servant de la parabole de la brebis perdue pour parler de l'Incarnation : le Bon Pasteur a laissé en haut les quatre-vingt-dix-neuf autres pour descendre à la recherche de l'unique brebis perdue².

Si nous nous tournons vers l'Occident, nous voyons Tertullien reprocher au clergé de fuir pendant la persécution. Si les chefs fuient, qui s'occupera du troupeau ? Le bon pasteur donne sa vie pour ses brebis. C'est le mauvais pasteur qui, à la vue du loup, fuit et abandonne le troupeau³. Dans le *De pudicitia*, Tertullien se lance dans une longue exégèse de la parabole de la brebis perdue, afin de défendre ses idées montanistes. Pour les catholiques, la brebis est le chrétien, le troupeau l'Eglise : par conséquent la brebis perdue est le chrétien qui erre loin du troupeau⁴. A cette exégèse qui autorise le pardon de tout péché postérieur au moment où l'on devient une brebis, c'est-à-dire au baptême, Tertullien montaniste en oppose une autre. C'est tout le genre humain qui est le troupeau de Dieu, la brebis perdue étant le païen qui erre : par conséquent la sollicitude du Bon Pasteur qui cherche et trouve la brebis est à comprendre non du sacrement de pénitence, mais du baptême⁵. On voit donc que dans les deux cas le thème du Bon Pasteur

¹ CLÉMENT D'ALEXANDRIE : *Pédag.* 1, 9 GCS 1, 139. Rien d'étonnant dès lors si l'hymne christologique terminant le *Pédagogue* utilise plus d'une fois les expressions de pasteur et de brebis. *Pédag.* 3, 12 GCS 1, 291-292.

² ORIGÈNE : In Gen. homil. 2, 5 GCS 6, 34 ; 9, 3 GCS 6, 92 ; 13, 2 GCS 6, 114. In Lib. Jesu Nave homil. 7, 6 GCS 7, 333-334.

³ TERTULLIEN : *De fuga in persec.* 11 CSEL 76, 34.

⁴ Sed ovis proprie Christianus et grex Domini Ecclesiae populus et pastor bonus Christus, et ideo Christianus in ove intelligendus, qui ab Ecclesiae grege erraverit. TERTULLIEN : *De pud.* 7 CSEL 20, 231.

⁵ Dic mihi, nonne omne hominum genus unus Dei grex est ? nonne universarum gentium idem Deus et Dominus et Pastor est ? Quis magis perit a Deo quam ethnicus quamdiu errat ? Quis magis requiritur a Deo quam ethnicus quando revocatur a

est un symbole baptismal, toute la différence entre l'orthodoxie et le rigorisme étant dans la façon d'interpréter ce symbole baptismal. .

S'adressant à des néophytes, saint Jérôme leur dit : Si les anges se réjouissent de ce qu'un pécheur fait pénitence et de ce qu'une petite brebis malade a été remise sur les épaules du pasteur, combien plus lorsqu'il s'agit de tant de frères nés à nouveau et purifiés ¹ !

Ecrivant à Macarius une lettre au sujet du vieillard Valgius, récemment converti et donc enfant dans la vie de la foi, saint Paulin de Nole demande à son correspondant de recevoir le néophyte « comme un agneau de neuf mois » ².

Quant à saint Augustin, il développe souvent le thème du Bon Pasteur dans un sens baptismal lors de la controverse donatiste. Il reproche à ses adversaires de réitérer le baptême des chrétiens qui passent au donatisme, comme si ce baptême n'était pas valide : « Ne prennent-ils pas garde à ce que le Seigneur dit à Pierre : pais mes agneaux, pais mes brebis ? Lui a-t-il jamais dit : Pais tes agneaux ? ou pais tes brebis ? » ³ C'est pourquoi les catholiques ne rebaptisent pas un donatiste qui se convertit : la brebis qui a reçu le baptême des hérétiques doit être corrigée de l'erreur et guérie de la blessure lorsqu'elle revient à l'unité chrétienne, mais elle garde en elle le caractère du Seigneur ⁴. Ce n'est toutefois que dans l'Eglise que la brebis est vraiment chez elle. Réfutant le donatiste Pétilien, l'évêque d'Hippone a cette formule magnifique : où est l'Eglise, là est la bergerie du Christ ⁵.

Le thème du Bon Pasteur est donc l'un des plus anciens, et des principaux symboles du baptême. Dans les premiers siècles, c'est surtout la parabole de la brebis perdue et retrouvée que l'on a invoquée, de sorte qu'on a vu dans le Bon Pasteur l'image du Christ qui retrouve sa brebis lorsque le pécheur repentant reçoit dans le baptême le pardon de ses péchés. Or à partir du III^e siècle en tout cas, on voit au Bon

Christo ? denique antecedit hic ordo in ethnicis, siquidem non aliter Christiani ex ethnicis fiunt nisi prius perdit et a Deo requisiti et a Christo reportati. TERTULLIEN : De pud. 7 CSEL 20, 231.

¹ JÉRÔME : In ps. 41 ad neoph. CC 78, 543. Même réflexion chez saint Jean Chrysostome : Cat. bapt. 1, 2 SC 50, 109.

² PAULIN DE NOLE : Epist. 49, 14 CSEL 29, 401. A propos du thème du Bon Pasteur, cf. aussi Epist. 11, 8 CSEL 29, 67.

³ AUGUSTIN : Serm. 146, 2 PL 38, 797.

⁴ AUGUSTIN : De bapt. 6, 1, 1 CSEL 51, 298. Cf. Contra Cresc. 1, 30, 35 CSEL 52, 355. Au sujet du caractère baptismal comparé au signe dont le pasteur marque ses brebis, voir plus loin : p. 150, note 7.

⁵ AUGUSTIN : Contra litt. Petil. 2, 73, 164 CSEL 52, 104.

Pasteur un autre symbolisme baptismal qui évoque la rénovation spirituelle donnant droit à la vie du Paradis. Ainsi que l'a montré J. Quasten¹, cette dernière conception est étroitement liée au psaume 22 : « Le Seigneur est mon pasteur, je ne manque de rien. Sur des prés d'herbe fraîche il me parque. Vers les eaux du repos il me mène, il y refait mon âme »².

Commentant le Cantique des Cantiques, Origène est amené à expliquer la demande : « Dis-moi donc, ô toi que mon cœur aime, où tu mènes paître le troupeau »³. Voilà donc le grand Alexandrin lancé sur le thème du pasteur. Après avoir indiqué qu'il y a deux sortes de brebis, celles du Christ et les autres⁴, il introduit le psaume 22 dans son commentaire. Parce qu'il savait qu'il y a des pasteurs qui conduisent les troupeaux dans des lieux arides, le prophète dit du Bon Pasteur qu'il est son berger et qu'il conduit le troupeau non seulement vers des eaux abondantes, mais encore vers des eaux saines et pures qui restaurent, par quoi il faut entendre une allusion au baptême⁵.

Selon Eusèbe de Césarée, la condition de brebis est celle de l'homme en train de progresser. Pour l'homme parfait dont l'âme est à l'image de Dieu, le Seigneur est Roi, non Pasteur. Quant à celui qui par sa faute est tombé au niveau de la bête, c'est un loup rapace⁶. C'est dans la perspective de l'homme en train de progresser qu'Eusèbe commente le psaume 22 où il voit un sens baptismal. Celui qui est « initié au Christ » ne peut pas encore boire le vin de la vigne de vérité puisqu'il compte comme brebis, mais il boit l'eau salutaire dont le Seigneur dit qu'elle désaltère à jamais. Ayant déposé le fardeau des péchés dans le bain régénérateur, cet homme peut dire : Le Seigneur m'a conduit au repos par l'eau, il a converti mon âme⁷.

Saint Athanase nous dit que le psaume 22 est le chant des Gentils heureux de ce que le Seigneur soit leur Pasteur. Il les a conduits dans

¹ J. QUASTEN, Münster i. Westf. 1939, 231-236 (patristique) et 237-244 (liturgie).

² Ps. 22, 1-3. A ce sujet voir J. DANIELOU : Bible et liturgie, Paris 1951, 240-258 ; le psaume 22 dans l'exégèse patristique = Collectanea biblica latina 13 : Richesses et déficiences des anciens Psautiers latins, Rome 1959, 189-211.

³ Cant. 1, 7.

⁴ Vide enim et observanter intende quoniam dicit : « Oves meae », quasi sint et aliae oves quae non sint ejus, sicut et ipse in aliis dicit : « Vos non estis de ovibus meis. » ORIGÈNE : In Cant. Cantic. 2 GCS 8, 137. Cf. In Jo. comment. 20, 44 GCS 4, 387.

⁵ ORIGÈNE : In Cant. Cantic. 2 GCS 8, 138.

⁶ EUSÈBE DE CÉSARÉE : In ps. 22, 1-2 PG 23, 216.

⁷ EUSÈBE DE CÉSARÉE : In ps. 22, 1-2 PG 23, 217.

de verts pâturages où il y a de l'herbe luxuriante, de l'herbe spirituelle. Il leur a donné le repos par l'eau régénératrice du saint baptême ¹.

Avec saint Cyrille de Jérusalem, nous voyons le psaume 22 mentionné dans la préparation au baptême : l'évêque demande au candidat de nourrir son âme de lectures divines et de dire les paroles du psalmiste ². C'est encore la même chose qui revient quand, plus tard, Cyrille expose le mystère de l'eucharistie aux néophytes qui viennent de faire leur première communion ³.

Ce n'est pas autre chose que nous trouvons à Milan. Saint Ambroise rappelle aux néophytes qu'ils ont souvent entendu le psaume 22 sans comprendre ⁴. Mais à présent qu'ils sont devenus des brebis du Christ par le baptême, ils savent qu'ils se sont ensuite approchés de l'autel pour recevoir le Corps du Christ, pour n'avoir donc plus faim, car le Seigneur est leur Berger qui les a conduits dans de verts pâturages et leur a préparé un repas ⁵.

Pour saint Augustin, c'est l'Eglise qui dit au Christ : « Le Seigneur est mon Berger, rien ne saurait me manquer. » Le Pasteur conduit au pâturage pour nourrir de la foi. Il restaure par l'eau du rafraîchissement, par l'eau du baptême qui refait ceux qui avaient perdu l'intégrité et les forces ⁶.

Le thème du Bon Pasteur, principalement à travers le psaume 22, appartient aux liturgies baptismales d'Orient : liturgies arménienne, syriaque, maronite, jacobite, nestorienne ⁷. Si à Rome il n'a laissé que

¹ ATHANASE : In ps. 22, 1-2 PG 27, 140.

² CYRILLE DE JÉRUSALEM : Cat. 1, 6 PG 33, 377.

³ CYRILLE DE JÉRUSALEM : Cat. 22, 7 PG 33, 1101-1104. A Alexandrie aussi, semble-t-il, on chantait ce psaume 22 en sortant de la piscine baptismale; cf. DIDYME L'AVEUGLE : De Trin. 2, 14 PG 39, 708.

⁴ Quotiens audisti XXII psalmum et non intellexisti ! AMBROISE : De sacram. 5, 3, 13 CSEL 73, 63. Nous retrouvons ici la discipline de l'arcane qui utilisait des images dont le symbolisme était inconnu des non initiés, c'est-à-dire des non baptisés.

⁵ AMBROISE : De sacram. 5, 3, 12-13 CSEL 73, 63. De myst. 8, 43 CSEL 73, 107. Dans son Breviarium in Psalmos, saint Jérôme n'a qu'une petite phrase à propos du début de ce psaume 22, suffisamment cependant pour que nous sachions que lui aussi y voit un sens baptismal. Breviar. in Psalm., ps. 22 PL 26, 884.

⁶ AUGUSTIN : In ps. 22, 1-2 CC 38, 134.

⁷ J. QUASTEN, Münster i. Westf. 1939, 239-241. Particulièrement intéressante est la liturgie syriaque telle que l'indique Sévère d'Antioche, car le thème du Bon Pasteur appartient alors à la formule même du baptême : Baptizatur N., ut sit agnus in grege Christi, in nomine Patris. La seconde fois le prêtre dit : ...et Filii; et la troisième : ...et Spiritus vivi et sancti in vitam saeculi saeculorum. « Il semble qu'une des particularités des liturgies baptismales syriennes est que l'image si fami-

peu de traces ¹, il a joué un rôle particulièrement important à Naples même. Dom Morin a reconstitué « le cycle des offices ecclésiastiques en usage à Naples depuis le commencement du sixième siècle jusqu'aux environs de l'année 668. Parmi ces indications, il en est trois qui sont ainsi conçues :

Dominica III quando Psalmi accipiunt.

Dominica IV quando Orationem accipiunt.

Dominica V quando Symbolum accipiunt.

Or, ces trois lignes contiennent à elles seules deux particularités qui ne se retrouvent dans aucune autre des liturgies occidentales connues jusqu'à ce jour : 1^o la mention de la "Tradition des psaumes" aux catéchumènes ; 2^o la priorité donnée à la tradition du Pater sur celle du Symbole » ². Or, Dom Morin l'a montré, c'étaient les psaumes 22 et 116 que les candidats napolitains au baptême recevaient le troisième dimanche de Carême. Ainsi, au début du VI^e siècle, il y avait à Naples une cérémonie au cours de laquelle notre psaume 22 était « livré » aux candidats et une autre où ceux-ci devaient « rendre » le psaume en le récitant par cœur. Était-ce déjà le cas un siècle plus tôt, lorsque l'évêque Sévère fit orner son baptistère ? C'est probable ³ ; mais quoi qu'il en soit, il est certain que le don du psaume 22 et les mosaïques de San Giovanni in fonte témoignent d'une même mentalité.

Le Bon Pasteur a été très souvent représenté par les peintres des catacombes et les sculpteurs des sarcophages, car il s'agit là d'un thème qui appartient aussi à la liturgie des défunts : il est donc difficile d'y voir un symbolisme baptismal ⁴. Il n'en va évidemment pas de même lorsque nous avons affaire aux baptistères :

lière du berger et de son troupeau y ait été utilisée de préférence à toute autre. Cette image apparaît avant tout dans la liturgie de Jacques de Saroug. » P. LUNDBERG : La typologie baptismale dans l'Ancienne Eglise, Upsala 1942, 55.

¹ Non dans la liturgie baptismale elle-même, mais dans celle du carême et du temps pascal. J. QUASTEN, Münster i. Westf. 1939, 242-244. Qu'on se rappelle seulement le répons du samedi de Pâques : *Isti sunt agni novelli qui annuntiaverunt alleluja, modo venerunt ad fontes, repleti sunt claritate, alleluja, alleluja.*

² G. MORIN : Etude sur une série de discours d'un évêque (de Naples ?) du VI^e siècle = Revue bénédictine 11, Maredsous 1894, 399-400. Cf. G. MORIN : La liturgie de Naples au temps de saint Grégoire d'après deux évangélistes du VII^e siècle = Revue bénédictine 8, Maredsous 1891, 530.

³ Voir plus haut : p. 116, note 2.

⁴ Peut-être faut-il faire exception pour certaines des sculptures où nous avons trouvé le pêcheur ; voir plus haut : p. 102.

Baptistère de Doura-Europos. Sous le baldaquin, une fresque ¹ unit deux sujets. La partie principale montre un berger, à gauche, qui porte sur ses épaules une énorme brebis, tandis qu'il pousse devant lui son troupeau. Celui-ci marche vers la droite en ordre dispersé. Le paysage est sommairement indiqué : des arbres, un ruisseau, des touffes d'herbe que broute une brebis en passant. En bas, dans l'angle gauche, on voit Adam et Eve de face. Ils sont debout de part et d'autre d'un arbre et cachent leur nudité avec des feuilles, cependant que le serpent rampe sur le sol. L'union de ces deux sujets est intentionnelle : il y a ici l'humanité pécheresse représentée par le premier couple et là le Bon Pasteur portant sur ses épaules la brebis qu'il a retrouvée. Cette dernière image symbolise donc avant tout la rémission des péchés. Pourtant, l'idée de la vie nouvelle donnée par le Christ n'est pas complètement absente : elle est évoquée par le paysage dans lequel s'avance le troupeau.

Catechumeneum de Théodore, à Aquilée. Dans cette salle de la deuxième dizaine du IV^e siècle, le sixième panneau de la mosaïque pavimentale représente, au centre, le Bon Pasteur. Un agneau sur l'épaule, le berger tient dans sa main droite un instrument de musique. Une brebis s'avance derrière lui, tandis qu'un cerf et une gazelle (ou antilope ?) l'entourent, tournés vers lui². Nous avons donc ici le premier type du Bon Pasteur : il porte l'animal.

Baptistère du Vatican. Grâce au poète Prudence ³, nous savons qu'il y avait une représentation du Bon Pasteur dans le baptistère que le pape Damase (366-384) annexa à la basilique constantinienne de Saint-Pierre. Pour autant que le texte du poète permet de le savoir, il semble qu'ici le pasteur faisait seulement paître son troupeau et que par conséquent la scène pastorale était inspirée par le psaume 22 et non par la parabole de la brebis perdue et retrouvée.

Baptistère de Naples. Par rapport à Doura-Europos, nous devons noter ici une double évolution. D'une part, le Bon Pasteur n'est plus le sujet principal de la décoration du baptistère, puisqu'il se trouve seulement sur les petits arcs qui surmontent les trompes d'angle. D'autre part,

¹ P. V. C. BAUR-M. I. ROSTOVITZEFF : The Excavations at Dura-Europos, preliminary report of fifth season of work, New Haven 1934, pl. 44 and 49.

² G. BRUSIN-P. L. ZOVATTO : Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado, Udine 1957, 88-90 e 91, fig. 38.

³ PRUDENCE : Perist. 12, 43-44 CSEL 61, 422.

il s'agit avant tout d'une composition inspirée par le psaume 22 pour nous rappeler la rénovation spirituelle qui donne droit à la vie du Paradis: le berger surveille son troupeau au pâturage. Toutefois, le premier type du Bon Pasteur n'a pas entièrement disparu : dans une des scènes pastorales, le berger, tout en surveillant son troupeau, porte une brebis sur ses épaules.

Sant' Aquilino, à Milan. La décoration de cet édifice octogonal dont la destination comme baptistère est disputée¹, remonte à la première moitié du V^e siècle². Des deux absides qui ont conservé en partie leurs mosaïques, celle de gauche³ montre en bas une scène pastorale. Le paysage est rocheux de chaque côté, où coulent deux sources abondantes. Un groupe de bergers surveille ses brebis dont deux s'approchent des sources pour se désaltérer. Quant au fragment du sujet principal qui occupait le haut de la composition, il est disputé : il s'agit probablement de la scène du rapt d'Elie.

Baptistère de Sixte III au Latran. Le pape Sixte III (432-440) est l'auteur de l'actuel baptistère du Latran et de son portique. Celui-ci comportait deux mosaïques : celle qui nous intéresse est malheureusement perdue. Mais nous savons, grâce à Alfonso Chacón⁴ qui l'a encore vue au XVI^e siècle, qu'elle représentait quatre pasteurs gardant leurs brebis⁵. Remarquons ici une nouvelle évolution : la scène pastorale a été sortie du baptistère lui-même, pour être reléguée dans le portique.

Baptistère des Orthodoxes, à Ravenne. Nous voici au milieu du V^e siècle et seule une inscription évoque le Bon Pasteur. Elle est tirée du psaume 22 :

¹ Il s'agit d'un baptistère pour A. CALDERINI – G. CHIERICI – C. CECHELLI : La basilica di S. Lorenzo Maggiore in Milano, Milano 1951. « Leurs arguments ne sont pas décisifs, et rien n'est moins surprenant », écrit A. Grabar dans sa recension de ce livre = Cahiers archéologiques 9, Paris 1957, 347.

² C'est la date indiquée par C. CECHELLI : La decorazione paleocristiana e dell'alto medio evo nelle chiese d'Italia = Atti 4 II, Roma 1948, 144. Par la suite cet auteur s'est corrigé et fixe les mosaïques entre 355 et 397. A. CALDERINI – G. CHIERICI – C. CECHELLI : La basilica di S. Lorenzo Maggiore in Milano, Milano 1951, 251. Mais à bon droit dans la recension de cet ouvrage, A. Grabar revient, pour les mosaïques de l'octogone, les seules qui nous intéressent ici, à la première moitié du V^e siècle : Cahiers archéologiques 9, Paris 1957, 347.

³ J. WILPERT : Mosaiken 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 41.

⁴ Célèbre dominicain espagnol (1530-1599) connu en Italie sous le nom de Ciacconio.

⁵ J. WILPERT : Mosaiken 1, Freiburg i. Br. 1916, 256-257, fig. 72-73.

In locum pascuae ibi me conlocavit,
super aquam refectionis edocavit me ¹.

Mais elle fait face à une autre inscription qui, tirée du psaume 31, évoque la rémission des péchés :

Beati quorum remissae sunt iniquitates
et quorum tecta sunt peccata,
beatus vir cui non imputavit Dominus peccatum ².

Si le Bon Pasteur n'est pas représenté ici, on trouve donc encore les deux thèmes du pardon des péchés et de la vie nouvelle donnant droit au Paradis.

Baptistère de Mayence. Venantius Fortunatus nous apprend qu'au milieu du VI^e siècle l'évêque Sidonius construisit à Mayence un baptistère où le thème du Bon Pasteur était rappelé par une inscription :

Ardua sacrati baptismatis aula coruscat,
quo delicta Adae Christus in amne lavat.
Hic Pastore Deo puris grex mergitur undis,
ne maculata diu vellera gestet ovis ³.

Par conséquent, là encore il y a l'évocation de la rémission des péchés.

L'examen de ces baptistères nous montre donc que le symbole du Bon Pasteur était universellement reçu. Mais une double constatation s'impose. D'une part, l'art décoratif manifeste la même évolution que la littérature patristique : si, au début, sous l'influence de la parabole de la brebis perdue et retrouvée, le Bon Pasteur portant l'animal rappelle que le baptême remet les péchés, peu à peu cette image est supplantée par une autre qui, principalement sous l'influence du psaume 22, montre le Bon Pasteur surveillant son troupeau et évoque donc la rénovation spirituelle donnant droit à la vie du Paradis. D'autre part, l'importance donnée au symbole du Bon Pasteur a régulièrement diminué au cours de l'Antiquité paléochrétienne : si au III^e siècle il occupe la place centrale à Doura-Europos, il est peu à peu relégué au second plan,

¹ C. RICCI : *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna*, fascicolo secondo, Battistero della Cattedrale, Roma 1932, tav. 14.

² C. RICCI : *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna*, fascicolo secondo, Battistero della Cattedrale, Roma 1932, tav. 17.

³ VENANTIUS FORTUNATUS : *Miscell.* 2, 15 PL 88, 106. F. X. KRAUS : *Die christlichen Inschriften der Rheinlande* 1, Freiburg i. Br. 1890, 26, Nr. 46.

voire sorti du baptistère proprement dit, au point que dès le milieu du Ve siècle seule une inscription l'évoque encore dans les baptistères. Il faut toutefois ajouter qu'en cette fin de l'Antiquité le thème du Bon Pasteur, spécialement à cause du psaume 22, apparaît parfois d'une nouvelle façon : le Berger ne se voit pas ou est représenté par une croix, mais le chrétien est symbolisé par une brebis ¹. Il s'agit donc bien du même symbole baptismal :

Baptistère d'Albenga. Face à l'entrée, une niche conserve la décoration de mosaïques. La lunette du fond nous montre, dans un champ fleuri, deux agneaux qui s'avancent, face à face, vers une croix ². Ce motif rappelle celui de Naples où les brebis s'avancent vers le Pasteur.

Baptistère des Orthodoxes, à Ravenne. Un relief en stuc ³ montre le même motif : deux brebis entourant une croix.

Baptistère de l'Asklepieion, à Milet. Dans le couloir entourant le baptistère proprement dit, une mosaïque pavimentale représente des cerfs qui s'approchent du canthare pour y boire et des brebis qui paissent ⁴.

Baptistère de Valence en France. Une mosaïque pavimentale représente un agneau attaqué par deux corbeaux auxquels un aigle le soustrait ⁵. On y a vu une allégorie montrant le chrétien soustrait au démon. Nous en retenons simplement l'évocation du chrétien sous la forme de l'agneau.

Épithaphe retrouvée à Aquilée. Il s'agit d'une inscription datée du 23 août, sans indication d'année. Elle se trouve sur une petite plaque de marbre et entoure la représentation d'un baptême. Au bas de cette scène broutent des brebis dont la signification baptismale est évidente ⁶.

* * *

¹ On sait que la brebis, symbole du chrétien, apparaît aussi sur les sarcophages dès l'époque théodosienne et que la croix symbolisant le Christ se voit notamment sur des sarcophages de Ravenne.

² G. DE ANGELIS D'OSSAT : I battisteri di Albenga e di Ventimiglia = Bollettino della reale deputazione di storia patria per la Liguria, Sezione Ingauna e Intemelica 1935-1936, Albenga 1936, 230 e 233, fig. 11.

³ F. W. DEICHMANN : Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna, Baden-Baden 1958, Taf. 76.

⁴ Th. WIEGAND : Sechster vorläufiger Bericht über Ausgrabungen in Milet und Didyma = Abhandlungen der königlich-preussischen Akademie der Wissenschaften, philologisch-historische Klasse, Berlin 1908, 31.

⁵ A. BLANC : Le baptistère de Valence = Gallia 15, Paris 1957, 111.

⁶ G. BRUSIN - P. L. ZOVATTO : Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado, Udine 1957, 374 e 375, fig. 149.

A Naples, dans deux des scènes pastorales, le mosaïste a remplacé les brebis par des cerfs. Manifestement, il l'a fait sous l'influence du psaume 41 : « Comme le cerf aspire après les cours d'eau, ainsi mon âme aspire après toi, ô Dieu. Mon âme a soif de Dieu, du Dieu de vie : quand irai-je voir la face de Dieu ? ¹ ». L'intervention de ce psaume était suggérée par le psaume 22 où il est question des verts pâturages et de l'eau du rafraîchissement.

Le symbole du cerf apparaît au III^e siècle dans la littérature paléochrétienne. H.-Ch. Puech a étudié les diverses applications que les Pères lui ont données ². L'une d'elles, en fonction précisément du psaume 41, voit les catéchumènes dans les cerfs désirant l'eau et les chrétiens dans ceux qui désirent Dieu, les premiers aspirant au baptême et les seconds à la pleine connaissance de Dieu. Cette conception – la seule qui nous intéresse ici – semble être propre aux Pères latins et ne pas être antérieure à la seconde moitié du IV^e siècle. De fait, elle ne se trouve pas dans le commentaire que saint Jean Chrysostome fait du psaume 41, ni à plus forte raison dans les commentaires plus anciens de saint Athanase, d'Eusèbe de Césarée et finalement d'Origène.

Les Anciens parlent très souvent de l'inimitié entre le cerf et le serpent. Celui-ci a beau se cacher, le cerf le flaire, l'aspire et l'avale. Sa faim apaisée, le cerf doit s'abreuver sans tarder aux eaux d'une source, sinon il risquerait de mourir, car le venin du serpent enflamme son estomac ³. Il ne faut jamais oublier ce combat pour comprendre le thème du cerf en littérature chrétienne.

Dans ses sermons aux néophytes, l'évêque Zénon de Vérone utilise des expressions qui ne se comprennent qu'à la lumière du psaume 41 : « Aussi vite que possible hâtez-vous vers l'objet de vos désirs (*ad desiderata*), car voici que déjà on chante l'hymne solennel ⁴... Allons donc,

¹ Ps. 41, 2-3.

² H. CH. PUECH : Le cerf et le serpent, Note sur le symbolisme de la mosaïque découverte au baptistère de l'Henchr Messaouda = Cahiers archéologiques 4, Paris 1949, 33-41.

³ Pour plus de détails à ce sujet, notamment pour la littérature tant ancienne (profane ou chrétienne) que moderne, cf. H. CH. PUECH : Le cerf et le serpent, Note sur le symbolisme de la mosaïque découverte au baptistère de l'Henchr Messaouda = Cahiers archéologiques 4, Paris 1949, 26-32.

⁴ ZÉNON DE VÉRONE : Tract. 2, 32 PL 11, 478. C'est avec raison que A. Bigelmair fait la remarque suivante : *Ad desiderata quantocius festinate. Gewöhnlich wird als das Ziel der Sehnsucht die Eucharistie gefaßt und auch der folgende Satz : solemnus hymnus ecce jam canitur auf einen daraufgehenden Hymnus bezogen. Aber der Traktat gibt sich als invitatio ad fontem, und desiderata ist zunächst*

mes frères que brûle l'ardeur d'une soif bienfaisante, avec le désir et la rapidité du cerf accourez à l'eau de la source régénératrice¹ ». Par conséquent, bien qu'il ne cite pas le psaume 41, Zénon nous apprend que ce psaume appartenait à la liturgie baptismale de Vérone, car c'est le chant de ce psaume que Zénon désigne comme hymne solennel, d'où les allusions que fait le prédicateur. Or Vérone n'est à cette époque qu'une ville de second ordre : nous pouvons en conclure que vers 360-370 il y a déjà un certain nombre d'endroits où le psaume 41 fait partie de la liturgie baptismale.

C'est toutefois saint Jérôme qui, le premier, a explicitement exposé le symbolisme baptismal de ce psaume. S'adressant à des néophytes, il leur dit après avoir rappelé le combat du cerf et du serpent : « Comme ces cerfs désirent les sources d'eau, ainsi nos cerfs qui en se retirant de l'Egypte et du siècle ont fait périr le pharaon dans les eaux et mourir son armée dans le baptême, désirent après la défaite du diable les sources de l'Eglise : le Père, le Fils et l'Esprit-Saint. Que le Père soit source, Jérémie l'a écrit : "Ils m'ont abandonné, moi, la Source d'eau vive, pour se creuser des citernes, citernes lézardées qui ne tiennent pas l'eau." Du Fils, nous lisons ailleurs : "Ils ont délaissé la Source de la Sagesse." De l'Esprit-Saint enfin : "En celui qui boira de l'eau que je lui donnerai sera une Source d'eau jaillissant en vie éternelle", l'évangéliste ajoutant aussitôt que cette parole du Sauveur concerne le Saint-Esprit. Il s'ensuit donc tout à fait manifestement que les trois sources de l'Eglise sont le mystère de la Trinité »². Et saint Jérôme d'ajouter que l'âme du baptisé aussi désire les trois Personnes divines³.

Dans le sermon qu'il lui consacre, saint Augustin envisage le psaume 41 de la même façon. Ce psaume exprime le désir du catéchumène qui se

die Taufe. Der solemnus hymnus ist vermutlich der Psalm 41, der während des Zuges der Täuflinge zum Baptisterium gesungen wurde: *Sicut cervus desiderat*. Bibliothek der Kirchenväter, zweite Reihe, Band X: Des heiligen Bischofs Zeno von Verona Traktate aus dem lateinischen übersetzt und mit Einleitung versehen von A. BIGELMAIR, München 1934, 289, Anmerkung 1.

¹ ZÉNON DE VÉRONE : Tract. 2, 37 PL 11, 482-483. Selon Migne, certains manuscrits donnent aux traités 35 à 37 le titre : *De psalmo 41*. PL 11, 479, note 1.

² JÉRÔME : In ps. 41 ad neoph. CC 78, 542-543. Dans ce passage, saint Jérôme cite Jer. 2, 13 ; Bar. 3, 12 ; Jo. 4, 13-14 et 7, 39.

³ Dans son *Breviarium in Psalmos*, saint Jérôme développe les mêmes pensées, mais sans mention de la Sainte Trinité. Le catéchumène désire arriver au Christ afin d'être lavé par le baptême. Et si un chrétien brûle du désir de quitter ce monde pour contempler le Seigneur, il peut aussi dire le psaume 41. *Breviar. in Psalm.*, ps. 41 PL 26, 949.

rend à la grâce du baptême, et c'est pourquoi on le chante alors solennellement afin que le futur baptisé désire la source de la rémission des péchés, comme le cerf celle de l'eau¹. Pourtant, le baptême ne suffit pas à combler le désir des fidèles : nous devons désirer Celui auprès de qui se trouve la source de vie. Par conséquent, « un cerf constitué dans la foi, ne voyant pas encore ce qu'il croit et désirant comprendre ce qu'il aime » peut aussi s'attribuer le même psaume².

Grâce à saint Augustin, nous savons donc qu'au début du V^e siècle à Hippone le chant du psaume 41 accompagnait les futurs baptisés, alors qu'ils se préparaient au bain de la régénération. Le rapport étroit entre ce psaume et la liturgie baptismale apparaît encore dans les textes liturgiques eux-mêmes. Au cours de l'office de la vigile pascale, ceux qui allaient recevoir le baptême entendaient un certain nombre de lectures tirées de l'Ancien Testament et entrecoupées d'oraisons et de cantiques. La dernière lecture était suivie des premiers versets du psaume 41 et d'une oraison qui en expliquait le sens : « Dieu éternel et tout-puissant, considérez en votre bienveillance la ferveur de ce peuple qui va naître à nouveau et qui, comme le cerf, aspire à la source de vos eaux ; faites que par le mystère du baptême la soif même qu'il a de la foi lui sanctifie l'âme et le corps »³. On gagnait alors le baptistère pour la consécration de l'eau baptismale et l'administration du baptême. Cette cérémonie, demeurée jusqu'à nos jours, avait lieu dans la liturgie romaine⁴ d'où, semble-t-il, elle passa dans les liturgies milanaise⁵ et mozarabe⁶.

Au baptistère de Naples, les cerfs se désaltèrent à deux sources. La scène étant représentée deux fois, il y a donc quatre sources au total.

¹ AUGUSTIN : In ps. 41, 1 CC 38, 460 ; 41, 2 CC 38, 461.

² AUGUSTIN : In ps. 41, 2 CC 38, 461 ; 41, 5 CC 38, 462.

³ C'est là l'unique oraison mentionnée par le sacramentaire gélasien et la seule qui se dise encore de nos jours. Le sacramentaire grégorien en a encore une autre qui fait allusion non au désir du baptême, mais à celui de Dieu : *Concede quaesumus, omnipotens Deus, ut qui festa paschalia agimus, caelestibus desideriis accensi fontem vitae sitiamus ; per...* Cette oraison aurait-elle été composée pour les cas où il n'y avait pas de baptême ?

⁴ L. C. MOHLBERG : *Liber sacramentorum Romanae Ecclesiae (Gelasianum)*, Roma 1960, 72. H. LIETZMANN : *Das Sacramentarium Gregorianum nach dem Aachener Urexemplar*, Münster i. Westf. 1921, 51.

⁵ M. MAGISTRETTI : *Manuale Ambrosianum* 2, Mediolani 1905, 204.

⁶ *Liber mixtum* PL 85, 461. Pour plus de détails sur l'importance du psaume 41 dans la liturgie baptismale, cf. H. CH. PUECH : *Le cerf et le serpent, Note sur le symbolisme de la mosaïque découverte au baptistère de l'Henchir Messaouda* = *Cahiers archéologiques* 4, Paris 1949, 41-47.

Il n'est pas douteux qu'il s'agit là d'une évocation des quatre fleuves paradisiaques dont parle la Genèse ¹.

La littérature paléochrétienne a donné plusieurs significations à ces quatre fleuves. Sous l'influence de Philon d'Alexandrie ², on y a vu le symbole des quatre vertus cardinales : c'est notamment le cas de saint Ambroise ³ et parfois de saint Augustin ⁴. Un autre rapprochement a été fait avec le baptême et c'est le seul qui nous intéresse à présent.

Commentant le livre de Daniel, saint Hippolyte voit dans le bain de Suzanne une figure du baptême. Il développe l'allégorie et rapproche le jardin de Suzanne de celui d'Eden, image de l'Eglise : « Il coule dans ce jardin un fleuve d'une eau intarissable. Quatre fleuves en découlent, arrosant toute la terre. Il en est de même dans l'Eglise : le Christ, qui est le fleuve, est annoncé dans le monde entier par le quadruple Evangile. Il arrose toute la terre et sanctifie tous ceux qui croient en lui, selon la parole du prophète : Des fleuves sortent de son corps » ⁵. C'est donc dans un contexte baptismal que saint Hippolyte voit dans les quatre fleuves paradisiaques l'image des quatre Evangiles.

La même comparaison se retrouve dans un passage souvent cité de saint Cyprien : non seulement l'évêque de Carthage y rapproche ces fleuves du baptême, mais encore il voit en eux le symbole des quatre Evangiles par où nous arrive la grâce baptismale ⁶.

Dans la lettre déjà plusieurs fois mentionnée qu'il adresse à Oceanus et où il fait une louange de l'eau et du baptême, saint Jérôme n'omet

¹ Gen. 2, 10-14. Cf. Apoc. 22, 1-2. En relation avec le psaume 22, les brebis du Bon Pasteur nous rappelaient la vie du Paradis que donne la rénovation spirituelle du baptême. C'est le même rappel que nous trouvons ici et c'est encore ce qui explique la présence des arbres paradisiaques qui encadrent ces tableaux. A ce sujet, voir plus loin : p. 158, note 2.

² PHILON : Leg. alleg. 1, 45 = Les œuvres de Philon d'Alexandrie 2, Paris 1962, 62. Au sujet de la pensée de Philon, cf. E. SCHLEE : Die Ikonographie der Paradiesesflüsse, Studien über christliche Denkmäler 24, Leipzig 1937, 29. Cette intéressante monographie est relativement pauvre dans son fondement patristique et passe sous silence la liturgie.

³ AMBROISE : De parad. 3, 14 CSEL 32 I, 273.

⁴ AUGUSTIN : De Gen. contra Manich. 2, 10, 13 PL 34, 203. De civ. Dei 13, 21 CSEL 40 I, 645.

⁵ HIPPOLYTE : In Dan. 1, 17 GCS 1, 29. Traduction SC 14, 105.

⁶ Ecclesia paradisi instar exprimens arbores frugiferas intra muros suos intus inclusit, ex quibus quae non facit fructum bonum exciditur et in ignem mittitur. Has arbores rigat quatuor fluminibus, id est Evangelii quatuor, quibus baptismi gratiam salutari et coelesti inundatione largitur. CYPRIEN : Epist. 73, 10 CSEL 3, 785. La même pensée est exprimée par le pseudo-Tertullien dans son poème contre Marcion 2, 36-63 CC 2, 1427-1428.

pas de mentionner les fleuves paradisiaques¹. Mais c'est dans le prologue de son commentaire du premier Evangile qu'il explique que ces fleuves symbolisent pour lui les quatre Evangiles².

C'est encore la même idée que développe saint Paulin de Nole dans la fameuse lettre où il décrit la basilique de Saint-Félix à Cimitile³. Or cette lettre est particulièrement intéressante pour nous, puisqu'elle fut écrite en 403 en Campanie⁴.

Saint Augustin ne voit pas seulement dans les fleuves paradisiaques un symbole des vertus cardinales. Lui aussi les rapproche du baptême, mais dans l'optique particulière de sa lutte contre le donatisme. Selon la Genèse, les fleuves coulent dans le Paradis terrestre, puis se répandent dehors. Puisque l'Eglise est comparée au Paradis⁵, il faut dire qu'on peut trouver en dehors d'elle l'eau du baptême valide, mais non le salut⁶.

Lorsqu'elle évoque les fleuves du Paradis, la liturgie baptismale ne mentionne pas le rapprochement avec les Evangiles, mais elle le fait dans le même esprit que celui qui conduisait saint Jérôme à chanter les louanges de l'eau. Le sacramentaire gélasien nous dit qu'à Rome le célébrant consacrait l'eau baptismale, le Samedi-Saint, en rappelant la puissance divine sur l'eau : « C'est pourquoi je te bénis, ô créature d'eau, par le Dieu vivant, par le Dieu saint, par le Dieu qui, d'une seule parole, au commencement te sépara de la terre et, te divisant en quatre fleuves, te commanda d'arroser toute la terre⁷. » La mention des quatre fleuves se retrouve lors de la consécration de l'eau baptismale dans les liturgies ambrosienne⁸ et gallicane⁹.

¹ JÉRÔME : Epist. 69, 6 CSEL 54, 689.

² JÉRÔME : Comment. in Mt., prol. PL 26, 18.

³ PAULIN DE NOLE : Epist. 32, 10 CSEL 29, 286.

⁴ Saint Paulin dit que ces fleuves sortent du rocher qu'est le Christ. Est-ce la raison pour laquelle le mosaïste napolitain fait jaillir les sources de blocs rocheux ? Dans ce cas, il faut y voir un rappel du miracle de l'Horeb et nous retrouvons alors la promesse de Jésus sur l'eau vive, car « par la déclaration prononcée à la fête des Tabernacles, c'est au Rocher frappé par Moïse et donnant naissance à une eau jaillissante que Jésus le plus probablement a voulu se comparer ». F. M. BRAUN : L'eau et l'Esprit = Revue thomiste 49, Paris 1949, 26.

⁵ A ce sujet, voir plus loin : pp. 157-158.

⁶ AUGUSTIN : De bapt. 4, 1, 1 CSEL 51, 223. Contra Cresc. 2, 13, 16 CSEL 52, 375-376.

⁷ L. C. MOHLBERG : Liber sacramentorum Romanae Ecclesiae (Gelasianum), Roma 1960, 73. Cf. H. LIETZMANN : Das Sacramentarium Gregorianum nach dem Aachener Urexemplar, Münster i. Westf. 1921, 53. Bien que de nos jours cette formule ne soit plus tout à fait la même, la mention des quatre fleuves demeure.

⁸ M. MAGISTRETTI : Manuale Ambrosianum 2, Mediolani 1905, 206.

Comme la littérature paléochrétienne, l'art figuratif semble n'avoir connu le symbolisme baptismal du cerf qu'à partir de la seconde moitié du IV^e siècle.

L'art funéraire ne fournit que peu d'exemples du cerf symbole baptismal : une seule peinture romaine ¹ et quelques sarcophages gaulois. Bien qu'elle soit très tardive, nous commençons par la peinture afin de conserver l'ordre adopté dès le début de notre étude.

Fresque de la catacombe de Pontien. N'étant en tout cas pas antérieure au VI^e siècle, cette fresque ² montre le baptême de Jésus en présence d'un ange. Au bas de la scène, à gauche, un cerf s'avance vers le Jourdain.

Sarcophage de Reims. Aujourd'hui détruit, ce sarcophage ³ de la seconde moitié du IV^e siècle montrait, au centre, le don de la loi. Debout sur la montagne, entre deux palmiers, le Christ remettait la loi à Pierre tandis que deux cerfs s'abreuvaient aux quatre fleuves coulant de la montagne.

Sarcophage 139 du Musée de Marseille. Le sujet central de ce sarcophage théodosien ⁴ fut détruit sous la Révolution, mais nous savons qu'il s'agissait d'un triomphe de la croix. Au bas, on voit encore les deux cerfs qui s'abreuvent. Leur symbolisme baptismal est souligné par le rapprochement avec la croix triomphante.

Sarcophage 125 du Musée de Marseille. Nous avons déjà étudié ce sarcophage de l'époque d'Honorius à propos du miracle de Cana ⁵. La partie gauche de son couvercle représente l'agneau sur la montagne d'où jaillissent les quatre fleuves auxquels boivent deux cerfs ⁶.

⁹ L. C. MOHLBERG : *Missale Gallicanum vetus*, Roma 1958, 40. E. A. LOWE : *The Bobbio Missal*, London 1920, 73.

¹ Il s'agit d'une fresque de la catacombe de Pontien. La catacombe de Marc et Marcellin a aussi une représentation du cerf : il s'agit d'une fresque en très mauvais état où l'on voit un cerf se désaltérant. J. WILPERT : *Malereien*, Freiburg i. Br. 1903, Taf. 150, 3. Mais rien ne permet d'affirmer qu'il s'agit là d'un symbole baptismal.

² J. WILPERT : *Malereien*, Freiburg i. Br. 1903, Taf. 259, 2.

³ J. WILPERT : *Sarcofagi 1*, Roma 1929, 18, fig. 5. Wilpert indique un autre sarcophage perdu, autrefois à Arles. *Sarcofagi 1*, 18, fig. 6. Ici, il voit dans les deux cerfs placés sous le buste des époux un symbolisme baptismal, mais on pourrait aussi penser qu'il s'agit du désir de Dieu dans le Paradis.

⁴ J. WILPERT : *Sarcofagi 1*, Roma 1929, tav. 16, 3.

⁵ Voir plus haut : p. 91.

⁶ Selon Wilpert, le même motif constituait le sujet principal d'un sarcophage dont il ne reste que des débris. J. WILPERT : *Sarcofagi 1*, Roma 1929, tav. 8, 3.

C'est essentiellement à l'art monumental que semble avoir appartenu le cerf symbole baptismal¹. Ordinairement il s'agit du cerf qui se désaltère². Deux types de représentations existent alors : avec ou sans les quatre fleuves du Paradis. Dans les baptistères conservés, le premier type est le plus ancien :

Baptistère de Naples. Dans l'état actuel de la science, il faut dire que le baptistère napolitain est le plus ancien baptistère qui ait conservé le motif des cerfs se désaltérant aux fleuves paradisiaques³. Le fait que nous sommes à un début, à une période de transition entre deux thèmes, apparaît bien dans le mélange du thème des cerfs et de celui du pasteur : c'est le seul cas connu où le Bon Pasteur surveille les cerfs qui boivent.

¹ Le cas est clair lorsque le cerf est représenté dans un baptistère. On trouve aussi le cerf dans des églises, mais il est difficile de dire que c'est alors vraiment en tant que symbole baptismal.

² Il y a trois exceptions :

Catechumeneum d'Aquilée. Nous avons déjà dit (p. 128) que la mosaïque pavimentale de cette salle montre le Bon Pasteur avec notamment un cerf et une gazelle (ou antilope ?) qui le regardent. Comme rien n'indique la présence d'une source à proximité, on ne saurait voir ici une représentation du psaume 41. D'ailleurs, en ce début du IV^e siècle, ce psaume était-il déjà envisagé avec un sens baptismal ? Il y a assez d'autres aspects du symbolisme du cerf pour expliquer ici la présence de cet animal.

Baptistère de l'Henchir Messaouda. Ce baptistère tunisien date du VI^e siècle. Une mosaïque pavimentale y représente deux cerfs qui flanquent un arbre. Les deux animaux marchent et sont chacun aux prises avec un serpent. G. L. FEUILLE : Une mosaïque chrétienne de l'Henchir Messaouda = Cahiers archéologiques 4, Paris 1949, 11, fig. 2 et 12, fig. 3.

Baptistère de Maclar. Dans cet autre baptistère tunisien, la piscine est surmontée d'un dais orné de sculptures en bas-relief sur trois faces : l'une représente un cerf couché sous un arbre à larges feuilles. Il est toutefois possible que ces marbres aient été empruntés à un temple d'Apollon. G. C. PICARD : Rapport sur l'archéologie romaine en Tunisie dans le second semestre 1948 = Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques 1946-1949, Paris 1953, 625 et 627.

³ Le Liber pontificalis nous apprend que dans le baptistère constantinien du Latran un agneau d'or et sept cerfs d'argent projetaient l'eau dans la piscine. L. DUCHESNE : Le Liber pontificalis 1, Paris 1886, 174. Par la suite, la tête de cerf projetant l'eau se retrouvera soit à Rome même, soit en Gaule, soit surtout en Afrique. J. VAULTRIN : Les basiliques chrétiennes de Carthage, Alger 1933, 125 et 130. A bon droit, Duchesne fait remarquer que cela est conforme au système de décoration en usage dans les bains antiques où les douches jaillissaient souvent de têtes d'animaux. Il n'empêche que ce n'est pas sans raison que l'on a choisi le cerf et l'agneau. Mais quoi qu'il en soit, ce n'est pas le motif du cerf se désaltérant et l'on ne peut donc pas s'en servir comme d'un exemple antérieur à celui de Naples. Quant à la signification hypothétique des cerfs crachant l'eau, cf. H. STERN : Le décor des pavements et des cuves dans les baptistères paléochrétiens = Actes 5, Rome 1957, 388. D'autre part, selon Wilpert, la mosaïque, aujourd'hui perdue

Baptistère d'Upenna. Ce baptistère tunisien a une mosaïque pavimentale antérieure à l'arrivée des Vandales en 430. Elle est malheureusement fragmentaire, mais suffisamment conservée pour que nous sachions comment elle se composait. Elle était divisée en deux registres. En bas, dans de riches guirlandes entrelacées, il y avait des médaillons occupés par divers animaux. En haut, on voyait « un cerf et une biche buvant aux quatre fleuves » jaillissant de la montagne ¹.

Baptistère de Bir-Ftouha (Carthage). Remontant à l'époque byzantine, cette mosaïque pavimentale montre « un cerf et une biche en train de se désaltérer à quatre cours d'eau issus d'un monticule que couronne un vase sans anses ² ».

Baptistère de l'Oued Ramel. A l'entrée de la salle baptismale proprement dite de ce baptistère tunisien d'époque byzantine, une mosaïque pavimentale montre « le cerf et la biche, agenouillés, buvant aux quatre fleuves du Paradis ³ ».

Quant à la représentation du début du psaume 41 sans les fleuves du Paradis ⁴, nous la trouvons dans les baptistères suivants :

mais vue au XVI^e siècle par Alfonso Chacón dans le portique du baptistère du Latran, aurait montré, au-dessus des quatre pasteurs, une croix dressée sur la montagne sainte d'où coulaient les quatre fleuves auxquels s'abreuvaient des cerfs. J. WILPERT : *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 261. Mais, outre que c'est là une pure hypothèse de Wilpert, cela n'infirme pas l'antériorité de l'exemple napolitain, puisqu'il s'agirait alors du baptistère de Sixte III (432-440).

¹ P. GAUCKLER : *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques, Procès-verbaux des séances*, Paris 1905, 151. Du motif principal, il reste les croupes et arrière-trains des deux quadrupèdes, la base de la montagne sacrée et quelques-unes des plantes fleuries qui animaient le paysage.

² H. CH. PUECH : *Le cerf et le serpent, Note sur le symbolisme de la mosaïque découverte au baptistère de l'Henchir Messaouda = Cahiers archéologiques* 4, Paris 1949, 19 et 18, fig. 2.

³ P. GAUCKLER : *Basiliques chrétiennes de Tunisie*, Paris 1913, 23.

⁴ Il s'agit toujours du cerf qui désire s'abreuver, donc du même symbole baptismal, mais ce thème n'est plus en rapport avec celui des fleuves paradisiaques. Ajoutons qu'on trouve aussi quelquefois ceux-ci sans le cerf :

Santa Costanza, à Rome. Dans la scène du don de la paix (ou de la loi) le Christ est au-dessus de la montagne sainte d'où s'échappent les quatre fleuves. Voir plus haut : p. 119. Plusieurs sarcophages présentent le même motif ; mais si cette mosaïque a été composée en vue de l'utilisation de Santa Costanza comme baptistère, nous avons là un exemple de baptistère avec les quatre fleuves sans le cerf.

Sant'Aquilino, à Milan. Des deux mosaïques conservées en partie, l'une a un sujet pastoral, ainsi que nous l'avons indiqué plus haut : p. 129. L'autre représente le Christ docteur entre les douze Apôtres. J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 40. Or ces deux compositions se terminent de chaque côté par une

Baptistère des Orthodoxes, à Ravenne. Un relief en stuc ¹ montre deux cerfs affrontés autour d'un vase.

Baptistère de l'Asklepieion, à Milet. Dans le couloir entourant le baptistère proprement dit, une mosaïque pavimentale montre des cerfs s'approchant parmi des feuilles pour boire au canthare ².

Baptistère de Butrinto. Ce baptistère albanais a un panneau qui doit remonter au VI^e siècle et qui interrompt l'ensemble décoratif du pavement. Ce panneau, en mosaïques comme le reste du pavement, se trouve directement devant la piscine baptismale et montre une grande croix latine triomphante, flanquée de deux cyprès et surmontée de deux colombes, alors qu'à ses pieds deux cerfs face à face viennent se désaltérer à un jet d'eau rudimentaire ³.

Baptistère de Salone. Il y a une mosaïque pavimentale devant la porte qui s'ouvre sur la petite cour mettant le catechumeneum en communication avec la salle baptismale. Cette mosaïque montre, parmi des rinceaux et des fleurs, deux cerfs qui viennent se désaltérer à un canthare, scène surmontée de l'inscription : *Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te Deus* ⁴.

Baptistère de Valence en France. La piscine de ce baptistère était primitivement entourée d'une bande octogonale décorée de seize cerfs : il n'en reste que sept. Entre ces différents animaux il y a une végétation, tandis qu'au bas court un petit filet d'eau ⁵.

source d'eau. L'ensemble se présente donc comme à Naples, les quatre fleuves étant répartis aux bords des deux tableaux, d'où un indice en faveur de l'hypothèse selon laquelle Sant'Aquilino fut un baptistère.

Baptistère de Saint-Dié. Il possède une mosaïque pavimentale de très basse époque, peut-être du VIII^e siècle. Du centre d'une rosace jaillissent les fleuves dont les noms sont donnés en toutes lettres. H. LECLERCQ : *Dié* = *DACL* 4, Paris 1920, 819 et 817-818, fig. 3733.

¹ F. W. DEICHMANN : *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden 1958, Taf. 78.

² Th. WIEGAND : *Sechster vorläufiger Bericht über Ausgrabungen in Milet und Didyma* = *Abhandlungen der königlich-preußischen Akademie der Wissenschaften, philologisch-historische Klasse*, Berlin 1908, 31.

³ L. M. UGOLINI : *Il battistero di Butrinto* = *Rivista di archeologia cristiana* 11, Roma 1934, 271. Un autre panneau interrompt la mosaïque décorative de ce pavement. Il montre un canthare d'où sortent des branches de vigne chargées de feuilles et de grappes sur lesquelles sont posés deux paons se faisant face dans la même posture.

⁴ E. DYGGVE : *History of Salonitan Christianity*, Oslo 1951, fig. II, 29-30.

⁵ A. BLANC : *Le baptistère de Valence* = *Gallia* 15, Paris 1957, 111 et 112, fig. 21.

8. La liturgie céleste

Pour achever l'étude des différents sujets qui ornent le baptistère de Naples, il nous reste à considérer la mosaïque de la calotte, le tétramorphe et les figures d'apôtres.

Il est bien évident que le sommet de la coupole représente une théophanie du Christ. Le caractère personnel de son monogramme est encore accentué par la présence de deux lettres qui nous rappellent l'Apocalypse : « Je suis l'Alpha et l'Oméga, le Principe et la Fin ; celui qui a soif, moi, je lui donnerai de la source de vie, gratuitement ¹. » Nous ne saurions nous étonner de trouver le Christ glorieux au sommet de cette coupole, mais il s'agira de savoir pourquoi il est représenté par un symbole et non sous forme humaine ².

Les quatre niches d'angle ont le tétramorphe qui au début du V^e siècle était déjà rapproché des quatre évangélistes ³. Nous savons l'importance

La mosaïque pavimentale de ce baptistère comprend une autre représentation du cerf : on y voit un cerf menacé par deux léopards affrontés. A. BLANC, 112-113, pl. 1.

¹ Apoc. 21, 6. On sait que l'Alpha et l'Oméga, le Principe et la Fin, reviennent à plus d'une reprise dans l'Apocalypse pour désigner le Christ glorieux : Apoc. 1, 8 ; 1, 17 ; 2, 8 ; 21, 6 ; 22, 13-14. Ce dernier texte est particulièrement intéressant, car lui aussi fait allusion à la vie du Paradis : « Je suis l'Alpha et l'Oméga, le Premier et le Dernier, le Principe et la Fin. Heureux ceux qui lavent leurs robes ; ils pourront disposer de l'arbre de Vie et pénétrer dans la Cité, par les portes. »

² A ce sujet, voir plus bas : pp. 146-153.

³ Le lecteur aura probablement constaté que, contrairement à ce qu'on fait d'habitude, jamais nous n'avons attribué tel symbole à tel évangéliste. On sait en effet que si au début du V^e siècle le tétramorphe est déjà considéré comme l'image des quatre évangélistes, les auteurs ne sont que partiellement d'accord entre eux pour la répartition des différents symboles aux évangélistes : le bœuf à saint Luc et l'aigle à saint Jean. Quant aux deux autres symboles, saint Augustin les répartit ainsi : l'homme ailé à saint Marc et le lion à saint Matthieu. AUGUSTIN : *De cons. evang.* 4, 10 CSEL 43, 406-407. Saint Jérôme par contre attribue l'homme ailé à saint Matthieu et le lion à saint Marc, attribution qui a prévalu par la suite. JÉRÔME : *Comment. in Ez.* 1, 1 PL 25, 21. Qu'en était-il à Naples au V^e siècle ? Bien qu'en l'absence de toute source écrite nous ne puissions pas avoir une certitude absolue, il semble que l'on adoptait l'ordre de saint Jérôme. En effet, les scènes pastorales surmontant les quatre symboles nous prouvent que les niches d'angle vont deux par deux dans le sens de la diagonale : nous avons donc d'une part le lion et le bœuf (Luc) surmontés des brebis, et d'autre part l'homme ailé et l'aigle (Jean) surmontés des cerfs. Or, pour toute cette partie de la décoration, le monument le plus proche du baptistère napolitain est le mausolée de Galla Placidia à Ravenne où nous voyons dans une armoire les Évangiles disposés dans cet ordre : Marc et Luc sur un rayon, Matthieu et Jean sur l'autre. J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 49. Nous pouvons donc en déduire avec vraisemblance

des Évangiles dans la liturgie préparatoire au baptême¹. Il importe maintenant de noter que dans notre baptistère le tétramorphe entoure le monogramme de la calotte pour ne former finalement qu'une seule scène avec lui. Le lien qui les unit saute aux yeux : c'est le même ciel nocturne de part et d'autre, avec les mêmes étoiles à huit branches².

qu'à Naples le lion allant avec le bœuf de saint Luc était attribué à saint Marc, et que l'homme ailé accompagnant l'aigle de saint Jean était consacré à saint Matthieu. Et ce sera encore le même ordre – les symboles étant alors surmontés des noms des évangélistes – que le pape Hilaire (461-468) mettra à la voûte de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste, en annexe au baptistère du Latran. J. WILPERT : *Mosaiken* 2, Freiburg i. Br. 1916, 730, fig. 307. Mais quoi qu'il en soit du détail, l'essentiel pour la compréhension des mosaïques est de savoir que le tétramorphe du baptistère napolitain symbolise sans aucun doute les quatre évangélistes.

¹ Au sujet de la cérémonie de la traditio Evangeliorum, voir plus haut : p. 116, note 2.

² Quant au ciel étoilé, cf. L. DE BRUYNE, Rome 1957, 355. A la liste que donne de Bruyne, on ajoutera le *baptistère 1 de Djemila* où le dais surmontant la piscine avait à son centre une étoile à huit branches. P. MONCEAUX : *Découverte d'un groupe d'édifices chrétiens à Djemila* = Académie des inscriptions et belles-lettres, Comptes rendus des séances de l'année 1922, Paris 1922, 405. Notons qu'on trouve aussi des étoiles dans le pavement du consignatorium attenant au *baptistère de Hemmaberg*. R. EGGER : *Frühchristliche Kirchenbauten im südlichen Norikum*, Wien 1916, 83. Enfin on en trouve au fond de la piscine du *baptistère (?) de l'empereur Arcadius à Saint-Ménas*. K. M. KAUFMANN : *Die Menasstadt und das Nationalheiligtum der altchristlichen Aegypten*, Leipzig 1910, 100. Seul le *baptistère d'Albenga* mérite une mise au point. On sait que ce baptistère n'a conservé sa décoration de mosaïques que dans une niche : lunette et voûte. Bien qu'il s'intéressât essentiellement aux mosaïques romaines, Wilpert a publié, à titre de comparaison, une planche reproduisant les mosaïques du sommet de la voûte d'Albenga : on y voit le triple monogramme flanqué des lettres apocalyptiques et entouré de douze colombes, et quatre étoiles. J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 88, 1. Seuls le monogramme et les colombes intéressent Wilpert qui ne dit pas un mot des étoiles. Par la suite, se référant à la planche de Wilpert, on parle des quatre étoiles qui entourent le motif central. M. VAN BERCHER – E. CLOUZOT : *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle*, Genève 1924, 114. Arrive de Bruyne qui veut expliquer pourquoi le baptistère d'Albenga ne contient que quatre étoiles : « Le fond bleu foncé constellé d'étoiles revient encore une fois, au V^e siècle, dans le baptistère d'Albenga où les étoiles, pour le motif que nous dirons, ont été réduites au nombre de quatre... Au baptistère d'Albenga, le chrismon, rayonnant dans un nimbe à trois dégradations, a été triplé et entouré d'une couronne de douze colombes, en sorte qu'il occupe presque toute la voûte, réduisant ainsi à presque rien le nombre des étoiles comme nous venons de le dire. » L. DE BRUYNE, Rome 1957, 355-356. Qu'en est-il en réalité ? La reproduction de Wilpert montre une bordure de feuillage vert sur fond blanc qui termine la composition en haut et en bas, alors qu'il n'y a rien à droite et à gauche, c'est-à-dire là précisément où se trouvent les quatre étoiles : cela aurait dû suffire à rendre de Bruyne attentif et à lui faire penser soit que Wilpert ne reproduisait pas toute la décoration d'Albenga, soit que cette décoration n'était que partiellement conservée. De fait, deux auteurs ont publié une photographie qui, bien que peu bonne, laisse clairement entrevoir la présence d'un grand

Comme dans l'Apocalypse ¹, le tétramorphe apparaît ici à l'occasion de la théophanie.

Si les archéologues s'accordent facilement au sujet du monogramme et du tétramorphe, il n'en va pas de même avec les personnages portant des couronnes. Celles-ci les ont fait prendre pour des martyrs, mais nous savons déjà qu'il s'agit des apôtres. Leurs couronnes correspondent à celle que la main céleste dépose sur le monogramme de la calotte ² et il n'y a pas de doute que nous avons là une scène caractéristique de l'art chrétien de cette époque : l'offrande de couronnes au Christ ³.

A propos de la scène du don de la loi, nous avons déjà noté comment l'iconographie impériale influença l'iconographie chrétienne, le Christ recevant peu à peu maints titres et symboles impériaux. Ce phénomène explique aussi la scène de l'offrande de couronnes au Christ. On sait qu'en certaines circonstances, notamment après une victoire, on remettait à l'empereur en signe de soumission des présents qui étaient, au début, des couronnes d'or : d'où le nom d'Aurum coronarium donné à la cérémonie. Le Sénat prit l'habitude d'offrir à l'empereur, en ces mêmes circonstances, des couronnes en signe d'hommage : cette cérémonie reçut le nom d'Au-

nombre d'étoiles : P. TOESCA : *Storia dell'arte italiana*, Torino 1927, 208, fig. 127 ; et G. DE ANGELIS D'OSSAT : *I battisteri di Albenga e di Ventimiglia* = *Bollettino della reale deputazione di storia patria per la Liguria, Sezione Ingauna e Intemelina* 1935-1936, Albenga 1936, 233, fig. 11. Personnellement, à Albenga même, nous avons compté quatre-vingt-six étoiles. Le baptistère d'Albenga comporte donc bel et bien un grand ciel étoilé, mais, à la différence de celui de Naples, les étoiles sont disposées ici de façon absolument régulière. — Ajoutons que dans une catéchèse baptismale saint Jean Chrysostome, s'inspirant de la liturgie de la nuit pascalle, compare les néophytes aux étoiles. *Cat. bapt.* 3, 1-2 SC 50, 151-152. Cf. *Cat. bapt.* 4, 3 SC 50, 184.

¹ Le tétramorphe est mentionné deux fois dans la Bible : Ez. 1, 5-14 et Apoc. 4, 6-8. Bien que la disposition des symboles dans le baptistère de Naples paraisse être conforme à l'ordre dans lequel les mentionne le prophète (voir plus haut : p. 52), il n'y a pas de doute que le mosaïste pensait surtout au texte de l'Apocalypse, puisqu'il a donné six ailes à chaque symbole, et non quatre comme l'indique Ezéchiel.

² Au sujet de la main divine couronnant l'empereur, voir A. ALFÖLDI : *Insignien und Tracht der römischen Kaiser* = *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, römische Abteilung* 50, München 1935, 55-57. Cf. aussi C. CECHELLI : *Il trionfo della Croce*, Roma 1954, fig. 23-24.

³ « L'offrande au Seigneur est un thème que l'art chrétien a particulièrement affectionné depuis le IV^e et jusqu'au VI^e siècle : on se souvient des processions d'apôtres portant leurs couronnes, dans les calottes des baptistères et sur les sarcophages postérieurs à la Paix de l'Eglise ; on se rappelle aussi les martyrs, les saints et même les anges et les personnifications présentant leurs couronnes au Christ, dans les absides et sur les murs des basiliques. » A. GRABAR : *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 230.

rum oblativum. Theodor Klauser a étudié la cérémonie de l'offrande de couronnes à l'empereur, son origine, son rôle dans la littérature et dans l'art impérial pour montrer finalement comment elle passa dans l'art chrétien ¹. Mais il ne considère pas la signification de l'offrande des couronnes en iconographie baptismale.

San Giovanni in fonte de Naples est le plus ancien baptistère connu où l'on voit l'offrande de couronnes au Christ ². Il est d'ailleurs manifeste que nous assistons ici à l'introduction de cette scène dans un type plus ancien de décoration, d'où la séparation des divers éléments qui constituent la scène. Le même système iconographique se verra quelques années plus tard au mausolée de Galla Placidia à Ravenne : au sommet de la coupole étoilée le Christ représenté par un symbole (ici, une croix), dans les angles le tétramorphe sortant de nuages et sans attributs ou nimbes, dans le tambour enfin huit apôtres – deux par côté – qui rendent hommage au Christ de la coupole (ici, geste d'acclamation : main droite levée conformément au cérémonial impérial) ³. Mais la scène elle-même de l'offrande de couronnes au Christ se retrouvera dans deux baptistères : un demi siècle après celui de Naples, dans la coupole du baptistère des Orthodoxes à Ravenne ⁴ et au VI^e siècle, dans celle du baptistère des Ariens, à Ravenne également ⁵.

¹ TH. KLAUSER : *Aurum coronarium* = Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, römische Abteilung 59, München 1948, 129-153. Voir aussi A. ALFÖLDI : *Insignien und Tracht der römischen Kaiser* = Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, römische Abteilung 50, München 1935, 1-171 et particulièrement 10-12 et 38-41. Alföldi (38) cite à ce propos un texte de Gellius : *Aurum coronarium quae imperatoribus ob honorem triumphii mittuntur*.

² Mais la scène elle-même était déjà connue des sculpteurs des sarcophages. J. WILPERT : *Sarcophagi* 3, Roma 1936, tav. 284, 5 ; 1, Roma 1929, tav. 45, 2 ; 18, 5 ; 33, 2. Quant aux mosaïques, les deux plus anciennes à montrer cette scène sont celle du baptistère de Naples et celle, de peu postérieure, de l'abside de Santa Pudenziana à Rome où l'on voit deux femmes qui, debout derrière les apôtres, offrent chacune une couronne au Christ. J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 42-44.

³ Les deux manières de rendre hommage au Christ – acclamation et offrande de couronnes – sont réunies sur un sarcophage de Sant'Apollinare in Classe. M. LAWRENCE : *The Sarcophagi of Ravenna*, New York 1945, fig. 2.

⁴ F. W. DEICHMANN : *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden 1958, Taf. 39-40. La calotte de la coupole est occupée par la scène du baptême de Jésus. Elle est entourée par les douze apôtres qui portent chacun une couronne dans leurs mains nues ou recouvertes d'un pan du pallium.

⁵ F. W. DEICHMANN : *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden 1958, Taf. 251. Le centre de la coupole est de nouveau occupé par la scène du baptême de Jésus. Elle est entourée par les douze apôtres qui viennent de part et d'autre vers un trône sur lequel se trouve une croix. Les apôtres tiennent une

Après tout ce que nous avons déjà dit au sujet des conceptions baptismales de l'Eglise ancienne, il n'est pas difficile de comprendre ce qui a conduit les chrétiens à représenter l'offrande de couronnes au Christ dans leurs baptistères. C'est l'endroit, en effet, pour se rappeler le triomphe du Christ sur le péché et sur la mort. C'est aussi là que l'homme se soumet au Christ, accepte sa loi, devient membre de sa suite. Rien d'étonnant donc si la réception du baptême constitue un culte, un hommage rendu au Christ victorieux ¹.

Dans le baptistère de Naples les apôtres sont donc unis au Christ de la coupole, comme le sont aussi les quatre symboles du tétramorphe au point de ne former tous ensemble qu'une seule scène. Le fondement biblique de celle-ci se trouve dans l'Apocalypse, dans un texte qui nous décrit la liturgie céleste, d'où le titre donné à notre paragraphe : « Au milieu du trône, autour de lui, se tiennent quatre Vivants, constellés d'yeux par devant et par derrière. Le premier Vivant est comme un lion ; le deuxième Vivant est comme un jeune taureau ; le troisième Vivant a comme un visage d'homme ; le quatrième Vivant est comme un aigle en plein vol. Les quatre Vivants, portant chacun six ailes, sont constellés d'yeux tout autour et par dedans. Ils ne cessent de répéter jour et nuit : "Saint, Saint, Saint, Seigneur, Dieu Maître de tout, Il était, Il est et Il vient." »

couronne dans leurs mains voilées, sauf Pierre qui a les clés et Paul qui a deux rouleaux. Le trône est celui du Seigneur, comme les quatre qui, dans le baptistère des Orthodoxes, alternent avec les autels surmontés des Evangiles. Au sujet de ces trônes et de leur symbolisme, cf. A. ALFÖLDI: *Insignien und Tracht der römischen Kaiser* = *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, römische Abteilung* 50, München 1935, 134-139. C. O. Nordström: *Ravennastudien*, Stockholm 1953, 46-54.

¹ « Il est certain, en effet, que ces processions de saints présentant leurs dons au Seigneur rappellent singulièrement certaines images du cycle triomphal où l'offrande à l'empereur victorieux apparaît sous deux aspects différents qui correspondent exactement aux deux types de l'offrande au Christ : Romains présentant des couronnes, "barbares" apportant divers dons précieux. Par cet acte symbolique, les premiers célèbrent la victoire du souverain et proclament sa puissance, et les seconds reconnaissent en lui leur seigneur et se soumettent à son pouvoir. Or, dans l'art chrétien, nous retrouvons la même symbolique : toutes les images de l'Offrande au Christ ont un caractère triomphal. » A. GRABAR : *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 230-231. Par conséquent, nous ne pouvons suivre de Bruyne lorsqu'il écrit à propos des apôtres de Naples : « On aurait envie de croire qu'ils offrent leur "couronne de vie" comme un présent aux néophytes. » L. DE BRUYNE, Paris 1957, 362. Il n'est pas question à Naples de savoir si, oui ou non, les fidèles ont droit à une couronne. Il s'agit ici d'une offrande faite au Christ, et donc d'une conception christocentrique du baptême : l'accent est mis ici sur le triomphe du Christ lui-même, conformément à ce que nous trouvons partout dans la prédication pascalle.

Et chaque fois que les Vivants offrent gloire, honneur et action de grâces à Celui qui siège sur le trône et qui vit dans les siècles des siècles, les vingt-quatre Vieillards se prosternent devant Celui qui siège sur le trône pour adorer Celui qui vit dans les siècles des siècles ; ils lancent leurs couronnes devant le trône en disant : Tu es digne, ô notre Seigneur et notre Dieu, de recevoir la gloire, l'honneur et la puissance, car c'est toi qui créas l'univers, c'est par ta volonté qu'il n'était pas et fut créé ¹. »

* * *

La seule question qui se pose encore à nous est de savoir pourquoi au sommet de la coupole napolitaine le Christ est représenté par un symbole et non sous forme humaine.

A plus d'une reprise, nous avons déjà relevé que nos mosaïques dénotent l'intention d'exalter le Christ glorieux. C'est encore cette exaltation que nous retrouvons ici : au thème de la liturgie céleste se joint celui du triomphe du Christ. Toute la prédication pascalle, de Méliton de Sardes (II^e siècle) à saint Augustin († 430), est remplie de la joie de cette victoire. Or, nous ne saurions nous étonner de trouver la victoire pascalle rappelée au centre d'un baptistère, alors que le baptême – qui n'a de valeur qu'en vertu de ce triomphe du Christ sur le péché et sur la mort – était administré dans la nuit de la Résurrection. Mais pourquoi n'a-t-on pas représenté le Christ sous une forme humaine ? en raison, probablement, de l'influence de plusieurs motifs.

Le premier en est, une fois encore, l'art classique. Le Musée de Mannheim ² possède, en effet, un bloc mutilé – probablement un soubassement de colonne – qui provient de l'Heiligenberg, près de Heidelberg, et dont trois faces représentent sous forme humaine la Fortune, la Victoire et Vulcain, alors que le côté principal, devant, montre Jupiter de façon symbolique : un aigle éployé, de face, sous une couronne entourant l'inscription :

¹ Apoc. 4, 6-11. Il s'agit là non d'un texte que nous invoquons pour justifier un à priori, mais du texte dont le mosaïste napolitain s'est indiscutablement inspiré, puisque ce ne peut être que là qu'il a trouvé la mention des six aigles du tétramorphe. Voir plus haut : p. 53.

² E. ESPÉRANDIEU : Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Germanie romaine, Paris et Bruxelles 1931, n° 411.

I·O·M	J(ovi) o(ptimo) m(aximo)
IVL·SECVN	Jul(ius) Secun-
DVS·ET·IVLIV	dus et Juliu(s)
IANVARIVS	Januarius
FRATRES	fratres
V·S·L·L·M	v(otum) s(olverunt) l(ibentes) l(aeti) m(erito).

Non seulement l'aigle est l'attribut du dieu suprême du panthéon gréco-romain, mais encore la dédicace à Jupiter ne permet ici aucun doute sur la valeur symbolique de l'oiseau. Par conséquent, le bas-relief trouvé à l'Heiligenberg représente le maître de l'Olympe par un symbole surmonté d'une couronne, tout comme le baptistère de Naples le fait pour le Christ, maître du Ciel¹. Une telle représentation correspond à la tendance de l'iconographie paléochrétienne qui, dès la fin du IV^e siècle, recourt de plus en plus à l'allégorie et au symbole, tout en cherchant toujours davantage son inspiration dans l'Apocalypse : la présence des lettres apocalyptiques Alpha et Oméga dans la coupole napolitaine nous le rappelle. Or, au début du V^e siècle, il n'était pas difficile d'évoquer le Christ victorieux sous la forme de son monogramme, puisque celui-ci avait précisément été le signe de victoire annoncé à Constantin avant la bataille du pont Milvius².

Le baptistère constantinien du Latran a aussi pu avoir une certaine influence dans ce sens. On sait, en effet, que ce monument fut souvent considéré comme un modèle. Or, pour autant que nous pouvons le savoir, il semble qu'il s'agissait d'une rotonde recouverte d'un toit surmonté d'un acrotère où était sculpté le monogramme du Christ³. Il se pourrait donc qu'ailleurs on s'en soit souvenu et inspiré, en plaçant le monogramme non sur le toit, mais tout de même au plus haut de sa coupole.

Cependant, c'est surtout l'Écriture Sainte qui nous donne le sens profond du monogramme de notre baptistère. Manifestement, il s'agit d'un

¹ Dans les deux cas, la couronne porte en son milieu une pierre précieuse, tandis qu'à l'opposé un ruban flotte de part et d'autre. Cependant, le bas-relief montre seulement une couronne au-dessus du symbole, alors qu'à Naples la couronne est déposée sur le symbole par une main mystérieuse conformément aux données de l'iconographie impériale. A ce sujet, voir plus haut : p. 143, note 2.

² LACTANCE : De mort. persecut. 44 CSEL 27, 223-224. EUSÈBE DE CÉSARÉE : Vita Const. 1, 28-31 GCS 1, 21-22.

³ G. B. GIOVENALE : Il battistero lateranense, Roma 1929, 85-87. Cet édifice a été démoli et remplacé au V^e siècle par celui de Sixte III. Mais on pense qu'il est représenté sur le sarcophage 174 du Musée du Latran. J. WILPERT : Sarcofagi 1, Roma 1929, tav. 121, 4.

triomphe, puisque le monogramme nimbé reçoit une couronne de la main même de Dieu. Comment ne pas penser alors au fameux passage où saint Paul célèbre la victoire du Christ et son exaltation, texte utilisé à plus d'une reprise dans la prédication pascale ¹ ? Après avoir indiqué l'humilité du Christ obéissant jusqu'à la mort de la croix, l'apôtre ajoute : « Aussi Dieu l'a-t-il exalté et lui a-t-il donné le Nom qui est au-dessus de tout nom, pour que tout, au nom de Jésus, s'agenouille, au plus haut des cieux, sur la terre et dans les enfers, et que toute langue proclame, à la gloire de Dieu le Père, que Jésus-Christ est Seigneur ². » Rien d'étonnant donc, si ce Nom est rappelé là même où l'homme reconnaît son Seigneur.

Avons-nous dit ainsi le dernier mot pour expliquer la présence du monogramme dans notre baptistère ? Tel ne serait pas l'avis de L. de Bruyne qui justifie cette présence par les notions d'illumination et de sceau baptismal ³.

On ne saurait soutenir que le choix du monogramme ait été dicté par la conception du baptême comme illumination ; mais il est possible qu'en voyant briller le monogramme dans le ciel nocturne de Naples certains spectateurs se soient rappelés que comme l'apparition du Christ ressuscité illumine la nuit pascale, ainsi le baptême illumine l'âme dont il chasse les ténèbres ⁴. Par contre, le rapprochement du monogramme et du sceau baptismal est une question plus délicate qu'il nous faut examiner en détail.

Saint Paul écrit aux Corinthiens et aux Ephésiens que nous sommes marqués d'un sceau par l'Esprit de Dieu ⁵. Il est souvent difficile de distinguer si, pour les auteurs chrétiens des premiers siècles, cette marque doit s'entendre du baptême indépendamment de la confirmation ou si elle concerne à la fois les deux sacrements de l'initiation chrétienne. Pourtant, la conception du baptême lui-même comme sceau apparaît certainement au II^e siècle dans le Pasteur d'Hermas. Parlant des néophytes, Hermas écrit : « Il leur fallait sortir de l'eau pour recevoir la vie... Ces morts reçurent donc eux aussi le sceau du Fils de Dieu et entrèrent dans le

¹ Voir à titre d'exemple un sermon prononcé par saint Augustin dans la nuit même de Pâques : Serm. Wilmart 6, 2 = *Miscellanea Agostiniana* 1, Roma 1930, 688-689.

² Phil. 2, 9-11.

³ L. DE BRUYNE, Rome 1957, 356-357.

⁴ A ce sujet, voir plus loin : p. 154, note 1.

⁵ 2 Cor. 1, 22. Eph. 1, 13 ; 4, 30. Nous retrouvons le sceau dans l'Apocalypse, mais avec une perspective un peu différente : Apoc. 7, 3-4 ; 14, 1 ; 22, 4. Au sujet de la « sphragis » comme rite particulier et comme aspect du baptême, voir J. DANIELOU : *Bible et liturgie*, Paris 1951, 76-96.

royaume de Dieu. Avant de porter le nom du Fils de Dieu, l'homme est mort ; et lorsqu'il reçoit le sceau, il rejette la mort et reçoit la vie. Et le sceau, c'est l'eau : ils descendent donc dans l'eau morts et ils en sortent vivants. A eux aussi donc fut annoncé ce sceau et ils en usèrent pour entrer dans le royaume de Dieu ¹. » Force est toutefois de reconnaître que cette conception est plutôt rare à cette époque ².

Toute autre est la situation à partir du milieu du IV^e siècle, où nous voyons les grands évêques recourir à cette conception du baptême dans leur enseignement ³.

S'adressant aux futurs baptisés, saint Cyrille de Jérusalem leur déclare que le baptême est « un sceau saint indissoluble ⁴ ». Ils recevront ce sceau afin d'être admis dans le troupeau du Christ et d'être reconnus ainsi par le Seigneur ⁵. Et c'est l'Esprit qui les marquera de ce sceau à travers l'eau ⁶.

Dans un sermon sur le baptême, saint Basile dit qu'on ne peut entrer au Paradis sans être marqué du sceau baptismal ⁷. C'est en effet à ce signe que l'ange nous reconnaîtra, de même qu'en Egypte il a reconnu les

¹ HERMAS : Le Pasteur, Sim. 9, 16 GCS 1, 89-90. Traduction SC 53, 327-329. Qu'il s'agisse bien non de l'initiation prise dans son ensemble, mais du baptême lui-même, Hermas le dit clairement : Ἡ σφραγὶς οὖν τὸ ὕδωρ ἐστίν. Au sujet de ce texte, cf. E. PETERSON : Frühkirche, Judentum und Gnosis, Freiburg i. Br. 1959, 328 sq.

² Dölger, qui a étudié la question pour les premiers siècles, cite comme faisant allusion au baptême-sceau le Pasteur d'Herma, la Secunda Clementis, les Excerpta ex Theodoto et les Eclogae propheticae, alors que Clément d'Alexandrie et Hippolyte de Rome sont peu sûrs ; quant à l'interprétation de l'épithaphe d'Abercius dans ce sens, elle est problématique. F. J. DÖLGER : Sphragis, Eine altchristliche Taufbezeichnung in ihren Beziehungen zur profanen und religiösen Kultur des Altertums, Paderborn 1911, 70-88. A la liste de Dölger il faut ajouter les Actes de Thomas qui parlent des brebis marquées au sceau du Seigneur. J. QUASTEN, Münster i. Westf. 1939, 227-228. Voir aussi IRÉNÉE : Epid. 3 SC 62, 32.

³ On sait que la théologie du caractère est liée à la non réitération du sacrement. Les auteurs paléochrétiens n'ont pas attendu le milieu du IV^e siècle pour dire que le baptême ne peut être reçu qu'une fois. Mais notre propos n'est pas de faire ici un exposé du caractère baptismal. Nous voulons simplement montrer, à l'aide de quelques textes, que la façon d'envisager le baptême comme un sceau n'est pas courante aux débuts de l'Eglise alors qu'elle se généralise après la Paix de l'Eglise.

⁴ σφραγὶς ἀγία ἀκατάλυτος. CYRILLE DE JÉRUSALEM : Protocat. 16 PG 33, 360.

⁵ CYRILLE DE JÉRUSALEM : Cat. 1, 2 PG 33, 372. Même pensée chez DIDYME L'AVEUGLE : De Trin. 2, 15 PG 39, 717.

⁶ τὴν δι' ὕδατος σφραγίδα. CYRILLE DE JÉRUSALEM : Cat. 3, 4 PG 33, 429-432. Cf. aussi Cat. 4, 16 PG 33, 476 ; 16, 24 PG 33, 952.

⁷ BASILE : Homil. 13, 2 PG 31, 428.

Israélites grâce à un signe ¹. Le baptême lui-même est le sceau de la foi, écrit Basile contre Eunomios ; c'est pourquoi il faut croire pour pouvoir être marqué du baptême ².

Saint Grégoire de Nazianze, dans le grand discours qu'il consacre au baptême et dont nous avons déjà parlé, indique les divers noms que l'on donne à ce sacrement : en particulier, on l'appelle sceau, car il est protection et marque de possession ³.

Saint Jean Chrysostome conçoit aussi le baptême en tant que sceau. Comme signe, les Juifs avaient la circoncision. Nous, nous avons les arrhes de l'Esprit qui nous marque comme on le fait pour les soldats ⁴. De la sorte, celui qui était autrefois Gentil ou Juif ou esclave a maintenant en lui l'empreinte du Christ ⁵.

Même conception chez saint Ambroise : « N'est-ce pas dans l'eau que nous vivons, comme dans l'Esprit ? N'est-ce pas dans l'eau que nous sommes marqués, comme dans l'Esprit ⁶ ? » Notons bien que si la réflexion de l'évêque de Milan est courte, sa forme interrogative montre qu'elle exprime une idée généralement reçue.

C'est toutefois chez saint Augustin que cet enseignement revient le plus souvent. Rien d'étonnant à cela, puisque la défense de l'orthodoxie contre le donatisme a fait de l'évêque d'Hippone le Docteur du caractère sacramentel. Aux donatistes qui réitéraient le baptême, Augustin explique que ce sacrement nous marque du signe du Christ, et non de celui de son ministre. Le Docteur d'Hippone utilise alors trois images, mais de façon inégale. S'il compare le sceau baptismal au signe dont on marque les brebis ⁷ et à l'empreinte dont on frappe les monnaies ⁸, il le rapproche

¹ BASILE : Homil. 13, 4 PG 31, 432. Au sujet de cette comparaison, cf. J. DANÉLOU : Bible et liturgie, Paris 1951, 221-227.

² BASILE : Adv. Eunom. 3, 5 PG 29, 665.

³ GRÉGOIRE DE NAZIANZE : Orat. 40, 4 PG 36, 361-364.

⁴ JEAN CHRYSOSTOME : In epist. 2 ad Cor. homil. 3, 7 PG 61, 418.

⁵ JEAN CHRYSOSTOME : In cap. 3 epist. ad Gal. comment. 5 PG 61, 656. Dans une catéchèse baptismale, saint Jean Chrysostome dit que le catéchumène est une brebis sans le sceau : *πρόβατον ἀσφράγιστον*. Ce texte se trouve dans l'ouvrage rarissime de A. Papadopoulos-Kerameus, mais il est cité par A. Wenger dans l'introduction de son édition de huit catéchèses baptismales inédites : SC 50, 78.

⁶ AMBROISE : De Sp. S. 1, 6, 78 PL 16, 723. Et l'évêque de Milan de citer Eph. 1, 13-14 et 2 Cor. 1, 21-22.

⁷ AUGUSTIN : De bapt. 6, 1, 1 CSEL 51, 298. Contra Cresc. 1, 30, 35 CSEL 52, 355. Epist. 173, 3 CSEL 44, 642. Au sujet de cette comparaison, cf. J. QUASTEN, Münster i. Westf. 1939, 226-231.

⁸ AUGUSTIN : Contra epist. Parmen. 2, 13, 29 CSEL 51, 80. Voir aussi plus haut : p. 92, note 1.

surtout du caractère dont, à cette époque, on marquait les soldats¹. Le baptême est comme le caractère qui orne le soldat et confond le déserteur². Celui-ci est responsable de la désertion, mais la marque qu'il porte reste celle de l'empereur ; et si des déserteurs marquent des soldats, ils le font avec l'empreinte de l'empereur, non avec un signe de désertion. De même en va-t-il du caractère baptismal qui reste toujours celui du Christ³.

Notons bien que loin d'être propre à saint Augustin, cette façon militaire d'envisager l'initiation chrétienne est commune aux auteurs de cette époque. C'est là, d'ailleurs, une conception qui remonte aux débuts de l'Eglise. Saint Cyrille de Jérusalem avertit plusieurs fois ses auditeurs qu'ils vont devenir les soldats du Christ⁴. Saint Basile⁵ et saint Jean Chrysostome⁶ ne parlent pas autrement. En Occident, les mêmes idées sont aussi développées par saint Ambroise dans l'oraison funèbre de l'empereur Valentinien II⁷ et par saint Paulin de Nole dans une lettre où

¹ Au sujet de la coutume de marquer les soldats, voir F. J. DÖLGER : *Sphragis, Eine altchristliche Taufbezeichnung in ihren Beziehungen zur profanen und religiösen Kultur des Altertums*, Paderborn 1911, 32-37 und Taf. 1.

² AUGUSTIN : In ps. 39, 1 PL 36, 433.

³ *Baptismus non est ipsorum, sed Christi... In errante et deserente milite crimen est desertoris, character autem non est desertoris, sed imperatoris... Ceteri a desertoribus signati sunt, non tamen signo desertoris, sed signo imperatoris... Deus et Dominus noster Jesus Christus quaerit desertorem, delet erroris crimen, sed non exterminat suum characterem. Ego quando venio ad fratrem meum et colligo errantem fratrem meum, attendo fidem in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti. Iste est character Imperatoris mei. De isto characterе militibus suis vel potius comitibus suis, ut hunc imprimerent eis, quos congregabant castris ejus, praecepit dicens : « Ite, baptizate omnes gentes in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti » (Mt. 28, 19). AUGUSTIN : Serm. ad Caesareens. Eccl. pleb. CSEL 53, 169-170. Cf. aussi AUGUSTIN : Contra epist. Parmen. 2, 13, 29 CSEL 51, 80-81. Contra litt. Petil. 2, 108, 247 CSEL 52, 160. Contra Cresc. 1, 30, 35 CSEL 52, 355. Epist. 185, 23 CSEL 57, 22; 89, 9 CSEL 34 II, 415 qui est une lettre impériale adressée au proconsul d'Afrique.*

⁴ Pour l'évêque de Jérusalem, cela arrivera soit au baptême, soit à la confirmation, les deux sacrements se succédant, comme l'on sait, dans la cérémonie de l'initiation chrétienne. CYRILLE DE JÉRUSALEM : Protocat. 1 PG 33, 332-333; 17 PG 33, 365. Cat. 1, 3 PG 33, 372-373; 3, 13 PG 33, 444; 4, 37 PG 33, 504; 17, 36 PG 33, 1009-1012; 21, 4 PG 33, 1092. Notons tout particulièrement la catéchèse consacrée au baptême et où Cyrille dit à ses auditeurs que leurs âmes seront marquées par le Saint-Esprit et qu'ils appartiendront à l'armée du grand Roi. Cat. 3, 3 PG 33, 428.

⁵ BASILE : Homil. 13, 4 PG 31, 432.

⁶ JEAN CHRYSOSTOME : In epist. 2 ad Cor. homil. 3, 7 PG 61, 418. Cat. bapt. 1, 1 SC 50, 108; 1, 8 SC 50, 112; 1, 18 SC 50, 118; 1, 20 SC 50, 118-119; 1, 40 SC 50, 129; 2, 1 SC 50, 133; 2, 8 SC 50, 137; 3, 11 SC 50, 157; 4, 6 SC 50, 185; 5, 26-27 SC 50, 213. Cf. In Mt. homil. 54, 5 PG 58, 538. Pour désigner les nouveaux baptisés, saint Jean Chrysostome utilise volontiers l'expression de « nouveaux soldats du Christ ».

⁷ AMBROISE : De obitu Valent. consolat. 58 CSEL 73, 357. Cf. De obitu Theodos. orat. 9-10 CSEL 73, 375-376.

il engage son correspondant à quitter l'armée de César pour s'engager dans celle du Christ ¹.

Il faut donc reconnaître que les Pères s'accordent pour concevoir le baptême comme un sceau qui marque l'âme du baptisé : signe de possession semblable à ceux dont on marquait les soldats ou les brebis. Or, si ces empreintes devaient permettre aux propriétaires de reconnaître leurs « biens », elles ne reproduisaient pas leurs noms : on sait, par exemple, que le caractère qui ornait le soldat et qui était donc, selon saint Augustin, « le signe de l'empereur », pouvait n'être que deux petits traits qui se croisent ². On peut donc certes dire que de quelque façon ces marques représentaient les propriétaires ; mais, sans solliciter les textes, peut-on soutenir que selon les Pères le sceau baptismal reproduit en nous le nom même du Christ ?

Et si nous nous tournons vers les monuments, voyons-nous un rapport particulier entre le monogramme du Christ et le sceau baptismal ? D'après L. de Bruyne, « le chrisme dans un ciel étoilé était un thème ed baptistère ³ ». Mais cela peut s'expliquer par les motifs que nous avons indiqués plus haut ⁴. Le seul cas où l'on pourrait peut-être voir une relation entre le monogramme et la formule du baptême se trouve à Albenga : dans le baptistère de cette ville, le triple monogramme évoque la Sainte Trinité et peut donc rappeler la formule baptismale trinitaire. Est-ce suffisant pour voir dans ce chrisme la traduction iconographique du baptême considéré comme sceau ? A vrai dire, le point de contact fait défaut.

L'hypothèse de de Bruyne est tentante, mais nous ne croyons pas qu'elle tienne à l'examen. Que quelque spectateur ait pensé au sceau baptismal en voyant le monogramme du Christ dans un baptistère, nous ne le nierons pas. Mais que cette conception du baptême soit la raison qui justifie la présence du chrisme dans les baptistères, nous ne pouvons l'admettre. D'ailleurs, les lettres apocalyptiques qui accompagnent si souvent le monogramme en accentuent encore le caractère strictement personnel, le Christ seul étant l'Alpha et l'Oméga, le Principe et la Fin. En conclusion, il faut donc dire que c'est pour désigner le Christ lui-

¹ PAULIN DE NOLE : Epist. 25, 1 CSEL 29, 223-224 ; 25, 4 CSEL 29, 225-226 ; 25, 8 CSEL 29, 229. Cf. Epist. 24, 14 CSEL 29, 214. Voir aussi l'inscription que Paulin compose pour le baptistère de Primuliacum et où il dit que le nouvel homme aeternis nascitur imperiis. Epist. 32, 5 CSEL 29, 279.

² C'est ce que montre une sculpture reproduite par F. J. DÖLGER ; voir plus haut : p. 151, note 1.

³ L. DE BRUYNE, Rome 1957, 356.

⁴ Voir plus haut : pp. 146-148.

même glorieux, et non pour symboliser le sceau baptismal, que les chrétiens ont représenté le chrisme dans leurs baptistères.

L'art figuratif baptismal a utilisé le monogramme du Christ soit dans la décoration des voûtes des baptistères, soit dans l'ornementation des piscines baptismales. Le chrisme se trouve – sous les différentes formes que nous lui connaissons : monogramme constantinien, croix monogrammatique, etc. – dans les monuments suivants :

Santa Costanza, à Rome. La niche qui fait face à l'entrée ne conserve que quelques vestiges de sa décoration de mosaïques. On y voit quelques rangées d'étoiles foncées se détachant sur fond blanc. Au centre de la voûte on aperçoit encore le sommet d'un cercle, et nous savons qu'à l'intérieur il y avait autrefois un monogramme doré ¹.

Baptistère de Naples. Nous connaissons ce tableau où le monogramme du Christ a la forme d'une croix monogrammatique ², nimbée et flanquée des lettres alpha et oméga. Contrairement à la mosaïque de Santa Costanza, ici les étoiles claires se détachent sur fond bleu foncé.

Baptistère (?) de l'empereur Arcadius à Saint-Ménas. Contemporain de San Giovanni in fonte de Naples, cet édifice – dont la destination comme baptistère est disputée ³ – a le monogramme constantinien au sommet de la coupole ⁴.

Baptistère d'Albenga. Dans ce baptistère du V^e siècle, la seule niche qui ait conservé sa décoration de mosaïques nous montre un ciel étoilé ⁵ avec,

¹ J. WILPERT : *Mosaiken* 1, Freiburg i. Br. 1916, 292. Au sujet des éventuels rapports entre cet édifice et le baptême, voir plus haut : p. 119, note 4.

² La même croix monogrammatique se trouve dans un graffiti préconstantinien découvert au Latran. C. CECHELLI : *Il trionfo della Croce*, Roma 1954, fig. 53. A Naples, le cœur de la croix est perdu. Y avait-il là un petit buste du Christ, tel qu'on en verra un, par exemple, à Sant'Apollinare in Classe ? On peut se poser la question, mais le monogramme du baptistère d'Albenga, entièrement conservé, nous incline à répondre par la négative.

³ Voir à ce sujet K. M. KAUFMANN : *Die Menasstadt und das Nationalheiligtum der altchristlichen Aegypter*, Leipzig 1910, 100-102. F. W. DEICHMANN : *Zu den Bauten der Menasstadt = Archäologischer Anzeiger, Beiblatt zum Jahrbuch des Archäologischen Instituts* 52, Berlin 1937, 75-86. V. MONNERET DE VILLARD : *La basilica cristiana in Egitto = Atti 4 I*, Roma 1940, 292 e 319. F. W. DEICHMANN : *Baptisterium = Reallexikon für Antike und Christentum* 1, Stuttgart 1950, 1165.

⁴ K. M. KAUFMANN : *Die Menasstadt und das Nationalheiligtum der altchristlichen Aegypter*, Leipzig 1910, 102, pl. 38. On se rappellera qu'il y a en outre un semis d'étoiles dans la piscine ; voir plus haut : p. 142, note 2.

⁵ Au sujet de ces étoiles, voir plus haut : p. 142, note 2.

au sommet de la voûte, un triple monogramme flanqué des lettres apocalyptiques et entouré d'un nimbe à trois dégradations et de douze colombes ¹.

Baptistère d'Arnitha. La cuve baptismale de ce baptistère se trouve actuellement au musée de Rhodes. Elle est en marbre rose veiné. Sur son rebord il y a deux chrismes qui sont suivis de deux croix ².

Baptistère du monastère de l'Ouest, à Timgad. Remontant à la seconde moitié du V^e siècle, la cuve baptismale de ce monastère algérien est hexa-

¹ J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 88, 1. La répétition du monogramme d'Albenga évoque la Sainte Trinité. Au sujet des baptistères que nous venons de mentionner, une remarque s'impose. A la signification principale du monogramme – qui est de manifester le Christ – certains ont pu ajouter un autre symbolisme secondaire : la nuit pascale est illuminée par l'apparition du Christ ressuscité. On sait combien les premiers chrétiens ont parlé du baptême qui illumine l'âme dont il chasse les ténèbres ; ainsi JUSTIN : *Apol.* 1, 61 PG 6, 421. CLÉMENT D'ALEXANDRIE : *Pédag.* 1, 6 GCS 1, 105. CYPRIEN : *Ad Donat.* 4 CSEL 3 I, 6. CYRILLE DE JÉRUSALEM : *Protocat.* 15 PG 33, 357. BASILE : *Homil.* 13, 1 PG 31, 424. Ps. BASILE : *De bapt.* 1, 2, 11 PG 31, 1544. GRÉGOIRE DE NAZIANZE : *Orat.* 39, 1 PG 36, 336 ; 40, 3 PG 36, 361 ; 40, 5 PG 36, 365. GRÉGOIRE DE NYSSE : *Orat. cat.* 32 PG 45, 84. JEAN CHRYSOSTOME : *Ad illum. cat.* 1, 2 PG 49, 225 ; 2, 1 PG 49, 235. *Cat. bapt.* 4, 12 SC 50, 189. In *epist.* 1 ad Cor. *homil.* 40, 2 PG 61, 349. AUGUSTIN : *Serm.* 216, 4 PL 38, 1078 ; 223, 1 PL 38, 1092 ; *Serm. Guelferb.* 5, 1 = *Miscellanea Agostiniana* 1, Roma 1930, 457. Pensons à la terminologie en usage dans l'Eglise à cette époque : les futurs baptisés sont les φωτισόμενοι, les illuminandi, et les nouveaux chrétiens les νεοφωτιστοι, les illuminati. Cette conception du baptême apparaît dans la liturgie grecque de Constantinople, cf. J. A. ASSEMANUS : *Codex liturgicus* 2, Romae 1749, editio iterata ab Huberto Welter, Parisiis et Lipsiae 1902, 132. Qu'on pense aussi au Christ-Soleil. A ce sujet, voir J. F. DÖLGER : *Die Sonne der Gerechtigkeit und der Schwarze, Eine religionsgeschichtliche Studie zum Taufgelöbnis*, Münster i. Westf. 1918 ; *Sol Salutis, Gebet und Gesang im christlichen Altertum*, Münster i. Westf. 1920. P. LUNDBERG : *La typologie baptismale dans l'Ancienne Eglise*, Upsala 1942, 169-174. O. PERLER : *Die Mosaiken der Juliergruft im Vatikan, Freiburg (Schweiz) 1953*, 13-32. Cette conception du baptême apparaît dans les baptistères où l'illumination baptismale est rappelée par le monogramme éclairant la nuit pascale. La même conception apparaît aussi dans les inscriptions de certains baptistères :

Baptistère de Sainte-Thècle, à Milan. O. PERLER : L'inscription du baptistère de Sainte-Thècle à Milan et le De Sacramentis de saint Ambroise = *Rivista di archeologia cristiana* 27, Roma 1951, 146.

Baptistère 1 de Djemila. H. GRÉGOIRE : Les baptistères de Cuicul et de Doura = *Byzantion* 13, Paris 1938, 589-590.

Baptistère d'Afyon Karahisar. H. GRÉGOIRE : Les pierres qui crient = *Byzantion* 14, Paris 1939, 317.

Baptistère d'Evron. L. DE BRUYNE, Rome 1957, 357, note 59.

² A. C. ORLANDOS : ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΑ ΛΕΙΨΑΝΑ ΤΗΣ ΡΟΔΟΥ = ΑΡΧΕΙΟΝ ΤΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΜΝΗΜΕΙΩΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ 1948, 35, fig. 29.

gonale et recouverte de mosaïques. Chacun des angles de l'hexagone est orné d'un monogramme blanc sur fond rose. On trouve encore d'autres monogrammes sur la paroi extérieure du rebord de cette cuve ¹.

Baptistère de Hadjara-Mengouba. Il s'agit d'un baptistère assez endommagé. Les parois de sa cuve sont décorées de quelques symboles, notamment de croix monogrammatiques ².

Baptistère de Kélibia. La célèbre cuve de ce baptistère tunisien remonte au début du VI^e siècle. Elle est entièrement décorée de mosaïques. Au fond de cette cuve il y a un monogramme flanqué des lettres apocalyptiques, tandis que d'autres chrismes se trouvent sur ses gradins et ses parois ³.

Baptistère du prêtre Vitalis, à Sbeitla. Comme c'est le cas à Kélibia, le fond de la cuve de ce baptistère tunisien est orné d'un monogramme : il s'agit d'une croix monogrammatique flanquée d'alpha et d'oméga et entourée d'une couronne ⁴.

Baptistère 2 de Sfax. Là encore, le fond de la cuve baptismale, aujourd'hui détruite, était orné d'un chrisme ⁵.

9. Le cadre de la calotte

Les différents sujets qui ornent le baptistère de Naples sont séparés entre eux par de nombreuses bandes décoratives. La plupart d'entre elles sont composées d'éléments fort simples : figures géométriques, représentations de pierres précieuses. Il n'en va pas de même des huit fuseaux qui

¹ A. BALLU : Les ruines de Timgad, Paris 1911, 41-42. A Thibiua, en Tunisie, on a retrouvé des piliers remontant aux environs de 500 et dont l'un est orné d'une croix monogrammatique flanquée des lettres alpha et oméga. Peut-être s'agit-il des piliers soutenant le dais qui surmontait la piscine baptismale. J. CINTAS - G. L. FEUILLE : Eglise et baptistère de Thibiua = Karthago 3, Paris 1952, 197-204.

² A. CONTENCIN : Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques, Procès-verbaux des séances 1932-1933, Paris 1935, 333. Voir aussi plus haut : p. 104.

³ On trouvera la description détaillée de cette cuve et sa reproduction dans l'article de CHR. COURTOIS : Sur un baptistère découvert dans la région de Kélibia (Cap Bon) = Karthago 6, Paris 1955, 98-123. Voir aussi plus haut : p. 104.

⁴ P. G. LAPEYRE : La basilique chrétienne de Tunisie = Atti 4 I, Roma 1940, 215 et 214, fig. 19.

⁵ P. GAUCKLER : Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique 2, Paris 1910, 18, n° 35. Voir aussi plus haut : p. 105.

divisent les compartiments de la coupole, ni surtout du riche anneau qui encadre le tableau de la calotte, puisqu'ils sont ornés de toute une végétation luxuriante égayée par de nombreux oiseaux.

A l'origine de ce motif il y a les conceptions antiques de l'au-delà. Une croyance universellement répandue était que l'âme du défunt poursuit dans le tombeau une existence analogue à celle des vivants, donc soumise aux exigences de la faim et de la soif. De là, l'obligation de verser des libations sur le sépulcre, d'y déposer à certains jours des aliments et des boissons ¹. Cette croyance a trouvé une expression artistique par exemple dans la scène des Saisons offrant leurs dons au défunt représenté sous les traits de Dionysos ².

A côté de cette conception d'une pâle existence d'un simulacre d'homme dans la réclusion du tombeau en est peu à peu apparu une autre: celle de la descente des morts dans le royaume souterrain de Pluton où, étendus sous les frais ombrages des Champs Elysées dans un printemps éternel, les bienheureux jouissent d'une félicité exempte de tout souci. Comme pour la survie dans la tombe, l'idée de repas fut combinée ici à celle du repos, association toute naturelle à une époque où les convives mangeaient à demi-couchés sur des lits. On s'est donc représenté les bienheureux mollement étendus sur l'herbe printanière et prenant part à un festin perpétuel, accompagné de musique et de chants.

Or dès la période hellénistique la croyance que les morts descendaient dans les profondeurs de la terre avait perdu tout crédit parmi les esprits cultivés. La doctrine qui triompha à l'époque romaine fut celle que les âmes s'élevaient au ciel pour y vivre éternellement parmi les astres. Les Champs Elysées y furent transférés : le festin des bienheureux fut ainsi transporté au ciel et se confondit avec le repas des dieux dans l'Olympe, thème qui se rencontre encore au IV^e siècle de notre ère avec Julien l'Apostat. C'est ainsi que « la réception parmi les dieux, qui était d'abord le privilège d'un petit nombre de héros, devint peu à peu le sort commun de toutes les âmes pieuses ³ ».

¹ F. CUMONT : *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942, 352.

² F. MATZ : *Ein römisches Meisterwerk, der Jahreszeitensarkophag Badminton*-New York, Berlin 1958, 141. Quant à l'importance du culte de Bacchus dans les conceptions de l'au-delà, voir ci-dessous la note 3.

³ F. CUMONT : *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942, 370-379. La croyance à un banquet éternel où une ivresse divine fait vivre les élus dans une euphorie bienheureuse fut répandue dans tout le monde antique par les mystères de Dionysos, le culte de Bacchus étant la plus populaire des religions païennes de salut.

Les artistes se sont naturellement appliqués à représenter le défunt jouissant de la béatitude dans les Champs Elysées et participant au repas des bienheureux. Qu'on se rappelle, par exemple, la catacombe syncrétique située entre celles de Saint-Calliste et de Prétextat, à gauche de la via Appia en sortant de Rome, et où des fresques du IV^e siècle montrent la défunte Vibia conduite par Mercure devant les Parques, puis introduite dans les Champs Elysées où elle prend part au festin ¹.

De leur côté, les chrétiens ont aussi placé le lieu de la béatitude au ciel, considéré alors comme le nouveau Paradis. De même que les prés mythologiques des Champs Elysées, le Paradis fut donc conçu comme un jardin verdoyant, planté d'arbres touffus et brillant de l'éclat de fleurs multicolores ². Rien d'étonnant, dès lors, si les artistes chrétiens se sont mis à évoquer, eux aussi, le séjour des bienheureux comme un jardin de délices. Ainsi, de nombreuses peintures des catacombes montrent le défunt dans un décor paradisiaque ³. De même, la décoration de la voûte annulaire du mausolée de Santa Costanza, à Rome, où les mosaïques sont de caractère nettement funéraire ⁴, représente notamment des oiseaux, des rameaux, des fruits, des coupes, ainsi que des scènes de vendange ⁵.

Mais ce Paradis, perdu par la faute de nos premiers parents, c'est au baptême que nous le retrouvons : du pseudo-Barnabé ⁶ à saint Ambroise ⁷, les auteurs chrétiens s'entendent pour affirmer que le Paradis retrouvé ⁸, la véritable Terre promise ⁹, ce n'est pas seulement la béatitude dans

¹ J. WILPERT : *Malereien*, Freiburg i. Br. 1903, Taf. 132.

² H. LECLERCQ : *Paradis* = DACL 13, Paris 1938, 1581-1585.

³ Au sujet des représentations d'une végétation paradisiaque dans l'art funéraire paléochrétien, voir par exemple J. WILPERT : *Malereien*, Freiburg i. Br. 1903, 27-28. H. LECLERCQ : *Paradis* = DACL 13, Paris 1938, 1585-1590.

⁴ Il s'agit des mosaïques appartenant à la première phase de la décoration, celle qui est indiscutablement destinée à orner un mausolée. Au sujet de la seconde phase, voir plus haut : p. 119.

⁵ J. WILPERT : *Mosaiken* 3, Freiburg i. Br. 1916, Taf. 6-7. On sait que ces scènes de vendange ont fait considérer à la Renaissance Santa Costanza comme un temple de Dionysos.

⁶ Ps. BARNABÉ : *Epist.* 6, 8-19 = K. BIHLMAYER : *Die apostolischen Väter* 1, Tübingen 1924, 16-18.

⁷ AMBROISE : *In ps.* 118, 3, 14 CSEL 62, 48.

⁸ On lira à ce propos J. DANÉLOU : *Le Symbolisme des Rites baptismaux* = *Dieu Vivant* 1, Paris 1945, 23-24 ; *Bible et liturgie*, Paris 1951, 51.

⁹ Au sujet de la Terre promise envisagée dans un contexte baptismal, cf. A. JAUBERT : *Introduction aux homélies d'Origène sur Josué* = SC 71, 17-62 et 83-87. P. PRIGENT : *L'Épître de Barnabé I-XVI et ses sources*, Paris 1961, 84-99. Voir aussi ce que nous avons dit du sarcophage 125 du Musée de Marseille, où se trouve une évocation de la Terre promise ; plus haut : p. 91.

l'au-delà, mais c'est déjà ici-bas l'Eglise dont nous devenons membres par le baptême. Ce double symbolisme du Paradis se trouve d'ailleurs déjà dans l'Apocalypse ¹. En nous rappelant le Paradis ², les huit fuseaux de la coupole napolitaine et le riche anneau de sa calotte évoquent donc non seulement la béatitude céleste où se trouve le Christ glorieux symbolisé ici par son monogramme, mais aussi l'Eglise où entre le nouveau baptisé.

Le cadre de la calotte de San Giovanni in fonte est composé de plusieurs motifs. Quatre paires d'oiseaux s'affrontent alternativement autour d'un vase ou d'une corbeille remplis de branches chargées de fruits divers. Il est dommage que l'état de conservation de cette mosaïque ne nous permette pas de déterminer les espèces qui étaient représentées par la végétation, car il se pourrait que l'artiste ait voulu indiquer là les quatre saisons : il n'y aurait alors aucun doute que ce serait en tant que symboles de régénération et de résurrection ³.

Tel est en tout cas le symbolisme du phénix représenté dans ce cadre. La légende de cet oiseau consacré au soleil est bien antérieure au christianisme, puisqu'on la trouve déjà dans les œuvres d'Hésiode et d'Hérodote. Le phénix serait originaire de l'Inde. Il vit cinq cents ans et, lorsqu'il sent approcher le terme de sa vie, il gagne la ville du Soleil, Héliopolis en Egypte. Il se fait un nid avec de l'encens, de la myrrhe et d'autres aromates, et y meurt. De sa chair sort un ver auquel il pousse des ailes : le troisième jour, l'oiseau ressuscité regagne le pays d'où il est venu. Rien

¹ Par exemple Apoc. 22, 1-2 à propos de quoi le Père Allo écrit : « Ces images conviennent proportionnellement à la vie présente et à la vie future. » E. B. ALLO : *L'Apocalypse*, 4^e éd., Paris 1933, 353.

² Nous avons déjà noté plus d'une fois que les mosaïques de San Giovanni in fonte illustrent le baptême conçu comme un retour au Paradis. Voir par exemple plus haut : p. 135, note 1. Quant à la présence des arbres paradisiaques dans les baptistères, voir L. DE BRUYNE, Rome 1957, 354, note 47.

³ C'est là, en effet, un symbolisme traditionnel, à cause du perpétuel renouvellement de la nature. Il se trouve déjà dans l'art classique et fut simplement repris par les chrétiens : « Souvent un symbole païen reste usité à l'époque chrétienne avec la même signification, parfois légèrement modifiée (par exemple les Sirènes). Il arrive même que les écrivains ecclésiastiques nous l'expliquent plus clairement que les auteurs païens (par exemple les Saisons comme emblèmes de la résurrection ; cf. *Revue archéologique* 1916, IV, p. 7) ». F. CUMONT : *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942, 12, note 2. Voir à titre d'exemple ZÉNON DE VÉRONE : *Tract.* 2, 45 PL 11, 500-502 qui est un sermon de Pâques. Tout ce symbolisme des saisons sera traité prochainement par O. PERLER : *Die Taufsymbolik der vier Jahreszeiten im Baptisterium bei Kelibia*, article à paraître dans le recueil en hommage à Theodor Klauser à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire.

d'étonnant donc si les chrétiens ont vu dans cette légende le symbole de la résurrection ¹. Et pourtant, il semble que les artistes paléochrétiens n'aient pas souvent utilisé le motif du phénix : si nous le voyons quelquefois dans les grandes compositions absidiales des basiliques, San Giovanni in fonte de Naples est le seul baptistère à l'avoir conservé ². Peu importe, d'ailleurs, car sa signification dans notre coupole ne saurait faire de doute ³.

10. Conclusion

Une double constatation s'impose d'elle-même au terme de notre étude. D'une part, la décoration de San Giovanni in fonte de Naples ne comporte pas un seul thème que nous ne retrouvions ailleurs avec un sens baptismal. D'autre part en raison de la richesse et du nombre de ses symboles, le baptistère napolitain est vraiment l'un des plus précieux monuments paléochrétiens conservés.

Cette décoration est l'œuvre d'une époque de transition entre l'iconographie primitive qu'on trouve au baptistère de Doura-Europos, et l'iconographie plus récente dont témoignent les baptistères de Ravenne. La première, composée de paradigmes bibliques, apparaît surtout dans le cycle de la coupole ⁴ : il s'agit moins de tableaux illustrant des épisodes de la vie terrestre de Jésus que de rappels de la puissance divine qui se manifeste au baptême. La seconde, principalement représentée par les

¹ CLÉMENT DE ROME : 1 Clem. 25 = K. BIHLMAYER : *Die apostolischen Väter* 1, Tübingen 1924, 49. TERTULLIEN : *De carn. resurrect.* 13 CSEL 47, 42. EUSÈBE DE CÉSARÉE : *Vita Const.* 4, 72 GCS 1, 147. DIDASCALIA 5, 7, 15-18 et CONSTITUTIONS APOSTOLIQUES 5, 7, 15-16 = F. X. FUNK : *Didascalia et Constitutiones Apostolorum* 1, Paderbornae 1905, 256-257. PAULIN DE NOLE : *Epist.* 19, 4 CSEL 29, 141.

² Dans l'art paléochrétien, la scène du don de la loi est parfois accompagnée d'une représentation du phénix. En allait-il de même au baptistère de Naples ? On ne saurait le dire avec certitude, puisque le palmier qui était à côté de saint Paul et où le phénix aurait pu se trouver est perdu. Toutefois, nous pensons que ce tableau ne devait pas comporter une représentation de l'oiseau symbolique, puisque celui-ci se trouve déjà dans la coupole du baptistère.

³ De Bruyne pense qu'il n'est pas exclu que l'art chrétien ait gardé le souvenir des rapports entre l'oiseau et le soleil. De la proximité du phénix avec la tête de la croix monogrammatique de Naples, il déduit « qu'on établissait, à cette époque, un lien étroit entre la lumière divine qui illumine les âmes et la résurrection spirituelle, ou, pour mieux dire, les deux concepts et leurs signes s'apparentaient par le lien intime de la causalité : le Phénix n'est le symbole de la résurrection que pour autant qu'il est l'oiseau de la lumière source de vie ». L. DE BRUYNE, Rome 1957, 360.

⁴ Et partiellement dans les scènes pastorales.

mosaïques de la calotte et de l'octogone ¹, est surtout sous l'influence de l'Apocalypse et de l'art impérial ² : il s'agit alors de symboles qui dépendent de la façon de concevoir le baptême comme culte rendu au Christ glorieux, comme acceptation de la Loi nouvelle, et comme rénovation spirituelle donnant la vie du Paradis.

Tout comme l'ont fait les constructeurs des autres baptistères antiques, l'évêque Sévère de Naples a donc célébré dans le décor de San Giovanni in fonte l'œuvre surnaturelle du baptême. Ceci nous amène à une dernière remarque. La décoration des premiers baptistères chrétiens était adaptée à la destination spécifique des édifices qu'elle devait enrichir. Or ces constructions ne servaient pas à l'ensemble des cérémonies de l'initiation chrétienne, mais étaient strictement réservées à l'administration du baptême. Rien d'étonnant dès lors si les thèmes développés dans la décoration du plus ancien baptistère connu ne se rapportent qu'au sacrement de baptême : en effet, les peintures de Doura-Europos ont toutes un symbolisme baptismal et il serait vain d'y chercher un symbolisme eucharistique ³. C'était vraisemblablement encore le cas au début du V^e siècle à Naples, puisque toutes les mosaïques conservées de San Giovanni in fonte concernent seulement le baptême ⁴.

¹ En outre, on n'oubliera pas la scène du don de la loi. Les fils invisibles qui lient les mosaïques de l'octogone à celles de la calotte pour former la scène de l'offrande de couronnes au Christ et pour encadrer ainsi le cycle de la coupole montrent la profonde unité de la décoration de San Giovanni in fonte.

² Et aussi sous celle de la liturgie, notamment dans les scènes pastorales.

³ Seuls les épis de blé et les grappes de raisins qui alternent avec des grenades sur le devant de l'arc dominant la niche pourraient, au premier abord, faire penser à un symbolisme eucharistique. Ce n'est toutefois pas le cas, le blé et la vigne étant des symboles eucharistiques « récents » qu'on ignorait au III^e siècle, lorsqu'on aménagea le baptistère de Doura-Europos. Cf. L. DE BRUYNE, Rome 1957, 345, texte et note 9.

⁴ Même le miracle de Cana, seul thème qui puisse avoir un symbolisme eucharistique, évoque ici la puissance divine de Jésus sur l'eau et la transformation que le Christ opère à travers l'eau baptismale. Voir plus haut : p. 92.

INDEX

I. INDEX ICONOGRAPHIQUE

- Aigle : 15 15² 54 55 56 131 141³ 145 146
147. Voir aussi : Tétramorphe
Alpha et oméga : 6 13 26 62⁶ 77 80² 91
141 141¹ 142² 147 152 153 154 155 155¹
Ancre : 98 101
Annonce du reniement de Pierre : 85 86
90 91
Annonciation : 20 20³ 22¹ 57 58²
Apôtres : 14 44 45-52 52³ 56 57⁶ 59 59²
62 63 63³ 64 64³ 65 65¹ 66 68 75 76
76¹ 98 99 111 111² 113⁶ 120 139⁴ 141
143-145. Voir aussi l'index IV : Paul,
Pierre
Arbres : 13 15 27 28 28⁴ 28⁶ 36 36⁴ 37⁷
43 43⁶ 54 55 55¹ 56 119 128 135¹ 137
138² 140 141¹ 156 157 158³ 159²
Arrestation de Pierre : 90
Ascension : 32 37⁷ 58 59 59¹
Aveugle-né de Siloé : 57 58 61 61² 90 90³
- Bandes décoratives : 13 15 23⁴ 27-30
44-45 63 155-159
Baptême du Christ : 12 12² 51³ 57 58
58² 59 90¹ 92² 101 102 106 107 107⁴
107⁵ 131(?) 137 144⁴ 144⁵
Baptême-illumination : 148 154¹ 159³
Baptême-sceau : 92¹ 121⁶ 124 148-153
Bœuf : voir Taureau
Brebis : 15 56 64³ 67 91 101 102² 102⁴
118⁴ 119 120-131 132 135¹ 137 138³
141³ 152
Buste du Christ : 14 19 20 22¹ 29 48²
56 62 62⁶ 153²
Buste de la Vierge : 14 14² 19 20 20²
22¹ 29 48² 56 62 62⁶
- Cerf : 15 55 64³ 91 96¹ 120 128 131
132-140 141³
Champs Elysées : 156-157
Chananéenne : 37¹ 86
- Christ : voir Baptême du Christ, Buste
du Christ, Don de la loi par le Christ,
Entrée de Jésus à Jérusalem, Marche
de Jésus sur l'eau, Monogramme du
Christ, Tentation de Jésus. Voir aussi
l'index IV : Jésus-Christ
Ciel étoilé : 13 15 25 26 27 27⁴ 53 54 76
79 142 142² 144 148 152 153 156
Clave : 33⁴ 34² 35 38⁵ 42 43³ 46 46¹ 46⁷ 47
Compartment Est : 13 23⁴ 32 57 57⁶ 59
Corbeille : 13 28 28³ 57⁴ 158
Couronne : 13 14 26-27 45 45⁴ 45⁵ 46
47 48 50 50⁷ 51 51⁵ 52² 59² 75 76¹
143-146 147 147¹ 155 160¹. Voir aussi :
Main couronnant
Croix : 15 44 45 51⁵ 62 96¹ 120 131 131¹
137 138³ 140 144 144⁵ 154
Croix monogrammatique : voir Mono-
gramme du Christ
- David et Goliath : 75²
Don de la loi par le Christ : 14 29² 30⁴
31³ 32 42-43 51 57 58 59 61 61² 63 63³
64³ 65 65¹ 67 67⁴ 67⁵ 68 68⁴ 86 91
108-120 137 143 159² 160¹
Don de la loi à Moïse : 91
Draperie : 13 30-31
- Empereur, iconographie impériale : 51
108³ 110-111 143 143² 144 144¹ 144⁵
145¹ 151 151³ 152 160
Entrée de Jésus à Jérusalem : 91
Epiphanie : 89⁶ 91
Epis de blé : 28⁴ 160³
Etoiles : 13 15 25 25² 26 26⁵ 53 53² 54
54² 142 142² 153 153⁴ 156
- Feuilles, rameau : 13 28 30 43 150 157
158
Fleurs : 13 30 56 131 139¹ 140 157
Fleuves paradisiaques : 91 105 118⁴ 119
134-139. Voir aussi : Source

Fruits : 13 15 27 28 28³ 28⁴ 28⁶ 29³ 30
30¹ 30⁵ 43 54 55 91 140³ 157 158 160³

Hémorroïsse : 91

Homme ailé : 15 37⁷ 47¹ 52-53 54⁵ 55
68 76³ 141³ 145. Voir aussi : Tétramorphe

Jeunes gens et Nabuchodonosor : 91
Jonas : 101 102²

Lavement des pieds : 60 61 61¹ 106
Lion : 15 24⁹ 44 45³ 46⁵ 46⁹ 54 54⁶ 76
141³ 145. Voir aussi : Tétramorphe

Main couronnant : 13 26-27 143 143²
147¹ 148

Marche de Jésus sur l'eau : 14 39-42 65
68 79 105-108

Massacre des Innocents : 90¹

Miracle de Moïse à l'Horeb : voir Source

Monogramme du Christ : 6 9 13 13² 14
17⁴ 26-27 28 28⁴ 28⁶ 31 32¹ 43 43² 51⁵
75 77 91 141 142 142² 143 146-155
158 159³

Multiplication des pains : 57 57⁶ 58 59
85 86 90 91 92¹ 92² 105

Nimbe : 13 14² 26 26⁴ 26⁵ 28 34 34⁶ 35⁴
37⁷ 38 38¹ 42 119 120 142² 144 148
153 154

Noces de Cana : 14 29³ 30² 32 33-34 34⁶
35 42 56 56⁴ 57 57⁶ 58 59 60 61² 68
79¹ 88-92 106 107 107⁴ 108 137 160⁴
Nuages : 26-27 43 53 53¹ 54 68⁴ 119² 144

Oiseaux : 13 15 27 27⁴ 28 28² 28⁴ 29³ 30
30² 31 31² 54 55¹ 140 140³ 142² 154
156 157 158. Voir aussi : Phénix

Orante : 101

Palla : 36

Pallium : 34 35 36 37¹ 38 42 43 43³ 43⁴
45⁴ 46 46⁷ 47 48 53

Palmiers : voir Arbres

Paradis : 125 129 130 135¹ 136 141¹ 149
156-158 160

Paralytique de Béthesda : 57 58 60 60³
61 61² 87 87⁵ 90 90³ 101

Pasteur : 15 51³ 55-56 67 76 79 84⁴ 101
102 102² 102⁴ 120-131 135¹ 138 138²
138³ 139⁴ 159⁴ 160²

Pêche, pêcheur : 14 38-41 65 68⁵ 97-
105. Voir aussi : Poisson

Péché d'Adam et d'Eve : 75² 90 91 128
130

Phénix : 13 27⁴ 28-29 28² 43⁶ 59¹ 60 97¹
158-159

Pierres précieuses : 15 27 27¹ 44 45 45²
45⁴ 147¹ 155

Pilate se lavant les mains : 60

Poisson : 14 39 39⁶ 91 92 92¹ 98-105.

Voir aussi : Pêche

Rapt d'Elie : 129

Remise des clés à Pierre : 85

Remise des moyens de subsistance à
Adam et Eve : 91

Repas : voir Scène de repas

Repas d'Emmaüs : 20 22¹

Repas miraculeux des 5000 hommes : 58

Résurrection de la fille de Jaïre : 91

Résurrection de Lazare : 85 90 97

Résurrection de Naïm : 90

Ruban : 27 27² 47 147¹

Sacrifice d'Abraham : 90 91

Sacrifices de Caïn et Abel : 90

Saintes femmes au sépulcre : 14 29³ 35-
38 58 61 61² 64 68 68⁵ 76 76³ 79 93-97

Saisons : 156 158 158³

Samaritaine au puits : 14 32 33-34 35 37¹

42 56 58 60 61² 63 63³ 64 64³ 65 66
67⁸ 68 68⁵ 76 76¹ 79 79¹ 80-87 106 108

Scène de doctrine : 101 102. Voir aussi :
Volumen

Scène de repas : 101 101² 156 156³ 157

Segments : 32

Soleil : 101⁵ 154¹ 158 159³

Source : 55 55⁴ 80 80² 81¹ 84 84⁴ 88 88²
90 101 103 121 123 125 128 129 132

133 136⁴ 140 141. Voir aussi : Fleuves
paradisiques, Samaritaine au puits

Sourd-muet : 61 61³

Suzanne : 135

Taureau : 15 15³ 37⁷ 54 55 141³ 145.

Voir aussi : Tétramorphe

Tentation de Jésus : 20¹

Terre promise : 91 91³ 92¹ 157 157⁹

Tétramorphe : 15 45 51 52-54 54⁶ 56 63
68⁶ 76 76² 76³ 141 141³ 142 143 143¹

144 145 146¹. Voir aussi : Aigle,
Homme ailé, Lion, Taureau

Toge romaine : 45⁴

Tunique : 32 33 33⁴ 34 35 37¹ 38 38⁵ 42
43³ 45⁴ 46 46¹ 46⁷ 47 53 55 56

Vases : 13 14 28 28² 28³ 29³ 30 30⁵ 31
31² 33 33² 34⁶ 88 131 139 140 140³ 157

158

Volumen : 14 36 36¹ 37⁷ 42 42⁴ 46 50⁷
51¹ 51³ 62 90 102 112 119. Voir aussi :
Scène de doctrine

II. INDEX MONUMENTAL

1. Baptistères mentionnés

Afyon Karahisar : 154¹
 Albenga : 131 142² 152 153 153² 154¹
 Aquilée, catechumeneum de Théodore :
 103 128 138²
 Arnitha : 154
 Bir-Ftouha : xi³ 104 139
 Butrinto : 140
 Carthage : 87 104 139
 Colymvia : 104
 Djemila, baptistère 1 : 104 142² 154¹
 Doura-Europos : 38 41 50 60 68⁵ 75 75²
 79 86 86³ 96 96³ 107 128 131 159 160
 160³
 Evron : 154¹
 Hadjara-Mengouba : 104 155
 Hammam-Lif : 105
 Hemmaberg : 142²
 Henchir Messaouda : xi³ 138²
 Kélibia : 104 155
 Mactar : 138²
 Milan : baptistère (?) de Sant'Aquilino :
 118⁵ 129 139⁴
 – baptistère de Sainte-Thècle : 96 154¹
 Milet, baptistère de l'Asklepieion : xi³
 131 140
 Naples : viii x² xi¹ 1 2 5-77 78 79 86
 86³ 92 94⁵ 95¹ 96 96³ 97¹ 104 108 119
 120 127 128 131 132 134 138 142² 143¹
 144 144² 145 147 153 153² 155 158
 158² 159-160
 Nocera : 7
 Oued Ramel : 139
 Primuliacum : 152¹
 Ravenne : baptistère des Ariens : 50 50⁷
 51 59² 144 144⁵ 159
 – baptistère des Orthodoxes : 50 50⁷ 51
 59² 62 75 108 119 129 131 140 144
 144⁴ 144⁵ 159
 Rhodes : 104 154
 Rome : Latran : baptistère de Constan-
 tin : 70 138² 147 147³
 – baptistère de Sixte III : 1 7 87 118⁵
 129 138³ 141³ 147³
 – Vatican : baptistère de Damase : 118
 118² 118⁵ 128

Saint-Dié : 105 139⁴
 Saint-Ménas, baptistère (?) d'Arcadius :
 142² 153
 Salone : 140
 Sbeitla, baptistère de Vitalis : 155
 Sfax, baptistère 2 : 105 155
 Thibiuca : 155¹
 Timgad, monastère de l'Ouest : 154
 Tipasa : 105

Upenna : 139

Valence : 131 140

2. Peinture

Doura-Europos, baptistère : 38 41 68⁵
 75² 79 86 96 107 128 160³
 Grottaferrata, catacombe : 118³
 Naples : baptistère : 19 20 22 48² 56 62
 62⁶
 – catacombes : 77
 Rome, catacombes : Calliste : Wilpert
 27,2 : 101 ; 27,3 : 101 ; 29,2 : 84 ;
 111 : 67⁸ ; 237,1 : 57⁶
 – Domitilla : Wilpert 54,2 : 85
 – Marc-et-Marcellin : Wilpert 150, 3 :
 137¹
 – Pierre-et-Marcellin : Wilpert, Ein
 Cyclus 1-3 : 51
 – Wilpert 96 : 51³
 – Pontien : Wilpert 259,2 : 137
 – Via Latina : Ferrua 103 : 85²
 – Vibia : Wilpert 132 : 157

3. Sculpture

Arles, sarcophages : Wilpert tav. 34,3 :
 51
 p. 18, fig. 6 : 137³
 Arnitha, cuve baptismale : 154
 Djemila, baptistère 1 : 142²
 Florence, sarcophage : Wilpert 4,1 : 102
 Heiligenberg, bas-relief : 146
 La Gayolle, sarcophage : Wilpert 1,3 :
 101

Mactar, baptistère : 138²
 Marseille, sarcophages : Wilpert 16,3 : 96¹ 137 ; 17,2 : 91 137
 Mayence, bas-relief : 102⁴
 Milan, sarcophage : Wilpert 188, 1-2 : 65¹

Ravenne : sarcophage de Rinaldo : Lawrence 1 : 51⁶
 – sarcophage de Classe : Lawrence 2 : 144³
 Reims, sarcophage : Wilpert p. 18, fig. 5 : 137³
 Rome : catacombes : Calliste, sarcophage : Wilpert, Papstgräber 8,1 : 41 68
 – – Sébastien, sarcophage : Wilpert 18,5 : 51⁶
 – Latran : baptistère : 138³ 147
 – – musée, sarcophages : Wilpert 9,3 : 103 ; 18,5 : 51⁶ ; 121,4 : 111¹ 119⁵ 147³ ; 186,2 : 90 ; 206,7 : 90
 – musée des Thermes, sarcophage : Wilpert 19,6 : 102
 – Santa Maria Antiqua, sarcophage : Wilpert 3,1 : 102
 – San Pietro in Vincoli, sarcophage : Wilpert 114,4 : 85
 – Vatican, sarcophage : Garrucci 334,1 : 68³ 85⁴
 – Villa Doria-Pamphili, sarcophages : Wilpert 4,2 : 102
 – – Wilpert 10,1 : 102³

Saint-Ménas, baptistère (?) d'Arcadius : 153
 Syracuse, sarcophage : Wilpert 92,2 : 91
 Thibiouca, bas-relief : 155¹
 Vérone, sarcophage : Wilpert 150,2 : 68³

4. *Stuc*

Ravenne, baptistère des Orthodoxes : 119 131 140

5. *Mosaïque*

Albenga, baptistère : 131 142² 153 153²
 Antioche, mosaïque d'Hermès : 68⁵
 Aquilée, catechumeneum de Théodore : 103 128 138²
 Bir-Ftouha, baptistère : 104 139
 Butrinto, baptistère : 140

Centcelles, mausolée (?) : 67⁷
 Colymvia, baptistère : 104

Djemila, baptistère 1, cuve : 104

Hadjara-Mengouba, cuve baptismale : 104 155
 Hammam-Lif, cuve baptismale : 105
 Hemmaberg, consignatorium : 142²
 Henchir Messaouda, baptistère : 138²

Kélibia, cuve baptismale : 104 155

Milan, Sant'Aquilino : 129 139⁴
 Milet, baptistère de l'Asklepieion : 131 140

Naples, baptistère : 13-15 25-77 79 86 92 96 104 108 119 128 138 141 144 153 158 159-160

Oued Ramel, baptistère : 139

Ravenne : baptistère des Ariens : 50⁷ 59² 144
 – baptistère des Orthodoxes : 50⁷ 59² 62 75 144 144⁵
 – Galla Placidia : 50⁹ 51 76 141³
 – Sant'Apollinare in Classe : 153²
 – Sant'Apollinare Nuovo : 38 40³ 66 84
 Rome : Latran : 118⁵ 129 138³ 141³
 – Santa Costanza : 67⁷ 68⁴ 75³ 111¹ 119 139⁴ 153 157
 – Santa Maria Maggiore : 75³
 – Santa Maria in Trastevere : 19¹
 – Santa Pudenziana : 76³ 144²
 – Santa Sabina : 36⁵
 – Vatican : 103 118 128

Saint-Dié, baptistère : 105 139⁴
 Saint-Ménas, baptistère (?) d'Arcadius : 142²
 Salone, baptistère : 140
 San Prisco, Santa Matrona : 62
 Sbeitla, baptistère de Vitalis, cuve : 155
 Sfax, baptistère 2, cuve : 105 155

Timgad, monastère de l'Ouest, cuve baptismale : 154
 Tipasa, baptistère : 105

Upenna, baptistère : 139

Valence, baptistère : 131 140

6. Epigraphie

Abercios, épitaphe d' : 122 149²
 Afyon Karahisar, inscription du baptistère : 154¹
 Aquilée, épitaphe retrouvée à : 131
 Calbulus, inscription composée par : 87
 Djemila, inscription du baptistère 1 : 154¹
 Evron, inscription du baptistère : 154¹
 Mayence, inscription du baptistère : 130
 Milan, inscription du baptistère de Ste-Thècle : 96 154¹

Pectorios, épitaphe de : 100
 Primuliacum, inscription du baptistère : 152¹

Ravenne, inscriptions du baptistère des Orthodoxes : 108 129
 Rome, Latran : graffiti : 153²
 — — inscription du baptistère : 87

7. Arts mineurs

Camée : Paris : 76¹
 Ivoire : Berlin : 90¹
 Cambridge : 87
 Milan : 37 37⁷ 68 68⁸ 76 97¹
 Munich : 37 37⁷
 Paris : 87⁵ 90¹
 Verre : Paris 118⁴

III. INDEX DES SOURCES LITTÉRAIRES

1. Ancien Testament

Genèse : 2, 10-14 : 135¹
 Psaumes : 22 : 116² 127 128 129 130
 131 132 135¹ ; 22,1-3 : 125² ; 31 : 130 ;
 41 : 132 132⁴ 133 133³ 134 134⁶ 138²
 139 ; 41,2-3 : 132¹ 140 ; 116 : 116² 127
 Cantique : 1,7 : 125³
 Jérémie : 2,13 : 133² ; 31, 31-34 : 110¹ 115
 Baruch : 3,12 : 133²
 Ezéchiel : 1,5-14 : 143¹

2. Nouveau Testament

Matthieu : 4, 18-19 : 97² ; 13, 47-50 : 97⁴ ;
 14, 22-23 : 105⁷ ; 15, 24 : 120² ; 18,
 12-14 : 120² ; 22, 21 : 92¹ ; 28, 1-6 :
 93¹ ; 28, 19-20 : 89¹ 151³
 Marc : 1, 16-17 : 97² ; 6, 45-52 : 105⁵ ;
 7, 32-37 : 61³ ; 16, 1-8 : 93²
 Luc : 5, 1-11 : 97² ; 15, 3-7 : 120² ; 24,
 1-8 : 93³
 Jean : 1, 17 : 109³ 112³ ; 2, 1-11 : 88¹
 89¹ ; 4, 5-14 : 80¹ 82⁶ 82⁷ 133² ; 5,
 2-9 : 60³ ; 6, 16-21 : 105⁶ ; 7, 37-39 :
 80² 83³ 133² ; 9, 1-41 : 61² ; 10, 10-11 :
 120³ ; 10, 27-28 : 120⁴ ; 21, 1-6 : 97³ ;
 21, 15-17 : 120⁵
 Actes : 20, 28 : 121¹
 Romains : 5, 20-21 : 109³ ; 6, 2-11 : 94¹
 94² ; 6, 14 : 109³ ; 7, 6 : 109³ ; 8, 2 :
 109² 114¹
 I Corinthiens : 1, 13 : 106³ ; 9, 21 : 109³ ;
 15, 17 : 94²

II Corinthiens : 1, 21-22 : 148⁵ 150⁶ ; 5,
 14-17 : 94² ; 11, 2 : 92²
 Galates : 2, 19-20 : 94² ; 4, 21 : 109³ ;
 5, 4-5 : 109³ ; 6, 2 : 109³
 Ephésiens : 1, 13-14 : 148⁵ 150⁶ ; 2, 1-6 :
 94² ; 4, 30 : 148⁵ ; 5, 8 : 106³ ; 5, 25-
 27 : 92²
 Philippiens : 2, 9-11 : 148² ; 3, 9 : 109³
 Colossiens : 2, 12-13 : 94²
 Hébreux : 7, 12 : 109³ ; 8, 7-13 : 110¹ ;
 10, 12-18 : 110¹ ; 12, 18-24 : 109³ ; 13,
 20 : 121³
 Jacques : 1, 25 : 109³
 I Pierre : 2, 24 : 94³ ; 2, 25 : 121² ; 3,
 21 : 94³ ; 5, 2-4 : 121²
 Apocalypse : 1, 8 : 141¹ ; 1, 17 : 141¹ ;
 2, 8 : 141¹ ; 4, 6-11 : 143¹ 146¹ ; 7,
 3-4 : 148⁵ ; 7, 9 : 53⁴ ; 7, 17 : 121⁴ ;
 14, 1 : 148⁵ ; 21, 6 : 80² 141¹ ; 22, 1-2 :
 135¹ 158¹ ; 22, 4 : 148⁵ ; 22, 13-14 :
 141¹ ; 22, 17 : 80²

3. Littérature patristique

Actes de Thomas : 149²
 Ambroise de Milan : De mysteriis : 1,
 3-4 : 61³ ; 4, 21 : 94⁵ ; 4, 22-24 : 60³ ;
 7, 34 : 94⁵ 95⁵ ; 8, 43 : 126⁵
 — De obitu Theodosii : 9-10 : 151⁷
 — De obitu Valentiniani : 58 : 151⁷
 — De paradiso : 3, 14 : 135³
 — De sacramentis : 1, 1, 2-3 : 61³ ; 2, 2,
 3-7 : 60³ ; 2, 6, 17 : 94⁵ ; 2, 6, 19 :
 94⁵ ; 2, 7, 23 : 94⁵ ; 3, 1, 2 : 94⁵ 95² ;

- 3, 1, 3 : 98³ ; 3, 11-14 : 61² ; 5, 3, 12-13 : 126⁴ 126⁵
- De Spiritu Sancto : 1, 6, 76 : 94⁵ ; 1, 6, 78 : 150⁶ ; 1, 7, 88 : 60³
 - Epistulae : 20, 4 : 116² ; 59 : 16²
 - Exameron : 5, 5, 14-5, 7, 17 : 98³
 - Explanatio symboli : 9 : 115²
 - Expositio in psalmum 118 : 3, 14 : 157⁷
- Arnobe l'Ancien : Adversus nationes : 110⁴
- Athanase d'Alexandrie : In psalmum 22 : 1-2 : 126¹
- Augustin d'Hippone : Confessiones : 8, 2, 5 : 116³
- Contra Cresconium : 1, 30, 35 : 124⁴ 150⁷ 151³ ; 1, 34, 40 : 83² ; 2, 13, 16-2, 14, 17 : 83² ; 3, 66, 74 : 99⁶
 - Contra epistulam Parmeniani : 2, 13, 29 : 150⁸ 151³
 - Contra litteras Petiliani : 2, 73, 164 : 124⁵ ; 2, 108, 247 : 151³ ; 3, 3, 4 : 99⁶ ; 3, 37, 43 : 99⁶
 - De baptismo : 6, 1, 1 : 124⁴ 150⁷
 - De civitate Dei : 13, 21 : 135⁴ ; 19, 13 : 113³
 - De consensu evangelistarum : 4, 10 : 141³
 - De diversis quaestionibus LXXXIII : q. 61, 4 : 99⁶ ; 62 : 83²
 - De fide et symbolo : 1, 1 : 115²
 - De Genesi contra Manichaeos : 2, 10, 13 : 135⁴
 - Enarrationes in Psalmos : in ps. 22, 1-2 : 126⁶ ; 39, 1 : 151² ; 41, 1 : 134¹ ; 41, 2 : 134¹ 134² ; 41, 5 : 134²
 - Enchiridion : 42, 13 : 94⁵
 - Epistulae : 89, 9 : 151³ ; 173, 3 : 150⁷ ; 185, 23 : 151³
 - Sermones : 56-59 : 116² ; 76, 3, 5 : 106³ ; 90, 10 : 92¹ ; 135, 1 : 61² ; 146, 2 : 124³ ; 212-214 : 115¹ ; 212, 1 : 94⁵ ; 212, 2 : 115² ; 213, 8 : 116² ; 214, 12 : 115³ ; 216, 4 : 154¹ ; 223, 1 : 154¹ ; 248-252 : 99³ ; 248, 1 : 99⁴ ; 248, 2 : 99⁶ ; 252, 2-3 : 99⁶
 - Guelferb. 1 : 115¹ ; 1, 1 : 116² ; 1, 2 : 115³ 117² ; 5, 1 : 154¹ ; 7, 1 : 94⁵
 - Wilmart 6, 2 : 148¹
 - Sermo ad catechumenos de symbolo : 115¹ 115²
 - Sermo ad Caesareensis Ecclesiae plebem : 151³
 - Tractatus in Joannem : 8, 3 : 89² ; 40, 9 : 92¹ ; 122, 7 : 99⁴
- Pseudo-Barnabé : Epistula : 6, 8-19 : 157⁶
- Basile de Césarée : Adversus Eunomium : 3, 5 : 150²
- De Spiritu Sancto : 15 : 94⁵ 95²
 - Epistulae : 236, 5 : 94⁵ 95³
 - Homiliae : 13, 1 : 94⁵ 95¹ 112¹ 154¹ ; 13, 2 : 149⁷ ; 13, 4 : 150¹ 151⁵
- Pseudo-Basile : De baptismo : 1, 2, 8 : 94⁵ ; 1, 2, 11 : 154¹ ; 1, 2, 24 : 112¹ ; 2, 1, 1 : 112¹ ; 2, 1, 2 : 112¹
- Clément d'Alexandrie : Pédagogue : 1, 6 : 154¹ ; 1, 9 : 81⁶ 123¹ ; 3, 11, 59 : 98¹ ; 3, 12 : 100² 123¹
- Protreptique : 11, 116, 1 : 122⁸
 - Eclogae prophetae : 149²
 - Excerpta ex Theodoto : 149²
- Clément de Rome : Epistula : 25 : 159¹ ; 44, 3 : 122¹ ; 57, 2 : 122² ; 59, 4 : 122²
- Pseudo-Clément : Epistula secunda : 149²
- Constitutions apostoliques : 3, 17, 1 : 94⁶ 95² ; 5, 6, 8 : 94⁵ ; 5, 7, 15-16 : 159¹ ; 5, 7, 28 : 88⁴ ; 5, 7, 30 : 94⁶ ; 6, 15, 4 : 94⁶ ; 7, 43, 5 : 94⁵ 95⁶
- Cyprien de Carthage : Ad Donatum : 4 : 154¹
- Epistulae : — : 110⁴ ; 63, 8 : 82³ 82⁴ ; 73, 10 : 135⁶ ; 73, 11 : 82⁴
- Cyrille de Jérusalem : Protocatéchèse : 1 : 151⁴ ; 2 : 94⁵ ; 15 : 154¹ ; 16 : 149⁴ ; 17 : 151⁴
- Catéchèses : 1, 2 : 149⁵ ; 1, 3 : 151⁴ ; 1, 6 : 126² ; 3, 3 : 151⁴ ; 3, 4 : 149⁶ ; 3, 12 : 94⁵ 95² ; 3, 13 : 151⁴ ; 4 : 114³ ; 4, 16 : 149⁶ ; 4, 37 : 151⁴ ; 5, 7 : 107¹ ; 5, 12 : 114⁴ 117¹ ; 10, 13 : 60³ ; 12, 15 : 107¹ ; 13, 1 : 61² ; 16, 24 : 149⁶ ; 17, 36 : 151⁴ ; 20, 2 : 94⁵ 95⁴ ; 20, 4 : 94⁶ 95³ ; 20, 5 : 94⁵ ; 21, 4 : 151⁴ ; 22, 7 : 126³
- Didachè : 7, 1 : 80³
- Didascalia : 5, 7, 15-18 : 159¹
- Didyme l'Aveugle : De Trinitate : 2, 14 : 60³ 82⁶ 126³ ; 2, 15 : 149⁵
- Ennodius de Pavie : Carmina : 2, 20 : 87³
- Eusèbe de Césarée : In psalmum 22 : 1-2 : 125⁶ 125⁷
- Vita Constantini : 1, 28-31 : 147² ; 4, 72 : 159¹
- Gaudentius de Brescia : Tractatus : 9, 27 : 82⁶ ; 9, 32 : 89¹
- Grégoire de Nazianze : Carmina : 1, 1, 3, 44-45 : 94⁶

- Grégoire de Nazianze : *Orationes* : 39, 1 : 154¹ ; 40, 3 : 154¹ ; 40, 4 : 150³ ; 40, 5 : 154¹ ; 40, 9 : 94⁵ ; 40, 24 : 94⁵ ; 40, 25 : 94⁵ 95¹ ; 40, 27 : 82⁵ ; 40, 45 : 114²
- Grégoire de Nysse : *In baptismum Christi homilia* : 82⁵ 94⁵ 112²
- *Oratio catechetica* : 32 : 154¹ ; 35 : 94⁵ 95³
- Hermas : *Le Pasteur, similitudes* : 9, 16 : 94⁴ 149¹ 149²
- Hilaire de Poitiers : *De Trinitate* : 9, 9 : 94⁵
- Hippolyte de Rome : *In Daniele* : 1, 17 : 135⁵
- *Philosophoumena* : 5, 7 : 82¹ ; 5, 19 : 82¹ ; 5, 27 : 82¹
- Ignace d'Antioche : *Ad Ephesios* : 18, 2 : 59²
- *Ad Philadelphios* : 2, 1 : 122⁴
 - *Ad Romanos* : 7, 2 : 81¹ ; 9, 1 : 122³
- Ildelfonse de Tolède : *De cognitione baptismi* : 31 : 116²
- Irénée de Lyon : *Adversus haereses* : 2, 5, 2 : 122⁶ ; 3, 17, 2 : 81⁴ ; 3, 19, 3 : 122⁶ ; 3, 23, 1 : 122⁶ ; 5, 15, 3 : 61² ; 5, 18, 2 : 81⁵
- *Epideixis* : 3 : 149² ; 33 : 122⁶
- Jean Chrysostome : *Catéchèses ad illuminandos* : 1, 2 : 154¹ ; 2, 1 : 154¹
- *Catéchèses baptismales* : 1, 1 : 151⁶ ; 1, 2 : 124¹ ; 1, 3 : 92² ; 1, 8 : 151⁶ ; 1, 18 : 151⁶ ; 1, 20 : 151⁶ ; 1, 29-32 : 112¹ ; 1, 40 : 151⁶ ; 2, 1 : 151⁶ ; 2, 8 : 151⁶ ; 2, 11 : 94⁵ ; 2, 25 : 94⁵ 95² ; 2, 29 : 94⁵ 95² ; 3, 1-2 : 142² ; 3, 11 : 151⁶ ; 4, 3 : 142² ; 4, 6 : 151⁶ ; 4, 12 : 154¹ ; 5, 26-27 : 151⁶ ; 7, 22 : 94⁵
 - *Homélies exégétiques* : *In Matthaeum* : 54, 5 : 151⁶
 - *In Joannem* : 14, 3 : 112³
 - *In principio Actuum* : 3, 4 : 111²
 - *In epistulam ad Romanos* : 11, 1 : 94⁵
 - *In epistulam 1 ad Corinthios* : 40, 2 : 154¹
 - *In epistulam 2 ad Corinthios* : 3, 7 : 150⁴ 151⁶
 - *In epistulam ad Galatas* : 3, 5 : 150⁵
 - *In epistulam ad Hebraeos* : 9, 3 : 94⁵ ; 13 : 112³ ; 14, 4 : 112⁴
 - *Sermons* : *Pour la fête de Pâques* : 4 : 94⁵ 95¹ 95⁴
 - *Sur la Résurrection* : 4 : 98²
- Jérôme : *Breviarium in Psalmos* : 22 : 126⁵ ; 41 : 133³
- Jérôme : *Commentarium in Ezechielem* : 1, 1 : 141³
- *Epistulae* : 69, 6 : 83¹ 88⁵ ; 69, 7 : 94⁵
 - *In psalmum 41 ad neophytas* : 98⁴ 124¹ 133²
- Justin : *Apologies* : 1, 61 : 154¹
- *Dialogue avec Tryphon* : 14 : 81² ; 114 : 81³
- Lactance : *De mortibus persecutorum* : 44 : 147²
- *Divinae institutiones* : 110⁴
- Martyrium Polycarpi : 19, 2 : 122⁵
- Odes de Salomon : 11, 6-7 : 81¹
- Optat de Milève : *Contra Parmenianum* : 3, 2 : 100⁵ ; 5, 4-5 : 82⁶
- Origène : *Commentarium in Matthaeum* : 13, 10 : 100⁴
- *Commentarium in Joannem* : 20, 44 : 125⁴
 - *Homiliae* : *In Genesim* : 2, 5 : 123² ; 9, 3 : 123² ; 13, 2 : 123²
 - *In Leviticum* : 7, 7 : 100³
 - *In librum Jesu Nave* : 7, 6 : 123²
 - *In Canticum Canticorum* : 2 : 125⁴ 125⁵
- Passio martyrum Scilitanorum : 110⁴
- Paulin de Nole : *Epistulae* : 11, 8 : 82⁷ 124² ; 13, 11 : 100⁵ ; 13, 13 : 82⁷ ; 19, 4 : 159¹ ; 20, 6 : 94⁵ 99¹ ; 20, 7 : 99² ; 24, 14 : 152¹ ; 25, 1 : 152¹ ; 25, 4 : 152¹ ; 25, 8 : 152¹ ; 32, 5 : 94⁵ 152¹ ; 49, 14 : 124²
- Pierre Chrysologue : *Sermones* : 52 : 61³
- Prudence : *Peristephanon* : 12, 43-44 : 128³
- Tertullien : *Adversus Marcionem* : 4, 38 : 92¹
- *De baptismo* : 1 : 100¹ ; 5, 5-6 : 60³ ; 9 : 60⁴ 82² 88⁵ 106² ; 12 : 106²
 - *De carnis resurrectione* : 13 : 159¹ ; 52 : 100¹
 - *De exhortatione castitatis* : 110⁴
 - *De fuga in persecutione* : — : 110⁴ ; 11 : 123³
 - *De monogamia* : 8, 1 : 110³
 - *De paenitentia* : 6, 16 : 89³
 - *De pudicitia* : 7 : 123⁴ 123⁵
- Pseudo-Tertullien : *Carmen adversus Marcionitas* : 2, 36-63 : 135⁶
- Venantius Fortunatus : *Carmina miscellanea* : 2, 15 : 130³

Zénon de Vérone : Tractatus : 2, 32 : 132⁴ ; 2, 33 : 94⁵ ; 2, 35-37 : 133¹ ; 2, 35 : 82⁶ ; 2, 37 : 131¹ ; 2, 39 : 94⁵ ; 2, 42 : 94⁵ ; 2, 43 : 99⁵ ; 2, 45 : 158³

4. Littérature profane

Aulus Gellius : 144¹
 Historia Augusta : 113²
 Philon d'Alexandrie : 135²

5. Sources liturgiques

Liturgie d'Alexandrie : 59² 126³
 Liturgie ambrosienne : 59² 61² 89⁶ 107⁴ 116² 126 134⁵ 136⁸

Liturgie d'Antioche : 59² 89⁶ 126⁷
 Liturgie arménienne : 59² 126
 Liturgie éthiopienne : 60³
 Liturgie gallicane : 59² 60³ 89⁶ 95⁷ 107³ 116² 136⁹
 Liturgie grecque de Constantinople : 59² 83⁶ 95⁶ 154¹
 Liturgie d'Hippone : 116² 134
 Liturgie jacobite : 126
 Liturgie maronite : 126
 Liturgie mozarabe : 59² 95⁸ 107⁵ 116² 134⁶
 Liturgie napolitaine : 60³ 61¹ 61² 61³ 116² 127
 Liturgie nestorienne : 126
 Liturgie romaine : 59² 83³ 83⁴ 89⁴ 107² 116² 127¹ 134³ 134⁴ 136⁷
 Liturgie de Vérone : 133

IV. INDEX DES NOMS PROPRES

1. Noms de personnes

Abatino, G. : vi x 8¹ 9² 19⁶ 23³ 23⁴ 24 28⁷ 31¹ 37² 45⁴ 48 48⁴ 63 72 72²³
 Abercios : 122 149²
 Abraham : 90 91
 Achelis, H. : viii² xi 16⁴ 17² 17⁵ 72 72²⁷
 Adam : 75² 90 91 95 128 130
 Adelpia de Syracuse : 91
 Adon de Vienne : 70¹
 Ainalov, D. V. : ix 23 26⁴ 28⁷ 34⁸ 36⁸ 42⁴ 49 49² 53⁴ 73 73²
 Alberti, E. : 104¹
 Alföldi, A. : 143² 144¹ 144⁵
 Alinari : 24
 Allo, E. B. : 158¹
 Ambroise de Milan : 16² 52² 60³ 61² 61³ 94⁵ 95² 95⁶ 96 98 98³ 106 115² 116² 126 126⁴ 126⁵ 135 135⁸ 150 150⁸ 151 151⁷ 157 157⁷
 André, apôtre : 40 40³ 40⁸
 de Angelis d'Ossat, G. : 7³ 71 71¹⁸ 131² 142²
 Anthony, E. W. : xi 7⁵ 24 35² 40 40⁸ 42² 46⁹ 47¹ 50 50⁸ 67⁹ 73 73²⁸
 Apollon : 138²
 Arcadius, empereur : 142² 153
 Arnobe l'Ancien : 110⁴
 Assemanus, J. A. : 59² 95⁶ 154¹
 Assemanus, J. S. : ix 5² 70² 74 74³⁴
 Athanase d'Alexandrie : 125 126¹ 132
 Athanase I^{er} de Naples : viii²
 Athanase II de Naples : viii²

Augustin d'Hippone : 61² 83 83² 89 89² 92¹ 94⁵ 99 99⁴ 99⁶ 106 106³ 113 113³ 115 115¹ 115² 115³ 115⁴ 116² 116³ 117 117² 124 124³ 124⁴ 124⁵ 126 126⁶ 133 134 134¹ 134² 135 135⁴ 136 136⁶ 141³ 146 148¹ 150 150⁷ 150⁸ 151 151² 151³ 152 154¹
 Avena, A. : x 21² 21³ 23⁴ 24 33¹ 42² 46⁹ 52⁴ 55⁸ 63 71 71¹² 72²²
 Bacchus : 156² 156³. Voir aussi : Dionysos
 Baldwin Smith, E. : 67⁴ 73 73¹⁹
 Ballu, A. : 155¹
 Pseudo-Barnabé : 157 157⁶
 Basile de Césarée : 94⁵ 95¹ 95² 95³ 112 112¹ 149 149⁷ 150 150¹ 150² 151 151⁵ 154¹
 Pseudo-Basile : 94⁵ 112¹ 154¹
 Baur, P. V. C. : 38² 42¹ 60² 75² 86² 96² 107² 128¹
 van Berchem, M. : x 13³ 15² 24 25¹ 25² 26² 31¹ 33¹ 35² 40 40³ 42² 46⁹ 47¹ 49 49⁵ 73 73²⁰ 142²
 Bertarelli, L. V. : xi 9² 41 41² 49 49¹⁹
 Bertaux, E. : x xi² 1 7⁵ 10⁴ 18⁷ 20¹ 23⁴ 24 31¹ 33¹ 35² 37 37¹ 37⁶ 38 45⁴ 46³ 46⁵ 46⁹ 47¹ 48 48⁹ 49 49¹³ 52⁴ 53⁸ 54¹ 63 65² 68 68¹ 73 73¹⁷
 Bianchini, F. : viii³
 Bigelmair, A. : 132⁴
 Bihlmeyer, K. : 59² 80³ 81¹ 122¹ 122² 122³ 122⁴ 122⁵ 157⁶ 159¹
 Bijvanck, A. W. : xi 24 48 48¹³ 71 71¹⁷ 76 77²

Blanc, A. : 131⁵ 140⁶
 Blanchet, A. : 73, 73²³
 Boismard, M. E. : 121²
 Bosio, A. : 85 85¹ 85⁴
 Bovini, G. : vi xi xi⁴ 8¹ 10² 10⁴ 13² 15²
 28⁷ 31¹ 36⁴ 41 41⁷ 50 50⁴ 51 57⁶ 63
 63² 71 71²¹ 72 72³² 76¹ 77⁴ 85³
 Braun, F. M. : 80¹ 81¹ 136⁴
 Brusin, G. : 103⁵ 128² 131⁶
 de Bruyne, L. : vi xi xi³ 2 2³ 9³ 41 41⁶
 50 50³ 51 56¹ 57⁶ 72 72²⁹ 111¹ 118²
 118⁵ 142² 145¹ 148 148⁸ 152 152³ 154¹
 158² 159³ 160³
 Buddensieg, T. : 118⁵

 Cabrol, F. : vi
 Calbulus, grammairien : 87
 Calderini, A. : xi 49⁸ 71²⁰ 129¹ 129²
 Calvus de Naples : viii²
 Camprubi, F. : 67⁷
 Capasso, B. : viii⁴ ix 5² 16¹ 16⁵ 74 74³⁸
 Carafa, D. : 19
 Carafa, M. : 19
 Casel, O. : 92²
 Catalani, L. : ix 9⁴ 53⁶ 71 71⁹
 Cavalcaselle, G. B. : ix 20¹ 48 48⁵ 53⁶
 71 71¹¹
 Cavallini, P. : 18⁷ 19¹
 Cecchelli, C. : xi 7⁵ 8¹ 9⁴ 11³ 24 24⁵ 25¹
 42² 49 49⁸ 50⁹ 71 71²⁰ 129¹ 129² 143²
 153²
 César : 92¹ 152
 Chacón, A. : 129 129⁴ 138³
 Cherubini, Sc. : 22
 Chierici, G. : xi 49⁸ 71²⁰ 73 73²⁷ 129¹ 129²
 Ciacconio : voir Chacón
 Ciampini, G. : 108¹
 Cintas, J. : 155¹
 Clausse, G. : ix 10⁴ 23 53⁶ 73 73¹⁵
 Clément d'Alexandrie : 81 81⁶ 98 98¹ 100
 100² 122 122⁵ 123 123¹ 149² 154¹
 Clément de Rome : 122 122¹ 122² 159¹
 Clouzot, E. : x 13³ 15² 24 25¹ 25² 26² 31¹
 33¹ 35² 40 40³ 42² 46⁹ 47¹ 49 49⁶ 73
 73²⁰ 142²
 Congar, Y. M. J. : vi 2 2² 72 72³⁴ 108
 108² 108³ 109¹ 110 110² 112 113 113¹
 113⁵ 113⁶ 117³ 117⁴ 118⁵ 119⁶
 Constantin le Grand : 1 5 9⁴ 12 15 15⁴
 19² 70 70¹ 71 74³⁶ 97 110⁴ 147
 Contencin, A. : 104⁴ 155²
 Courtois, Chr. : 104⁵ 105³ 155³
 Cresconius : 83
 Crowe, J. A. : ix 20¹ 48 48⁵ 53⁶ 71 71¹¹
 Cumont, F. : 2¹ 78¹ 156¹ 156³ 158³
 Curia, F. : 12 19⁷
 Cyprien de Carthage : 82 82³ 82⁴ 106
 110⁴ 135 135⁶ 154¹

Cyrille d'Alexandrie : 86³
 Cyrille de Jérusalem : 60³ 61² 94⁵ 95²
 95³ 95⁴ 106 107¹ 114³ 114⁴ 115⁴ 117
 117¹ 126 126² 126³ 149 149⁴ 149⁵ 149⁶
 151 151⁴ 154¹

 Dalton, O. M. : x 40 40⁴ 49 49³ 68⁵ 73
 73²¹
 Damase I^{er}, pape : 52² 118 118⁵ 128
 Daniélou, J. : vi 60³ 88² 92² 94⁵ 95⁴ 125²
 148⁵ 150¹ 157⁸
 Deichmann, F. W. : 38¹ 50⁷ 66¹ 119⁴
 119⁶ 131³ 140¹ 144⁴ 144⁵ 153³
 Delphinus : 98
 Didyme l'Aveugle : 60³ 82⁵ 126³ 149⁵
 Diehl, Ch. : x 7⁵ 66² 73 73²²
 Dionysas : 67⁸
 Dionysos : 156 156³ 157⁵. Voir aussi :
 Bacchus
 Dölger, F. J. : 99⁷ 100¹ 149² 151¹ 152²
 154¹
 Dondeyne, A. : 61³ 116¹ 116²
 Du Cange, C. : 77²
 Duchesne, L. : 15⁴ 116² 117⁴ 119⁴ 138³
 Dyggve, E. : 140⁴

 Egger, R. : 142²
 Elisabeth, mère de Jean : 12
 d'Engenio Caracciolo, D. C. : ix 5² 19³
 71 71⁶
 Ennodius de Pavie : 87 87³
 Ephrem le Syrien : 86³
 Espérandieu, E. : 146²
 Etienne I^{er} de Naples : 16 16⁴
 Eunomios : 150
 Eusèbe de Césarée : 125 125⁶ 125⁷ 132
 147² 159¹
 Eve : 75² 90 91 95 128 130
 Ezéchiel : 45 52 53⁶ 143¹

 Félix III, pape : 70
 Férotin, M. : 116³
 Ferrua, A. : 85² 122⁷
 Feuille, G. L. : 73 73³¹ 138² 155¹
 Février, P. A. : 104⁵
 Filangieri di Candida, A. : x 11 37 37²
 45⁴ 48 48³ 63
 Filangieri di Candida, R. : xi 73 73²⁶
 Filomarino, A. : 20⁵
 Fink, J. : 7⁵
 Forni, architecte : 17³
 la Fortune : 146
 Fuchs, H. : 113²
 Funk, F. X. : 88⁴ 94⁵ 95² 95⁶ 159¹

 Galante, G. A. : ix x 18⁵ 20⁶ 28⁷ 37 37³
 37⁵ 48 48¹ 49 49¹² 53⁶ 63 74 74³⁷
 Galassi, G. : x 24 42² 46⁹ 47¹ 49 49⁶ 66³
 73 73²⁵

Garrucci, R. : vi ix 7⁵ 9² 10 10² 10³ 23
 28⁷ 34⁶ 36 37¹ 40² 42⁴ 43⁴ 49 49¹¹
 52³ 53⁶ 57¹ 58² 68³ 70 73 73¹³ 85 85⁴
 108¹
 Gauckler, P. : 105¹ 139¹ 139³ 155⁵
 Gaudentius de Brescia : 82⁶ 89 89¹
 Gellius, grammairien : 144¹
 Gerke, F. : 52² 85³
 Giovenale, G. B. : 147³
 Grabar, A. : 38² 49 49¹⁰ 73 73¹⁰ 96³ 108³
 129¹ 129² 143³ 145¹
 Grégoire, H. : 154¹
 Grégoire de Nazianze : 82⁵ 94⁵ 95¹ 114
 114² 115⁴ 150 150³ 154¹
 Grégoire de Nysse : 82⁵ 94⁵ 95³ 112 112²
 154¹
 Grimaldi, F. C. : ix 5² 71 71¹⁰
 Gsell, S. : 105²

 Hermas : 94 94⁴ 148 149¹ 149²
 Hérodote : 158
 Hésiode : 158
 Hilaire, pape : 70 141³
 Hilaire de Poitiers : 94⁵
 Hippolyte de Rome : 81 82¹ 135 135⁵
 149²
 Honorius, empereur : 76 76¹ 91 137

 Ignace d'Antioche : 59² 80 81¹ 122 122³
 122⁴
 Ildefonse de Tolède : 116²
 Irénée de Lyon : 61² 81 81⁴ 81⁵ 122 122⁶
 149²
 Isaïe : 81

 Jacob : 34 34⁶ 80 82 82⁷ 84 84⁴ 86¹ 86³
 87⁵ 90 92 92²
 Jacques de Saroug : 126⁷
 Janvier, martyr : 5 19¹ 20⁵
 Jaubert, A. : 157⁹
 Jean, apôtre : 51¹ 83² 88 89 93 95¹ 97
 104 105 120 141³
 Jean III, pape : 70
 Jean-Baptiste : 12 16⁶ 59 59² 70 101 102
 107 107⁴ 107⁵
 Jean Chrysostome : 92² 94⁵ 95¹ 95² 95⁴
 98 98² 106 111² 112 112¹ 112³ 112⁴ 124¹
 132 142² 150 150⁴ 150⁵ 151 151⁶ 154¹
 Jean Diacre : viii²
 Jérémie : 133
 Jérôme : 83 83¹ 88 88⁵ 89 94⁵ 98 98⁴
 124 124¹ 126⁵ 133 133² 133³ 135 136
 136¹ 136² 141³
 Jésus-Christ : 12 14 32 34 34⁵ 34⁶ 37 38
 40 40¹⁰ 41 41⁹ 42 43 43¹ 51 51¹ 51³
 51⁵ 57 59 59² 62 64 65 65¹ 66 68⁵ 75
 80 84 85 86³ 88 90¹ 92² 93 95 95⁵ 97
 100¹ 101 102 104 105 108 109 110 110⁴

111 112 113⁶ 117 118⁴ 119 119⁵ 120
 131¹ 137 139⁴ 141 143 144 144² 144³
 145 145¹ 146 147 148 152 154¹ 160
 Et passim
 Julien l'Apostat : 156
 Jupiter : 146 147
 Justin, philosophe : 81 81² 81³ 154¹
 Justin II, empereur : 70
 Justinien I^{er}, empereur : 70

 Kaufmann, C. M. : 87¹ 87² 142² 153³ 153⁴
 Khatchatrian, A. : xi 8¹ 11² 73 73³²
 Kirschbaum, E. : 103² 103⁴
 Klauser, Th. : 144 144¹ 158³
 Kollwitz, J. : 108 108³ 110 111
 Kraus, F. X. : ix 73 73¹⁶ 130³
 Krücke, A. : 72 72²⁶
 Kurth, J. : 49 49¹⁶ 50⁹

 Lactance : 110⁴ 147²
 Lampart, A. : ix⁴
 Lapeyre, P. G. : 104³ 155⁴
 Lassus, J. : 73 73³⁰
 de Lasteyrie, R. : 7⁵ 24 24³ 35² 46⁹ 73
 73²⁴
 Lavagnino, E. : xi 24 42² 47¹ 48 48⁶ 68⁵
 73 73⁵
 Lawrence, M. : 51⁵ 144³
 Leclercq, H. : vi xi 10⁴ 15² 20¹ 23⁴ 24
 27¹ 40 40⁷ 40¹⁰ 45⁴ 50 50⁶ 60³ 61¹ 61²
 61³ 73 73²⁹ 102⁴ 105⁴ 139⁴ 157² 157³
 Lello : 19¹
 Léon I^{er}, empereur : 70
 Lietzmann, H. : 59² 83³ 89⁴ 107² 134⁴
 136⁷
 L'Orange, H. P. : xi 24 42² 52⁴ 73 73¹¹
 Loreto, D. L. : ix 20⁵ 53⁶ 74 74³⁶
 Lowe, E. A. : 59² 89⁶ 107³ 116² 136⁹
 Lowrie, W. : xi 24 41 41⁴ 50 50¹ 55³ 55⁶
 57³ 71 71¹⁹
 de Lubac, H. : vi
 Luc, évangéliste : 51 93 97 120 141³
 Lundberg, P. : 59² 60³ 61³ 89⁶ 126⁷ 154¹

 Macarius : 124
 Magistretti, M. : 59² 61² 89⁵ 107⁴ 116²
 134⁵ 136⁸
 Maier, J. Ls. : 83²
 Mallardo, D. : xi 9³ 24 41 41⁵ 50 50² 72
 72³⁰
 Marc, évangéliste : 51¹ 93 105 141³
 Marie, Vierge : 12 34⁶
 Matthieu, apôtre : 51¹ 76³ 93 96 97 105
 116² 141³
 Matz, F. : 156²
 Maximien de Ravenne : 34⁶
 Mazochius, A. S. : vii ix 5² 10⁴ 12¹ 23
 53⁶ 70² 74 74³³

Mazzanti, F. : 22 23 29¹ 72 72²²
Méliton de Sardes : 146
Mercenier, E. : 83⁵
Mercure : 157
Migne, J. P. : vi 133¹
Mohlberg, L. C. : 59² 60³ 83³ 83⁴ 89⁴ 95⁷
107² 116² 134⁴ 136⁷ 136⁹
Moïse : 84 84⁴ 91 101 112¹ 112³ 114 136⁴
Monceaux, P. : 104¹ 142²
Monneret de Villard, V. : 153³
Morey, Ch. R. : xi 24 33¹ 40 40⁸ 49 49⁷
56⁴ 67⁵ 68⁵ 73 73⁸
Morin, G. : 127 127²
Muñoz, A. : x 10⁴ 24 49 49¹⁴ 63 63² 66²
67⁸ 73 73³
Müntz, E. : vii ix xi² 1 10³ 10⁴ 20¹ 27¹
31¹ 37¹ 40² 45⁴ 48 48² 53⁶ 73 73¹⁴

Néon de Ravenne : 75
Nordhagen, P. J. : xi 24 42² 52⁴ 73 73¹¹
Nordström, C. O. : 144⁵

Oceanus : 83 88 135
Optat de Milève : 82 82⁶ 100 100⁵
Origène : 86³ 100 100³ 100⁴ 123 123² 125
125⁴ 125⁵ 132
Orlandos, A. C. : 104² 154²

Papadopoulos-Kerameus, A. : 150⁵
Parascandolo, L. : vii viii⁴ ix 5² 12¹ 12³
21¹ 23 23² 40² 48 48⁷ 53⁶ 70¹ 74 74³⁵
Paris, F. : 83⁵
Parques : 157
Paul, apôtre : 14 43 43⁴ 48⁷ 50⁷ 51⁵ 94
106³ 109 113 113⁶ 114 119 120 121
144⁵ 148 159²
Paul II de Naples : viii²
Paulin de Nole : 82 82⁷ 94⁵ 98 99¹ 99²
100⁵ 124 124² 136 136³ 136⁴ 151 152¹
159¹
Pectorios : 100
Pélage I^{er}, pape : 70
Perler, O. : 3 50⁹ 92² 96⁴ 101¹ 103³ 103⁴
115⁴ 154¹ 158³
Peterson, E. : 80² 110⁴ 149¹
Pétilien : 124
Philon d'Alexandrie : 135 135²
Picard, G. C. : 138²
Pierre, apôtre : 14 15 40 40² 40³ 40⁸ 40¹⁰
41 41⁹ 42 43 43¹ 43⁴ 48⁷ 50⁷ 51⁵ 68³
85 86 90 91 94 95¹ 97 98 99 105 106
106¹ 106² 106³ 107¹ 107⁶ 108 108¹ 108²
113 113⁶ 118⁴ 119 120 121 121² 124
137 144⁵
Pierre, sous-diacre napolitain : viii²
Pierre Chrysologue : 61³
Pluton : 156
Poinssot, C. : 104⁵
Polycarpe de Smyrne : 122

Polycrates : 98
Prigent, P. : 157⁹
Prudence : 128 128³
Puech, H. Ch. : 132 132² 132³ 134⁶ 139²

Quasten, J. : vii 24 24⁴ 72 72²⁸ 121⁵
125 125¹ 126⁷ 127¹ 149² 150⁷

Rahner, H. : 80²
Restituta, martyre : 16 19¹
Ricci, C. : 108¹ 130¹ 130²
Rinaldo de Ravenne : 51⁵
Rivoira, G. T. : x 7⁵ 24 35² 46⁹ 73 73¹⁸
Rostovtzeff, M. I. : 38² 42¹ 60² 75² 86²
96² 107⁷ 128¹
de Rotschild, collection : 76¹

Salazaro, D. : ix 5² 15¹ 73 73¹
Sarnelli, P. : ix 20⁶
Sauer, J. : 71 71¹⁸
Schäfer, E. : 43² 73 73⁶
Schaffran, E. : 24 24⁷ 42² 47¹ 73 73¹²
Schlee, E. : 135²
Schulz, H. W. : ix 10⁴ 20¹ 23 49 49¹ 53⁶
74 74³⁹
Schumacher, W. N. : 32 32² 58 58⁵ 59¹
62 108 108³ 109¹ 110 111 111³ 118²
Seleucos : 98
Seston, W. : 41 41³ 73 73⁷ 86³
Sévère d'Antioche : 126⁷
Sévère de Naples : 16 16² 16⁴ 16⁶ 17 17¹
18 26 69² 77 77⁴ 83 127 160
Sforza, R. : 21
Sicola, S. : ix 8¹ 12⁴ 20⁵ 71 71⁷
Sidonius de Mayence : 130
Sigismondo, G. : ix 5² 20⁶ 71 71⁸
Simplicianus : 116³
Simplicius, pape : 70
Sixte III, pape : 1 75³ 87 129 138³ 147³
Skira, A. : 73¹⁰
Sorrentino, A. : vii x 7⁵ 8¹ 9² 10⁴ 16¹ 17
17² 19⁶ 24 24¹ 26¹ 28⁷ 45⁴ 48 48¹⁰ 49
49¹⁵ 63 71 71¹³
Soter de Naples : 17 17² 69 69² 70 71¹
72²⁷ 73 73¹⁷ 73²¹ 76 77 77³
Sotomayor, M. : 24 24⁸ 42² 108 108³
Spinazzola, V. : x 45⁴
di Stefano, P. : 19²
Stern, H. : 138³
Stornajolo, C. : vii x 8¹ 9² 24 37 37⁴ 43⁴
48 48¹² 63 72 72²⁴
Strzygowski, J. : x xi¹ 7⁵ 23⁴ 66²
Stuhlfauth, G. : vii x 2 6¹ 7⁵ 8¹ 9³ 11⁴
13¹ 17⁴ 18¹ 23⁴ 24 28⁷ 31 31⁴ 32¹ 37⁵
41 41¹ 49 49¹⁸ 49²⁰ 51² 54⁵ 57⁶ 58 58²
58³ 58⁴ 59 61¹ 62 62¹ 62⁴ 63 63² 72
72²⁵ 73⁶
Summonte, G. A. : ix 5² 19⁴ 71 71⁵
Sylvestre I^{er}, pape : 12 19² 70¹

Tertullien : 60³ 60⁴ 82 82² 88 88³ 89 89³
 92¹ 99 100¹ 106 106² 110 110³ 110⁴
 123 123² 123⁴ 123⁵ 159¹
 Pseudo-Tertullien : 135⁵
 Testuz, M. : 81¹
 Théodore d'Aquilée : 103 128
 Théodose le Grand : 76
 Théophile d'Antioche : 86³
 Tiberius de Naples : 12¹
 Toesca, P. : x 7⁵ 24 40 40⁵ 46⁹ 48 48¹¹
 67⁹ 73 73⁴ 142²

Ugolini, L. M. : 140³

Valentinien II, empereur : 151
 Valenzi : 22
 Valgius : 124
 Vallin, P. : 119³
 Vaultrin, J. : 138³
 Venantius Fortunatus : 130 130³
 Venturi, A. : x 24 25¹ 33¹ 35² 37² 38³
 42² 45⁴ 46³ 46⁵ 46⁹ 47¹ 48 48³ 48⁵
 49¹⁴ 52⁴ 54¹ 55⁵ 56² 67⁶ 73³
 Vibia : 157
 la Victoire : 146
 Victorinus, rhéteur : 116 116³
 Villano, G. : ix¹ 5² 71³
 Vincent de Naples : 17 17⁵ 69 70 70² 71¹
 74 74³⁷
 Vitalis de Sbeitla : 155
 Volbach, W. F. : xi 24 24⁹ 37⁷ 40 40⁹ 67⁹
 73 73⁹ 87⁴ 87⁵ 90¹
 Volpicella, Sc. : ix 5² 74 74⁴⁰
 Voretzsch, A. : xi⁴ 72 72³²
 Vulcain : 146

Waitz, G. : vii viii² viii³ 17¹ 17⁵ 69² 77¹
 Weidlé, W. : 24 24⁵ 35² 42² 46⁹ 49 49⁹
 52⁴ 72 72³¹
 Wenger, A. : 150⁵
 Wessel, K. : 108³
 Wiegand, Th. : 131⁴ 140²
 Wilpert, J. (G.) : vii x 2 8¹ 9³ 10⁴ 11
 11¹ 13¹ 13³ 18⁷ 23⁴ 24 24² 24⁹ 25¹ 26⁹
 27¹ 28 28¹ 28⁴ 28⁷ 29¹ 29² 29³ 30² 30⁴
 31 31⁴ 32¹ 32⁴ 33¹ 35¹ 35² 35⁴ 38³ 40
 40¹ 40¹⁰ 41 41⁹ 42² 44² 44⁵ 44⁴ 45¹ 45²
 45⁵ 46³ 46⁵ 46⁹ 47¹ 49 49¹⁷ 49²⁰ 51¹ 51³
 51⁵ 52¹ 52⁴ 54¹ 54⁵ 55³ 55⁵ 55⁸ 56² 57
 57⁵ 57⁸ 58 58² 58⁴ 59 61 61¹ 61² 62 62³
 63 63² 64 64² 64³ 65¹ 67⁷ 67⁸ 68³ 69² 71
 71¹⁵ 71¹⁹ 84³ 84⁴ 85¹ 85² 85³ 85⁴ 86¹
 90² 90⁴ 91¹ 91² 92¹ 92² 96¹ 101² 101³
 101⁵ 102¹ 102² 102³ 102⁴ 103¹ 111¹
 118² 118³ 118⁵ 119¹ 129³ 129⁵ 137¹
 137² 137³ 137⁴ 137⁶ 138³ 139⁴ 141³
 142² 144² 147³ 153¹ 154¹ 157¹ 157³
 157⁵

Wulff, O. : x xi 9³ 23⁴ 24 28⁷ 46⁵ 47¹
 49 49⁴ 49²⁰ 61¹ 68⁵ 71 71¹⁴

Zénon de Vérone : 82⁶ 94⁵ 99⁵ 132 132⁴
 133 133¹ 158³

Zettinger, J. : 119⁴

Zovatto, P. L. : 103⁵ 128² 131⁵

2. Noms de lieux

Afrique : 138³ 151³
 Afyon Karahisar : 154¹
 Albenga : 131 142² 152 153 153² 154¹
 Alexandrie : 59² 100 126³
 Antioche : 59² 68⁵
 Aquilée : 103 128 131 138²
 Arles : 51 137³
 Arnitha : 154
 Autun : 100

Bamberg : 37
 Berlin : 90¹
 Bethléem : 83
 Bir-Ftouha : xi³ 104 139
 Butrinto : 140

Cambridge : 87
 Campanie : 15 62 68 136
 Capharnaüm : 41
 Capoue : 62
 Carthage : 87 104 135 139
 Centcelles : 67⁷
 Cimitile : 136
 Colymvia : 104
 Constantinople : 59² 95 154¹
 Corinthe : 122

Djemila : 104 142² 154¹
 Doura-Europos : 38 41 50 60 68⁵ 75 75²
 79 86 86³ 96 96³ 107 128 131 159
 160 160³

Egypte : 158
 Evron : 154¹

Florence : 102

Gaule : 138³
 Grottaferrata : 118³

Hadjara-Mengouba : 104 155
 Hammam-Lif : 105
 Heidelberg : 146
 Heiligenberg : 146 147
 Héliopolis d'Egypte : 158
 Hemmaberg : 142²
 Henschir Messaouda : xi³ 138²
 Hippone : 99 115 124 134 150

Italie : 1 7 15 18³

Jérusalem : 80 83² 91 97 97¹ 114³ 151⁴

Kélibia : 104 155

La Gayolle : 101 102

Latran : voir Rome

Lyon : 81

Mactar : 138²

Mannheim : 146

Marseille : 91 96¹ 137 157⁹

Mayence : 102⁴ 130

Mésopotamie : 60

Milan : 16² 37 37⁷ 60 65¹ 68⁵ 96 97¹ 98
115² 118⁵ 126 129 139⁴ 150 150⁶ 154¹

Milet : xi³ 131 140

Munich : 37 37⁷

Naples : viii² viii³ viii⁴ 1 5 7 11 12¹ 15
15⁴ 16 16² 16⁴ 16⁶ 18 18⁴ 18⁵ 18⁷ 19²

20⁵ 21 26 48 49 59² 60 60³ 61¹ 61² 61³
62 62⁶ 67 67⁵ 68 68⁵ 69 69¹ 70 70¹ 76

76³ 77 77² 82 83 86³ 116² 127 131 132
138³ 139⁴ 141³ 145¹ 147¹ 148 153² 160

- baptistère : viii x² xi¹ 1 2 5-77 78 79
86 86³ 92 94⁵ 95¹ 96 96³ 97¹ 104 108

119 120 127 128 131 132 134 138
142² 143¹ 144 144² 145 147 153 153²

155 158 158² 159-160

- catacombes : 1 77

- cathédrale : 1 5 9⁴ 12² 16 16⁴ 18⁷ 19
20⁵ 71¹ 74³⁷ 77

- San Giorgio Maggiore : 26³ 77

- San Martino : 23

- Santa Restituta : 1 5 5² 7 8 9 9⁴ 10
12 16 16¹ 17 18⁷ 19¹ 19²

- Stephanía : 16 16³ 16⁴ 17 17⁴ 70

Nocera : 7

Nole : 82

Oued Ramel : 139

Palestine : 36

Paris : 76¹ 87⁵ 90¹ 118⁴

Primuliacum : 152¹

Ravenne : 1 34⁶ 68 75 131¹

- baptistères : des Ariens : 50 50⁷ 51 59²
144 144⁵ 159

- des Orthodoxes : 50 50⁷ 51 59² 62
75 108 119 129 131 140 144 144⁴ 144⁵
159

- cathédrale : 51⁵

- mausolée de Galla Placidia : 50⁹ 51
76 141³ 144

- Sant'Apollinare in Classe : 144³ 153²

- Sant'Apollinare Nuovo : 38 40³ 66 84

Reims : 137

Rhodes : 104 154

Rome : viii² 1 15 15⁴ 18⁵ 21 61 67 68
69 70¹ 89 107 113 116 116² 122 126
136 138³ 157

- catacombes : Calliste : 41 57⁶ 67⁸ 68
84 84⁴ 101 157

- Domitilla : 85

- Marc-et-Marcellin : 137¹

- Pierre-et-Marcellin : 51

- Pontien : 137 137¹

- Prétextat : 157

- Sébastien : 51⁵

- Via Latina : 85²

- Vibia : 157

- Latran : baptistère : 1 7 70 87 118⁵
129 138³ 141³ 147 147³

- basilique : 70 153²

- musée : 51⁵ 90 103 111¹ 119⁵ 147³

- musée des Thermes : 102

- Santa Costanza : 7 67⁷ 68⁴ 75³ 111¹
113⁴ 119 139⁴ 153 157 157⁵

- Santa Maria Antiqua : 102

- Santa Maria Maggiore : 75³

- Santa Maria in Trastevere : 19¹

- San Pietro in Vincoli : 85

- Santa Pudenziana : 76³ 144²

- Santa Sabina : 36⁵

- Vatican : viii² 68³ 85 103 118 118²
118⁵ 128

- Villa Doria-Pamphili : 102 102²

Saint-Dié : 105 139⁴

Saint-Ménas : 142² 153

Salerne : 7

Salone : 140

San Prisco : 62 62⁶

Sbeitla : 155

Sfax : 105 155

Smyrne : 122

Sychar : 80 86¹ 86³

Syracuse : 91

Syrie : 67

Thibiouca : 155¹

Tibériade : 58 97

Timgad : 154

Tipasa : 105

Tivoli : 7⁵

Turin : 23

Upenna : 139

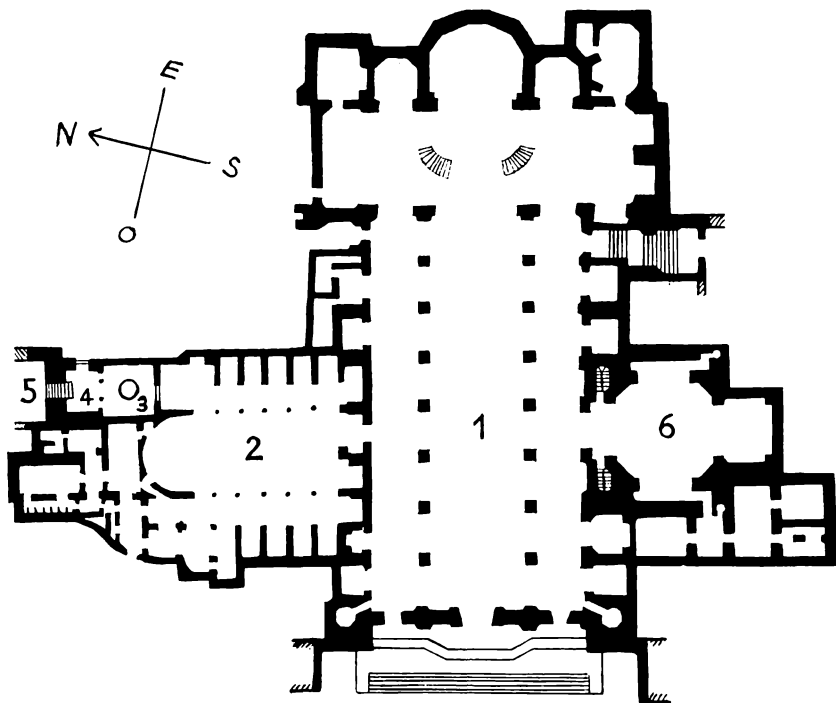
Valence : 131 140

Vatican : voir Rome

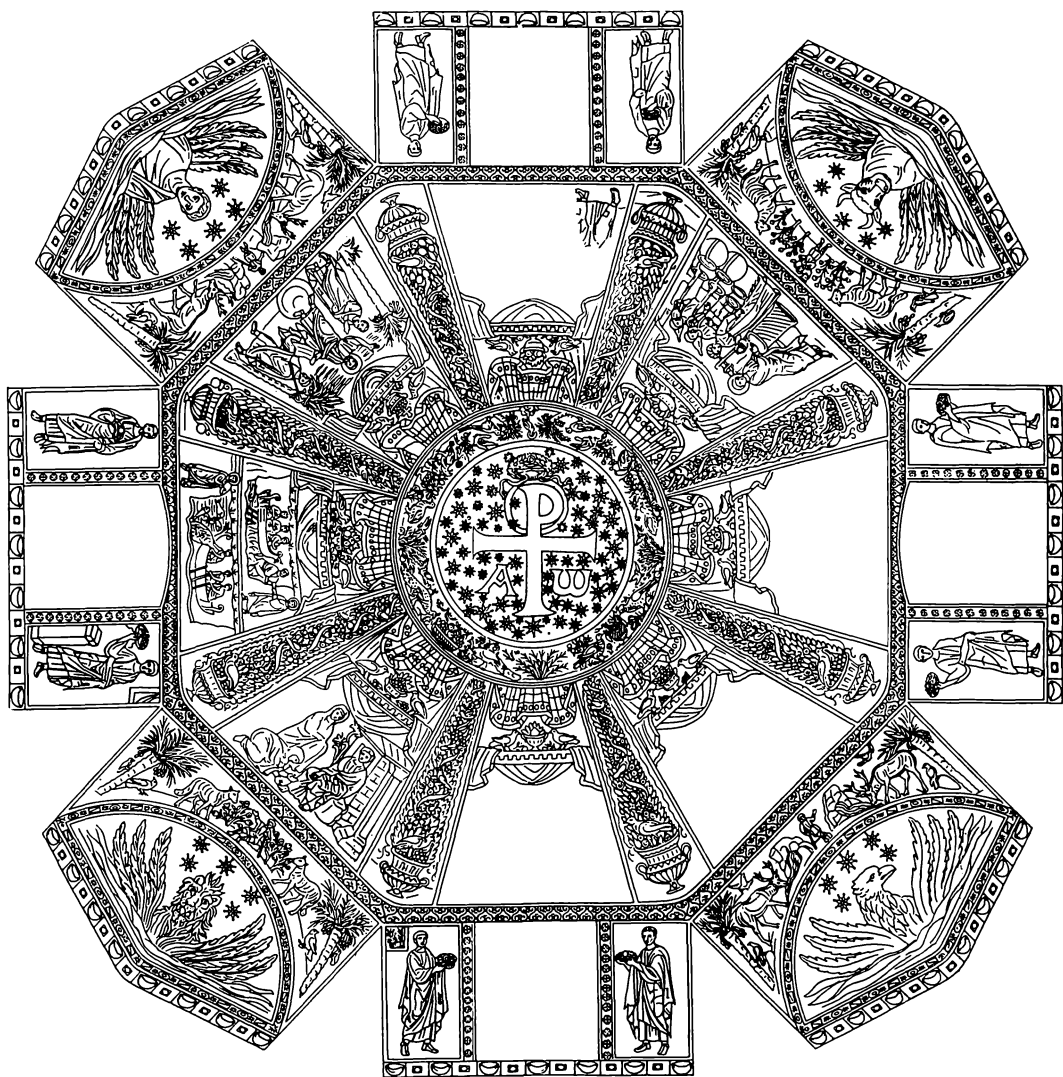
Vérone : 68³ 133

TABLE DES PLANCHES

- I. Plan de l'ensemble du dôme de Naples (d'après Bertarelli : p.170-172).
- II. Projection des mosaïques du baptistère (d'après Wilpert : Fig. 68).
- III. Les mosaïques de la calotte (Wilpert : Taf. 29).
- IV. Les noces de Cana et l'entretien de Jésus avec la Samaritaine (Wilpert : Taf. 30).
- Va. Le tableau Est (Wilpert : Taf. 37,3).
- b. Les saintes femmes au sépulcre (Wilpert : Taf. 37,2).
- VI. Les saintes femmes au sépulcre ; scène pastorale Sud-Ouest ; apôtres ; le lion du tétramorphe (Alinari : N° 33747).
- VII. Les scènes du lac (Wilpert : Taf. 31).
- VIII. Le don de la loi ; scène pastorale Sud-Est ; apôtre ; la figure d'homme du tétramorphe (Alinari : N° 33748).
- IX. La figure d'homme du tétramorphe (Wilpert : Taf. 39,1).
- X. Le lion du tétramorphe (Wilpert : Taf. 39,2).
- XI. Scène pastorale Nord-Ouest : le pasteur et les cerfs (Wilpert : Taf.37,1).
- XII. Scène pastorale Nord-Est : le pasteur et les brebis ; le taureau du tétramorphe (Wilpert : Taf. 38,1).

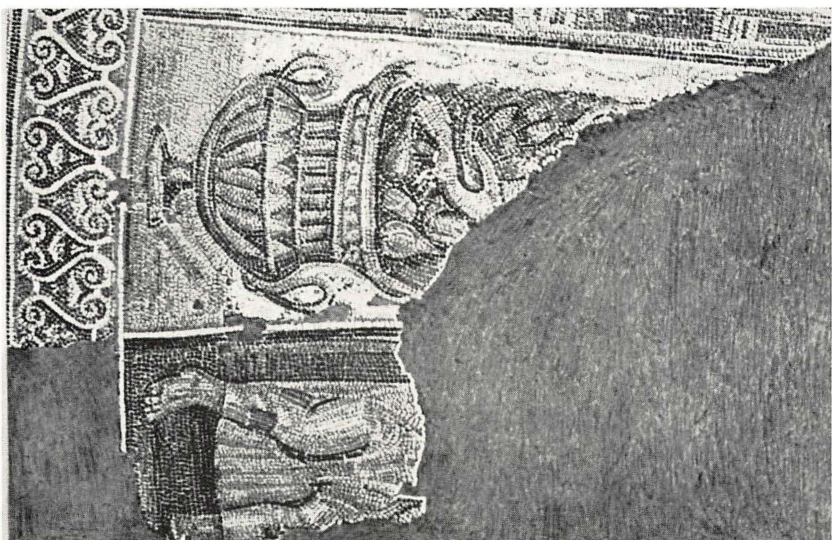


- 1 Dôme de Saint-Janvier
- 2 Basilique de Santa Restituta
- 3 Baptistère de San Giovanni in fonte
- 4 Portique annexé au baptistère
- 5 Entrée du palais archiépiscopal
- 6 Chapelle des Reliques

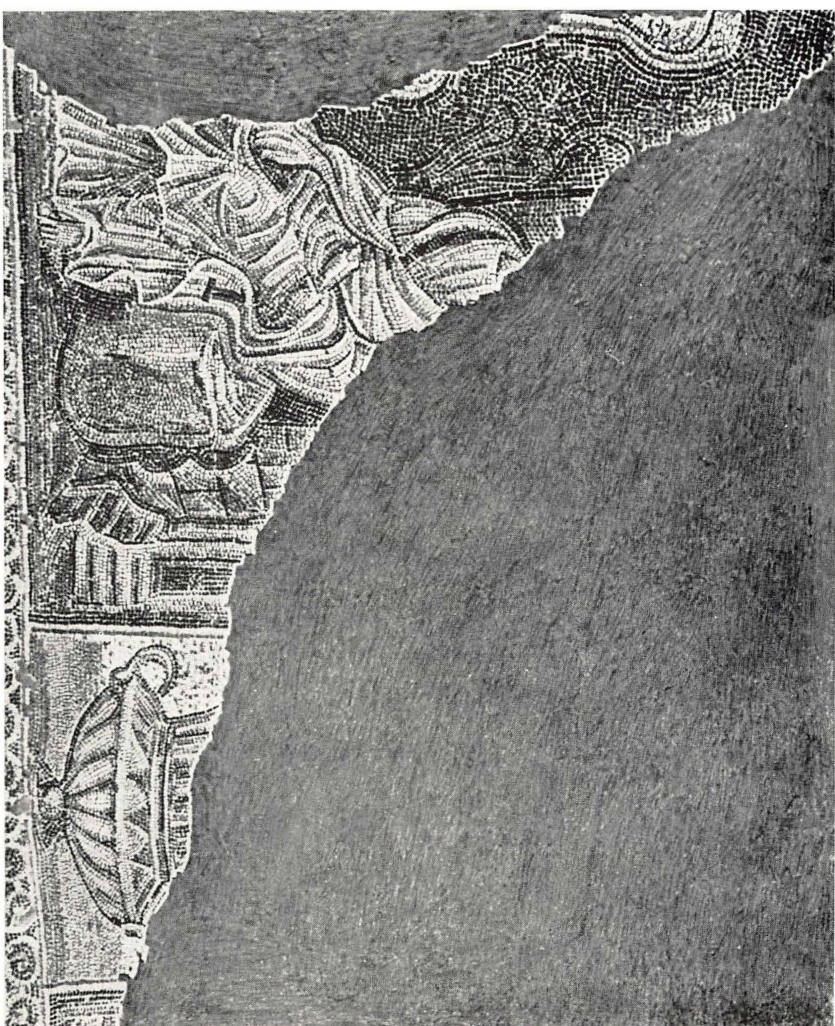








a



b

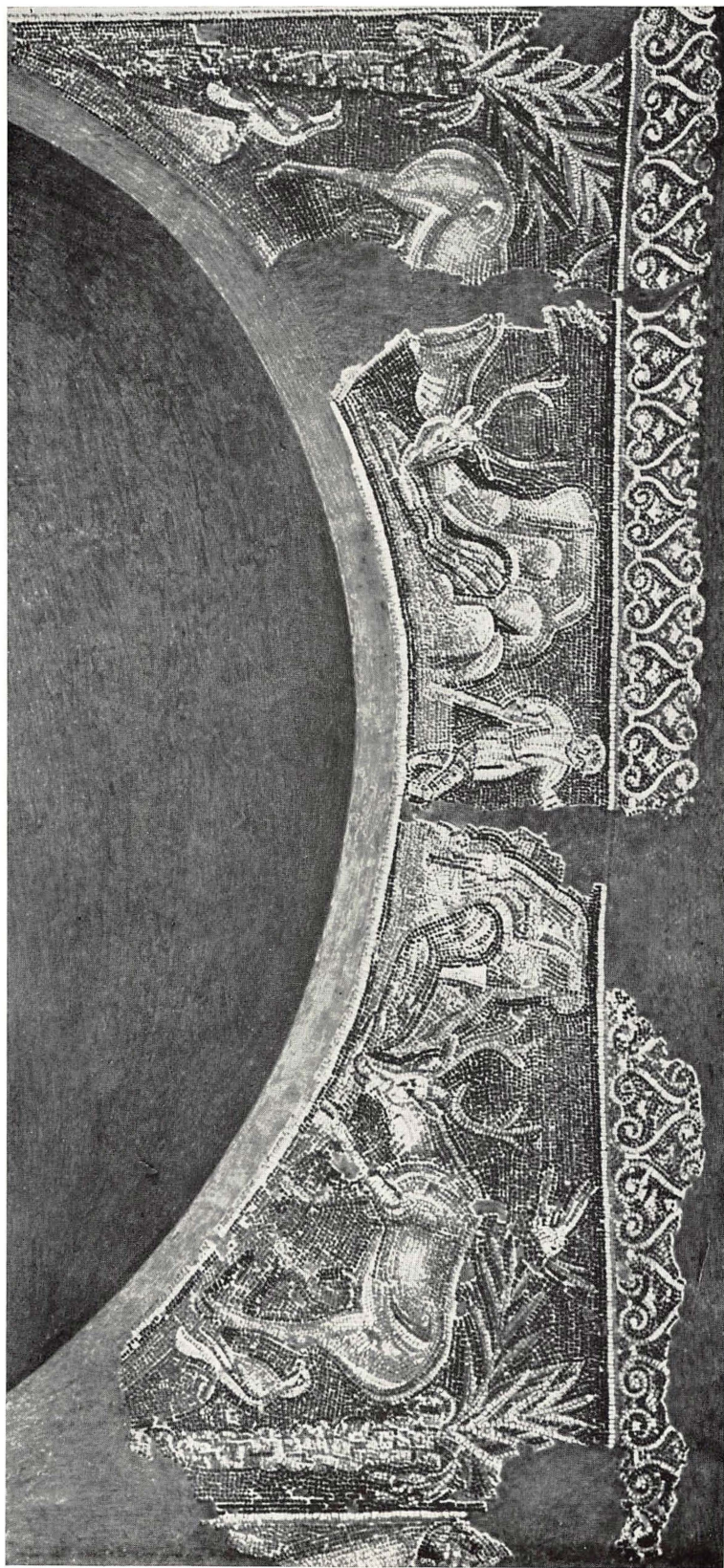


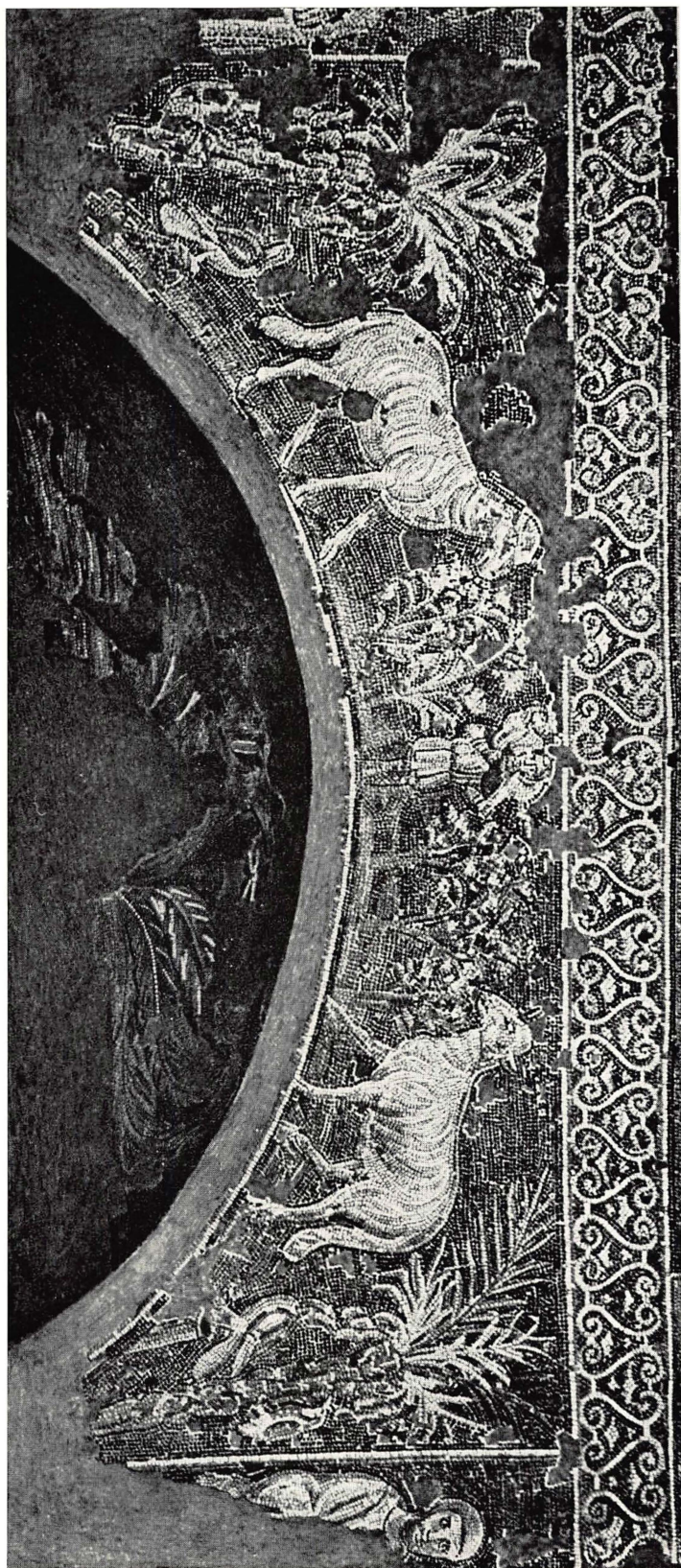












ONT PARU DANS LA MÊME COLLECTION

- I. LEONHARD WEBER : Hauptfragen der Moralthologie Gregors des Großen. Ein Bild altchristlicher Lebensführung. xii-288 S. (1947). vergriffen
- II. ANDREAS SCHMID O. S. B. : Die Christologie Isidors von Pelusium. xii-114 S. (1948). Fr. / DM 5.—
- III. JOSEPH K. STIRNIMANN : Die Praescriptio Tertullians im Lichte des römischen Rechts und der Theologie. xii-180 S. (1949). vergriffen
- IV. KARL FEDERER : Liturgie und Glaube. Eine theologiegeschichtliche Untersuchung. viii-144 S. (1950). vergriffen
- V. ALOIS MÜLLER : Ecclesia-Maria. Die Einheit Marias und der Kirche. 2. überarbeitete Auflage. xviii-242 S. (1955). Fr. / DM 13.—
- VI. HENRI DE RIEDMATTEN O. P. : Les Actes du Procès de Paul de Samosate. Etude sur la Christologie du III^e au IV^e siècle. 172 p. (1952). épuisé
- VII. HUBERT MERKI O. S. B. : 'Ομοίωσις θεῷ. Von der platonischen Angleichung an Gott zur Gottähnlichkeit bei Gregor von Nyssa. xx-188 S. (1952). vergriffen
- VIII. OTHMAR HEGGELBACHER : Die christliche Taufe als Rechtsakt nach dem Zeugnis der frühen Christenheit. ix-196 S. (1953). vergriffen
- IX. MARK DORENKEMPER C. PP. S. : The Trinitarian Doctrine and Sources of St. Caesarius of Arles. ix-234 p. (1953). out of print
- X. TARSICIUS VAN BAVEL O. E. S. A. : Recherches sur la Christologie de saint Augustin. xiii-189 p. (1954). épuisé
- XI. LUIGI I. SCIPIONI O. P. : Ricerche sulla Cristologia del « Libro di Eraclide » di Nestorio. La formulazione teologica e il suo contesto filosofico. x-186 p. (1956). Fr. / DM 12.—
- XII. GERVAIS AEBY OFM. Cap. : Les Missions Divines. De saint Justin à Origène. xiii-194 p. (1958). Fr. / DM 13.—
- XIII. FRANZ FAESSLER O. S. B. : Der Hagios-Begriff bei Origenes. Ein Beitrag zum Hagios-Problem. xviii-242 S. (1958). Fr. / DM 15.—
- XIV. IVO AUF DER MAUR O. S. B. : Mönchtum und Glaubensverkündigung in den Schriften des hl. Johannes Chrysostomus. xvi-205 S. (1959). Fr. / DM 15.—
- XV. OTHMAR PERLER : Ein Hymnus zur Ostervigil von Meliton ? (Papyrus Bodmer XII). 96 S. (1960). Fr. / DM 8.50
- XVI. JEAN-LOUIS MAIER : Les Missions Divines selon saint Augustin. x-226 p. (1960). Fr. / DM 18.—
- XVII. CHARLES WILLIAM NEUMANN S. M. : The Virgin Mary in the works of Saint Ambrose. xvi-280 p. (1962). Fr. / DM 22.—
- XVIII. RANIERO CANTALAMESSA OFM. Cap. : La Cristologia di Tertulliano. xiv-213 p. (1962). Fr. / DM 20.—
- XIX. JEAN-LOUIS MAIER : Le Baptistère de Naples et ses mosaïques. Etude historique et iconographique. xii-175 p. Avec 12 planches. (1964). Fr. / DM 23.—

Printed in Switzerland