

# Fragment de plaque d'un sarcophage

Autor(en): **Eberle, Anne-F.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern**

Band (Jahr): **8 (1982)**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-521398>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Fragment de plaque d'un sarcophage

### *Description et datation*

Ce fragment d'un relief en marbre se trouve dans une collection privée suisse et a été exposé en 1982 au Musée d'histoire de Berne (pl. 15,1 fig. 1)<sup>1</sup>. Il se compose de trois morceaux se complétant entre eux. La longueur du rebord supérieur est de 0,43 m, son épaisseur maximale de 0,34 m. Le marbre est formé de gros cristaux blancs, gris foncé et gris clair. Toute la surface est recouverte de patine. Il s'agit de marbre d'Asie mineure<sup>2</sup>. La face arrière du fragment porte des marques de travail au ciseau.

Sur le côté antérieur nous voyons une partie du rebord supérieur ainsi qu'un *clipeus* avec un large bord qui contient le portrait du défunt flanqué de celui de sa femme à sa gauche. Deux Erotes se tenant respectivement à gauche et à droite de l'*imago clipeata* la soutiennent de leurs mains. De celui de gauche, seul le haut du corps et la tête nous sont conservés, celui de droite ne présente plus que son torse, une partie de sa chevelure et ses bras. Tous les deux devaient être probablement nus. L'homme est vêtu d'une toge, sa femme d'une *palla*. Le mari, d'âge mûr, a un visage allongé et porte un collier de barbe. Son épouse a un petit visage arrondi pourvu d'un menton pointu; le bout de son nez est cassé. Cette cassure n'est pas patinée. L'épouse a l'air plus jeune que son conjoint. Ils tournent la tête l'un vers l'autre, de manière à ce que l'oreille droite de la femme ainsi que la gauche de l'homme ne soient pas visibles.

Ces portraits ont été exécutés avec soin, tandis que les Erotes clipeophores ont été sculptés à la hâte. On voit encore des restes de l'ébauche tout autour de la chevelure et du visage de

### Abréviations:

Arias, Pisa	P.E. Arias – E. Cristiani – E. Gabba, Camposanto monumentale di Pisa. Le antichità (1977)
Bergmann, Studien	M. Bergmann, Studien zum römischen Porträt des 3. Jhs. nach Chr. (1977)
Bovini, Sarcofagi	G. Bovini, I sarcofagi paleocristiani. Determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti. Monumenti di antichità cristiana II 5 (1948)
Brennecke, Akrotere	T. Brennecke, Kopf und Maske. Untersuchungen zu den Akroteren an Sarkophagdeckeln. Diss. Berlin 1970
DBB	F.W. Deichmann – H. Brandenburg – G. Bovini, Repertorium christlich-antiker Sarkophage I: Rom und Ostia (1967)
Engemann, Sepulkralsymbolik	J. Engemann, Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren Kaiserzeit. JbAChr Ergbd. 2, 1973
Gerke, Sarkophage	F. Gerke, Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte XI (1940)
Hanfmann, Sarcophagus	G.M.A. Hanfmann, The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks. Dumbarton Oaks Studies II (1951)
Himmelmann, Untersuchungen	N. Himmelmann, Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jhs. n. Chr. (1973)
Jucker, Bildnis	H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch. Bibliotheca Helvetica Romana III (1961)
Wegner, Antonine	M. Wegner, Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit. Das römische Herrscherbild II 4 (1939)
Wegner, Gordianus	M. Wegner – J. Bracker – W. Real, Gordianus III. bis Carinus. Das römische Herrscherbild III 3 (1979)
Weitzmann, Age	K. Weitzmann, The Age of Spirituality. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, New York Nov. 1977 – Feb. 1978 (1979)
Wrede, Meerwesen	H. Wrede, Lebenssymbole und Bildnisse zwischen Meerwesen dans: Festschrift G. Kleiner (1976) 147–178
Wilpert, Sarcofagi	G. Wilpert, I sarcofagi cristiani antichi I.II.III (1929.1932.1936)

1 Gesichter. Griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz (1982) No 98 avec photo.

2 De nombreux sarcophages ont été fabriqués en Italie avec du marbre provenant d'Asie mineure: un chargement de sarcophages à l'état d'ébauche découvert au large de S. Pietro in Bevagna près de Tarente confirme ce fait; cfr. F. Wiegartz dans: Mélanges Mansel I (1974) 346ss. (bibl.). Nous allons voir plus bas (page 46) qu'il s'agit de produit d'un atelier de Rome ou des alentours.

l'épouse, ainsi qu'à la naissance de son cou; au-dessus des cheveux de l'époux et autour de sa barbe on en remarque encore quelques traces. La tête de la femme est de dimensions plus petites que prévu; la barbe de l'homme est plus courte que l'ébauche initiale. Le défunt a les cheveux coupés assez courts, qui forment de larges et courtes mèches d'aspect plastique; sa courte barbe et sa sobre moustache ont l'air bien fournies. Il porte la barbe et la coiffure luxuriantes mises à la mode par Gallien (253–268) et qui furent reprises sous une forme plus modeste par ses successeurs. Son oreille droite n'est pas exécutée avec précision. L'iris de ses yeux est marqué par un cercle, la pupille par deux trous ronds percés l'un à côté de l'autre. La peau de son visage est lisse, sans rides profondes. L'homme, dont le visage reflète l'harmonie et l'ἀταραξία propres au classicisme de l'époque de Gallien, a une expression énergique et volontaire, mais il a l'air en même temps d'être perdu dans ses pensées.

Nous pouvons rapprocher notre portrait masculin de deux têtes dont l'une – identifiée par M. Bergmann avec l'empereur Claude le Gothique (268–270) – se trouve à l'Art Museum of Worcester (Massachusetts)<sup>3</sup> et l'autre – identifiée par V. Poulsen avec Quintillus, frère de Claude II – appartient à la Ny Carlsberg Glyptotek à Copenhague<sup>4</sup>. Ces deux portraits, ainsi que le nôtre, présentent un visage à la forme allongée, rectangulaire, dont les parties s'ordonnent symétriquement, sans rides profondes. Les masses des cheveux et de la barbe se détachent nettement du visage, les contours de la chevelure avec ceux de la barbe forment un octogone qui encadre le visage; l'arcade sourcilière est prononcée, les cheveux sont divisés en courtes mèches cernurées par des lignes gravées et disposées étroitement les unes à côté des autres. Ce traitement des cheveux est le même que celui que l'on observe chez le portrait de Gallien au Palazzo Corsini à Rome<sup>5</sup> et auprès de celui à la Ny Carlsberg Glyptotek<sup>6</sup> qui appartiennent à la fin du règne de cet empereur. La barbe de notre homme est par contre plus fournie que celle de ces portraits de Gallien et présente le plus de ressemblance avec celle des portraits de Claude le Gothique et de son frère: les poils forment de courtes mèches présentant le même aspect que celles de la chevelure. Les paupières de notre tête ne sont pas aussi allongées que celles des portraits de Gallien et sont aussi plus gonflées; elles sont semblables à celles des portraits de ses deux successeurs immédiats. Comme la tête de Claude II à Worcester et celle de Quintillus à Copenhague ne sont pas des identifications très sûres, il est recommandable de chercher des parallèles parmi les portraits d'empereurs sur des monnaies. Nous pouvons comparer notre portrait avec celui de Claude le Gothique sur un *aureus* de la monnaie de Rome<sup>7</sup> ou mieux encore avec une médaille en bronze de la monnaie de Milan<sup>8</sup>. La tête de l'empereur sur ce médaillon présente le même traitement de la barbe et des cheveux. Comme sur le portrait de la médaille, la barbe de notre homme recouvre ses joues maigres en grande partie et tranche sur la peau par des bords fortement ornementalisés. Tout comme la peau du portrait sur la médaille, celle de notre défunt est lisse, les os du front et des joues ressortent sous la peau et les arcades sourcilières sont froncées.

La femme sur notre fragment a l'air très jeune. Ses grands yeux ne sont pas percés. Ses cheveux sont raides et divisés par une raie médiane; ils forment des mèches souples et de différentes épaisseurs; sa chevelure ne recouvre pas les oreilles et descend le long du cou; nous voyons deux petites boucles au-dessus de son oreille gauche. Très probablement elle ne portait pas de «Scheitelzopf» torsadé<sup>9</sup> mais plutôt une tresse plate<sup>10</sup> qui n'arrivait pas jusqu'au

3 No d'inv. 1915. Bergmann, Studien 105ss. pl. 32,1–3 (bibl.). Cfr. Wegner, Gordianus 138.

4 V. Poulsen, Les portraits romains II (1974) No 179 pl. 289s.

5 G. De Luca, I monumenti antichi di Palazzo Corsini in Roma (1976) No 50 pl. 76s. Bergmann, Studien 54 pl. 14,3.

6 Poulsen *op.cit.* No 177 pl. 285s.

7 RIC V 1 (1927) 212 No 9. Wegner, Gordianus 135 pl. 52e.

8 B.M. Felletti-Maj, Iconografia romana imperiale da Alessandro Severo a Marco Aurelio Carino (1958) 260ss. pl. 49, 169. R. Delbrueck, Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus, Das Römische Herrscherbild III 2 (1940) 144ss. pl. ajoutée 5,18 à p. 128. RIC V 1 (1927) 211 No 1.

9 Le «Scheitelzopf» torsadé ne devient à la mode qu'à partir d'Hélène (307–328): K. Wessel, AA 1946/47, 68ss. avec fig. Wegner, Gordianus pl. 62.

10 La tresse plate apparaît dès les premiers «Scheitelzöpfe» et disparaît sous le règne d'Hélène: Wessel *op.cit.* 65ss. avec fig. Wegner, Gordianus pl. 62. Sous le règne de Gallien, la tresse plate se termine sur le haut du crâne par une volumineuse boucle: Bergmann, Studien 89ss. pl. 28,1–6; Münztafel 1,11–12. Wessel *op.cit.* 67 avec fig.

sommet de son front: c'est pourquoi nous n'en voyons pas le bout sur notre relief. Nous pouvons comparer notre portrait féminin avec une série de têtes que M. Bergmann<sup>11</sup> a regroupées ensemble. Il s'agit d'exemplaires avec la bouche pincée et le menton pointu, le «Scheitelzopf» plat et les cheveux divisés en mèches fines et peignés du front vers l'arrière de la tête. Ces têtes, par rapport à d'autres portraits contemporains<sup>12</sup>, ont une coiffure assez simple et les traits du visage sont plutôt fermes; les yeux sont grands et bien ouverts, les paupières supérieures et inférieures sont très marquées, ainsi que les arcades sourcilières. M. Bergmann date ce groupe grâce à des portraits sur des sarcophages: il s'agit du portrait féminin du sarcophage d'un préfet de l'annone au Musée des Thermes<sup>13</sup> qui, d'après son portrait masculin, appartient aux années 270–280, et du portrait de Virtus du sarcophage de la chasse provenant de la catacombe de Prétextat que B. Andreae date vers 260–270<sup>14</sup>.

Notre tête féminine est représentée tournée de trois quarts vers la gauche. Nous avons remarqué plus haut qu'elle portait probablement une tresse plate qui atteignait le sommet du crâne. Comme il s'agit d'une jeune femme, elle est certainement coiffée à la mode du moment, ce qui n'est pas le cas des femmes âgées qui gardaient la coiffure de leur jeunesse<sup>15</sup>; elle portait donc, à l'instar du groupe de portraits précité, un «Scheitelzopf» qui devait être très aplati: c'est pourquoi le sculpteur avait renoncé à en représenter le bout. D'autres *imagines clipeatae* de femmes sur des sarcophages dès la deuxième moitié du III<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire de l'époque où les impératrices portaient une tresse plate, ne montrent pas le bout du «Scheitelzopf»<sup>16</sup>. Nous pourrions apporter à l'appui de notre thèse une petite tête en ivoire haute de 0,07 m trouvée à Ephèse, datée vers 250–260 par J. Inan et E. Alföldi-Rosenbaum<sup>17</sup>; la photo prise de face de cette figure ne nous permet pas de voir la tresse très aplatie qui atteint le sommet du crâne. Cette petite tête présente d'ailleurs les mêmes bandeaux formés de mèches de cheveux séparés par une raie médiane et les mêmes boucles à la hauteur des tempes. J. Inan et E. Alföldi-Rosenbaum affirment avec raison qu'il n'y a pas de portraits impériaux portant cette coiffure et signalent une *imago clipeata* peinte sur verre qu'on peut dater vers 260 représentant une famille, dont la mère porte cette même coiffure<sup>18</sup>.

Le visage de l'Eros de gauche sur notre fragment est très arrondi. L'iris et la pupille de ses yeux sont indiqués par un unique trou rond de forêt. Les sourcils ne sont pas marqués. Entre les lèvres on voit deux trous de forêt. Le nez est large et court, les narines sont indiquées par deux trous. La chevelure est composée de boucles lourdes et en désordre, allégées ça et là par des trous de forêt. Le torse des deux Erotes est potelé. La poitrine du garçonnet de droite est modelée en relief, l'aisselle est indiquée par un trou de forêt; sa main gauche, qui est représentée de face, présente des trous de forêt entre les racines des doigts. Les pouces des mains des Erotes, qui sont posées de profil sur le *clipeus*, nous montrent leurs ongles.

11 Bergmann, Studien 98–100 pl. 27,1–4.

12 p.ex.: un portrait à Rome, Pal. dei Conservatori, Braccio nuovo No d'inv.2767: Helbig II<sup>4</sup> (1966) No 1638 (von Heintze). Bergmann, Studien 94s. pl. 28,5s.

13 Bergmann, Studien 130 pl. 38,1s.; 54,1 (bibl.).

14 A. Vaccaro Melucco, StudMisc 11, 1963/4, 15s. No 4 pl. IV.

15 Cfr. H. Jucker, Bildnis 37 note 5 avec l'exemple du portrait d'une vieille femme sur un sarcophage avec saisons et musiciennes au Vatican, Museo Gregoriano Profano, jadis au Musée du Latran No 128: Hanfmann, Sarcophagus II No 484 fig. 55 (daté par H. Jucker avant 275); la femme est coiffée comme les impératrices de la dynastie des Sévères: elle ne porte pas de «Scheitelzopf», tandis que les musiciennes en ont un. Cfr. Bergmann, Studien 181. Autres exemples de monuments funéraires présentant une aïeule et une jeune femme coiffées différemment: M. Wegner, AA 1938, 323–325.

16 a) Rome, Musée de la catacombe de Prétextat: M. Gütschow, MemPontAcc Serie III 4, 123ss. pl. 19.33,1 (vers 260); b) Salerno, cathédrale: Jucker, Bildnis 44s. S 19 pl. 11 (250–260); c) Rome, Pal. dei Conservatori: Jucker, Bildnis 42s. S 16 pl. 10 (250–270); d) Rome, Musée des Thermes No d'inv. 59672: DBB No 778 pl. 124 (3/3 III<sup>e</sup> s.); e) Vatican, Museo Gregoriano Profano, jadis au Musée du Latran: Bovini, Sarcophagi, 152s. fig. 148.149; 290s. No 65 (fin du III<sup>e</sup> – début du IV<sup>e</sup> s.); f) Rome, catacombes de S. Sebastiano, Musée: Bovini, Sarcophagi 120s. fig. 91; 275s. No 29 (vers 250).

17 J. Inan – E. Alföldi-Rosenbaum, Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei, Neue Funde (1979) No 160 pl. 123.

18 Bibliothèque du Vatican: L. von Matt, Die Kunstsammlungen der Biblioteca apostolica vaticana (1969) fig. 34.

Il est évident que nos génies clipéophores ont été exécutés dans une autre technique que les portraits. Les deux garçonnetts ont été sculptés en style «pointilliste»<sup>19</sup>. Cette technique, qui consiste en des trous de forêt indiquant les formes plastiques de manière optique, en circonscrivant les contours, apparaît en particulier tout d'abord vers 230 sur les plaques de couvercle et les petits côtés des sarcophages<sup>20</sup> pour ensuite envahir vers la fin du III<sup>e</sup> siècle les façades des caissons, tandis que le relief s'aplatit de plus en plus<sup>21</sup>. Il cède ensuite peu à peu le pas à un nouveau style plastique et disparaît vers la fin de la tétrarchie<sup>22</sup>. Nos deux Érotés appartiennent donc au courant pointilliste; une datation très précise n'est pas possible: nous pouvons seulement remarquer que leurs corps possèdent encore une certaine plasticité organique, que les lèvres et les paupières sont indiquées en relief; nous pouvons donc situer nos génies avant l'apogée de la vogue pointilliste<sup>23</sup>, donc avant 270.

La majorité des *clipei* sur les sarcophages du III<sup>e</sup> siècle ne sont pas aussi épais que le nôtre. Il existe tout de même quelques façades de sarcophages avec *imago clipeata* de l'époque de notre fragment dont le *clipeus* est muni d'un large bord formé de deux cercles concentriques<sup>24</sup>. Signalons aussi un fragment d'une plaque frontale de couvercle du III<sup>e</sup> siècle avec *imago clipeata* dont le bord est du même modèle: il s'agit d'un exemplaire dans les dépôts du Musée capitolin<sup>25</sup> (pl. 15,2). On souhaiterait découvrir parmi les exemplaires cités présentant un *clipeus* muni d'un large bord une pièce exécutée par le même atelier que notre fragment. Ce n'est hélas pas possible, en premier lieu parce qu'on ne peut pas les dater de la même époque. D'autres essais de comparaison entre notre relief et les nombreux sarcophages avec *imago clipeata* à Ostie ou à Pise (plusieurs de ces derniers proviennent d'ateliers ostiens) ne nous permettent pas pour le moment de découvrir l'origine de notre fragment.

#### Essai de reconstruction

Avant d'aborder la question si notre fragment appartient à un caisson ou à une plaque frontale de couvercle, il est nécessaire de donner une description de ces objets qui portent une *imago clipeata*<sup>26</sup>.

C'est au début du règne des Antonins, comme le prouve un fragment de caisson conservé dans une collection privée suisse, provenant du commerce d'art suisse et originaire peut-être d'Ostie<sup>27</sup>, qu'apparaissent les premières *imagines clipeatae*, sur des façades de sarcophages. Le fragment en question a été exposé en 1982 au Musée d'histoire de Berne<sup>28</sup>. Il présente un *clipeus* fragmentaire contenant les bustes d'un homme vêtu d'une toge et de son épouse couverte d'une *palla* à sa droite. La pupille et l'iris de leurs yeux ne sont pas indiqués. Nous pouvons rapprocher la coiffure de l'épouse de celle d'un portrait de Sabine vers la fin de sa vie, conservé à Rome, au Musée des Thermes<sup>29</sup>. H. Jucker<sup>30</sup> compare la coiffure de la défunte avec

19 Himmelmann, Untersuchungen 4 note 11. Gerke, Sarkophag 38ss.

20 p.ex.: a) couvercle du sarcophage de Marcius Hermès à Rome, crypte sous St. Pierre: F. Matz, ASR IV 4 (1975) No 306 (bibl.). Brennecke, Akrotere 92; b) couvercle du consul Petronius Melior à Paris, Louvre: N. Himmelmann dans: Festschrift F. Matz (1963) 117 pl. 33,1. Himmelmann, Untersuchungen 5 pl. 5a.

21 p.ex.: a) ex-Musée du Latran No 488, Vatican, Museo Gregoriano Pio Cristiano: B.M. Felletti-Maj, RACrist 52, 1976, 245s. fig.12; b) ex-Musée du Latran No 150, Vatican, Museo Gregoriano Pio Cristiano: Felletti-Maj *op.cit.* 250ss. fig.14. DBB No 2 pl. 1,2.

22 Gerke, Sarkophag 67ss. 99. K. Schauenburg, JdI 81, 1966, 269s. Felletti-Maj *op.cit.* 226ss. Autre opinion: Himmelmann, Untersuchungen 32ss.

23 Cfr. note 19.

24 p.ex.: a) Pise, Camposanto: Arias, Pisa A15 int. pl. 102s. (début du III<sup>e</sup> s.); b) Ostia, Musée, dépôts No d'inv. 1508: R. Calza, Scavi di Ostia IX. I ritratti II (1977) 61s. No 77 pl. 58 (220-240); c) Rome, cimetière de S. Alessandro: Bovini, Sarcophagi 109s. fig. 79; 271 No 19 (220-240); K. Schauenburg, AA 1975, 288 note 41; d) cfr. note 16d.

25 voir plus bas page 49. Pas cité par Brennecke, Akrotere.

26 Cfr. Engemann, Sepulkralsymbolik 35-65.

27 H 0,495 m; L 0,605 m; épaisseur 0,08 m; relief: max. 0,045 m. Marbre: gros cristaux gris, patine brun-clair. Galerie Fortuna, Zurich: Catalogue 5, 1981, No 54 avec photo.

28 Gesichter. Griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz (1982) No 97 (H. Jucker) avec photo.

29 No d'inv. 725. M. Wegner, Hadrian, Das römische Herrscherbild II 3 (1956) 89 pl. 44a. 46a. 48a.

30 Cfr. note 28.

celle que portait Faustina Minor à partir du début des années cinquante jusque vers le début des années soixante<sup>31</sup>, en faisant remarquer que les bandeaux de cette impératrice ne laissent découverts que les lobes des oreilles, tandis que Sabine montre une bonne partie de ses pavillons auriculaires. Nous observons toutefois que les longues mèches volumineuses encadrant le visage de la défunte nous rappellent plutôt le traitement des cheveux de Sabine: les bandeaux de Faustine la Jeune sont formés de minces mèches de cheveux. Quant aux deux mèches divergentes au milieu du front du défunt, nous les retrouvons bien, comme nous le signale H. Jucker, sur les répliques du portrait d'Antonin le Pieux créé à l'occasion de son décennat en 148<sup>32</sup>, mais ce n'est pas là l'unique portrait du II<sup>e</sup> siècle présentant cette particularité. Nous la retrouvons en effet aussi sur un portrait au Musée national de Palerme, que N. Bonacasa date de la fin du règne d'Hadrien ou du début de celui d'Antonin<sup>33</sup> et aussi sur un fragment de relief représentant une tête de jeune homme, dans laquelle de nombreux archéologues veulent reconnaître un portrait grec de Lucius Verus exécuté lors du passage du prince à Athènes en 161/62<sup>34</sup>. Il n'est donc pas possible d'attribuer les mèches de cheveux disposées en forme de pince de crabe sur le front à un moment déterminé du II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. Comme la coiffure de la défunte nous rappelle Sabine vers la fin de ses jours, que l'épaisse chevelure du mari, formée de grosses boucles serrées, sa forte moustache et sa barbe fournie sont caractéristiques du règne d'Antonin le Pieux<sup>35</sup> et que le traitement de l'épiderme et la coupe des yeux de l'homme nous rappellent ceux d'un portrait de Marc Aurèle jeune homme à Rome, à l'antiquarium du Forum romain<sup>36</sup>, nous daterons le fragment en question du début du règne d'Antonin.

Les premiers caissons portant le portrait en relief de la personne ou du couple enseveli dans le sarcophage consistent au début en un *clipeus* ou une couronne, plus tard aussi en une coquille ou un parapétasme encadrant le buste ou les bustes des défunts<sup>37</sup>: ils sont portés par des Victoires, des Erotes, des êtres mythiques marins, des centaures, des satyres et des ménades ou bien ils apparaissent sans clipéophores au centre d'un sarcophage strigilé. Les Erotes sont représentés soit debout, soit en vol<sup>38</sup>. Les *clipei* peuvent être parfois soutenus en-dessous par un Erote, un Atlas, un triton, un silène ou un satyre<sup>39</sup> ou bien une scène mythologique<sup>40</sup> ou un motif anodin<sup>41</sup> sont représentés sous l'*imago clipeata*. Comme nous l'avions signalé plus haut<sup>42</sup>, les plaques de couvercle peuvent aussi porter un portrait du défunt.

31 K. Fittschen, *AbhGöttingen* 3. Folge 126, 1982, 40ss. 50ss. pl. 19–22.

32 Wegner, *Antonine* 22ss. surtout pl. 7.

33 N. Bonacasa, *Ritratti greci e romani della Sicilia* (1964) No 109 pl. 50.1s.

34 No d'inv. 58561 (713): Wegner, *Antonine* 64 pl. 46; B.M. Felletti-Maj, *Museo Nazionale Romano. I ritratti* (1953) No 222; M. Wegner, *Boreas* 3, 1980, 56 (bibl.). Contre cette opinion: K. Fittschen, *JdI* 86, 1971, 214–252.

35 Cfr. Wegner, *Antonine* pl. 1–9.

36 No d'inv. 1211. Wegner, *Antonine* 38 pl. 18.

37 Cfr. Engemann, *Sepulkralymbolik* 35ss. 65ss. Wrede, *Meerwesen* 153–157. En dernier: E. Simon, *AA* 1982, 586–591.

38 Cfr. p. 52 avec notes 77–79.

39 Erotes: a) K. Schauenburg, *JdI* 81, 1966, 297 note 122 fig. 38; b) *ibid.* 297ss. note 123 fig. 39; Atlas: Jucker, *Bildnis* 143 note 12 au début; Schauenburg *op.cit.* 297ss. note 129 fig. 16.17; cfr. A. Schmidt-Colinet, *Antike Stützfiguren* (Diss. Frankfurt/M 1977) 128s.; triton: Schauenburg *op.cit.* 299 note 125 fig. 40; satyre: *ibid.* 299 note 126 fig. 41; le *clipeus* peut être aussi soutenu par des animaux: cfr. Schauenburg *op.cit.* 299 notes 127s.; ou par une palme, une colonne ou une *tabula*: cfr. *ibid.* 299 note 128.

40 1. exemplaires avec aigle: a) cfr. note 24c; b) H. Sichtermann, *RM* 64, 1957, 100 pl. 15; c) K. Schauenburg, *AA* 1972, 516 fig. 16. En général: Jucker, *Bildnis* 140. K. Schauenburg, *JdI* 81, 1966, 299; 2. exemplaires avec Ganymède: a) K. Schauenburg, *AA* 1972, 503 fig. 1.2; b) *ibid.* fig. 4; c) *ibid.* fig. 6. En général: Engemann, *Sepulkralymbolik* 18ss; 3. exemplaires avec Ariane: a) Matz – Duhn, No 2507; b) Benndorf – Schöne, No 404 salle XI, 689 = 10390; c) Michon, *Catalogue sommaire des m.a.*, 126 No 1536. Reinach, *RS* I, 79 No 48; 4. exemplaires avec Endymion: a) Hanfmann, *Sarcophagus II* No 492 fig. 59; b) *ibid.* II No 492a fig. 67; c) *ibid.* II No 496 fig. 68.

41 1. exemplaires avec cornes d'abondance: a) Arias, *Pisa* A14 est. pl. 15.30; b) *ibid.* A8 int. pl.42.85; c) *ibid.* A92 int. pl.43.88; 2. exemplaires avec *vindemia*: a) *StMisc* 20, 1972, 53ss. pl. 58. Hanfmann, *Sarcophagus II* No 528 fig. 31; b) K. Schauenburg, *JdI* 78, 1963, 301 note 21 fig. 6; 3. exemplaire avec Erotes jouants: Arias, *Pisa* C6 est. pl. 70.147; 4. exemplaires avec Tellus et Oceanus: a) cfr. note 40.1b; b) cfr. note 40.2b; 5. exemplaire avec Tellus et les Saisons: Hanfmann, *Sarcophagus II* No 435 fig. 39; 6. exemplaires avec la louve romaine: a) K. Schauenburg, *JdI* 81, 1966, 267 fig.11s.; *ibid.* fig. 15; 7. exemplaire avec le voyage vers l'au-delà: Arias, *Pisa* C15 est. pl. 84.178; 8. exemplaires avec masques dionysiaques: a) Arias, *Pisa* C6 int. pl.107.222s.; b) *ibid.* B2 est. pl. 58.118; 9. exemplaires avec deux paons: K. Schauenburg, *StadelJb* 1, 1967, 50ss. fig. 11.

42 Cfr. p. 46.

Avec la mode des sarcophages à haut format, qui débute à la fin du II<sup>e</sup> siècle<sup>43</sup>, la hauteur des plaques de couvercle augmente aussi: la moyenne est de 30 à 35 cm. Jusque vers 220, se maintiennent sur les plaques frontales les frises en relief déjà en vogue sous les Antonins, qui sont souvent encadrées par des acrotères à leurs extrémités. Ensuite apparaît un nouveau genre de plaque avec une *tabula* ou une *tabula ansata* en leur milieu et une frise de chaque côté<sup>44</sup>. Le quadretto de droite (plus rarement celui de gauche) est parfois remplacé par le portrait en buste d'un défunt ou ceux d'un couple placés devant un parapétasme<sup>45</sup>; plus rarement on voit le portrait d'un conjoint d'un côté de la table centrale et celui de l'autre de l'autre côté<sup>46</sup>. Les parapétasmes sont portés par des bacchantes, des génies ailés ou des Victoires. A partir de 220 à peu près ce sont les scènes mythologiques ou des événements de la vie du défunt illustrant sa *virtus* qui ont la préférence pour la décoration des quadretti. Ces motifs ont souvent un rapport avec le thème choisi pour la décoration de la façade du caisson<sup>47</sup>. Les motifs mythologiques disparaissent vers 250, tandis que les scènes tirées de la vie du défunt sont encore en vogue jusqu'à la fin du IV<sup>e</sup> siècle<sup>48</sup>. Vers la moitié du III<sup>e</sup> siècle naît la mode des scènes tirées de la vie quotidienne du peuple (paysans, pasteurs, chasseurs, ouvriers occupés à leurs tâches, scènes de repas, voyages, scènes d'auberge)<sup>49</sup>. Peu avant la moitié du III<sup>e</sup> siècle apparaissent les premiers sarcophages avec des représentations chrétiennes. Leurs couvercles montrent dans les espaces aux côtés de la *tabula* centrale des épisodes tirés de l'ancien ou du nouveau Testament<sup>50</sup>. Ici aussi le buste du défunt remplace souvent la scène du tableau de droite. A partir du règne de Constantin<sup>51</sup>, c'est l'*imago clipeata* du défunt qui apparaît sur la plaque frontale des couvercles: ainsi naît la nouvelle forme de plaque frontale avec un ou deux *clipei* ou coquilles contenant le ou les portraits des défunts qui est habituelle aux couvercles à sujet biblique et couronne en général des caissons décorés avec un sujet analogue<sup>52</sup>. Ce genre de couvercle est encore à la mode à l'époque théodosienne. La ou les *imagines clipeatae* consistent généralement en une coquille contenant le portrait du défunt et sont rarement portées par des génies ou autres clipéphores<sup>53</sup>.

43 Cfr. R. Turcan, BEFAR 210, 1966, 48ss. (bibl.).

44 p.ex.: Paris, Louvre: F. Matz, 19. Ergh. JdI (1958) 143ss. 167 Ac pl. 23. Cfr. Turcan *op.cit.* 91s. M. Floriani-Squarciapino, RendPontAcc 20, 1943/44, 273s.

45 p.ex.: a) Paris, Louvre: Matz *op.cit.* 143ss. 167 Ab pl. 17b. F. Matz, ASR IV 3 (1969) No 222; b) Rome, Musée des Thermes No d'inv. 124711: S. Aurigemma, Le terme di Diocleziano e il Museo nazionale romano (1958) No 4 pl. 7a. F. Matz *op.cit.* No 178.

46 p.ex.: a) R. Calza, Antichità di Villa Doria Pamphili (1977) No 260 pl. 149 (bibl.); b) cfr. note 20a.

47 p.ex.: a) cfr. note 45a; b) cfr. note 45b; c) Rome, Musée des Thermes, No d'inv. 124712: Aurigemma *op.cit.* No 98. Himmelmann, Untersuchungen 8.10 pl. 8; d) Mainz, Römisch-Germanisches Zentralmuseum: Brennecke, Akrotere 162s. R. Petermann, JbMusMainz 22, 1975, 218ss. pl.81-97. K. Fittschen, JdI 94, 1979, 581-584.

48 Ex. de scènes mythologiques: cfr. notes 45a et 45b; ex. de représentations tirées de la vie du défunt: Himmelmann, Untersuchungen 35ss. B.M. Felletti-Maj, RACrist 52, 1976, 224s. (bibl.).

49 p.ex.: a) Vatican, Braccio nuovo: Amelung, Vat. Kat. I No 63 pl. 24. Gerke, Sarkophage 230 note 6; 239 note 1 pl. 23.2. Felletti-Maj *op.cit.* 232ss.

50 Th. Klauser, 3. Beih. AntK (1966) 6. Liste de thèmes bibliques: *ibid.* 11.

51 Gerke, Sarkophage 190 note 7.

52 Portraits dans une coquille sur des plaques frontales de couvercle: a) Vatican, Museo Pio Cristiano: portrait masculin au milieu: une *tabula* à g. et dr.; scènes bibliques entre deux: DBB No 144 pl. 33; b) Rome, Mercati di Traiano: fragment: portrait au milieu de scènes bibliques à g. et dr.: DBB No 838 pl. 135; *clipei* avec portraits sur des plaques de couvercle: a) Rome, Musée des Thermes No d'inv. 113302: couvercle sur un caisson: *tabula* au milieu; *orans* fém. dans *clipeus* à g.; homme dans *clipeus* à dr.; autour des *clipei*: scènes bibliques: DBB No 772 pl. 122; b) Rome, Catacombes de S. Sebastiano: fragment avec restes d'un *clipeus* (une orante dedans?); à côté à g.: jeunes gens dans le four allumé: DBB No 362 pl. 66.

53 *Imagines clipeatae* portées par des putti: a) Rome, Catacombes de S. Sebastiano: fragment: portrait fém. dans *clipeus* porté par deux putti ailés: Wilpert, Sarcophagi II pl. 282.2. Gerke, Sarkophage 357 IV II 10; b) Arles, Musée lapidaire No 2: couvercle de «Star-and-Wreath Sarcophagus»: à g. et dr. d'une *tabula*, des putti ailés portent l'*imago clipeata* d'un homme et celle de sa femme; *tabula* portée par des Victoires: Gerke, Sarkophage 357 IV III 14. Wilpert, Sarcophagi I pl. 11.2-4. Caisson: M. Lawrence, ArtBull 14, 1932, 173 VIII No 90 fig.9. Couvercle: Brennecke, Akrotere No 58; c) Milan, S. Ambrogio: couvercle d'un «City-Gate Sarcophagus»: *imago clipeata* d'un couple au milieu, portée par deux putti ailés; à g. et dr. scènes bibliques: Gerke, Sarkophage 357 IV II 11. Wilpert, Sarcophagi II pl. 188.2. Bovini, Sarcophagi 337 No 168 fig.252; d) Ostie, Musée, dépôts No d'inv. 840: couvercle: fragments: *tabula* avec inscription au milieu; à g. et dr. portraits dans coquille de l'homme et de la femme entourés d'une couronne, portée par des éléphants: Wilpert, Sarcophagi I 100 pl. 84.1. Bovini, Sarcophagi 334 No 162 fig. 243s. (portraits). H. Sichtermann, RM 86, 1979, 355; e) Naples, Musée national: fragment: table octogonale avec portrait portée à dr. par un putto ailé; plus à dr.: scènes bibliques: Gerke, Sarkophage 190s. note 7 pl. 31.2. Weitzmann, Age No 411 avec fig.

Il existe tout de même quelques prédécesseurs des plaques frontales de l'époque constantinienne avec *imago clipeata*. F. Matz cite les plaques de couvercle de deux sarcophages provenant du même atelier, exécutés vers 140–160 ap.J.-C.<sup>54</sup>; il s'agit du sarcophage d'un *imperator* provenant de la Via Collatina à Rome, conservé au Musée des Thermes<sup>55</sup>: la plaque frontale est décorée avec des acrotères, deux Victoires en vol portant une couronne contenant le buste cuirassé du défunt au centre et des prisonniers barbares avec des trophées des deux côtés de l'*imago clipeata*; l'autre exemplaire, aujourd'hui au Musée de l'Évêché de Cortona<sup>56</sup>, présente une plaque de couvercle décorée avec deux acrotères aux extrémités, deux Victoires en vol portant un *clipeus* contenant une image de Bacchus, entourée de prisonniers et de trophées.

Vers 140–160, parallèlement aux premières *imagines clipeatae* sur les caissons, nous trouvons donc aussi quelques *clipei* contenant un portrait sur des plaques frontales de couvercles.

Retournons à la question citée plus haut de la différence de style entre nos portraits et nos Eroses. Si l'on observe les façades de caissons du III<sup>e</sup> siècle ap.J.-C. avec la représentation de génies et d'autres êtres mythiques porteurs de portraits dans des *clipei*, des coquilles ou devant des parapétasmes, par exemple ceux datés vers 225–275 cités plus bas<sup>57</sup>, on ne note aucune différence de style. Par contre, on remarque sur les plaques frontales de couvercles datées à partir de 230 à peu près que les portraits ne présentent guère de trous de forêt, tandis que les figures secondaires sont travaillées en style pointilliste.

Nous allons donner quelques exemples parmi les plaques frontales de couvercle du troisième quart du III<sup>e</sup> siècle: Le fragment d'une plaque frontale cité plus haut (pl.15,2)<sup>58</sup>, conservé dans les dépôts du Musée capitolin: il s'agit de la partie droite avec une tête barbue en ronde bosse comme acrotère<sup>59</sup> à l'extrémité droite. Le relief de la plaque elle-même nous montre un portrait masculin dans un *clipeus* porté par deux Eroses ailés debout, vêtus d'une chlamyde. L'homme est âgé, il porte la barbe et est habillé d'un *paludamentum*. Le travail du masque cornier rappelle celui des acrotères sur la plaque du couvercle de M. Aurelius Secundus à Rome, à la Villa Doria Pamphili<sup>60</sup>. Cette plaque frontale peut être datée, grâce aux portraits des défunts sculptés à gauche et à droite de la *tabula* centrale, du troisième quart du III<sup>e</sup> siècle. Nous pouvons comparer le portrait sur la plaque capitoline avec une tête de Trajan Dèce (249–251) au même Musée dans la Stanza degli Imperatori No 70<sup>61</sup>. Ces deux portraits ont la même expression soucieuse, les mêmes traits rappelant l'art républicain; de simples traits de ciseau indiquent les mèches de la chevelure et celles de la courte barbe; l'ossature du visage disparaît sous la chair ridée et bouffie. Le visage du putto sur le fragment capitolin est très arrondi; les caroncules et les pupilles ainsi que les commissures des lèvres sont percées de trous de forêt; les boucles de la chevelure sont également criblées de trous: cet Eros a donc été exécuté en style pointilliste. La plaque frontale de couvercle appartenant au sarcophage de Marcus Hermès, conservée à Rome dans la crypte sous la basilique de St. Pierre où ils furent trouvés<sup>62</sup>, nous montre dans les quadretti entre les acrotères et la *tabula* centrale portée par deux satyres, à gauche le portrait de la défunte devant un parapétasme porté par deux Victoires et à droite celui de son conjoint devant un rideau porté par deux putti. Les Victoires, les satyres et les putti sont sculptés en style pointilliste, tandis que les bustes des défunts ne présentent que de rares trous de forêt. Les figures de la façade du caisson présentent un relief un peu plus haut que celui du couvercle et presque pas de pointillisme. Ce sarcophage a été daté par B. Andreae et H. Jung vers 250–260<sup>63</sup>.

54 F. Matz, AA 1971, 103.108.110.

55 No d'inv. 39400. S. Aurigemma, Le terme di Diocleziano e il Museo nazionale romano (1958) No 89 pl. 17. Matz *op.cit.* 103.108.110 fig.17. G. Charles-Picard, StädelJb 1, 1967, 34ss.

56 Cfr. note 54. G. Charles-Picard *op.cit.* 34ss. fig. 5. F. Matz, ASR IV 3 (1969) No 237.

57 page 51.

58 page 46.

59 Ex. de têtes barbues: Brennecke, Akrotere 161ss.

60 Cfr. note 46a.

61 Wegner, Gordianus 66 pl. 26.

62 Cfr. note 20a.

63 B. Andreae – H. Jung, AA 1977, 434 schéma.



Nous constatons les mêmes phénomènes à propos du sarcophage de bataille Ludovisi, dont le caisson est conservé à Rome au Musée des Thermes, tandis que son couvercle se trouve à Mainz, au Römisch-Germanisches Zentralmuseum. La plaque frontale de son couvercle représente une *tabula* centrale vide entourée à gauche par un quadretto contenant une scène de *clementia* se rapportant à la vie de l'*imperator* représenté à cheval au milieu de la scène de bataille du caisson et à droite par le portrait d'une défunte devant un parapétasme porté par des Victoires; sous la *tabula* nous voyons des prisonniers barbares et des trophées; deux masques corniers représentant des têtes masculines barbues terminent la plaque. Ce sarcophage a été daté par B. Andreae et H. Jung vers 260–270<sup>64</sup>. Le relief du caisson est plus haut que celui du couvercle et ne présente guère de trous de foret. Les figures secondaires sur le couvercle sont travaillées avec la technique pointilliste tandis que le portrait féminin ne présente pas de trous de foret.

Nous ne connaissons à ce jour qu'un caisson produit par un atelier italien portant une *imago clipeata* sur un petit côté. Il s'agit d'une copie d'un sarcophage attique avec *κῶμος* d'Eroses exécutée dans un atelier romain et conservée à Norfolk (Virginia), au Chrysler Museum<sup>65</sup>. La façade et le petit côté droit du caisson nous montrent des groupes de putti se mesurant à la lutte assistés par des arbitres enfants. Les génies nus ailés porteurs du *clipeus* sur le petit côté gauche en sont très rapprochés; leurs têtes sont représentées de profil tournées vers la gauche, c'est-à-dire vers la façade du caisson. On remarque tout de suite que les deux putti sont plus grands que l'*imago clipeata*; cette constatation est habituelle sur les façades de sarcophages. G. Koch a daté cet exemplaire vers 300 à cause du style pointilliste avancé présent non seulement sur le couvercle et les petits côtés du caisson mais qui a même envahi la façade. Comme pour les plaques frontales de couvercle nous notons ici aussi une différence de style entre les génies clipéophores et l'*imago clipeata* du garçonnet défunt.

Par ailleurs nous notons que dès l'époque du baroque antoninien il existe une différence de style entre le décor des façades et celui des plaques frontales de leurs couvercles: le relief des plaques est en effet plus bas que celui sur la façade des caissons; les figures sont plus espacées et les scènes ne présentent que rarement, lorsqu'il s'agit de plaques de couvercles de luxe, comme par exemple le sarcophage Ludovisi, plusieurs plans. A cela s'ajoutera vers 230 l'emploi de la technique pointilliste pour les figures secondaires. Nous pouvons donc mettre en parallèle la différence de facture existant entre les façades des caissons et les plaques de leurs couvercles avec celle que nous remarquons à propos de la frise des arcs de triomphe, par exemple ceux de Trajan à Bénévent et de Titus au Forum romain à Rome, par rapport aux autres panneaux en relief répartis sur l'attique, les piedroits et les murs extérieurs de ces monuments<sup>66</sup>. Ces frises sont décorées en effet par des figures à l'aspect poupin, en haut-relief, représentées de face, alignées de telle façon que la frise se déroule le long d'une architecture composée de rentrés et de saillies; les panneaux en relief par contre présentent des figures vues dans toutes les poses, se chevauchant les unes les autres, placées sur plusieurs plans, de façon à ce que celles au premier plan possèdent un relief plus haut que celles se trouvant à l'arrière-plan. Une thèse s'impose, que les reliefs des plaques frontales de couvercles étaient exécutés par un sculpteur de l'équipe chargée de la fabrication du sarcophage qui s'était spécialisé dans cette partie du travail.

Les observations qui précèdent sur la différence de style entre les figures secondaires et les portraits nous font penser que notre fragment appartient à un couvercle. D'autres arguments doivent étayer cette thèse: La plaque est épaisse de 0,05 m seulement à la hauteur du rebord supérieur. Nous avons remarqué dans la description que l'envers de notre fragment n'est pas lisse, qu'il porte des traces du travail au ciseau. La majorité des côtés postérieurs de plaques frontales se présente soigneusement polie. Certaines faces postérieures ont néanmoins une

64 Cfr. note 47d. B. Andreae – H. Jung, AA 1977, 433.434 schéma.

65 No d'inv. 77.1276. G. Koch, BJB 180, 1980, 67–75 (datation p. 70.71) fig. 18. Caisson: H 0,79 m; L 2,13 m; larg. 0,805 m; les petits côtés de ce sarcophage sont donc beaucoup plus hauts que notre fragment complété; il n'est donc pas possible de postuler que notre fragment appartient à un petit côté d'un caisson.

66 B. Andreae, RM 80, 1979, 329. Illustration: cfr. B. Andreae, Römische Kunst (1973) fig. 68.394.395.406-428.

surface rugueuse; signalons par exemple l'exemplaire fragmentaire à Castelgandolfo, dans l'antiquarium de la Villa papale<sup>67</sup>, ou le fragment de plaque frontale provenant du sarcophage d'Elia Afanacia à Rome, au Musée de la catacombe de Prétextat<sup>68</sup>. Ces exemples peuvent donc prouver l'appartenance de notre fragment à une plaque frontale.

Les Eroles sont très rapprochés du *clipeus*, une disposition qui n'apparaît jamais sur les façades des caissons<sup>69</sup>. Deux possibilités s'offrent à nous pour compléter les parties manquantes de nos putti clipéophores: nous pouvons les représenter debout ou en vol. Après un examen attentif de l'anatomie de nos deux Eroles, c'est la première solution qui nous paraît la meilleure, car la position des muscles de la poitrine et du bras gauche du clipéophore de droite indique que son torse est en position verticale et que donc son bassin et ses jambes devaient être dans la même position (voir l'essai de reconstruction fig. 1). Dans ce cas-là nos deux putti devaient être à peu près de la même taille que le *clipeus*: si on postule qu'il s'agit de la plaque frontale d'un couvercle et si on compare le nombre des Eroles debout portant le *clipeus* ou une *tabula* sur des plaques frontales de couvercle avec celui des génies clipéophores ou porteurs de tables en vol, on s'aperçoit que les exemplaires avec putti debout sont de loin les plus nombreux<sup>70</sup>. On remarque aussi chez ces plaques frontales de couvercles<sup>71</sup> que les génies debout sont toujours de la même taille que le *clipeus* qu'ils portent, ce qui n'est jamais le cas avec ce motif sur des façades de caissons<sup>72</sup>: le *clipeus* y est toujours moins grand que les putti. Dans les deux cas néanmoins les pieds des génies clipéophores debout touchent presque le socle du caisson. Nous avons vu plus haut qu'un clipéophore, une petite scène ou un motif décoratif peuvent prendre place sous les *imagines clipeatae* d'un caisson: cela n'est évidemment pas possible sur les plaques frontales de couvercle présentant un *clipeus* ou une *tabula* portés par des génies, faute de place.

En reconstituant la hauteur probable de notre plaque (voir dessin fig. 1) nous obtenons une hauteur de 0,455 m. Citons ci-dessous quelques caissons de la période entre 225 et 275 ap.J.-C. avec l'*imago clipeata* ou la *tabula* portées par des Eroles pour nous permettre de nous faire une idée de la hauteur habituelle de ces objets à cette époque:

lieu de conservation		mesures en mètres	datation
Rome, Palazzo Corsini No 56	<sup>73a</sup>	H 0,54; L 1,85; Larg. 0,53	225-250
Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek 789 C	<sup>73b</sup>	H 0,61; L 2,20; Larg. –	200-250
Pisa, Camposanto B2 est	<sup>73c</sup>	H 0,60; L 2,295; Larg. 0,86	vers 250
Pisa, Camposanto C6 est	<sup>73d</sup>	H 0,60; L 2,17; Larg. 0,53	vers 250
Rome, Catacombe de Prétextat, Musée	<sup>73e</sup>	H 0,68; L 2,18; Larg. 0,68	vers 250
Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek 788	<sup>73f</sup>	H 0,53; L 1,77; Larg. –	250-300
Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek 784 C	<sup>73g</sup>	H 0,65; L 2,20	après 250
Agrigento, Museo civico	<sup>73h</sup>	H 0,56; L 2,02; Larg. 0,66	250-300
Agrigento, cathédrale	<sup>73i</sup>	H 0,50; L 1,43; Larg. 0,48	250-300
Rome, Catacombe de Prétextat, Musée	<sup>73j</sup>	H 0,45; L 1,63	270-280
Ussana, église paroissiale	<sup>73k</sup>	H 0,375; L 1,63; Larg. 0,48	270-280

67 M.G. Picozzi, RendPontAcc 46, 1973/74, 89–100 fig.1–5, en particulier fig. 4.

68 M. Gütschow, MemPontAcc Serie III.4, 1938, 181–187 pl. 43s., en particulier fig. 38. DBB No 558 pl. 86. H. Solin – H. Brandenburg, AA 1980, 271–284.

69 Ex.: a) cfr. note 41,2a; b) plaque funéraire à Ostie, Musée No 126: R. Calza – M. Floriani-Squarciapino, Museo Ostiense (1962) No 3 fig. 44; c) cfr. note 41,8b; exceptions: a) façade de sarcophage à Rome, Villa Doria Pamphili: R. Calza, Le antichità di Villa Doria Pamphili (1977) No 256 pl. 146; b) petit côté gauche d'un caisson à Norfolk (Virginia), Chrysler Museum: cfr. note 65.

70 Wilpert, Sarcophagi I-III: 40 plaques frontales de couvercle avec des génies portant un *clipeus* ou une *tabula*: trois génies en vol, les autres debout.

71 p.ex.: a) Marseille, Musée archéologique: Wilpert, Sarcophagi I pl. 17.2; b) Rome, cimetière de S. Damaso: *ibid.* I pl. 41,1; c) Rome, cimetière de S. Novaziano: *ibid.* III pl. 281,7; d) Rome, Palazzetto Corsetti: *ibid.* pl. 54,1.

72 p.ex.: a) Pise, Camposanto: Arias, Pisa A2 est. pl. 1. Hanfmann, Sarcophagus II No 464 pl. 37.

73 p.ex.: a) G. De Luca, I monumenti di Palazzo Corsini (1976) 105ss. No 56 pl.88; b) Billedtavler pl. 13,789 C; c) cfr. note 41,8b; d) Arias, Pisa C6 est. pl. 70; e) M.Gütschow, MemPontAcc Serie III.4, 1938, 153ss. fig. 31; f) Billedtavler pl. 68,788; g) *ibid.* pl.13,784. Hanfmann, Sarcophagus II No 482 fig.35; h) N. Tusa, I sarcophagi romani di Sicilia (1957) No 3 pl. 13,19; 14,20s.; 15,22s.; i) Tusa *op.cit.* No 2 pl. 10,15; 11,16s.; 12,18; j) Gütschow *op.cit.* 125s. pl. 19,2; k) G. Pesce, Sarcophagi di Sardegna (1957) No 51 pl. 69,97; 70,98; 71,99s.

Ce tableau nous montre que les sarcophages entre 225 et 275 ap.J.-C. destinés à la sépulture d'adultes atteignaient une hauteur de 0,50 m au moins; seuls ceux dans lesquels étaient inhumés des enfants ne dépassent pas la hauteur de 0,50 m. Comme notre fragment présente les portraits d'un couple, cette dernière possibilité de reconstruction n'est pas valable. Il s'agit donc de la plaque frontale du couvercle d'un sarcophage pour adultes. La dissertation de T. Brennecke sur les acrotères des couvercles de sarcophages<sup>74</sup> nous apprend que la hauteur de notre relief n'était pas rare parmi les plaques frontales de couvercles au III<sup>e</sup> siècle<sup>75</sup>.

Nous remarquons aussi que nos Erotes sont plus petits par rapport au *clipeus* que ceux représentés sur la majorité des sarcophages avec génies clipéophores; les exemplaires cités dans le tableau peuvent en donner la preuve: les têtes des putti y sont presque aussi grandes que celles des défunts dans les *clipei*. Dans notre cas, les têtes des Erotes sont clairement plus petites que celles du couple, même de celle de la femme; nous pouvons faire cette constatation sur de nombreuses plaques frontales de couvercle<sup>76</sup>. Nous pouvons donc conclure que notre fragment appartient bien à la plaque frontale d'un couvercle.

Nos deux Erotes étaient probablement ailés. Dans la majorité des représentations de putti porteurs de *clipeus* ou de *tabula* sur les façades de caissons ou sur les plaques frontales de couvercles on voit, outre l'aile au premier plan, une autre aile qui apparaît dans l'espace entre la tête du génie et son bras posé au-dessus de l'objet, donc à l'arrière-plan, déployée derrière son dos<sup>77</sup>. Ce n'est certainement pas le cas ici. Nos Erotes étaient probablement pourvus d'une unique aile visible, représentée ouverte derrière le dos<sup>78</sup>. Ce n'est que très rarement que nous rencontrons des putti clipéophores aptères sur des caissons ou des couvercles<sup>79</sup>.

Dans l'*imago clipeata* de notre fragment la femme est représentée à la gauche de son mari. D'habitude c'est le contraire. Il y a quand même des exceptions: quelques façades de caissons avec *imago clipeata*<sup>80</sup>; quelques façades avec *dextrarum iunctio* où la femme et le mari apparaissent plusieurs fois sur la façade, soit ensemble, soit sans le conjoint; dans ces cas-là la femme est à gauche de son mari dans la *dextrarum iunctio* pour des raisons de symétrie<sup>81</sup>. Une plaque sépulcrale à Ostie, dans les dépôts du Musée<sup>82</sup>, montre en son milieu une *dextrarum iunctio* où la femme est placée à la gauche de son époux, sous un édicule entouré à gauche et à droite d'une paire de putti guirlandophores; un relief sépulcral fragmentaire à Manziana, dans la villa G. Tittoni, jadis à Rome, au Palais Castellani<sup>83</sup>, nous montre la même scène conjugale sous un édicule.

Le fragment dans les dépôts du Musée du Capitole et le nôtre prennent donc la succession des plaques frontales de couvercles du début de l'époque antonine citées plus haut. Le fragment capitolin pourrait être reconstruit à l'image de la plaque de couvercle d'un sarcophage au Musée lapidaire d'Arles No 2 daté du troisième quart du IV<sup>e</sup> siècle<sup>84</sup>: deux putti debout, ailés et vêtus d'une chlamyde, portent des deux côtés d'une *tabula* vide un *clipeus* contenant les portraits d'un homme et de son épouse; deux Victoires portent la *tabula*; deux acrotères décorent les extrémités. Nous pourrions aussi envisager la possibilité qu'il s'agit du couvercle d'un sarcophage ayant servi à la sépulture d'une seule personne et ainsi on pourrait placer dans la moitié gauche de la plaque une frise à la place d'un portrait féminin.

74 Brennecke, Akrotere.

75 p.ex.: a) Vatican, Galleria lapidaria: Brennecke, Akrotere 95. Gütschow *op.cit.* 159s. No 6 fig. 35. H 0,42 m; b) Rome, Palazzo dei Conservatori No d'inv. 1425: Brennecke, Akrotere 117. DBB No 830 pl. 134. H 0,38 m; c) Rome, Palazzo Corsini: Brennecke, Akrotere 148. DBB No 945 pl. 151. H 0,43 m; d) cfr. note 67. H du fragment complété à peu près 0,50 m.

76 Cfr. notes 53b; 53c; 53e.

77 p.ex.: a) Pise, Camposanto: cfr. note 72a, debout; b) Pise, Camposanto: Arias, Pisa A5 int. pl.37, volants; c) Pise, Camposanto: *ibid.* B2 est. pl. 58, debout.

78 p.ex.: a) cfr. note 71a, debout; b) cfr. note 71b, debout; c) Pise, Camposanto: Arias, Pisa A12 int. pl. 47, volants.

79 p.ex.: a) cfr. note 71c; b) cfr. note 71d; c) cfr. note 41,2a (tous debout).

80 p.ex.: a) cfr. note 77c (vers 250); b) Ostia, Musée, dépôts, No d'inv. 949: R. Calza, Scavi di Ostia. I ritratti II (1977) No 74 pl. 56 (225-250); c) Salerno, cathédrale: Jucker, Bildnis 44s. S 19 pl. 11 (250-270).

81 p.ex.: sarcophages avec décoration architectonique: a) cfr. note 47c; b) Pise, Camposanto: Arias, Pisa C14 est. pl. 82,172-177. Himmelmann, Untersuchungen 4 pl. 9.

82 No d'inv. 1338. Calza *op.cit.* II No 45 pl. 34.

83 Matz - Duhn III No 3799. G.Q. Giglioli, BullCom 69, 1941, 9s. fig. 6.

84 Cfr. note 53b.

Notre fragment ne se laisse pas aussi facilement reconstruire que le précédent, car à la différence de l'exemplaire capitolin nous ne possédons pas l'extrémité gauche ou droite de la plaque. On pourrait le reconstruire d'après la plaque de couvercle du sarcophage conservé sous la chaire dans l'église de S. Ambrogio à Milan qui est d'époque théodosienne: deux garçons debout, ailés et vêtus d'une chlamyde portent le *clipeus* contenant les portraits du couple défunt; ce motif central est entouré par des frises à droite et à gauche<sup>85</sup>; dans notre cas, l'*imago clipeata* est portée par de petits enfants probablement ailés mais nus; les reliefs des quadretti qui se trouvaient probablement des deux côtés de notre *imago clipeata* pourraient avoir comme sujet des scènes de la vie du menu peuple, des épisodes de la Bible, des moments de la vie du défunt ou des motifs mythologiques; les trois premières possibilités sont les plus vraisemblables, car il s'agit d'une plaque de couvercle de la deuxième moitié du III<sup>e</sup> siècle et à cette époque, comme nous l'avons vu plus haut, c'étaient les scènes populaires, ainsi que les épisodes tirés de la Bible ou de la vie du défunt qui étaient très appréciés, tandis que les motifs mythologiques, Ulysse et les sirènes faisant exception<sup>86</sup>, étaient tombés en désuétude. Une autre possibilité de reconstruction serait d'après les plaques de couvercle en vogue dès 220 à peu près avec une *tabula* au milieu, les portraits du couple dans le quadretto de droite et une frise dans celui de gauche.

Nous avons observé plus haut que les portraits des défunts sur notre fragment sont entourés des restes de leur ébauche. Cette constatation demande une explication. Depuis longtemps certains archéologues soutiennent la thèse que les portraits sur les caissons ou les couvercles furent tout d'abord ébauchés par l'équipe de sculpteurs chargée de sculpter les reliefs et que par la suite un spécialiste achevait le travail d'après les traits et la coiffure individuels des défunts<sup>87</sup>. Les sarcophages étaient commandés à la mort d'une personne par ses familiers, ou bien ceux-ci choisissaient une sépulture parmi les exemplaires en réserve dans l'atelier visité (le portrait était alors achevé au moment de l'achat), ou bien la personne ensevelie faisait l'achat d'un sarcophage de son vivant (le portrait était alors laissé ébauché jusqu'à sa mort). B. Andreae a démontré que les sarcophages très luxueux et surtout ceux représentant sur la façade de leur caisson un sujet ne pouvant pas trouver facilement preneur n'étaient pas fabriqués en série mais étaient exécutés sur commande d'après les instructions de la personne qui voulait y être ensevelie lorsqu'elle était encore en vie ou bien sur ordre de ses familiers après son décès<sup>88</sup>. Il n'est en tout cas plus permis de douter que certains sarcophages ayant des dimensions pas trop importantes et une représentation sur la façade du caisson pouvant convenir à de nombreux acheteurs étaient exécutés en série pour être gardés en stock. Nous savons en effet que de nombreux exemplaires de ce genre dont la façade ou le couvercle présente un portrait du défunt ont été retrouvés avec ce dernier à l'état d'ébauche. H. Blanck met en parallèle les sarcophages avec deux statues honorifiques en marbre d'époque impériale, dont le corps est une copie d'un modèle célèbre et dont le portrait est seulement ébauché<sup>89</sup>; on ne connaît pas la provenance exacte de ces statues aujourd'hui conservées respectivement à Smyrne (agora) et Aydin (école), mais elles appartiennent sûrement aux stocks invendus d'un atelier local qui fabriquait des statues en série et terminait le portrait ébauché d'après les traits de la personne qui devait être honorée d'une effigie dans un lieu public. Les sarcophages avec un portrait resté à l'état d'ébauche sont donc aussi parfois des produits de série qui sont restés invendus, mais dans la majorité des cas (de nombreux sarcophages de ce type ont été retrouvés dans des cimetières), ils ont été achetés en stock et employés tels quels.

85 Cfr. note 53c.

86 Gerke, Sarkophage 24. Ex. avec Ulysse et les sirènes: Rome, Musée des Thermes No d'inv. 113'227: Brennecke, Akrotere 181s. Gerke, Sarkophage 24 pl. 23,1.

87 Bovini, Sarkofagi 78–80 (bibl.). F. Matz, 19. Ergh. JdI (1958) 148. Jucker, Bildnis 33 note 9. R. Turcan, BEFAR 210, 1966, 99–101. M. Wegner, ASR V 3 (1966) 128s. J.S. Boersma, BABesch 48, 1971, 137. Engemann, Sepulkralsymbolik 76ss. N. Bouchenaki, Fouilles de la nécropole orientale de Tipasa, 1968–72 (1975) 77. Himmelmann, Untersuchungen 34.

88 B. Andreae dans: Festschrift U. Jantzen (1969) 6ss. Helbig Führer III<sup>4</sup> (1969) No 2126 (Andreae). Cfr. A. von Gerkan, PhilWSchr 52, 1932, 269–272.

89 H. Blanck, BJB 166, 1966, 171–174. *Id.*, Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmal bei Griechen und Römern, StA 11 (1969) 114.

Les portraits de défunts sur notre fragment furent tout d'abord ébauchés et ensuite terminés: nous ne saurions dire s'il s'agit d'un sarcophage acheté en stock par les proches des défunts après leur mort ou d'un exemplaire acquis par ceux-ci de leur vivant. La deuxième hypothèse est plus acceptable: les époux ne moururent probablement pas en même temps; nous pouvons donc postuler que la femme acheta ce sarcophage en stock à l'occasion du décès de son partenaire et fit sculpter le portrait de ce dernier et le sien sur le couvercle; elle fut inhumée plus tard à côté de son mari<sup>90</sup>.

Il est difficile de juger d'après l'examen d'une photo si le portrait du fragment de plaque frontale des dépôts du Musée capitolin porte des traces d'ébauche ou non, s'il a donc été exécuté en entier à la mort de la personne représentée ou s'il en existait à l'avance une ébauche.

### Signification de l' *imago clipeata*

Notre motif est une manifestation artistique que de nombreux archéologues à la suite de F. Matz<sup>91</sup> appellent «Privatapotheose»; ils entendent par là l'élévation au ciel parmi les immortels des défunts dans les représentations de l'art funéraire d'époque impériale. Le choix de ce terme n'est pas très heureux<sup>92</sup>.

Il est aujourd'hui hors de discussion, malgré les objections de H. Brandenburg<sup>93</sup>, que l' *imago clipeata* du défunt sur un sarcophage représente l'espoir exprimé par ses proches qu'il jouisse de la vie dans l'au-delà. Nous répéterons ci-dessous les arguments en faveur de cette thèse.

H. Jucker écrit que la métaphore *clipeus caelestis* n'est pas habituelle mais que l'association de la voûte céleste et du *clipeus* existait déjà dans la littérature grecque<sup>94</sup>; les arts appliqués aussi représentent cette association. L'association voûte du ciel – *imago clipeata* est une interprétation tardive. L' *imago clipeata* sur les sarcophages dérive du point de vue iconographique de l'art au service de l'état<sup>95</sup>. Dans le monde grec, le *clipeus* contenant le portrait de la personne méritante célébrait ses vertus et les services qu'elle avait rendus à la patrie; les *imagines clipeatae* étaient attribuées par décret des concitoyens aux personnes qu'ils voulaient honorer. Les plus anciennes inscriptions connues reproduisant un décret attribuant une *imago clipeata* appartiennent au II<sup>e</sup> siècle av.J.-C.<sup>96</sup>. A Rome, les images des ancêtres que leurs descendants à l'époque républicaine suspendaient pour les honorer aux bâtiments qu'ils construisaient<sup>97</sup> ne symbolisaient pas encore l'association *clipeus* – ciel<sup>98</sup>; par contre, cette idée est présente pour mettre en évidence l'apothéose de défunts dont le buste paraît dans un *clipeus* sur la façade de sarcophages à partir de l'époque des Antonins; cela est particulièrement évident lorsque le *clipeus* est soulevé par un Atlas ou un Caelus placés au-dessous<sup>99</sup>. Citons ici par exemple un sarcophage au Musée national de Naples qui représente un *clipeus* avec le buste d'une défunte jouant d'un instrument; l' *imago clipeata* est soutenue en-dessous

90 Cfr. un sarcophage à Arles, Musée lapidaire, avec *imago clipeata* d'un couple dont la femme est la plus jeune: J.M. Rouquette, CRAI 1974, 272. En dernier lieu: I. Rilliet-Maillard, CArch 28, 1979, 17–28.

91 F. Matz, 19. Ergh. JdI (1958) 127.130.142.

92 Cfr. H. Wrede, *Consecratio in formam deorum* (1981) 2.

93 H. Brandenburg, JdI 82, 1967, 195–245. K. Schauenburg, AA 1972, 507 note 24 à propos du symbolisme du *clipeus* sur les sarcophages: «Die Arbeit von R. Winkes, *Clipeata Imago*, bleibt in diesem Punkt bedauerlich ergebnislos.» Nous constatons hélas la même chose dans la dissertation manuscrite de H. von Heintze, *Imago clipeata* (Diss. Hamburg 1949).

94 Jucker, Bildnis 142ss. Il reprend en partie les thèses de H.P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World* (1953) 90–102. Sources littéraires pour *clipeus caelestis*: cfr. Daremberg – Saglio I 2 (1887, Nachdr. 1969) 1249 s.v. *clipeus* (Saglio); Thesaurus Linguae Latinae 3 (1906–1912) 1351ff. s.v. *clipeus*.

95 H. Jucker, JbBernHistMus 40, 1960, 284ss. H. Brandenburg, JdI 82, 1967, 229–237 (à lire avec réserves). R. Winkes, *Clipeata Imago* (1969) 52–72. F. Matz, AA 1971, 108–110.

96 p.ex.: IG II/III 1012: H. Blanck, BJB 168, 1968, 2.

97 p.ex.: G. Fuchs, *Architekturdarstellungen auf römischen Münzen*, AMUGS I (1969) pl. 23s.

98 Cfr. note 94.

99 Cfr. note 39.

par un Atlas et latéralement par un couple de centaures<sup>100</sup>. L'association voûte du ciel – *clipeus* est certainement nécessaire pour expliquer la présence d'un Atlas ou d'un Caelus sous une *imago clipeata*. Mais le problème surgit lorsque l'*imago clipeata* est représentée sans clipéophores latéraux et sans figure la soutenant par en-dessous; c'est le cas de nombreux sarcophages strigilés avec *imago clipeata* au centre de la façade. Parfois nous voyons un aigle ou l'enlèvement de Ganymède ou bien la découverte d'Ariane endormie ou celle d'Endymion représentés sous le *clipeus*<sup>101</sup>: ces scènes symbolisent clairement l'élévation au ciel du défunt, mais n'ont pas de rapport direct avec l'*imago clipeata* représentée au-dessus d'elles. Nous remarquons aussi d'autres allégories moins explicites de la vie dans l'au-delà que l'on souhaite pour le défunt placées sous le *clipeus*: deux cornes d'abondance, une scène de *vindemia*, des Erotes jouants, Tellus et les Saisons, la louve romaine, le voyage infernal, des masques de théâtre dionysiaques, deux paons<sup>102</sup>; tous ces symboles de la survie du défunt n'ont pas non plus un rapport direct avec l'*imago clipeata*. Cette dernière serait donc un simple motif décoratif ou pourrait tout au plus représenter une image honorifique du défunt si, l'idée de l'association de la voûte céleste et du *clipeus* entrant en jeu, il n'était pas ainsi possible d'exprimer l'apothéose du mort, dans les cas où l'*imago clipeata* n'est pas soutenue par des figures mythiques placées en-dessous ou à ses côtés.

F. Matz<sup>103</sup> écrit que les Victoires et les Erotes portant un *clipeus* ou une *tabula*, ainsi que les palmiers et les prisonniers barbares agenouillés qui soutiennent par en-dessous ces mêmes objets sur les sarcophages<sup>104</sup> appartiennent au répertoire des monuments honorifiques d'état. F. Matz démontre aussi que les portraits dans des *clipei* ou des coquilles sur les stèles funéraires, les autels ou les urnes cinéraires de la fin de l'époque hellénistique et tout au début de l'empire<sup>105</sup> représentent l'apothéose du défunt et qu'ils sont à l'image des *imagines clipeatae* des dynastes hellénistiques qui étaient honorés comme des dieux<sup>106</sup>; ces représentations héroïques avaient ensuite cessé pour un temps parce que cette idée grecque de la divinisation du défunt ne pouvait être acceptée par les Romains du début de l'Empire; plus tard, après l'introduction du culte des empereurs, on commença de nouveau à représenter l'apothéose privée des défunts sur les monuments funéraires, tout d'abord de manière très discrète.

En effet, les premiers *clipei* représentés au centre de la façade de sarcophages font leur apparition vers la moitié du II<sup>e</sup> siècle ap.J.-C.: ils sont parfois lisses, parfois porteurs d'une inscription ou d'un relief, en général un aigle, une louve romaine ou une tête de Méduse<sup>107</sup>. La tête de Méduse a peut-être une fonction apotropaïque comme les petites têtes de Gorgone représentées plus tard sous certaines *imagines clipeatae*<sup>108</sup>; elle est en tous cas un emprunt à la

100 No d'inv. 6598. F. Cumont, Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains (1942) 304 pl.29,1. Guida Ruesch No 629. A. Rumpf, ASR V 1 (1939) No 66.

101 Cfr. note 40.

102 Cfr. note 41.

103 F. Matz, AA 1971, 104.

104 1. Victoires clipéophores: F. Matz, ASR IV 4 (1975) Nos 260–263; 2. Erotes: Rome, Villa Borghese: Jucker, Bildnis 30 note 2 (bibl.).

105 Portraits dans coquilles, parfois portés par des Erotes: a) couronnement d'un autel à Aquileia, Musée (triton soutient coquille): V.S. Scrinari, Catal. sculpture romane Museo archeol. Aquileia (1972) No 407 avec fig.; b) stèle à Reggio Emilia, Giardino pubblico: G.A. Mansuelli, MonPiot 53, 1963, 7ss. fig. 5.7; c) stèle à Brescia, Musée romain: Mansuelli *op.cit.* 39s. fig. 6; d) autel au Vatican, Belvédère: Amelung, Vat.Kat.II No 80 pl. 21; portraits dans *clipei*, parfois portés par des Erotes: a) stèle à Dosson (Treviso), Villa Reali-Canossa: Mansuelli *op.cit.* 41s. fig. 10. Wrede, Meerwesen 162; b) stèle à Concordia: Mansuelli *op.cit.* 41 fig. 9.

106 F. Matz, AA 1971, 110. Cfr. C.C. Vermeule, ProcAmPhilSoc 109, 1965, 368. R. Winkes, *Clipeata Imago* (1969) 10–15.

107 ex. de *clipei* lisses: a) K. Schauenburg, AA 1975, 281ss. fig. 1; b) K. Schauenburg, AA 1972, 509s. fig.7. Ces *clipei* portaient probablement une inscription peinte se rapportant au défunt; symbolisme: cfr. *clipei* avec inscription gravée; *clipei* gravés: a) K. Schauenburg, AA 1975, 287 fig. 9; b) H. Brandenburg, JdI 82, 1967, 207 fig. 2; c) F. Matz, ASR IV 4 (1975) No 260; *clipeus* avec aigle: K. Schauenburg, AA 1972, 509ss. fig. 8; symbolisme: cfr. note 40; avec louve romaine: K. Schauenburg, JdI 81, 1966, 267ss. 297ss. fig. 16s.; symbolisme: C. Dulière, *Lupa romana*, Inst.Hist.belge de Rome 18 (1979) I 287–293 (bibl.); avec tête de Méduse: a) K. Lehmann-Hartleben – E.C. Olsen, Dionysiac Sarcophagi in Baltimore (1942) 77ss. fig. 27; b) *ibid.* 77 fig. 44; c) K. Schauenburg, AA 1972, 511 fig. 9; d) Wrede, Meerwesen 153 pl. 33,1. A. Rumpf, ASR V (1939) No 30; e) cfr. note 104,1.

108 K. Schauenburg, AA 1972, 511; symbolisme et ex.: Wrede, Meerwesen 152s.

décoration de boucliers<sup>109</sup>. L'inscription se rapporte au défunt: F. Matz a démontré qu'elle sert en premier lieu à honorer le nom du défunt et en perpétue la gloire<sup>110</sup>; il est difficile d'affirmer avec précision s'il s'agit d'un symbole eschatologique. La louve avec les jumeaux est un symbole de Rome *urbs aeterna* et doit être donc considérée, d'après K. Schauenburg<sup>111</sup>, comme une image de la vie éternelle; elle doit donc exprimer l'espoir que le défunt vivra dans l'au-delà.

Ces sarcophages représentant un *clipeus* ne veulent pas encore présenter l'apothéose privée du défunt en faisant figurer son portrait dans un bouclier céleste, à la manière des images héroïsées des empereurs; ils veulent l'indiquer de manière indirecte par des symboles. Cette hantise de représenter directement la divinisation du mort apparaît aussi sur les sarcophages contemporains avec une représentation mythologique: cette scène doit exprimer de manière indirecte l'espoir en la survie du défunt; elle doit illustrer le vœux que le défunt sera accueilli par les personnages mythiques figurant sur le sarcophage et qu'il coulera une vie éternelle et bienheureuse parmi eux<sup>112</sup>.

Nous avons vu plus haut que l'*imago* apparaît tout d'abord sur deux plaques de couvercle de sarcophage vers le début du règne des Antonins, avant d'être représentée au milieu de la façade de caissons. F. Matz<sup>113</sup> démontre que le symbolisme de ces deux premiers exemplaires est le même que celui des *imagines clipeatae* sur les caissons qui font une apparition discrète vers le milieu du II<sup>e</sup> siècle<sup>114</sup>. F. Matz présente un modèle direct de cette «Privatapotheose»<sup>115</sup>: il s'agit d'un épistyle qui appartenait probablement à un lieu de culte et qui figure un *clipeus* porté par des tritons et contenant un portrait de Faustine l'Ancienne<sup>116</sup>; il date cette pièce vers 140 ap.J.-C., donc peu après l'apothéose de l'impératrice. K. Schauenburg<sup>117</sup> reprend à son compte les idées de F. Matz et remarque que les êtres mythiques et semi-mythiques qui portent ou soutiennent des *clipei*, des coquilles ou d'autres objets ayant la même fonction contenant l'image du défunt nous permettent d'y lire le souhait que ce dernier ait obtenu l'héroïsation.

C'est donc vers 140–160 ap.J.-C. qu'apparaissent les premières *imagines clipeatae* sur les caissons de sarcophages à l'image de celles des empereurs dans leurs lieux de culte<sup>118</sup>. Nous remarquons que tous les *clipei* sans portrait que nous connaissons sont portés par des clipéophores placés à leurs côtés et parfois par une figure placée en-dessous, en supplément; parmi les *imagines clipeatae*, certaines sont portées par des clipéophores placés à leurs côtés, d'autres pas. Pour les *imagines clipeatae* qui sont portées ou soutenues par des êtres mythiques il n'est pas absolument nécessaire de considérer le bouclier comme un symbole de l'univers, bien que cette idée doit être sous-jacente, pour signifier l'apothéose du défunt.

Il est clair que le *clipeus*, la couronne, la coquille ainsi que le parapétasme du fait qu'ils accomplissent la même tâche, c'est-à-dire de présenter le portrait du défunt, ont une même valeur fonctionnelle<sup>119</sup>.

Vers le milieu du II<sup>e</sup> siècle naît l'usage sur les sarcophages d'identifier les défunts avec des personnages mythologiques; ces figures reçoivent les traits des défunts<sup>120</sup>. Il existe certainement un lien entre l'apparition contemporaine des personnages mythologiques dont la tête est le portrait d'un défunt et celle de l'*imago clipeata*: l'intention dans les deux cas doit être la même; dans le premier cas, la relation implicite entre la représentation mythologique et le

109 H. von Heintze, *Imago clipeata* (Diss.Hamburg 1949) 179 note 99: ex. de boucliers.

110 F. Matz, AA 1971, 104.108.

111 K. Schauenburg, JdI 81, 1966, 304–306.

112 Cfr. Engemann, Sepulkralsymbolik 35ss.

113 F. Matz, AA 1971, 110.

114 Cfr. p. 46.

115 F. Matz, 19.Ergh. JdI (1958) 127. Engemann, Sepulkralsymbolik 13.

116 Mustilli, No 78 pl. 120, 465. F. Matz, AA 1971, 109s. Wrede, Meerwesen 156. Cfr. aussi un chapiteau avec *imagines clipeatae* d'Antonin le Pieux et de Faustine l'Ancienne portées la première par un aigle et l'autre par un paon, dans la villa impériale à Lorium: Jucker, Bildnis 140 (bibl.).

117 K. Schauenburg, StädelJb 1, 1967, 52. H. Sichtermann, JdI 85, 1970, 224–238.

118 F. Matz, AA 1971, 108.110.

119 Sur la couronne voir: K. Schauenburg, StädelJb 1, 1967, 52 note 59 (bibl.); sur le parapétasme voir: *ibid.* 299 note 128; sur la coquille voir: *ibid.* 60 note 61.

120 Cfr. H. Wrede, *Consecratio in formam deorum* (1981) 155.

défunt, qui tout d'abord n'est pas figurée concrètement par l'image, devient par la suite évidente du moment qu'un personnage mythique prend les traits du mort; dans le deuxième cas, la relation implicite entre le *clipeus* porteur d'une inscription concernant le défunt ou d'un symbole figurant ses désirs et le défunt lui-même devient par la suite évidente lors de l'introduction du buste du mort dans le bouclier. Tandis que la divinisation du mort est évidente sur les reliefs avec un personnage mythologique ayant les traits du défunt, l'apothéose n'est pas reconnaissable tout de suite sur les reliefs présentant l'*imago clipeata* portée ou soutenue par des figures mythologiques. J. Engemann<sup>121</sup> démontre de manière persuasive que dans ce dernier cas il s'agit bien d'une élévation au ciel: il compare l'*imago clipeata* portée ou soutenue par des figures mythiques avec des décorations en stuc sur les voûtes de la basilique souterraine de Porta maggiore à Rome, datées des règnes de Tibère ou de Claude et avec celles de la tombe des Valerii construite vers 159 ap.J.-C. le long de la Via Latina à Rome; sous la voûte de la nef médiane de la basilique souterraine, en position centrale, nous voyons l'enlèvement d'une jeune femme, qui symbolise la mort; des néréides, des Victoires, des ménades et des *gorgoneia* sont représentés dans la même position sur la voûte des nefs latérales; sur le plafond de la tombe des Valerii, dans le médaillon central, nous apercevons le défunt enlevé dans les airs par un griffon; dans les espaces autour, nous voyons des satyres, des ménades, des êtres mythologiques marins, des Erotes. J. Engemann écrit que ces personnages, de par leur caractère mythique, ont la fonction de concrétiser la scène d'apothéose du médaillon central.

Depuis l'époque constantinienne, on a coutume de placer l'*imago clipeata* sur les plaques frontales de couvercles: elle est représentée souvent sans clipéophores placés à ses côtés et dans les cas où ils sont présents, il s'agit en général d'Erotes, parfois de Victoires<sup>122</sup>.

M. Lechner et J. Engemann sont d'accord sur le point que la représentation de l'*imago clipeata* portée par des génies a perdu au début du IV<sup>e</sup> siècle toute portée mythologique et qu'elle est devenue dès lors une simple image décorative contenant le portrait du défunt<sup>123</sup>; ils ajoutent aussi que les Chrétiens employaient souvent à l'époque des sarcophages fabriqués en stock où il fallait seulement exécuter le portrait d'après les traits de la personne qu'on devait y ensevelir. Nous pensons que cette opinion n'est pas entièrement exacte, car H. Jucker nous signale une *imago clipeata* portée par deux Victoires en vol représentée sur un diptyque en ivoire du VI<sup>e</sup> siècle ap.J.-C.<sup>124</sup>: dans ce *clipeus* nous voyons le buste du  $\kappa\omicron\sigma\mu\omicron\kappa\omicron\tau\omega\omicron$  entouré par l'image gravée du soleil, de la lune et d'une étoile: l'association de la voûte céleste avec le *clipeus* a continué donc d'exister parmi les *imagines clipeatae* chrétiennes.

En conclusion nous pouvons donc affirmer que la représentation sur notre fragment de plaque de couvercle symbolise l'élévation au ciel du couple de défunts dans le *clipeus*. Nous ne pouvons pas préciser s'il s'agit d'un exemplaire chrétien ou païen, mais dans les deux cas le symbolisme est le même.

121 Engemann, Sepulkralymbolik 64s. Cfr. O. Walter, AEphem 1953/54, 82.

122 voir plus haut p. 48.

123 Reallexikon für Byzantinische Kunst III (1972/73) s.v. *imago clipeata* 361 (Lechner). Engemann, Sepulkralymbolik 39.

124 Jucker, Bildnis 143.



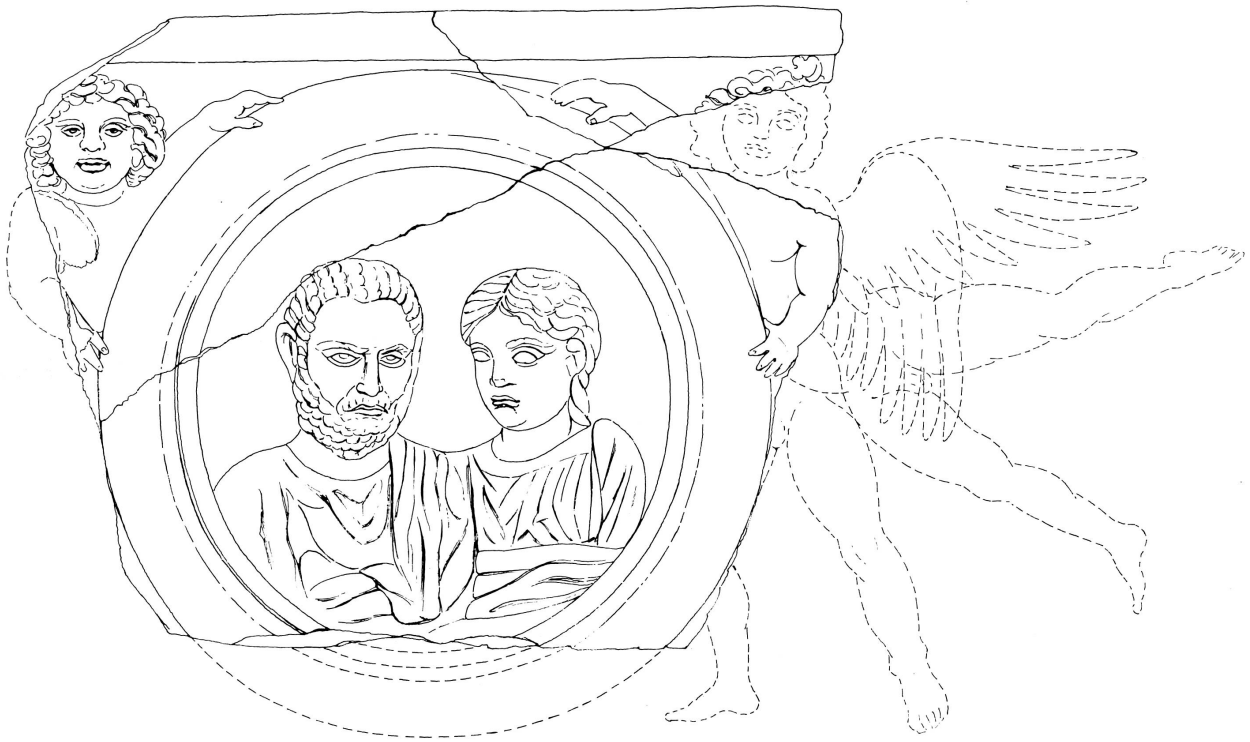


fig. 1 dessin B. Stucky-Böhms