



MARIA BÖHMER, CAROLINE BRIDEL, ILARIA GULLO (EDS.)

ARCHEOLOGIA SVIZZERA NEL MEDITERRANEO OCCIDENTALE IMMAGINI, OGGETTI, PRATICHE E CONTESTI



Bibliotheca Helvetica Romana

Herausgegeben von Maria Böhmer und Joëlle Comé

Vol. 40

Maria Böhmer, Caroline Bridel, Ilaria Gullo (eds.)

Archeologia Svizzera nel Mediterraneo Occidentale

Immagini, oggetti, pratiche e contesti

Schwabe Verlag

Publicato in collaborazione con l'Istituto Svizzero, con il supporto del Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università di Ginevra.

Published in 2023 by Schwabe Verlag Basel

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.



This work is licenced under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY 4.0)

Illustrazione della copertina: 1. Raum 7, Villa di Arianna, Stabiae © Ministero della Cultura – Parco Archeologico di Pompei; 2. Nordostecke des Oikos-Baus auf der Agora, Ietas © Zürcher Ietas-Grabung; 3. Fibula, necropoli di Crocifisso, Matelica © M. Billo-Imbach; 4. Braune Glaspaste, Copenhagen © Thorvaldsens Museum, J. Faurvig; 5. Späthellenistische Öllampe, Marsala © M. Drielsma; 6. Detail des Deckels eines Sarkophags in der Basilika Saint-Maximin © Paroisse St-Maximin

Concetto di design: icona basel gmbH, Basel

Copertina: Kathrin Strohschnieder, Zunder & Stroh, Oldenburg

Composizione tipografica: 3w+p, Rimpär

Stampa: Hubert & Co., Göttingen

Printed in Germany

ISBN Edizione stampata 978-3-7965-4738-6

ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-4739-3

DOI 10.24894/978-3-7965-4739-3

L'eBook è identico all'edizione stampata e consente la ricerca full text.

Inoltre, l'indice e i titoli sono collegati.

rights@schwabe.ch

www.schwabe.ch

Indice Generale

Vorwort ArCHeoM	7
Vorwort Istituto Svizzero	9
Introduzione	11
<i>Ilaria Trivelloni</i> : La construction de bâtiments de spectacles dans des contextes endommagés par une inondation ou un incendie. Quelques exemples dans les provinces gauloises	17
<i>Eleonora Bechi</i> : Un ambiente con decorazione in I stile pompeiano dal sito di Monte Iato (PA, Sicilia)	37
<i>Marie Drielsma</i> : Les lampes tardo-hellénistiques siciliennes entre influences et indépendance	55
<i>Fabio Spadini</i> : Le Sagittaire. Une énigme iconographique	81
<i>Caroline Bridel</i> : La construction de la figure de Marie aux III ^e –V ^e siècles. Un siège pour la matrone	109
<i>Adrienne Cornut</i> : Das immersive Potenzial der Architekturdurchblicke als Beispiel eines Dekorphänomens des Vierten Stils. Die Räume 3, 5 und 7 der Villa Arianna in Stabiae	129
<i>Marta Billo-Imbach</i> : Ritualizzazione o riutilizzazione? Reperti particolari di tombe infantili picene a Matelica	153
<i>Marcella Boglione</i> : <i>Iera Pragmata</i> . Rituali e offerte votive sul Piano del Tamburino (Himera)	179
Lista Eventi ArCHeoM (Archeologia svizzera nel Mediterraneo occidentale) all’Istituto Svizzero dal 2015 a oggi	201
Biografie degli autori e autrici	205

Introduzione

Se è vero che tutte le strade portano a Roma, lo è ancor di più quando si parla di Archeologia Svizzera nel Mediterraneo occidentale. Un luogo (la città di Roma), un'istituzione (l'Istituto Svizzero) e un evento (ArCHeoM) offrono ogni anno a ricercatori/ricercatrici svizzeri/e di archeologia classica l'opportunità d'incontrarsi, di scambiare idee e discutere sulle attuali ricerche in corso. In questo modo, Roma continua a svolgere il suo ruolo di crocevia di persone ed idee che caratterizzava questa metropoli già in epoca antica. La conferenza, tenutasi il 17 febbraio 2022 presso l'Istituto Svizzero, non solo ha riunito ricercatori/ricercatrici di livello avanzato e dottorandi/dottorande, ma ha anche accompagnato il pubblico in un viaggio attraverso il tempo e lo spazio percorrendo varie realtà e culture materiali del Mediterraneo occidentale antico e offrendo così una panoramica sulla diversità della ricerca archeologica.

I casi studio tratti dai progetti di ricerca dottorale presentati dai/dalle partecipanti hanno toccato diverse aree tematiche: dalle pratiche funerarie e culturali dell'Italia preromana ad aspetti della vita quotidiana e religione romana, dall'analisi di decorazioni architettoniche a quella dello spazio urbano, i vari contributi hanno tracciato le grandi questioni alla base di ciascuna ricerca, interrogandosi su concetti come quello dell'identità, delle appartenenze religiose o del contatto culturale.

Molte di queste tesi dottorali costituiscono parte integrante dei numerosi e pluriennali progetti sul campo condotti dalle università svizzere in Italia, come in Sicilia a Monte Iato (Università di Zurigo) e ad Himera (Università di Berna), in Calabria a Francavilla Marittima (Università di Basilea) o in Campania a Pompei (Università di Losanna). Ciò testimonia da un lato l'importanza scientifica dei progetti sul campo, ai quali le tesi dottorali contribuiscono in modo determinante, e dall'altro lato la loro rilevanza accademica, poiché offrono a giovani ricercatori/ricercatrici l'opportunità di

analizzare il record archeologico direttamente alla fonte. Altre tesi sono realizzate su iniziativa individuale o nell'ambito di progetti non incentrati principalmente su attività sul campo. I contributi qui presentati rispecchiano queste diverse tipologie e rappresentano fedelmente la grande varietà degli ambiti di ricerca archeologica e delle metodologie impiegate, tanto tradizionali quanto innovative. Li accomuna lo scopo ultimo di ricostruire le realtà delle società antiche, i loro modi di vita, le loro identità e i mutamenti su livelli trasversali.

Sebbene i contributi in questo volume siano presentati sotto diverse categorie tematiche, definite da parte delle curatrici, queste categorie stesse – immagini, oggetti, pratiche e contesti – possono essere soggette a dibattito. Del resto, il potenziale interpretativo di un'immagine decresce se non si considera il reperto ad essa legato. Così come non tenere conto del contesto in cui viene ritrovato il reperto, ne rende difficile l'interpretazione. Classificazioni e tipologie sono pane quotidiano per archeologi/archeologhe, poiché sono utili e danno un senso di ordine e chiarezza quando si è confrontati con un grandissimo numero di dati eterogenei. Se l'archeologia moderna si avvale di questi approcci, è merito di grandi pionieri del XVIII e XIX secolo, come Johann Joachim Winckelmann o Oscar Montelius, che con i loro concetti di periodizzazione hanno rivoluzionato e plasmato la disciplina (non desideriamo entrare nel merito di queste grandi tematiche complesse, consapevoli che meriterebbero uno spazio adeguato, più ampio di quello disponibile in questa premessa). Gli archeologi stessi, d'altronde, si specializzano in diversi ambiti all'interno della disciplina. C'è chi si dedica allo scavo, chi allo studio dei reperti, chi invece all'iconografia e altri ancora all'urbanistica e così via. Occorre quindi tenere presente che queste categorie, sebbene necessarie per lo studio più ampio di una questione, devono essere considerate con cautela, in quanto si intersecano, si completano e si raggruppano.

È proprio questa consapevolezza, che ci ha spinte a strutturare il volume in quattro parti tematiche, piuttosto che in categorie geografiche o cronologiche. La nostra scelta, tuttavia, non ha lo scopo di isolare i singoli contributi, quanto piuttosto di evidenziarne le intersezioni in base al loro punto chiave, come ponti tra periodi, luoghi, contesti e materiali, e quindi di rispecchiare la ricchezza dell'archeologia già richiamata precedentemente. Certo, alcuni contributi sembrano appartenere più propriamente all'una o all'altra categoria, ma incoraggiamo chi legge a diventare lui/lei stesso/a archeologo/

archeologa mentre sfoglia queste pagine; immedesimandosi con chi scrive, interrogandosi sulle categorie e sulla loro validità dal punto di vista dell'antichità o cercando i legami tra due aree tematiche che a prima vista sembrano divergere. Alla fine, infatti, ognuno dei contributi di questo volume si presta a divenire espressione di questo quadro del mondo antico – incompleto sì – ma così avvincente e complesso.

Il termine «**contesto**» in archeologia descrive le circostanze di ritrovamento dei reperti ed è indispensabile per la comprensione e l'interpretazione del patrimonio archeologico. La natura di un contesto archeologico varia, in quanto può definire ad esempio uno strato, una tomba, un nucleo architettonico, un centro urbano. I due contributi in questa prima parte si dedicano proprio all'architettura e all'urbanistica nel mondo romano partendo, appunto, dall'analisi di contesti.

Uno studio urbanistico su scala più ampia che analizzi non solo i monumenti nell'intero spazio urbano, ma che confronti anche tra loro gli insediamenti di una regione, ci permette di osservare le varie strategie architettoniche messe in atto dalle società per adeguarsi alla topografia e ai vincoli imposti – come le calamità naturali – dal territorio scelto. A questo proposito, lo studio di **Ilaria Trivelloni (Università di Losanna / Università degli Studi di Sassari)** sullo sviluppo di edifici di spettacolo in tre città romane delle province galliche in seguito a inondazioni o incendi, riflette al meglio gli attuali approcci metodologici alla ricerca urbanistica. Il contributo di **Eleonora Bechi (Università di Zurigo)** presenta un contesto messo in luce recentemente dall'Università di Zurigo nell'insediamento *Iaitas/Ietas* a Monte Iato (Palermo, Sicilia). Tramite l'analisi e l'inquadramento cronologico dell'ambiente, al cui interno si è conservata una pittura parietale di I stile pompeiano in situ, l'autrice propone una chiave di lettura complessiva, contribuendo così all'ampio dibattito cronologico in corso, che interessa non solo *Iaitas/Ietas* ma tutti i siti siciliani dal momento dall'ascesa di Roma sull'isola, a partire dalla metà del III secolo a.C. in poi.

Come già accennato, lo studio dei contesti è fondamentale e necessario, poiché il valore archeologico di un **oggetto** fuori contesto o senza preciso luogo di provenienza resta limitato. Oltre all'approccio urbanistico o architettonico, anche quello materiale, ovvero in base ai reperti ritrovati, è altrettanto rivelatore per l'esame dell'area geografica specifica da cui provengono. Il contributo di **Marie Drielsma (Università di Ginevra)** sulle lucerne

tardo-ellenistiche siciliane evidenzia attraverso uno studio tipologico dei materiali alcuni aspetti legati alla loro manifattura, come lo sviluppo tecnico, le aree di produzione e le influenze tra le varie botteghe. Queste osservazioni forniscono inoltre interessanti spunti di riflessione sulla distribuzione e il commercio delle lucerne in esame su scala interregionale e oltremare.

Il percorso archeologico di questo libro passa poi dall'oggetto alle **immagini** che lo possono ornare. Tre indagini iconografiche dimostrano come anche un'immagine possa evidenziare interessanti dinamiche di interazione, condivisione e trasferimento.

In primo luogo, **Fabio Spadini** (**Università di Friburgo / Freie Universität Berlin**) analizza la nascita e l'evoluzione dell'iconografia del segno zodiacale del Sagittario nel mondo greco-romano attraverso un'analisi iconografica approfondita e la datazione di un intaglio conservato al Metropolitan Museum di New York. Questa indagine evidenzia come la comparsa di un'immagine, anche se specifica come quella di un nuovo segno zodiacale, raramente è un'innovazione completa; si ispira ad altri modelli iconografici e letterari, rivelando così dei complessi legami tra mondo romano, ellenistico, egizio e mesopotamico.

Il contributo di **Caroline Bridel** (**Università di Friburgo**) mette in evidenza il dialogo tra immagini cristiane e non cristiane del periodo tardo-antico, attraverso l'analisi di un dettaglio iconografico nelle prime rappresentazioni di Maria. Prendendo in esame un particolare che potrebbe apparire trascurabile, come un sedile, l'autrice ne espone il potenziale interpretativo all'interno del dibattito sulle trasformazioni religiose in epoca tardo-antica e sulle dinamiche di formazione di una specifica identità visiva cristiana.

Il contributo di **Adrienne Cornut** (**Università di Basilea**) è dedicato alla funzione illusionistica e immersiva di pitture parietali del IV stile pompeiano. Tre vani con le rispettive decorazioni parietali della Villa Arianna di Stabiae fungono da caso studio, in cui vengono presi in esame i prospetti illusionistici ritratti di architetture fantastiche e l'effetto immersivo trasmesso a chi frequentava questi luoghi. Contestualizzati i fenomeni visivi con il resto dell'apparato decorativo presente, l'autrice s'interroga se questi possano essere considerati come caratteristici per il IV stile pompeiano.

Infine, il volume si conclude con una parte dedicata a uno dei soggetti di ricerca archeologica più intangibile: le **pratiche**. Lo studio delle pratiche, intese come atti intenzionali dettati da consuetudini sociali e religiose, si

concentra soprattutto su contesti di culto o inerenti al mondo funerario. Ogni caratteristica, dalla struttura circostante, alla deposizione, alla natura dell'assemblaggio del materiale fino al modo di deposizione, è di massima importanza per la comprensione delle pratiche rituali e funerarie. Infatti, esse rappresentano non solo l'esito di un'azione intenzionale lontana nel tempo, ma anche il potenziale riflesso di antichi costumi e tradizioni locali, su cui le fonti letterarie tacciono.

Le tombe di subadulti provenienti dalla necropoli picena del Crocifisso a Matelica (Macerata, Marche) risalente all'età del ferro, formano l'oggetto del contributo di **Marta Billo-Imbach (Università di Basilea)**. L'indagine si focalizza sui rinvenimenti materiali del corredo, fibule e coppe, che presentano manomissioni e riparazioni antiche, analizzandone funzionalità e significato per i costumi funerari dei più giovani della comunità di Matelica.

Dalla sfera funeraria a quella di culto: lo studio presentato da **Marcella Boglione (Università di Berna)** illustra la grande varietà di pratiche culturali all'interno dell'area sacra del Piano del Tamburino, parte della *polis* greca di Himera (Palermo, Sicilia). Tramite le meticolose analisi del contesto e del materiale ceramico e faunistico ritrovato durante le recenti campagne di scavo dell'Università di Berna, l'autrice contribuisce alla ricostruzione e alla comprensione del paesaggio rituale nelle aree di culto locali.

Infine, vorremmo cogliere questo spazio per esprimere la nostra sincera gratitudine alle persone, senza le quali questo volume non avrebbe mai visto la luce:

Un immenso grazie va all'Istituto Svizzero ed il suo staff, al Consiglio di Fondazione e alla direttrice Joëlle Comé, che ha costantemente supportato questo progetto rendendone possibile la pubblicazione all'interno della collana *Bibliotheca Helvetica Romana* dell'Istituto Svizzero e che ci ha permesso di collaborare come curatrici durante la nostra residenza *Roma Calling 2021/2022*. Alla responsabile del programma scientifico dell'Istituto Svizzero, dott.ssa Maria Böhmer, va un ringraziamento speciale per aver voluto coinvolgerci in questo progetto, per aver creduto in noi sin dall'inizio, per averci fiancheggiato durante tutto il processo di revisione e per tutto quello che ci ha insegnato.

Alla rete ArChEoM, di cui fanno parte tutti i professori e le professoresse e i colleghi e le colleghe di archeologia classica in Svizzera, va la nostra gratitudine, non solo per il supporto e la critica costruttiva durante l'incontro

a febbraio 2022 a Roma, ma anche per essersi messi a disposizione come esperti nel processo di peer review: (in ordine alfabetico) prof. Lorenz Baumer, prof.ssa Véronique Dasen, prof. Hédi Dridi, prof. Sylvian Fachard, prof. Michel Fuchs, prof. Martin A. Guggisberg, dott.ssa Anne-Françoise Jaccottet, prof. Othmar Jäggi, prof.ssa Elena Mango, dott. Martin Mohr, prof. Christoph Reusser. Inoltre vogliamo esprimere la nostra gratitudine a tutti gli esperti e le esperte e i colleghi e le colleghe esteri/e, che hanno gentilmente accettato il nostro invito a partecipare al processo di peer review in modo anonimo, garantendo così per questo volume, insieme ai membri ArCHEoM sopra citati, uno standard di qualità scientifica importante. Ringraziamo la casa editrice *Schwabe* con il suo staff e in particolare la dott.ssa Arlette Neumann per il costante aiuto e la grande disponibilità offertaci durante la creazione di questo libro. Un sincero grazie va a Francesca Colesanti per la redazione di queste parole.

Ai dottorandi e alle dottorande che hanno partecipato all'incontro a Roma e a coloro, che con grande motivazione hanno accettato di arricchire questo volume con aspetti della loro interessante ricerca e la loro passione per l'archeologia, va un Grazie di cuore. Questo volume è per voi.

Ringraziamo tutte le persone coinvolte in un modo o nell'altro nella realizzazione di questo libro e ci scusiamo se per disattenzione ci fossimo dimenticate di menzionarle.

Last but not least, ringraziamo vivamente chi legge per aver deciso d'intraprendere un viaggio attraverso spazio e tempo sfogliando queste pagine.

MA Caroline Bridel, dottoranda Università di Friburgo

MA Ilaria Gullo, dottoranda Università di Basilea

La construction de la figure de Marie aux III^e–V^e siècles

Un siège pour la matrone

Caroline Bridel

1 Introduction

De la même manière que les figures de style ou la structure d'un texte constituent des stratégies discursives à approcher avec précaution en déchiffrant leurs propres modes de fonctionnement, les images se décomposent en motifs et schémas qui véhiculent un discours visuel spécifique, un message ou une intention. Cette démarche s'applique particulièrement bien aux images antiques, comme l'a montré, au sein des recherches en iconographie, le développement d'une approche sémiologique des images depuis les années 1970.¹ Comme toute iconographie, les images paléochrétiennes regorgent de motifs et de détails porteurs de sens, choisis avec soin, qui réutilisent ou resémantisent des éléments tirés du répertoire romain et contribuent à la construction du nouveau langage imagé élaboré par les premiers groupes chrétiens. Dans cette perspective, les représentations de Marie méritent qu'on s'y attarde.²

1 Par exemple F. Lissarrague et. al, *La cité des images. Religion et société en Grèce antique* (Paris 1984); C. Bérard, *Embarquement pour l'image. Une école du regard* (Bâle 2018); F. Lissarrague, *Femmes, dieux et rituels en images. Fragments d'un discours de la méthode*, in: V. Pirenne-Delforge – F. Frontisi (éds.), *Kernos Supplément* [à paraître].

2 L'analyse de la figure de Marie dans l'iconographie paléochrétienne, dont certaines hypothèses sont présentées dans cet article, est une recherche qui s'inscrit dans le cadre plus large d'une thèse de doctorat en cours de rédaction à l'Université de Fribourg, sous la direction de F. Massa et A.-F. Jaccottet, contribuant au projet de recherche *Eccellenza* «La compétition religieuse dans l'Antiquité tardive» (2019–2023) financé par le Fonds national suisse de la recherche scientifique. Dans le but de mieux comprendre les transformations religieuses de l'Antiquité tardive ainsi que la manière dont le medium iconographique a pu y contribuer, l'analyse du détail du siège de Marie présentée ici sera ainsi

Codifiée et aisément reconnaissable, la figure de Marie fait aujourd’hui partie des images représentatives de nombreuses communautés chrétiennes. Celle-ci a connu une longue histoire qui commence dans l’Antiquité, lorsque les premiers groupes chrétiens ont, dès les premiers développements de leur iconographie, composé des images mettant en scène cette figure. Elles apparaissent au III^e siècle³ dans les catacombes de Rome, dans différentes constructions iconographiques que l’historiographie a rassemblées sous les noms de scènes d’Épiphanie (schéma de l’Adoration des mages) et de Nativité. Ces mises en scène de l’enfance de Jésus sont particulièrement populaires et font parfois écho au développement d’un certain nombre d’écrits apocryphes comme le protévangile de Jacques, déjà à partir du II^e siècle, ou l’évangile du Pseudo-Matthieu, daté entre le V^e et le VII^e siècle. Ce motif questionne ainsi le rapport entre textes et images et leurs possibles évolutions parallèles.⁴ Pourtant, malgré la popularité du sujet, il reste difficile de trouver un rapport direct entre ces récits – dont on ignore souvent le lieu de production et dont on connaît mal la circulation – et les images provenant essentiellement du monde funéraire. Dans le répertoire iconographique, le sujet apparaît en effet dans les catacombes de Rome sur des fresques au III^e siècle, puis se développe sur de nombreux sarcophages romains du IV^e siècle, particulièrement sur leurs couvercles, car sa forme allongée de procession s’adapte particulièrement bien à ce support. Il se décline ensuite dans d’autres formes et sur d’autres supports à partir du V^e siècle. Outre ces représentations à titre plus narratif, Marie apparaît parfois en tant qu’orante sur des fonds de bols en verre doré, des reliquaires ou des stèles.⁵

Possibles manifestations de dévotion, tout comme les prières, pratiques rituelles ou offrandes liturgiques en l’honneur de Marie qui se développent

complétée d’une étude complète des autres détails iconographiques des images de Marie, comme les rapports entre les différents personnages, la composition de l’image, les personnages de Jésus et des mages, etc.

3 Sauf mention contraire, toutes les datations données dans cet article sont à entendre «apr. J.-C.».

4 Ces questions de rapport entre texte et image font également partie du travail de thèse susmentionné. Pour une analyse des divers récits apocryphes autour de la figure de Marie, voir Norelli 2009.

5 Pietri 1997, 10; quelques exemples sont également présentés dans Katseusz 2019.

aussi à cette période, ces représentations nourrissent les débats autour du statut et de la fonction de Marie parmi les premiers groupes chrétiens. Le questionnement autour du statut de Marie et son titre de «Mère de Dieu» – un sujet récurrent dans les textes des auteurs chrétiens⁶ – a ainsi fait l'objet de nombreuses controverses et devient, dès le IV^e siècle, une véritable question théologique, atteignant son apogée au V^e siècle à travers la polémique nestorienne.

Toutefois, le statut que la mère de Jésus occupait durant les premiers siècles de notre ère reste encore sujet à débats. Il est en effet difficile de déterminer exactement à partir de quand elle a fait l'objet d'un culte. Comme le démontre S. Shoemaker dans ses études, plusieurs indices témoignent du développement de diverses formes de dévotion envers Marie au moins à partir du III^e siècle. Ces récits, intercessions à Marie, banquets en son honneur ou prières peuvent être considérés comme des signes de l'existence de diverses formes de dévotions envers Marie, avant même que son statut ne soit officiellement déterminé et reconnu par les autorités ecclésiastiques durant le Concile d'Éphèse en 431 apr. J.-C. Ainsi contrairement à une opinion fréquente, il serait plus juste de considérer que l'essor de la piété mariale soit la cause plutôt que la conséquence du concile œcuménique de 431, durant lequel les autorités ecclésiastiques ont officiellement accordé à Marie le statut de *Theotokos*.⁷

La formation des images précédant le débat théologique, il semble donc intéressant de questionner l'impact que ces premières images des III^e et IV^e siècles ont pu avoir sur la figure de Marie, encore en construction au niveau théologique et exégétique durant cette période. Privilégiant la question de l'influence qu'a pu avoir l'iconographie sur les contextes de dévotion plutôt que l'inverse, cet article propose d'analyser le développement de la figure de Marie et l'évolution des schémas iconographiques paléochrétiens la représentant à travers une approche sémiologique. Sans se concentrer sur les différentes interprétations de ces scènes apparaissant principalement en contexte funéraire ni se confronter aux incertitudes liées aux datations de ce matériel, cette étude

⁶ Au IV^e siècle, les débats se concentrent sur son rôle dans l'Église, sa virginité ainsi que son titre de *Theotokos* et ses implications dans la réalité de l'Incarnation (Ovidiu Sferla 2016; Shoemaker 2016, 166–173).

⁷ Shoemaker 2008; Shoemaker 2016.

se focalise sur l'analyse du schéma iconographique afin de mieux en comprendre les éléments signifiants et le sens que certains détails peuvent apporter à l'image. Cet article se concentre, à titre d'exemple du processus de création de l'image, sur un seul de ces éléments signifiants, le siège sur lequel Marie est assise, un détail récurrent qui a pourtant peu intéressé les chercheurs travaillant sur les origines du culte de la Vierge Marie.⁸

Si des chercheuses comme G. Sena Chiesa ou C. Taylor évoquent le parallèle entre Marie et une matrone romaine, aucune de ces études récentes n'entre dans les détails de l'analyse sémiologique du motif du siège pour déterminer avec précision le message qu'il amène à l'image. La première se concentre sur les scènes de Nativité et établit une rapide typologie des variantes de ce «siège utilisé à l'intérieur de la *domus* par les femmes de bonne famille»⁹ sans pourtant s'attarder sur son sens iconographique. Elle voit surtout dans l'osier du siège de Marie une allusion à un univers rural au même titre que les éléments de paysage et la crèche. La seconde cherche à démontrer la présentation de Marie en tant que matrone idéalisée, archétype chrétien du mariage, de la maternité et de la fertilité, mais à travers le motif du filage de la laine, des éléments apparaissant dans les récits apocryphes sur l'enfance de Marie, et non par le motif du siège.¹⁰ Pourtant, d'un point de vue iconographique, le type de siège sur lequel Marie est assise est vecteur d'un sens plus complexe qu'il convient d'interroger.

Ce motif du siège-*cathedra* et le sens qu'il véhicule pourraient ainsi avoir contribué à former une image de Marie propre aux III^e et IV^e siècles, en la présentant en premier lieu comme une matrone, l'épouse d'un citoyen

⁸ Les études sur la figure de Marie se concentrent essentiellement sur les débats christologiques et le titre de *Theotokos*, sur les origines du culte marial ou sa présence dans les sources canoniques et apocryphes (cf. bibliographie sélective en fin d'article). Nombreuses contributions récentes analysent aussi son rôle dans l'Église des premiers siècles, voir par exemple Swanson 2004; Rubin 2010; Kateusz 2019. En ce qui concerne les images, les chercheurs ont beaucoup travaillé sur la *Theotokos* byzantine, comme dans Vassilaki 2005. Les quelques études sur Marie dans l'iconographie paléochrétienne retracent essentiellement l'évolution et l'interprétation des schéma de l'Épiphanie et de la Nativité voir entre autres Jastrzebowska 1992; Milinović 1999; Muzj 1996; Bisconti 2000; Utro 2001; Dresken-Weiland 2010.

⁹ Sena Chiesa 2020, 410.

¹⁰ Taylor 2013.

romain, avant qu'elle ne devienne par la suite la mère de Dieu, en grec *Theotokos*. Mais avant d'entrer dans l'analyse du détail iconographique du siège de Marie, un détour sur les moyens d'identification de la figure de Marie dans les toutes premières représentations est nécessaire.

2 La naissance et le développement de l'iconographie mariale

Avec au moins 80 représentations dénombrées sur les sarcophages et près d'une vingtaine mise au jour dans les catacombes,¹¹ le schéma que l'on retrouve sous la dénomination de «l'Adoration des mages» – associée ou non aux scènes de Nativité – est un des thèmes les plus utilisés dans l'imagerie paléochrétienne.¹² La plus ancienne représentation de Marie apparaît aux côtés d'un bon berger au début du III^e siècle dans les catacombes de Sainte-Priscille, sur une fresque ornant une tombe en *loculus* proche du plafond, datée des années 230–250.¹³ On y reconnaît une femme, la tête recouverte d'un voile, portant un enfant dans ses bras. Debout à ses côtés, se tient un personnage masculin pointant de sa main droite vers une étoile dessinée au-dessus de leurs têtes. C'est cette étoile qui permet d'avancer l'hypothèse qu'il s'agit d'une représentation de Marie et non du portrait d'une défunte. Car il est vrai que de simples défunes sont parfois aussi représentées sur des fresques des catacombes d'une manière similaire, assises portant un enfant sur leurs genoux, comme on peut le voir dans le *cubiculum* de la *Velatio* dans les catacombes de Sainte-Priscille. Mais ici, le détail de l'étoile apporte un autre sens à l'image, car il peut être rattaché à différentes prophéties messianiques relatées dans l'Ancient Testament. La plupart des chercheurs s'accordent à identifier le personnage masculin pointant vers l'astre comme étant Balaam, ce prophète qui annonce la venue d'un roi-messie à travers le

11 Catalogue encore en cours d'élaboration, estimation basée sur les répertoires des sarcophages (Rep I, Rep II, Rep III) et le catalogue des fresques des catacombes de Rome (Nestori 1993). La plupart des images sont fragmentaires et peuvent difficilement servir de matériel à une étude approfondie du motif. Dans son étude, J. Dresken-Weiland n'en a par exemple sélectionné que 44 (Dresken-Weiland 2010, 272).

12 Dresken-Weiland 2010, 20–21.

13 Bisconti 2011, 75.

signe de l'étoile par ces mots «De Jacob monte une étoile, d'Israël surgit un sceptre» (*Livre des Nombres* 24, 17). D'autres proposent d'y voir Isaïe, qui, selon l'interprétation chrétienne, prophétise la naissance du Christ de la Vierge Marie (*Isaïe* 7, 14; 11, 1), ou encore Michée, David, ou simplement une personnification de la prophétie plutôt qu'un prophète en particulier.¹⁴ L'étoile inscrit donc la scène dans le registre chrétien des prophéties ancrant Jésus dans sa fonction messianique annoncée dans les livres bibliques et permet d'identifier cette fresque comme une figuration de Marie, la plus ancienne retrouvée à ce jour.

Par ailleurs, le motif de l'étoile devient par la suite une composante récurrente des scènes de l'adoration des mages, confirmant la pertinence de l'identification par ce signe de Marie sur la fresque des catacombes de Sainte-Priscille. Dans ce schéma de l'Épiphanie, qui est la manière la plus courante de représenter Marie au IV^e siècle, on observe les mages s'approchant en direction de Marie, portant des présents pour l'enfant, et souvent, l'un d'eux pointe l'astre du doigt, comme on peut le voir sur la plaque en marbre de fermeture de *loculus* portant une épitaphe au nom de Severa¹⁵ ou sur divers sarcophages¹⁶ du IV^e siècle montrant cette scène (fig. 1). En dehors de ces quelques exemples, l'étoile n'est que rarement gravée, mais le geste du premier mage qui pointe son doigt vers le ciel¹⁷ est récurrent, ce qui laisse supposer que l'étoile devait faire partie des détails peints sur le marbre et ayant disparu depuis.

Outre quelques expérimentations autour du schéma de l'Adoration des mages, notamment dans les catacombes de Rome, où plusieurs fresques figurent un nombre non-canonique de mages pouvant aller de deux à quatre, ces scènes se sont rapidement figées en un schéma assez fixe.¹⁸ On y retrouve systématiquement les trois mages en tenues orientales portant leurs présents et s'approchant en direction de Marie, assise de profil sur une chaise à haut dossier, l'enfant sur ses genoux. La scène est parfois complétée par d'autres

14 Utro 2001, 279; Dresken-Weiland 2010, 269; Bisconti 2011, 76.

15 Musées du Vatican n. inv. MV.28594, voir Lega – Bisconti 1997.

16 Rep I, n. s. 5, 147, Rep II, n. 32, Rep III, n. 499.

17 Rep I, n. s. 43, 161, 241, 350, 692, 770, Rep III n. s. 38, 435, etc.

18 Quatre mages sur une décoration de *loculus* (Sainte-Domitille); deux dans l'arcosolium de la crypte de la Madonna (Saints Pierre et Marcellin).



Fig. 1: Front de sarcophage, Musée du Vatican, n. inv. 31459, IV^e siècle (© Wikimedia Commons).

détails comme des chameaux, l'étoile ou le personnage masculin se tenant derrière Marie.

À partir de la moitié du IV^e siècle apparaît une nouvelle composition, celle de la Nativité, dans laquelle l'enfant Jésus est l'élément central et Marie est reléguée au second plan. Cette scène n'a été figurée à l'époque tard antique que sur les sarcophages; d'abord comme scène individuelle, montrant uniquement l'enfant dans la crèche, puis se juxtaposant au schéma de l'Adoration des mages. Ces premières scènes de Nativité présentent ainsi l'enfant non plus sur les genoux de sa mère, mais emmaillotté et reposant dans une crèche prenant diverses formes (matelas, corbeille tressée, cassette rectangulaire, etc.).¹⁹ La scène se complexifie petit à petit par l'ajout d'autres éléments comme les bergers, l'âne et le bœuf jusqu'à former des scènes de Nativité plus proches des standards encore en vigueur aujourd'hui.

Il est intéressant de noter que Marie n'apparaît pas dans les premières scènes de Nativité. L'enfant est d'abord représenté seul, avec l'âne et le bœuf ou entouré de bergers, sa mère apparaissant parfois dans une scène d'Adoration adjacente. Dans le catalogue de vingt-quatre scènes de Nativité établi en 1999 par D. Milinović, neuf ne montrent pas Marie. Ces dernières témoignent de quelques tentatives de faire converger les deux récits, puisque la Nativité est représentée au milieu de la scène d'Adoration, séparant le

¹⁹ Voir catalogue et interprétations dans Milinović 1999 ou Sena Chiesa 2020.



Fig. 2: Détail du couvercle du sarcophage dit «des Innocents», crypte de la basilique Sainte-Marie-Madeleine de Saint-Maximin-la-Sainte-Baume, fin IV^e – début V^e siècle (© Paroisse St-Maximin).

cortège des mages de Marie assise sur son siège. La fusion de ces deux schémas est particulièrement évidente sur le sarcophage dit «des Innocents» à Saint-Maximin²⁰ (fig. 2), sur lequel le sculpteur semble avoir inséré la crèche, l'âne et le bœuf au milieu du schéma préexistant, réduisant ainsi l'espace accordé à Marie et compressant légèrement le personnage tout comme le fauteuil.

La figure de Marie occupait ainsi une place importante dans la production visuelle chrétienne, renforçant les hypothèses de spécialistes des origines de la piété mariale comme S. Shoemaker qui affirment que Marie faisait déjà l'objet de vénération chez les premiers groupes chrétiens avant le Concile d'Éphèse. Le fait que le schéma se soit très rapidement fixé, et que Marie soit pratiquement toujours représentée avec les mêmes caractéristiques (position dans l'image, vêtements, siège-*cathedra*, etc.) renforce également l'idée que, durant les III^e et IV^e siècles, les premiers groupes chrétiens semblaient déjà avoir construit pour Marie une figure de type emblématique, notamment en construisant son image à partir de motifs porteurs de sens comme le siège-*cathedra*.

20 Rep III, n. 499.

3 Marie et le siège-cathedra : la construction d'une figure

Afin de mieux comprendre comment les premiers groupes chrétiens ont construit la figure de Marie, de quels signes et de quelle aura ils l'ont investie, il convient d'analyser ce dernier détail apparaissant de manière presque systématique dans les premières images la représentant. Le fauteuil sur lequel Marie est assise n'est en effet pas anodin et permet de mieux saisir l'importance de la mère de Jésus et la manière dont on la percevait. À quelques exceptions près, comme les scènes de Nativité mentionnées plus haut, les sculpteurs ont représenté ce siège à haut dossier arrondi, sans accoudoir, souvent en osier lorsque les détails du meuble ont été gravés, et parfois recouvert d'un tissu. Ces caractéristiques permettent d'y reconnaître une *cathedra*, un siège généralement associé aux femmes. Bien que le mot *cathedra* possède de multiples nuances dans les langues grecques et latines et qu'il ait été utilisé différemment selon les auteurs et les sources, ce mot désigne chez de nombreux auteurs romains un type de fauteuil particulier associé au monde des femmes et des épouses, dont la description correspond au type de siège sur lequel Marie est assise.²¹

Ainsi, Pline l'Ancien, au I^{er} siècle de notre ère, dépeint la *cathedra* comme un siège fabriqué à partir d'osier spécifique, dont la forme arrondie est particulièrement adaptée au confort: *atque etiam supinarum in delicias cathedrarum aptissimae* (Plin. nat. 16, 174). Quelques années auparavant, dans sa fable du frère et de la sœur, Phèdre parlait de la *cathedra* d'une mère qu'il décrit comme *res feminarum*, un meuble de femme (Phaedr. 3, 8, 4). Au V^e siècle encore, Sidoine Apollinaire fait la distinction dans une de ses lettres entre les fauteuils des matrones (*cathedras matronarum*) et les bancs des pères de famille (*subsella patrum familias*), lorsqu'il entre dans la villa d'un ami (Sidon. Epist. 2, 9). Également associée au monde de l'enseignement, la *cathedra* est parfois utilisée pour décrire la chaise d'un rhéteur ou d'un professeur.

21 Le mot *kathedra* (gr.) ou *cathedra* (lat.) désigne généralement une place assise (cirque, théâtre) ou un fauteuil à haut dossier. Ces chaises, bien qu'elles aient pu être utilisées par des hommes, en général des enseignants ou des philosophes, étaient d'usage l'apanage des femmes et personnes âgées. Dans les sources chrétiennes, il désigne plutôt un trône (Dresken-Weiland – Drews 2004, 606; Croom 2007, 116–118; Sena Chiesa 2020, 410).

Dans les sources chrétiennes latines, même si ce terme peut occasionnellement être utilisé pour désigner une place assise (Tert. Spect. 3), il est en général associé à l'enseignement chrétien et désigne par-dessus tout la chaire de l'église et le siège épiscopal. Les descriptions associées au mot ainsi que les représentations figurées laissent pourtant affirmer que la *cathedra* chrétienne des textes doit plutôt être interprétée comme un trône, un siège de pouvoir.²² Plus imposant, carré, riche et décoré, ce type de siège ne correspond pas au siège utilisé dans les premières représentations de Marie, beaucoup plus proche du fauteuil des femmes et des épouses décrit par Pline.

La distinction entre la *cathedra*-trône et la *cathedra*-fauteuil des épouses et des mères de famille, que nous appelons ici, par commodité, siège-*cathedra*, est plus reconnaissable dans les images. Le siège de Marie apparaît en effet de manière fréquente dans l'iconographie non-chrétienne jusqu'à la période tardo-antique. Ce meuble se retrouve dans les mêmes constructions iconographiques sur de nombreux bas-reliefs, sarcophages et statuettes en terre cuite dans la péninsule italienne, les provinces gauloises et hispaniques, du Haut-Empire à l'époque tardive.²³

La fabrication de ce luxueux produit de vannerie nécessitant de nombreuses heures de travail, il était donc réservé à la classe aisée. Il renvoie aussi à l'environnement raffiné de la maison, distinct du mobilier de jardin ou de voyage, plus sobre.²⁴ Par son appartenance au contexte des riches villas romaines et de leurs propriétaires, ce meuble place ainsi Marie dans un champ sémantique spécifique. Elle est non seulement représentée comme une mère tenant son enfant, mais aussi comme une femme romaine appartenant à l'élite: la matrone. Elle est donc montrée comme une femme riche possédant un statut et des responsabilités. Cette thématique est particulièrement évidente lorsque l'on analyse de plus près les autres types de représentations dans lesquelles le motif du siège-*cathedra* apparaît.

22 Dresken-Weiland – Drews 2004.

23 Cullin-Mingaud 2010, 234–237.

24 Muzj 1996, 229; Croom 2007, 117; Sena Chiesa 2020, 410.

4 Femme, épouse et matrone

Sur les monuments funéraires romains, le motif du siège-*cathedra* est largement associé au monde des femmes comme on peut le voir, par exemple, sur le sarcophage d'Achille du II^e siècle, aujourd'hui conservé au Fitzwilliam Museum de Cambridge (fig. 3).²⁵ Cette cuve de sarcophage représente Achille au moment où, caché dans le gynécée à Skyros, il se dévoile en prenant les armes. En marge de la scène centrale montrant Achille au milieu des femmes qui s'enfuient, on observe un fauteuil à haut dossier arrondi et sans accoudoirs, semblable au siège-*cathedra* des représentations de Marie. N'ayant, en quelque sorte, pas de fonction active dans l'image, car personne n'est assis dessus et qu'il ne correspond pas tout à fait à l'échelle des personnages, il semble pourtant délimiter un cadre. Marquant la limite du monde des femmes au milieu duquel Achille s'était caché, le fauteuil sépare ainsi deux groupes de personnages et deux environnements, d'un côté le gynécée et de l'autre les guerriers grecs.



Fig. 3: Sarcophage d'Achille, n. inv. GR.45.1850, II^e siècle (© The Fitzwilliam Museum, Cambridge).

De plus, une analyse plus poussée de l'utilisation de ce motif permet de comprendre que ce siège est non seulement associé au monde des femmes, mais qu'il renvoie aussi à celui des épouses. On le trouve en effet de manière

²⁵ Robert 1968, n. 27.

récurrente sur de nombreux monuments funéraires de tradition nord-italienne et provinciale figurant le *Totenmahl*, des scènes de banquets funéraires sur lesquelles sont représentés deux riches époux. L'épouse est souvent assise à côté de la couche de son mari, sur un siège-*cathedra*.²⁶

Un très bel exemple de cette utilisation du motif, contemporain à l'apparition des premières représentations de Marie, est le sarcophage de P. Caecilius Vallianus conservé aux Musées du Vatican et daté vers 270.²⁷ On y voit un personnage au corps de femme, mais à la tête retravaillée pour qu'elle corresponde au défunt, couché sur la *klinè* tandis que son épouse est assise à ses côtés sur une chaise en osier à haut dossier recouverte d'un tissu, jouant d'un instrument de musique. Il s'agit d'une déclinaison tardive et assez élaborée du motif du banquet funéraire du *Totenmahl* montrant les deux époux au banquet, entourés d'une procession de serviteurs leur apportant divers plats de nourriture.²⁸ En outre, un sarcophage du Musée du Louvre²⁹ daté entre la deuxième moitié du II^e et le premier quart du III^e siècle atteste que, dans la construction iconographique de ce genre de schéma, ce siège était normalement réservé aux femmes. On y voit effectivement deux personnages aux corps et vêtements féminins, leurs têtes voilées, assis sur des sièges-*cathedra* de part et d'autre d'un lit funéraire. Pourtant, leurs visages portent des barbes, laissant donc supposer que la conception originale prévoyait d'y représenter des femmes, mais que le commanditaire de l'œuvre aura voulu le personnaliser et y faire figurer des hommes. Cela montre également qu'il n'était pas inconvenant de figurer des hommes sur un siège-*cathedra*, cette construction renvoyant alors au statut de philosophe ou d'enseignant.

Le siège-*cathedra* véhiculerait ainsi l'image idéalisée d'une épouse. Toutefois, considérant que ce type de fauteuil, plutôt luxueux, appartenait à l'élite, le motif de la *cathedra* permettrait de représenter non seulement une épouse, mais une dame romaine de la haute société: une matrone. En témoignent également les coiffures des femmes représentées sur ce type de meuble et la richesse de leurs vêtements. La mosaïque du seigneur Julius retrouvée à Carthage et aujourd'hui exposée au musée du Bardo à Tunis en

26 Dunbabin 2003, 104–106

27 Vatican, Museo Gregoriano Profano, n. inv. 9538/9539.

28 Dunbabin 2003, 120–125.

29 Paris, Louvre, n. inv. Ma 319; Amedick 1991, n. 115.

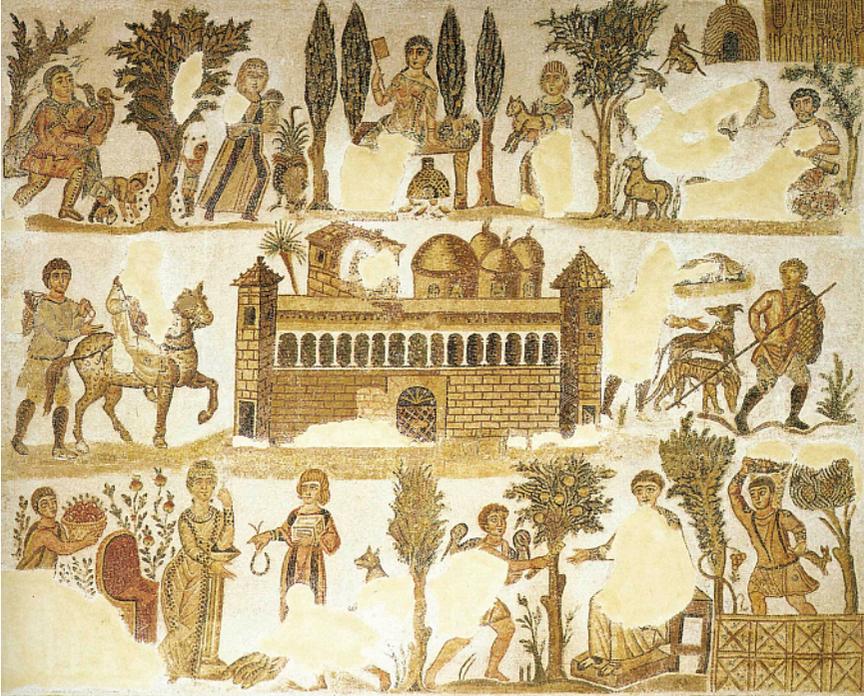


Fig. 4: Mosaïque du Seigneur Julius, Musée du Bardo, Tunis (origine: Carthage), fin IV^e – début V^e siècle (© Musée du Bardo).

est un très bon exemple (fig. 4). Ce pavement de mosaïque de la fin du IV^e ou début du V^e siècle provenant d'une salle à abside d'une villa tardo-antique romaine de Carthage montre les activités du domaine du seigneur Julius. Au centre se trouve la villa et autour sont représentées diverses activités agricoles au fil des saisons ainsi que le maître et la maîtresse de maison. Cette dernière se trouve dans le registre inférieur gauche. Appuyée contre une colonne, la propriétaire du domaine se fait présenter des bijoux par une servante. La richesse de ses habits, bijoux et coiffure ne laisse aucun doute quant à son identité. Pourtant, alors que la scène se déroule dans le jardin au milieu de rosiers en fleurs, un siège-*cathedra* a été représenté aux côtés de la *domina*, comme pour marquer son statut et la rendre tout de suite reconnaissable. Ce meuble d'intérieur n'a en effet pas sa place dans un jardin et la femme ne s'y assied pas. Tout comme sur le sarcophage d'Achille, la *cathedra* agit comme

un marqueur de l'identité d'un personnage, à savoir ici la maîtresse du domaine.

5 L'archétype de la mère

La *cathedra* est encore associée à un dernier type de personnage féminin, celui de la mère. La mère de famille romaine est en effet souvent représentée assise sur ce siège, en tant que matrone-épouse sur les reliefs funéraires comme présenté plus haut, mais aussi dans des scènes de vie quotidienne comme les scènes de naissances ou les frises biographiques. Ce siège accueille ainsi parfois une mère allaitant son enfant comme sur le sarcophage de Cornelius Staius au Musée du Louvre,³⁰ daté du troisième quart du II^e siècle, ou sur la fresque du III^e siècle dans le *cubiculum* de la *Velatio* mentionnée en début d'article. Des sarcophages biographiques montrent également la mère accompagnant son enfant à diverses étapes de la vie, comme sur le sarcophage de la Via Portuense,³¹ se trouvant au musée des thermes de Dioclétien, daté du I^{er}-II^e siècle de notre ère (fig. 5). On y voit la mère, à deux reprises, assise sur le siège-*cathedra*. D'abord au début de la frise dans la scène de naissance et de bain du nouveau-né et un peu plus loin en train de coiffer l'enfant. Est-ce donc la maternité humaine de Marie qui est soulignée ici ? Pas nécessairement, car d'autres exemples de scènes de naissance figurant une mère assise sur une *cathedra* se trouvent également dans le registre du mythe et peuvent présenter une mère de nature non-humaine. Par exemple, comme le remarque G. Sena Chiesa dans son article, la scène de naissance d'Achille sur le sarcophage d'enfant conservé au Camposanto de Pise montre Thétis assise sur le même siège que Marie.³²

30 Musée du Louvre n. inv. Cp 6547/Ma 659.

31 Musée des Thermes de Dioclétien, n. inv. MN 125605.

32 Sena Chiesa 2020, 406. Pour une analyse iconographique des scènes de bain de nouveaux-nés dans l'Antiquité, voir Jaccottet 2015.

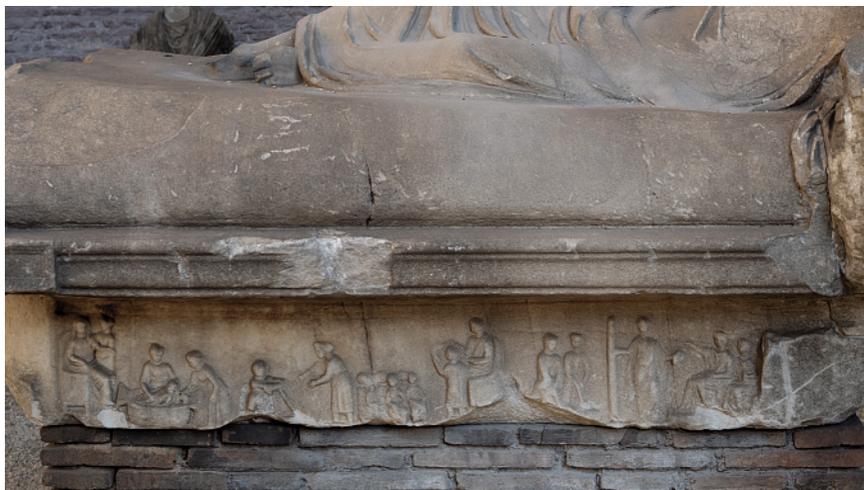


Fig. 5: Sarcophage à *klinè*, Museo Nazionale Romano n. inv. 125605, fin I^{er} siècle (© Museo Nazionale Romano).

6 Au V^e siècle, disparition du siège-cathedra

À partir du V^e siècle, la production de sarcophages diminuant fortement, les types de supports se diversifient et, surtout, le statut et les images de Marie commencent à changer, comme on a pu le voir également avec l'introduction progressive des scènes de Nativité à partir de la deuxième moitié du IV^e siècle. Dans ces images, Marie perd généralement son rôle actif. Son inscription visuelle et sémantique dans l'ensemble de la scène en tant que porteuse de Jésus change et devient plus secondaire. En effet, séparée de l'enfant, elle n'est plus la destination de la procession, alors que dans les représentations de l'Adoration des mages, elle tient l'enfant sur ses genoux et agit en quelque sorte comme support de Jésus pour le cortège des mages qui s'avancent vers eux avec leurs tributs. Par ce rôle actif dans cette procession, il devait être important de la montrer comme un personnage digne de sa fonction de support de la divinité. Lorsque le motif de la crèche est progressivement introduit, le point de focalisation de l'image change. Jésus ne se trouve plus dans les bras de sa mère, mais dans cette crèche qui devient le centre de l'image, reléguant Marie au second plan. Elle devient ainsi un personnage secondaire qui participe à la construction du cadre bucolique du

schéma de la Nativité en étant assise à l'écart, en général sur un rocher.³³ Il est donc intéressant de constater que, dans ce cas de figure, l'objet sur lequel elle est assise n'est plus la *cathedra* mais un rocher, renforçant l'hypothèse développée dans le présent article du lien entre le choix figuratif de ce siège et le statut de Marie dans l'image. Joseph, en revanche, n'apparaît pas avant le V^e siècle sur les mosaïques de la basilique Sainte-Marie Majeure à Rome et une série d'ivoires.³⁴

C'est aussi à cette période que le motif du siège-*cathedra* disparaît progressivement des scènes d'Épiphanie. Le sarcophage le plus récent montrant l'Adoration des mages selon le schéma établi au III^e siècle se trouve sur un sarcophage de la basilique San Vitale à Ravenne, daté de la première moitié du V^e siècle, mais la *cathedra* y a disparu au profit d'un type de tabouret. À l'exception d'une pyxide en argent³⁵ elle aussi datée de la première moitié du V^e siècle, Marie est représentée sur un trône comme sur la mosaïque de Sainte-Marie Majeure. C'est la naissance du schéma classique de la Vierge en majesté, qui devient la nouvelle manière de représenter Marie à partir de la fin de la période tardo-antique, comme l'atteste le décor de la basilique de Saint-Apollinaire de Ravenne au VI^e siècle.

7 Conclusion

L'analyse sémiologique du motif iconographique du siège-*cathedra* montre ainsi que ce détail de l'image est associé à un type de figure féminine précis et qu'il est attribué aux mères, aux matrones ainsi qu'aux épouses idéalisées. L'exemple de la *cathedra* montre donc la manière dont les premiers groupes chrétiens ont pu exploiter leur connaissance des images traditionnelles gréco-romaines et puiser dans ce vocabulaire iconographique existant pour construire une figure mariale de type emblématique, propre aux III^e et IV^e siècles. Le motif du siège-*cathedra* a non seulement permis d'inscrire les images des chrétiens dans la réalité de la vie et de la culture romaine tardo-antique,

33 Pour plus de détails à propos de l'utilisation du thème bucolique dans les scènes de nativité, Senna Chiesa 2020.

34 Milinović 1999, 319.

35 Musée du Louvre n. inv. Bj 1951.

mais, portant un sens particulier, il présente Marie comme une matrone romaine.

En définitive, le détail du siège-*cathedra* révèle une construction iconographique a priori consensuelle de la figure de Marie. Dans diverses régions de l'Occident romain, la mère de Jésus a été systématiquement représentée en tant que femme de la haute société romaine et mère de famille à travers la reprise d'un schéma iconographique aisément reconnaissable et répandu dans la culture matérielle romaine dès le Haut Empire, spécialement sur les reliefs funéraires. Il semble ainsi que les débats théologiques autour du statut de Marie et les implications doctrinales qui en découlent n'aient eu que peu d'impact sur le développement de formes de piété mariale qui s'expriment dans certains textes et pratiques. D'ailleurs, ce n'est pas sur les images funéraires que transparaissent usuellement les débats doctrinaux des III^e-V^e siècles. Le grand nombre de représentations de Marie témoigne tout d'abord de la popularité des mises en scène de l'enfance de Jésus, et l'unicité des schémas la représentant laisse supposer qu'on s'interrogeait sur le statut de Marie en lien avec l'enfance de Jésus. On observe ainsi une volonté systématique de mettre en évidence sa maternité, dans la tradition de représentation des mères sur les reliefs funéraires biographiques.

L'analyse du motif du siège-*cathedra* montre aussi que Marie était, déjà avant le Concile d'Éphèse, considérée comme une femme d'un statut supérieur, possédant des responsabilités. La matrone incarnait des valeurs de la société romaine comme la dignité et la respectabilité et était chargée du maintien d'une maison ou d'un domaine ainsi que de l'éducation des enfants. Cette construction iconographique typique du monde funéraire serait donc une forme d'expression de l'autorité et de l'importance de Marie.

Si Shoemaker parle d'une «invisibilité de la dévotion mariale»³⁶ dans les sources textuelles précédant le Concile d'Éphèse, tout particulièrement dans les écrits des auteurs chrétiens, le détail du siège contribuant à former l'image de Marie met en évidence la manière dont on la comprenait. Marie a été en premier lieu considérée comme une mère et une épouse romaine et non comme la destinatrice d'un culte. Ce n'est qu'ensuite, lorsque son statut aura été officiellement admis par l'Église, qu'elle prendra une place encore plus importante aussi bien dans le culte que dans les images. Étant dorénavant

36 Shoemaker 2016, 238.

plus qu'une mère de famille idéalisée, mais bien officiellement *Theotokos*, sa fonction révélant la nature à la fois humaine et divine de Jésus s'exprime à travers le trône, tout comme dans les représentations du Christ en majesté. La *cathedra* ayant joué son rôle, elle peut donc disparaître progressivement. Marie la matrone n'a plus lieu d'être, car elle est à présent, officiellement, Marie, mère de Dieu.

Abréviations

- ASR Die Antiken Sarkophagreliefs
 RAC Reallexikon für Antike und Christentum

Bibliographie

- Amedick 1991: R. Amedick, Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Vita Privata, ASR 1, 4 (Berlin 1991).
- Bisconti 2000: F. Bisconti, s. v. Maria, Temi di iconografia cristiana (Città del Vaticano 2000) 212–215.
- Bisconti 2011: F. Bisconti, La Madonna di Priscilla. Interventi di restauro e ipotesi sulla dinamica decorativa, in: Le pitture delle catacombe romane: Restauri e interpretazioni (Todi 2011) 71–84.
- Cullin-Mingaud 2010: M. Cullin-Mingaud, La vannerie dans l'Antiquité romaine (Napoli 2010).
- Croom 2007: P. T. Croom, Roman Furniture (Stroud 2007).
- Dunbabin 2003: K. M. Dunbabin, The Roman Banquet. Images of Conviviality (Cambridge 2003).
- Dresken-Weiland – Drews 2004: RAC (2004) 20, 600–682 s. v. Kathedra (J. Dresken-Weiland – W. Drews).
- Dresken-Weiland 2010: J. Dresken-Weiland, s. v. Anbetung der Magier, in: Bild, Grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts (Regensburg 2010) 267–276.
- Jaccottet 2015: A.-F. Jaccottet, Créer en image l'identité divine? Achille – Dionysos – Jésus. Le bain du nouveau-né, in: N. Belayche – V. Pirenne-Delforge (éds.), Fabriquer du divin. Constructions et ajustements de la représentation des dieux dans l'Antiquité (Liège 2015) 59–78.

- Jastrzebowska 1992: E. Jastrzebowska, *Bild und Wort. Das Marienleben und die Kindheit Jesu in der christlichen Kunst vom 4. bis 8. Jh. und ihre apokryphen Quellen* (Warschau 1992).
- Kateusz 2019: P. Kateusz, *Mary and Early Christian Women. Hidden Leadership* (London 2019).
- Lega – Bisconti 1997: C. Lega – F. Bisconti, Epitaffio di Severa con scena dell'Epifania, in: I. Di Stefano Manzella (a cura di), *Le iscrizioni dei cristiani in Vaticano, Inscriptioes Sanctae Sedis 2* (Città del Vaticano 1997) 302.
- Robert 1968: C. Robert, *Mythologische Cyklen*, ASR 2 (Berlin 1980).
- Maunder 2008: C. Maunder (ed.), *Origins of the Cult of the Virgin Mary* (London 2008).
- Milinović 1999: D. Milinović, L'origine de la scène de la nativité dans l'art paléochrétien d'après les sarcophages occidentaux. *Catalogue et interprétation*, *AntTard* 7, 1999, 299–239.
- Muzj 1996: M. G. Muzj, La prima iconografia mariana, in: E. M. Toniolo (ed.), *La Vergine Madre nella Chiesa delle origini. Itinerari mariani dei due millenni 1* (Roma 1996) 209–243.
- Nestori 1993: P. Nestori, *Repertorio topografico delle pitture delle Catacombe romane* (Città del Vaticano 1993).
- Norelli 2009: E. Norelli, Marie des apocryphes. Enquête sur la mère de Jésus dans le christianisme antique (Genève 2009).
- Ovidiu Sferla 2016: G. Ovidiu Sferla, Le titre *Theotokos* dans les débats christologiques du IV^e siècle, *Laval théologique et philosophique* 72, 3, 2016, 491–511.
- Rep I: F. W. Deichmann (Hrsg.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage 1. Rom und Ostia* (Wiesbaden 1967).
- Rep II: J. Dresken-Weiland (Hrsg.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage 2. Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt* (Mainz 1998).
- Rep III: B. Christern-Bresenick (Hrsg.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage 3. Frankreich, Algerien, Tunesien* (Mainz 2003).
- Rubin 2010: M. Rubin, *Mother of God. A History of the Virgin Mary* (London 2010).
- Sena Chiesa 2020: G. Sena Chiesa, La costruzione di una iconografia. Arredi e paesaggio nelle scene della natività fra IV e V secolo d.C. Qualche considerazione, in: F. Bisconti – G. Cresci Marrone – F. Mainardis – F. Prenc (a cura di), *Legite, tenete, in corde habete. Miscellanea in onore di Giuseppe Cuscito* (Trieste 2020) 409–422.
- Shoemaker 2008: S. Shoemaker, The Cult of the Virgin in the Fourth Century. A Fresh Look at Some Old and New Sources, in: C. Maunder (ed.), *Origins of the Cult of the Virgin Mary* (London 2008) 71–87.
- Shoemaker 2016: S. Shoemaker, *Mary in Early Christian Faith and Devotion* (London 2016).

- Swanson 2004: R. N. Swanson (ed.), *The Church and Mary*, *Studies in Church History* 39 (Cambridge 2004).
- Taylor 2013: C. G. Taylor, *Painted Veneration. The Priscilla Catacomb Annunciation and the Protoevangelion of James as Precedents for Late Antique Annunciation Iconography*, *Studia Patristica* 59, 2013, 21–37.
- Utro 2001: U. Utro, *L'immagine di Maria nell'arte delle origini. Dalle prime raffigurazioni al Concilio di Nicea (325)*, *Theotokos* 9, 2001, 455–480.
- Vassilaki 2005: M. Vassilaki (ed.), *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium* (Ashgate 2005).