

Du concept de *Praeparatio Euangelica* à la christianisation de l'art, notamment dans le choix des sujets iconographiques de la mosaïque romaine

Roma Mozaïği'nin İkonografik Konularının Seçiminde Sanatın Hıristiyanlaştırılması; *Praeparatio Euangelica* Kavramı

M. Justino Pinheiro MACIEL*

(Received 29 January 2017, accepted after revision 09 July 2017)

Abstract

From the Concept of Praeparatio Euangelica to the Christianization of Art, Especially in the Choice of Iconographic Subjects of the Roman Mosaic

As the Latin phrase in the above title says, the passage from paganism to Christianity does not arise ex machina, but it is also prepared through the continuous experience of religiosity in pagan contexts. There is a preparation that is said to be evangelical, because little by little and in many ways, the Christian Good News reaches the whole Roman Empire. This is visible in the evolution of classical art, especially in the mosaic, with the best examples, among other significant myths, of Orpheus's story. Hence the importance of new approaches to classical myths, namely in their representation in opus musivum.

Keywords: Roman art, mosaic, "praeparatio euangelica", Paleo-Christian art.

Öz

Yukarıda adı geçen Latince deyim, çok tanrılı dinden Hıristiyanlığa giden yolun "ex machina"dan değil, aynı zamanda çok tanrılı dinlerde süreklilik gösteren dindarlık deneyiminden geçtiğini ifade etmektedir. Evangelist olduğu söylenen bir oluşum küçük küçük ve pek çok yolla Hıristiyan vahiylerini, tüm Roma İmparatorluğu'na ulaştırmaktadır. Bu klasik sanatın evriminde, özellikle en iyi örnekleri mozaik sanatında, diğer anlamlı mitlerin arasında bilhassa Orpheus'un hikayesinde görülebilir. Dolayısıyla klasik mitlere yeni yaklaşımların önemi, yani "opus musivum'da" temsil edilmeleri ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Roma sanatı, mozaik, "praeparatio euangelica", Paleo-Hıristiyan sanatı.

La quête du chercheur sur la motivation des commanditaires et/ou des artistes de la mosaïque romaine, qui les amenait à reproduire dans les pavements certains thèmes de la mythologie classique ou des scènes du quotidien, débouche sur une autre question: ceux-là étaient-ils ou pas des actants influencés, directement ou indirectement, par les nouvelles propositions philosophiques et idéologiques issues de l'Orient, avec une prééminence grandissante du christianisme?

L'approche de cette question trouve dans la diégèse ou narration des textes, non seulement classiques mais aussi néotestamentaires et patristiques, la principale explication du choix de la thématique iconographique de l'expression de la mosaïque romaine: les sujets traditionnels, parce que vécus au quotidien, sont assumés par la population en général comme significatifs de la *uirtus* humaine ouverte constamment à de nouvelles significations, où convergent signes, symboles et attributs.

* Manuel Justino Pinheiro Maciel, Instituto de História da Arte, FSCH, Universidade NOVA de Lisboa, Av. De Berna, n°26-C, P – 1069-061 Lisboa, Portugal. E-mail: mjxy@fch.unl.pt

Le christianisme assume progressivement ces signes, symboles et attributs, parce qu'à travers eux, c'est-à-dire à travers l'art, il peut exprimer également son message. Au centre de ce dynamisme se trouve l'acceptation de la représentation formelle que le christianisme fait des mythologies.

Si les mythes gréco-romains peuvent être envisagés comme l'annonce du futur message chrétien, à l'instar d'Eusèbe de Césarée dans son œuvre *Praeparatio Evangelica*, au début du IV^{ème} siècle, nous pourrions en conclure de même au sujet du message apporté par sa représentation iconographique. En effet, l'art paléochrétien est formellement de l'art romain.

Nous sommes devant une nouvelle méthodologie d'étude de sujets de la mosaïque romaine formellement païens, mais dont l'idéologie converge avec les propositions chrétiennes où rejaillit, aussi en Lusitanie, le cas du choix de sujets orphiques. Eusèbe de Césarée, historien et évêque ayant vécu à l'époque de la tolérance à l'égard du christianisme, caractéristique du gouvernement de l'empereur Constantin le Grand, définit ainsi la Bonne Nouvelle chrétienne (*Praep.* 1.1): « L'Évangile est ce qui annonce à tous les hommes la présence des biens célestes et incomparables, prédits autrefois, et qui ont régénéré depuis peu tout le genre humain ».

Selon cet apologiste, dans la ligne indiquée par Clément d'Alexandrie (fin du II^{ème} siècle apr. J.-C.), l'Évangile est proposé aux hommes initialement au sein de la communauté judaïque et ensuite au monde païen des Grecs et des Barbares. Le judaïsme avait déjà transmis à ces derniers ses dogmes essentiels. Platon est indiqué par Eusèbe comme représentatif de l'acceptation des dogmes des Hébreux. L'évêque de Césarée rapporte que ce philosophe grec cite les mêmes exemples bibliques sur les œuvres de Dieu propagées par des allégories telles que l'image du Bon Pasteur (*Praep.* 1.43-52). L'allégorie du Bon Pasteur se rapproche, à son tour, de l'image du chanteur thrace: « Orphée, fils d'Œagre, a été, dit-on, le premier des Égyptiens qui, ayant transporté avec lui les mystères de ce peuple, les a communiqués aux Grecs ». Autrement dit, les Grecs se trouvent à la fois sous l'influence des mystères égyptiens et des allégories hébraïques (*Praep.* 1.6).

L'approche la plus claire, néanmoins, survient quand Socrate et Platon réfléchissent à la Divinité. Eusèbe la caractérise comme la Providence qui préside l'Univers. Si les Grecs reçoivent l'influence des Égyptiens et des Juifs, les premiers chrétiens édifient une *paideia* spécifique développée par les apologistes, en démontrant que les chrétiens sont capables autant d'admirer que de s'insérer dans la philosophie et l'art classiques. C'est surtout à l'époque constantinienne que se manifestent les grands Pères de l'Église qui nous apparaissent comme des apologistes et même comme des représentants du classicisme.

Encore selon Eusèbe (*Praep.* 1.13), Clément d'Alexandrie « prouve par des exemples que ce qu'il y a eu de mieux dit par les Grecs est totalement en harmonie avec les dogmes chrétiens. Les Grecs et les Barbares, qui ont reçu le Verbe du Sauveur avec sincérité et sans dissimulation, ont atteint une philosophie si élevée qu'ils célèbrent et proclament comme Divinité le seul Dieu Très-Haut. Fertilisé par la force divine, le Verbe susmentionné a soustrait au paganisme, comme d'une nuit ténébreuse, les Grecs et les Barbares, pour faire étinceler sur eux le Soleil de l'Intelligence et la Lumière Vive ».

Clément d'Alexandrie est l'auteur chrétien qui rend le mieux compte de cette interaction d'allégories. Dans les *Stromata* 5, 14, il affirme que « nous sommes tous frères, comme enfants d'un seul Dieu, éduqués par un seul Maître ». Dans



Figure 1
Mosaïque orphique de Arnal,
Leiria, Portugal.

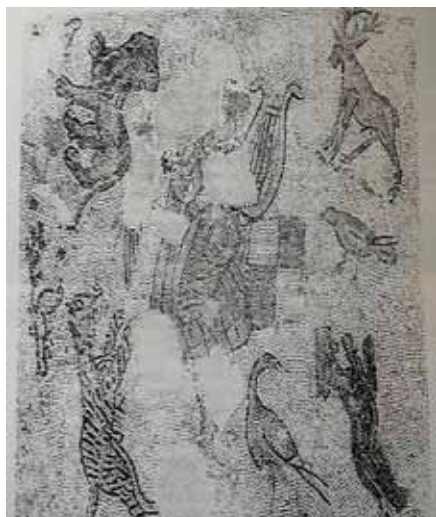


Figure 2
Mosaïque orphique de Martim Gil,
Leiria Portugal.



Figure 3
Mosaïque orphique de Jérusalem,
Museum Archéologique de Topkapi,
Istanbul, Turquie.

l'apparent syncrétisme sous-jacent de ces comportements, où se détache la dimension religieuse de l'art, les mythes, les fables et/ou les allégories apparaissent comme l'entendement culturel et varié d'un Logos, d'un Verbe qui est unique, d'une force divine qui domine le Grand Ciel avec ses Feux, où tout est parfait et embrasse tout ce qui existe, le feu, l'eau et la terre.

Ceci se traduit par l'interaction entre le mythe et le Logos, dans la construction de récits qui révèlent des origines ou des héritages communs par la voie de l'oralité. Ce sont des histoires longues qui, notamment dans l'art de la mosaïque, ne peuvent se limiter aux espaces construits des *uillae*, *domus*, *balnea* et des portiques. On y représente uniquement des aperçus sur le film des récits, en règle générale les plus significatifs à plusieurs niveaux, qui rappellent à l'observateur tout un ensemble d'histoires entendues depuis l'enfance. André Grabar appelle ces aperçus des images-signes. Elles correspondent à un moment du récit que le récepteur connaissait bien, qu'il soit païen, juif ou chrétien. Ainsi, au travers de ces images-signes, les signifiants (les formes) interagissaient avec les signifiés (les contenus) et ainsi se développaient des dialogues, attitudes, modèles et comportements au-delà de l'appel des images.

Le cas d'Orphée est un des meilleurs exemples du dynamisme de la *Praeparatio Euangelica*, du fait qu'il s'agit d'un des mythes originaux du paganisme et du classicisme parvenu à être considéré comme un symbole judaïque, lié aux Psaumes messianiques du roi David et à l'image-signé du Christ Chanteur.

Dans sa précieuse étude de la mosaïque de Blanzky-les-Fismes (Aisne, France), Henri Stern propose le classement des mosaïques orphiques en deux types élargis (Stern 1955: 41-77): type I, où la figure d'Orphée se présente isolée par rapport aux animaux, et type II, où tous apparaissent ensemble – le premier type prédominant en Gaule et en Germanie, le second dans le reste des parties occidentales de l'Empire romain.

Considérons d'abord une mosaïque disparue, la mosaïque de l'Arnal 2 (Maceira, Leiria). Elle s'insère formellement dans le type II de Stern, caractérisée par la présentation d'animaux à l'intérieur d'un grand panneau ou d'un pseudo-*emblemata*. Avant de disparaître quelque part en Angleterre, elle a été dessinée et décrite par J. Martin, dans « *Illustrated London News* » de septembre 1857, 254.

Orphée apparaît dans ce panneau assis sur un rocher, avec une tunique à longues manches, un *pallium* et des sandales. Il porte un bonnet phrygien et joue d'une lyre à sept cordes.

Les huit animaux représentés, dans un espace cruciforme dont Orphée occupe le centre, sont en dessus une panthère, du côté gauche un loup et un sanglier, du côté droit, un cerf et un lièvre ainsi qu'un renard appuyé sur le rocher du héros thrace; en bas prennent place deux daims. Dans les coins du panneau apparaissent les quatre *Horae* ou Saisons. L'espace semi-circulaire annexe à la partie quadrangulaire où était posé le pavement de mosaïque avec la scène orphique, nous rappelle que cette mosaïque décorait un *stibadium*.

La mosaïque orphique de Martim Gil (Marrazes, Leiria) appartient également au type II. Découverte aussi au XIX^{ème} siècle, en 1897, elle était intégrée à une architecture dont les données ont été enregistrées, ce qui a renforcé l'idée selon laquelle les deux mosaïques étaient très proches dans la manière dont elles étaient montées, les deux étant très probablement adaptées à un *stibadium*.

De même, sur cette seconde mosaïque, Orphée nous apparaît habillé à l'orientale, avec un oiseau de paradis posé sur son bras droit, probablement un paon à

longue queue. Du côté gauche, sur le haut du tapis, un lion s'éloigne, en tournant toutefois encore la tête vers la scène orphique. Toujours sur le haut, mais à droite, s'observe un cerf. De chaque côté figure un oiseau et à la base une tigresse, une aigrette et un renard tournoyant, soit huit animaux, à l'instar de la mosaïque de l'Arnal. Celle-ci présente un animal exotique. Celle de Martim Gil, deux. Les autres animaux sont représentatifs de la faune ibérique.

Orphée s'appuie sur un solide en forme de cube qui nous apparaît de face en quatre carrés dessinés par les médianes. C'est sur ce même solide qu'il pose sa lyre ovale aux quatre cordes symboliques. Le nombre d'animaux rappelle l'ogdoade, qui consacre le nombre huit comme parfait et favori du christianisme.

Les connotations paradisiaques sont démontrées avec la représentation de la scène d'Orphée jouant de la lyre à proximité des sources, dans les *diaetae* et les jardins, notamment dans le cadre d'environnements de relaxation thermale et d'architecture domestique, soit dans les *domus*, soit dans les *uillae*, figurée dans les *triclinia* et leurs *stibadia*; dans ce dernier cas, les salles sont en interaction avec les espaces de réunion chrétienne. L'intégration architecturale de ces deux mosaïques orphiques se réalise dans la jonction dynamique des formes quadrangulaire et semi-circulaire, posant la question de l'accroissement de l'utilisation de l'abside dans l'Antiquité tardive, surtout dans les *uillae*.

Le *paradeisos* orphique était idéalisé par l'image-signe d'Orphée inséré dans un paysage et jouant de la lyre, entouré d'animaux sauvages qui s'approchent pacifiquement pour écouter sa musique. Le fait que ces deux mosaïques puissent être païennes ou chrétiennes ou concomitamment être idéalisées dans les différents contextes de l'Antiquité tardive, nous aide à élargir et à approfondir notre compréhension de la signification de l'image d'Orphée et d'autres figures mythologiques. Le phénomène de la christianisation est long, et une réflexion approfondie exige de la pondération aussi dans la projection séculière.

Rien ne prouve que les mosaïques d'Orphée auxquelles nous faisons référence soient chrétiennes ou pas. Elles ne comportent aucune marque démontrant formellement les intentions de leur création, au-delà de l'acceptation du fait que leur expression est pluri-signifiante. En effet, il s'agit d'images qui accompagneront et se développeront en même temps que les propositions chrétiennes issues de la période des persécutions et de l'Edit de Tolérance.

De toute évidence, c'est l'Orphée de Jérusalem qui vient à la rencontre de « l'*interpretatio christiana* » de ces images-signes orphiques qui s'intègrent parfaitement au sein du dynamisme syncrétiste de l'art de l'Antiquité tardive. Sur cette mosaïque, découverte en 1901 et conservée aujourd'hui dans le Musée archéologique de Topkapi à Istanbul, la référence chrétienne est indiscutable du fait que l'image recouvrait le pavement d'une chapelle funéraire chrétienne. C'est aussi une image-signe du point d'arrivée que constitue l'acceptation complète de la signification du mythe par des élites chrétiennes, qui semblent intégrer et récupérer les fantaisies d'autres mythes par le choix de deux personnages fantastiques: le centaure Chiron s'appuyant sur son *pedum* et Pan (qui n'est pas un satyre, mais se trouve en compagnie des satyres), portant la syrinx suspendue à sa poitrine. Ici, le choix des animaux entourant Orphée est singulier: en dessus sont figurés un mouton, un serpent et une mangouste; au centre, à droite, un petit oiseau, puis toujours au centre mais à gauche, un ours et un aigle. Celui-ci porte une croix suspendue à son cou. Au bas du tapis, le centaure Chiron, un nouvel oiseau et un lièvre côtoient Pan. Orphée se présente avec une tenue orientale, percutant de son plectre une lyre à huit cordes. Le petit détail du collier de l'aigle exhibant une croix en pendentif est à souligner, corroborant indubitablement

le contexte chrétien de la mosaïque, datée de l'époque byzantine, du siècle de Justinien (VI^{ème} siècle).

Dans une première conclusion, rappelons le texte de l'auteur de la *Praeparatio Euangelica* applicable à Orphée (30.11) qui dit à Jupiter: « C'est vous qui agitez les vents, couvrez de nuages le théâtre entier du monde, en déchirant le vaste sein de l'air avec les sillons de vos éclairs. Les astres vous doivent l'ordre qui les régit; vos émissaires infatigables entourent votre trône de feu. Ce sont eux qui ont le devoir de régler tout ce qui s'exécute entre les mortels: grâce à vous, le Printemps brille dans un étincellement nouveau au milieu des fleurs pourpres; grâce à vous, l'Hiver parcourt de ses nuages gelés, les régions où il y a peu Bromius distribuait aux bacchantes les fruits qu'il avait reçus ».

L'association des Saisons à Orphée est visible sur la mosaïque de l'Arnal et dans les textes plus ou moins contemporains, permettant de lier les deux mythes: celui des *Horae* et celui d'Orphée. Il existe d'autres associations, comme la relation entre *Horae* et Apollon, cette relation englobant d'autres divinités du temps, comme le rapporte le poète Ovide, dans ses *Métamorphoses*, II, 24-30:

« Phœbé ... se trouvait entouré des Jours, des Mois, des Années, des Siècles et des *Horae*, à des intervalles réguliers. À ses côtés, debout, le jeune Printemps, ceint d'une couronne de fleurs, l'Été dénudé avec une couronne d'épis, l'Automne, sali par les raisins écrasés, et l'Hiver glacial, aux cheveux blancs hirsutes ».

C'est également une autre œuvre d'Eusèbe de Césarée, en hommage à son empereur contemporain Constantin, qui permet de mieux comprendre cette harmonie des *Tempora*, à laquelle ont contribué la musique, le chant et la dynamique apollinienne d'Orphée, annonçant, dans le contexte de la *Praeparatio Euangelica*, le futur triomphe du christianisme. Eusèbe dit à Constantin, au début du IV^{ème} siècle, que « les Grecs chantent dans leurs fables qu'Orphée a apprivoisé autrefois, par ses chansons, les animaux les plus féroces. Ils disent communément, entre eux, qu'un instrument inanimé a eu la force de changer la nature de ces animaux et de transplanter les arbres d'un endroit à l'autre – et que le peuple est trop simple pour croire des histoires aussi incroyables. Le Verbe de Dieu a produit une musique et une harmonie infiniment plus excellentes, en ayant décidé d'apporter un remède salutaire aux maux de l'homme, aussi graves soient-ils. Il a pris en main un instrument que sa sagesse avait inventé, un corps et une âme, et en percutant cet instrument en une performance incomparable, il a enchanté non les bêtes mais les hommes, il a apprivoisé les Grecs et les Barbares » (*Laudes Constantini*, 14).

Dans une seconde conclusion, nous vérifions que le désir de *redemptio* conduit à la recherche de nouveaux cheminements et comportements, pratiquée à l'intérieur de la religion et de la philosophie, en exerçant la *uirtus* afin d'atteindre la victoire et la consécration intérieures, même à travers la croyance dans les *mythoi*. Le christianisme s'impose progressivement par la typologie des valeurs qu'il présente. Son annonce passait par la réflexion sur la signification de l'appel de la *Praeparatio Euangelica* et par le dynamisme de la signification des images-signes divulgués notamment à travers leur représentation sur mosaïque.

Nous avons donné l'exemple fondamental des représentations d'Orphée jouant de la lyre, entouré d'animaux, dans les mosaïques romaines. Nous pouvons également faire référence à des images-signes qui connotent progressivement des aspects significatifs du christianisme, en ayant comme acteurs des personnages de la mythologie traditionnellement classique, tels qu'Apollon, Hercule, Jupiter,

Neptune, Thésée et la représentation du Labyrinthe de Crète, les Saisons, Ulysse et les Sirènes, Bellérophon et la Chimère, Méléagre, Persée et autres dieux et héros déifiés. Ce sont des mythes qui ont été vécus dans une tension symbolique au fil de l'Antiquité. Les auteurs chrétiens de l'époque patristique les appelaient allégories.

Nous avons remarqué que la figuration d'Orphée dans la mosaïque romaine constitue l'exemple le plus représentatif et le plus original de cette réalité. Le Christ est pour les chrétiens du IV^{ème} siècle le nouvel Apollon, mais il ne possède pas autant de représentations qu'Orphée. Et nous pourrions établir d'autres comparaisons.

A cela contribuent la richesse du message, l'amour du héros à l'égard d'Eurydice et la variété énorme des typologies des êtres, objets, paysages, vêtements; y oeuvrent aussi la tenue d'Orphée et ses couleurs, le type de point d'appui du musicien, les typologies de la lyre et son point d'appui, les emplacements où Orphée et les animaux sont en relation ainsi que l'énorme variété d'animaux exotiques et de faunes locales. Enfin, le scénario paradisiaque, qui nous accapare tous, sert de référent pour le passé et l'avenir.

Bibliography - Kaynaklar

- | | |
|------------------------|--|
| Abrços 2005 | M. F. Abrços, Para a História da Conservação e Restauo do Mosaico Romano em Portugal, PhD Thesis, University of Lisbon, Lisboa. |
| Alarcão 1988 | J. Alarcão, O Domínio Romano em Portugal, Paperback, Publicações Europa-América, Lisboa. |
| Bairrão Oleiro 1992 | J. M. Bairrão Oleiro, Conimbriga, Casa dos Repuxos in Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal. Conventus Scallabitanus. I+II, Conímbriga. |
| Duran Kremer 1999 | M. J. Duran Kremer, Die Mosaiken der <i>villa</i> Cardilio (Torres Novas, Portugal). Ihre Einordnung in die musivische Landschaft der <i>Hispania</i> im allgemeinen und der <i>Lusitania</i> im besonderen, PhD Thesis, University of Trier, Trier. |
| Lancha – André 2000 | J. Lancha – P. André, A <i>villa</i> romana de Torre de Palma in Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal, Conventus Pacensis 1, I+II. Lisboa. |
| Lancha – Oliveira 2013 | J. Lancha – C. Oliveira, Algarve Este in Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal, Conventus Pacensis 2, Faro. |
| Manière-Lévêque 2012 | A. M. Manière-Lévêque, Xanthos, Part 2, The West Area, Corpus of the Mosaics of Turkey II, Lycia, İstanbul, Ege Yayınları. |
| Raynaud 2009 | M. P. Raynaud, Xanthos, Part 1, The East Basilica, Corpus of the Mosaics of Turkey I, Lycia, İstanbul, Ege Yayınları. |
| Stern 1955 | H. Stern, "La mosaïque d'Orphée de Blanzly-lès-Fismes (Aisne)", Gallia 13-1, 41-77. |