

« Figure pontificale et maquette ecclésiale au cœur de l'abside à Rome (VI^e-IX^e siècle) »¹

Raphaël DEMES

Université de Lille – IRHiS
raphael.demes@univ-lille.fr

Résumé : La formule visuelle du fondateur de l'église en porteur de maquette met en lumière des liens étroits entre le fondateur lui-même, les martyr(e)s et Dieu. Dans les basiliques romaines Saints-Cosme-et-Damien (VI^e siècle) et Sainte-Praxède (IX^e siècle), le pape pérennise sa présence sur l'abside de l'église offerte par une mise en scène efficace du don de l'édifice, fixant ainsi l'acte de donation de l'église – figurée en miniature – au sein même de l'église offerte. A travers ces décors en mosaïques surmontant le maître-autel, le pape s'inscrit dans la mémoire collective et dans un système de commémorations afin d'assurer son salut. En se réappropriant des formules architecturales, textuelles et iconographiques qui font autorité depuis le IV^e siècle, le pape s'inscrit dans une tradition et légitime l'exercice du pouvoir spirituel. Ainsi, la microarchitecture de l'église fait écho à la basilique perçue comme un reliquaire monumental et offre une vision d'une matérialité spiritualisée. Dans une église préfigurant la Jérusalem céleste, le pape présente l'*ecclesia* qu'il offre aux martyrs et à Dieu et représente l'*Ecclesia*, intermédiaire nécessaire entre les fidèles et Dieu.

Mots-clés : mise en abyme, pape, iconographie, église, Rome

Abstract: The visual formula of the church founder as a model bearer highlights the close links between the founder himself, the martyrs and God. In the Roman basilicas of Santi Cosma e Damiano (6th century) and Santa Prassede (9th century), the pope perpetuates his presence on the apse of the donated church by staging the gift of the building, thus fixing the act of donation of the church - depicted in miniature - within the donated church itself. Through these mosaic decorations above the high altar, the pope is inscribed in the collective memory and in a system of commemorations to ensure his salvation. By reappropriating architectural, textual and iconographic formulas that have been authoritative since the 4th century, the pope inscribes himself in a tradition and legitimises the exercise of spiritual power. Thus, the micro-architecture of the church echoes the basilica perceived as a monumental reliquary and offers a vision of a spiritualised materiality. In a church that prefigures the heavenly Jerusalem, the pope presents the *ecclesia* that he offers to the martyrs and to God and represents the *Ecclesia*, the necessary intermediary between the faithful and God.

Keywords : mise en abyme, pope, iconography, church Rome.

¹ Cet article est issu d'une communication à la journée d'étude intitulée « Pensée méta-figurative. Enchâssements d'images dans l'Antiquité et au Moyen Âge » organisée par Giulia Puma et Stéphanie Wyler (25/06/16, Paris, INHA) donnant lieu à une publication en ligne. Cf. Puma et Wyler (2020).

Les maquettes² d'édifices, notamment les temples en modèle réduit rapportés par des voyageurs ou des pèlerins, sont des objets assez communs dans l'Antiquité³. Cependant, les figurations des porteurs de ces édifices miniatures sont moins répandues et il en est de même, plus tard, dans l'iconographie paléochrétienne et médiévale.

La mise en image du fondateur ou du dédicant⁴ en train d'offrir une basilique est assez rare en comparaison des inscriptions dédicatoires. Elle est néanmoins particulièrement porteuse de sens. Figuré en porteur de maquette, le dédicant met en scène l'acte de donation du sanctuaire au cœur même de l'église. Ainsi, figurer l'église dans l'église est une mise en abyme. En outre, l'église miniature présentée au Christ par un haut représentant de l'Église est un schéma qui fonctionne sur le principe d'un enchâssement des significations de l'*E(e)ccllesia*.

Nos réflexions seront centrées sur la figure pontificale porteuse de maquette présentée sur l'abside, dans plusieurs édifices de Rome, entre le VI^e et le IX^e siècle. Après avoir cherché dans la basilique Saint-Pierre les prémices de cette iconographie dès le IV^e siècle, il s'agira d'examiner sa réactualisation dans les décors mosaïqués de Saints-Cosme-et-Damien (VI^e siècle) et de Sainte-Praxède (IX^e siècle). Durant cette période, et à l'échelle de la cité apostolique, les réalisations pontificales se répondent dans un jeu d'échos que la figure du porteur de maquette des décors absidaux étudiés ici met en exergue. En effet, entre le IV^e et le IX^e siècle, période témoin d'une dynamique de renaissance à Rome, les papes impriment leur autorité dans l'espace urbain via la construction, la reconstruction et le décor des églises.

Le porteur de maquette dans l'espace ecclésial et la (re)présentation de la domus ecclesiae (IV^e-V^e siècle).

La figure du porteur de maquette dans l'iconographie paléochrétienne et médiévale pourrait avoir des origines antiques, comme l'a souligné André Grabar en parlant de « formule iconographique »⁵. Tel qu'il l'utilise, le terme « formule » peut être défini comme une combinaison fixée et récurrente d'éléments produisant un résultat, visuel dans le cas présent. Selon André Grabar, la « formule » de l'offrande du modèle de l'édifice par le donateur pourrait être héritée de la numismatique antique, plus précisément

² Nous employons le terme « maquette » pour désigner l'édifice achevé en modèle réduit qui résulte de l'action d'un commanditaire, plus précisément ici l'image de l'édifice lui-même en une version miniaturisée et non l'objet servant à la visualisation d'un projet architectural. Sur cette question, voir notamment Spieser et Yota [ed.] (2012) ; Muller (2016).

³ Lipsmeyer (1999), 5 et suiv. d'après Heydenreich, (1937), 112-113.

⁴ Nous nous référons aux travaux de Jean-Pierre Caillet sur la question du dédicant dans Caillet (2011), 149-150.

⁵ Grabar (1936), 154.

de certains revers monétaires de cités provinciales entre le II^e et le III^e siècle. La personnification de la cité présente un ou deux modèles de temple à l'empereur, lui-même figuré sur l'avvers de plusieurs pièces (en Asie Mineure et en Thrace notamment)⁶.

Pour Jean-Pierre Caillet, le « prototype⁷ » du dédicant en porteur de l'église miniaturisée et son insertion dans un cortège hiérarchisé rappelleraient les images de remises de tribut des revers monétaires, dès la fin du I^{er} siècle⁸. Le schéma du porteur de maquette dans des décors ecclésiastiques pourrait également être issu de l'iconographie de la *largitio* impériale, où les récipiendaires des *largesses* impériales tendent leurs bras en direction de la figure centrale et voilent leurs mains par respect⁹. Ce schéma antique préexistant a donc pu être adapté pour servir un nouveau discours, par exemple dans l'abside de la basilique Saint-Pierre à Rome au IV^e siècle.

La figuration de l'empereur Constantin I^{er} (312-337) en porteur de maquette comme fondateur de Saint-Pierre de Rome reste une hypothèse¹⁰ puisque l'ensemble des décors en mosaïque (de l'arc situé entre la nef et le transept et de la conque absidale) ont disparu en raison de remaniements successifs. Cependant, l'étude des indices textuels portant sur ces deux décors, étroitement liés, apporte des informations précieuses.

Suivant la description du décor de « *l'arcus maior* »¹¹ faite au XVI^e siècle par le cardinal Domenico Giacobacci (1443-1527), le Christ était flanqué du « mandant »¹² de la construction de l'édifice – l'empereur Constantin – figuré en mosaïques (*in musaico depictus*) et du saint tutélaire de la basilique¹³. Le texte ne précise pas si l'empereur était figuré en porteur de maquette, mais rappelle que Constantin est à l'origine de la construction d'une basilique offerte à la fois à l'apôtre Pierre et au Christ¹⁴.

Inscrite sur les contours de l'arc dès 324, la dédicace recensée au XIX^e siècle par Giovanni Battista de Rossi (1822-1894) offre une deuxième piste de réflexion. De fait, la

⁶ Sur la question du modèle du porteur d'église, voir notamment Benndorf (1902), 178 et suiv., fig. 47-50, 52, 57-58 ; Pick (1904), 1-41.

⁷ Caillet (2011), 150.

⁸ *Ibid.*, 151 d'après Grabar (1936), 154.

⁹ Sur la signification des mains voilées, voir en particulier Borella (1941) ; Bovini (1966).

¹⁰ Pour sa part, J.-P. Caillet ne doute pas de l'existence de cette figure de Constantin en porteur de maquette et s'interroge seulement sur la datation précise de sa réalisation durant le IV^e siècle. Cf. Caillet (2011), 150.

¹¹ L'expression « *arcus maior* » est empruntée à la description du cardinal Giacobacci.

¹² L'expression, empruntée à J.-P. Caillet, désigne l'initiateur de la construction du sanctuaire. Cf. Caillet (1998), 31.

¹³ « *Cum adhuc temporibus nostris fuerit in ecclesia sancti Petri in frontispitio maioris arcus ante altare maius constantinus imperator in musaico depictus, literis aureis ostendes salvatori et beato Petro apostolo ecclesiam ipsam a se aedificatam videlicet ecclesiam sancti Petri* », d'après Giacobacci (1537), f. 783 repris dans Frothingham (1883), 70.

¹⁴ En 2008, Paolo Liverani a mis en évidence que Constantin pouvait être figuré en porteur de maquette sur l'*arcus maior* de l'ancienne basilique Saint-Pierre jusqu'au début du XVI^e siècle, le cardinal Giacobacci étant venu en 1503. Cependant, Emanuel Klinkenberg est revenu sur la traduction de la description du cardinal Giacobacci et l'a nuancée en précisant que dans l'inscription dédicatoire (« *literis aureis* »), Constantin est désigné comme « constructeur » de la basilique pétriniennne mais rien n'évoque la scène d'offrande de la maquette. Cf. Liverani (2008), 155, n. 2 ; Klinkenberg (2009), 19-38, n. 17.

formule « *litteris aureis* » du texte du XVI^e siècle évoque l'inscription dédicatoire de la basilique offerte par l'empereur désigné comme « victorieux »¹⁵. Dans la dédicace, le fondateur de l'édifice est également mis en rapport avec le Christ sous la conduite duquel le monde s'est élevé triomphant vers les étoiles : QUOD DUCE TE MUNDUS SURREXIT IN ASTRA TRIUMPHANS HANC CONSTANTINUS VICTOR TIBI CONDIDIT AULAM¹⁶. Ainsi, le texte de la dédicace et les figures placées au sommet de l'*arcus maior* de la basilique vaticane devaient dialoguer et lier entre eux le fondateur du sanctuaire, l'apôtre martyrisé et le Christ victorieux de la mort. La figure et le nom de l'empereur étaient ainsi enchâssés sur un support matérialisant un seuil essentiel dans l'espace ecclésial. Comme le souligne Jean-Pierre Caillet, l'arc séparant la nef du transept dans la basilique Saint-Pierre manifeste « une entremise personnelle du souverain pour la glorification des puissances célestes »¹⁷.

Entre le milieu et le troisième quart du IV^e siècle, la conque absidale de Saint-Pierre a d'abord été recouverte de feuilles d'or avant d'accueillir une *Traditio Legis*. Cette scène à dimension ecclésiologique sans source textuelle précise réunit trois personnages, le Christ entouré de ses deux principaux apôtres, Pierre et Paul. Habituellement, le Christ trône sur un monticule à partir duquel s'écoulent les quatre fleuves du nouvel Éden. Pierre reçoit le *volumen* déplié de la Loi dans ses mains voilées et peut porter une croix hampée sur l'épaule gauche pour rappeler son martyre, évoquant la Passion¹⁸. Dès lors, la *Traditio Legis* montre le principe de continuité entre Pierre et les évêques de Rome tout en fondant l'autorité de l'Église. Il s'agit donc d'une mise en abyme du pouvoir du pape. À la droite du Christ et sous un palmier-dattier, Paul assiste à la scène en faisant le geste de l'*acclamatio*. Dans l'abside de la basilique Saint-Pierre, les trois figures se tenaient probablement au-dessus de deux processions de six agneaux convergeant vers l'*Agnus Dei* sur le Mont Sion.

La base de la conque absidale était parcourue par une seconde inscription dédicatoire mise en place, selon Richard Krautheimer, au milieu du IV^e siècle¹⁹. Robert Favreau traduit le texte comme suit : « Cette [église] que tu vois est siège de la justice, maison de foi, demeure d'honneur. Toute piété l'habite. Elle se réjouit d'être illustrée par les vertus du Père et du Fils. En louant la Mère elle rend aussi honneur à son Auteur »²⁰. Dès lors, le décor du IV^e siècle disposé sur l'*arcus maior* et sur la conque absidale de la basi-

¹⁵ De Rossi [dir.] (1922-1992), II, n°4092 ; Diehl [dir.] (1925-1985), I, n°1754. La mention du terme *victor* permet à Richard Krautheimer de dater cette inscription après 324, c'est-à-dire après sa victoire contre Licinius (308-324). Sur le sujet, voir en particulier Krautheimer (1989), 9-15.

¹⁶ Selon P. Liverani, le Christ était probablement présenté sur une sphère constellée au sommet de l'*arcus maior* en écho avec l'inscription dédicatoire. Cf. Liverani (2008), 158.

¹⁷ Caillet (2011), 151.

¹⁸ Schumacher (1959) ; Bøgh Rasmussen (2001) ; Snelders (2005) ; Couzin (2015).

¹⁹ IUSTITIAE SEDES FIDEI DOMUS AULA PUDORIS / HAEC EST QUAM CERNIS PIETAS QUAM POSSIDET OMNIS / QUAE PATRIS ET FILII VIRTUTIBUS INCLITA GAUDET / AUCTOREMQUE SUUM GENITORIS LAUDIBUS AEQUAT. Cf. De Rossi [dir.] (1922-1992), II, n°4094 ; Diehl [dir.] (1925-1985), I, n°1753. À ce sujet, voir notamment Krautheimer (1987) ; Carpiceci et Krautheimer (1995).

²⁰ Cf. Favreau (2009), 1290.

lique vaticane participaient à la mise en scène de l'offrande d'une église martyriale dédiée à l'apôtre Pierre. Ce dernier était rendu présent par ses deux figures, ainsi que par ses reliques sur lesquelles la basilique fut fondée, faisant écho à l'Évangile matthéen²¹.

Le Christ figuré ou évoqué dans chaque partie du décor constitue le pivot d'un discours visuel où le fondateur de l'édifice occupait une place essentielle. Sur l'*arcus maior*, la figure du « victorieux Constantin », placée en miroir de Pierre et à la droite du Christ, mettait en évidence une proximité entre l'apôtre et l'empereur, rassemblés autour du Fils de Dieu. En faisant don d'un écrin monumental pour abriter les reliques du saint tutélaire, Constantin offrait un nouveau temple à Dieu et un lieu de réunion à l'*Ecclesia*. Il se présentait comme un intermédiaire privilégié entre l'humain et le divin, sans pourtant faire référence au souverain pontife contemporain, Sylvestre I^{er} (314-335).

Le schéma du porteur de maquette a ainsi pu être mis en place sur l'arc principal de la basilique Saint-Pierre dès le IV^e siècle et servit probablement de référent pour d'autres décors ecclésiastiques, en particulier à Rome. La forme de l'édifice miniature est difficile à définir avec précision, mais elle peut être esquissée grâce aux caractéristiques architecturales de la basilique vaticane au IV^e siècle²². L'église constantinienne était précédée d'un atrium à partir duquel les fidèles entraient dans une nef à cinq vaisseaux ouvrant, par l'arc précédemment cité, sur le transept²³. Si l'empereur portait bien une maquette de l'édifice, celle-ci devait donner à voir une façade haute, percée d'une large porte ouverte ou à demi-dévoilée par un rideau, à l'image de la basilique miniature présentée par l'évêque Euphrasius sur la conque absidale de l'église de Poreč au milieu du VI^e siècle (fig. 1).

Les nombreuses baies hautes de la nef de l'ancienne basilique Saint-Pierre devaient également être indiquées sur l'image de la maquette, de même que l'abside à l'extrémité de l'édifice. Le changement d'échelle opère ainsi le passage de l'architecture à la « microarchitecture »²⁴, instaurant une dialectique entre bâti monumental et construction minuscule comme l'ont bien expliqué Jean-Marie Guillouët et Ambre Vilain²⁵. L'échelle adoptée participe ainsi pleinement à la conception d'une mise en abyme de l'église présentée au Christ et à saint Pierre dans l'église offerte. L'édifice et son reflet synthétique contribuent à la re-présentation du fondateur du lieu de culte, c'est-à-dire à une volonté

²¹ Mt 16, 18.

²² Nous basons nos réflexions sur les travaux de Richard Krautheimer, en particulier sur la partie consacrée à l'ancienne basilique Saint-Pierre dans Krautheimer [dir.] (1937-1977), V, 165-279.

²³ Sur la question de la restitution architecturale de la basilique Saint-Pierre au IV^e siècle, voir en particulier Carpiceci et Krautheimer (1995), 8 et suiv.

²⁴ Bien que le degré de précision des modèles réduits à partir de la fin du XIII^e siècle soit assez élevé pour parler véritablement de « microarchitecture », nous choisissons de conserver cette appellation pour les exemples étudiés ici afin de mettre en évidence le processus de miniaturisation de l'architecture à partir du bâti monumental.

²⁵ Guillouët et Vilain [dir.] (2018). L'ouvrage est issu d'un colloque intitulé : « Microarchitecture et figures du bâti : l'échelle à l'épreuve de la matière » (Paris, INHA, 08-10/12/14) et reprend un thème d'abord développé par François Bucher (1927-1999). Cf. Bucher (1976).

de se rendre présent dans l'espace urbain chrétien de Rome par l'intermédiaire d'un décor relayant la portée de l'offrande d'une basilique. Cette dernière est conçue et perçue comme un lieu d'accueil pour de nombreux fidèles rassemblés pour commémorer le sacrifice du Christ, soit une imbrication de plusieurs processus mémoriels au sein de l'*Ecclesia*, dans l'*ecclesia*²⁶.



Fig. 1. Conque absidale de l'église de Poreč (Croatie), milieu du VI^e siècle. (Dguendel, Licence CC BY 3.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pore%C4%8D,_Euphrasius-Basilika,_Mosaik_in_der_Apsis.JPG).

Cette dimension liturgique est d'autant plus évidente sur la mosaïque funéraire de l'*Ecclesia Mater* de la tombe dite « de Valeria » à Tabarka (Tunisie) au début du V^e siècle²⁷ (fig. 2), selon Dominique Iogna-Prat, il s'agirait d'un des plus anciens témoignages figurés de l'Église sous forme d'édifice²⁸. Vue intérieure et vue extérieure sont combinées afin d'offrir une vision complète et synthétique d'une basilique caractérisée par le rituel accompli entre ses murs.

L'É(é)glise est définie par l'arcature de la nef encadrée, à droite, d'un rideau noué²⁹ placé devant la porte et, à gauche, d'un arc à trois baies précédant l'abside percée d'un *oculus*. L'autel, dans l'entrecolonnement près de l'arc, matérialise le seuil entre la nef et l'abside surélevée. D. Iogna-Prat a souligné le recours à la synecdoque pour « donner à

²⁶ Sur la question de l'imbrication entre l'église et l'Église voir Iogna-Prat (2006), 259 et suiv.

²⁷ Le décor en mosaïques se trouve actuellement au Musée du Bardo (Inv. A 307). Sur le sujet, voir notamment Gauckler (1906), 188-197 ; Duval (1972) ; Duval (1991).

²⁸ Iogna-Prat (2006), 34, 318-319.

²⁹ Sur la question du rideau et du thème du voiler/dévoiler voir Bord *et al.* (2019).

voir le culte à travers des objets »³⁰. Dans les images reflétant la conception de l'*E(e)cclēsia*, le lieu de l'assemblée (*ecclesia*) des fidèles signifie la communauté. Par conséquent, derrière la maquette portée par le fondateur émerge l'imbrication essentielle et ambiguë de l'Église et de l'église.



Fig. 2. Mosaïque funéraire de l'Ecclesia Mater de la tombe dite «de Valeria», Tabarka (Tunisie), conservée au Musée du Bardo, Tunis, début du V^e siècle.
(Ovva Olfa, Licence CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:BardoNationalMuseum_05.jpg).

Citations, références et réappropriations à Rome (IV^e-VI^e siècle)

La figure du pape dédicant sur la conque absidale de la basilique Saints-Cosme-et-Damien à Rome au VI^e siècle ouvre plusieurs pistes de réflexion sur la mise en abyme de l'église grâce au recours à la microarchitecture (fig. 3 et 4). La figure en mosaïque de Félix IV (526-530) a largement été restaurée entre XVI^e et XVII^e siècle mais correspond, dans les grandes lignes, à celle du VI^e siècle³¹.

³⁰ *Loc. cit.*

³¹ Le pape Grégoire XIII (1572-1585) a fait « restaurer » la figure de Félix IV avant l'intervention de mosaïstes sous le pontificat d'Alexandre VII (1655-1667). Des dessins antérieurs au XVI^e siècle ont certainement servi de modèle pour restaurer la figure du VI^e siècle. Sur les restaurations de cette partie des mosaïques, voir Morey (1915), 2, 37 ; Oakeshott (1967), 94 et suiv. ; Matthiae (1967), I, 135-136.



Fig. 3. Saints-Cosme-et-Damien, Rome, *vue d'ensemble de la conque et de l'arc absidal*, 526-530 (état actuel). (Cliché de l'Auteur, juillet 2011).



Fig. 4 : Saints-Cosme-et-Damien, Rome, *conque absidale, détail avec Félix IV, Cosme et Paul*, VI^e siècle, restauré. (Cliché de l'Auteur, juillet 2011).

Le pape est présenté à gauche, sous un palmier surmonté du phénix³² et parmi un cortège de six figures gravitant autour du Christ de la Seconde Parousie, le tout sur des nuées colorées³³. Sur une plaine verdoyante irriguée par le Jourdain, cinq martyrs et le pape se tiennent dans un environnement évoquant l'Éden retrouvé. Pierre et Paul désignent le Fils de Dieu et recommandent les deux saints tutélaires de la basilique, Cosme et Damien. Les deux anargyres chrétiens du IV^e siècle portent la couronne gemmée de leur martyre dans leurs mains voilées³⁴ et la présentent au Christ couronné lui-même, à l'origine, de la main de Dieu³⁵. Situé en regard de la figure papale, saint Théodore d'Amasée († 306) présente, lui aussi, sa couronne gemmée au Christ, les mains voilées par un pan de sa tunique.

Dès lors, le troisième « couple » de figures – Théodore et le pape – s'apparente au troisième degré d'un cortège hiérarchisé autour du Christ occupant le niveau supérieur d'une scène céleste qu'il semble présider. Annoncés par Pierre et Paul, Cosme et Damien recommandent saint Théodore et le pape Félix IV placés aux extrémités. Ce cortège entre en résonance avec la procession des douze agneaux au registre inférieur. Les agneaux sortent de Bethléem et Jérusalem et se rassemblent autour de l'*Agnus Dei*, mais aussi autour du Christ, tels les douze apôtres.

À la base de la composition, l'inscription séparée en trois parties par des croix constitue l'assise d'un discours visuel articulé autour du Christ associé aux martyrs et, par extension, au pape. Ce dernier fit bâtir au VI^e siècle un édifice comparable à un reliquaire monumental destiné à abriter des restes saints étroitement liés au thème de la lumière de la foi. La partie gauche de l'inscription dédicatoire³⁶ souligne la splendeur de « *l'aula Dei* » due notamment à l'éclat des métaux précieux (*speciosa metallis*) offerts par le pape, à savoir les mosaïques. Ainsi, l'inscription insiste sur le rayonnement (*radiat*) des mosaïques et redouble la brillance du décor. Ces mosaïques reflètent la lumière divine et renforcent l'éclat de la *lux fidei*, illuminant le temple de Dieu comme indiqué dans l'inscription.

En outre, la partie centrale de la dédicace présente les martyrs tutélaires de la basilique comme des figures associées à la guérison du corps et aux soins de l'âme. En soignant des malades, les saints Cosme et Damien auraient apporté, par là même, un

³² Sur la question de la place du phénix dans l'iconographie paléochrétienne et médiévale, nous renvoyons à notre thèse. Cf. Demes (2017), 470 et suiv.

³³ Ap 1, 7 ; Mt 24, 29-30 ; 26, 64.

³⁴ Borella (1941) ; Bovini (1966).

³⁵ Les couronnes de Cosme et Damien devaient donc entrer en écho avec une troisième couronne gemmée, aujourd'hui disparue, émergeant des nuées au sommet de la conque absidale. Cette couronne portée par la main de Dieu apparaît sur la gravure de Giovanni Battista Ciampini (1633-1698) réalisée à la fin du XVII^e siècle. Cf. Ciampini (1699), II, Pl. XVI.

³⁶ AVLA D(E)I CLARIS RADIAT SPECIOSA METALLIS IN QVA PLVS FIDEI LVX PRETIOSA MICAT + MARTYRIBUS MEDICIS POPVLO SPES CERTA SALVTIS VENIT ET EX SACRO CREVIT HONORE LOCVS + OPTVLIT HOC D(OMI)NO FELIX ANTISTITE DIGNVM MVNVS VT AETHERIA VIVAT IN ARCE POLI. De Rossi [dir.] (1922-1992), II.1, 71, 134, 152 ; Diehl [dir.] (1925-1985), I, 349, n°1784, 349 ; De Rossi (1899), Pl. XV.

ferme espoir de salut (*spes certa salutis*) et accordé un honneur sacré à ce lieu situé sur le *Forum pacis*³⁷.

Enfin, la partie droite de la dédicace mosaïquée désigne le pape Félix comme étant à l'origine du lieu de culte offert pieusement aux martyrs et à Dieu³⁸. L'église désignée comme un présent (*munus*) « digne d'un évêque » est mise en relation avec l'ensemble des offrandes (*munera*) vétérotestamentaires préfigurant l'eucharistie³⁹. L'offrande de l'édifice est ainsi associée à la fois à la remise de la couronne martyriale, mais aussi à la présentation au Seigneur des espèces consacrées durant la cérémonie eucharistique.

Dans la dédicace, les termes *spes salutis* associés aux deux saints médecins martyrisés et à la basilique offerte vont dans le même sens. Ils rappellent la formule du « *pro spe salutis* » extraite du canon de la messe, plus précisément de la commémoration de ceux qui ont offert leurs vies à Dieu et espèrent obtenir le salut⁴⁰. En faisant réaliser le décor du chœur de la basilique, le pape chercha à assurer son accès au Royaume de Dieu situé « au plus haut des cieux », comme l'indique la dédicace. La figure du pape présenté en porteur de maquette est ainsi imbriquée dans une composition destinée à re-présenter le Christ, les martyrs et le pape, à les rendre perpétuellement présents au cœur de l'église. Depuis l'intérieur de l'image, la figure miniaturisée du pape symbolise un *acte d'image*⁴¹ : le pontife s'efforce de se rapprocher des cinq martyrs et du premier d'entre eux - le Christ - par l'intermédiaire de son église empreinte de sa figure et de son nom. Il se met en lumière au c(h)œur de l'église offerte et fait du décor de ce lieu l'instrument même de la commémoration de sa donation. La microarchitecture porte ainsi « une véritable ecclésiologie architecturale » pour reprendre les termes de J.-M. Guillouët et A. Vilain⁴².

Le processus de mise en abyme transparait également dans l'histoire de la basilique composée à partir de deux anciens édifices situés sur le forum romain. Durant la première année de son pontificat, Félix IV convertit au culte chrétien la bibliothèque vespasienne du *Templum Pacis* (71-75) et la rotonde du temple dédié au divin Romulus. Ces deux bâtiments ont été offerts au nouveau pape Félix par le souverain ostrogothique Théodoric (493-526) en 526⁴³. La figure de saint Théodore d'Amasée fait d'ailleurs référence au souverain des Ostrogoths, puisque le nom *Theodorus*, inscrit de part et d'autre

³⁷ « With bright metals, the splendid hall of God shines, in which the precious light of faith flashes even more radiantly. From the martyr-physicians unshakeable hope of being healed has come to the people, and the place has grown by virtue of [its] sacred honor. Felix has offered to the Lord this gift, worthy of a bishop, that he may live in the highest heights of heaven ». Cf. Thunø (2015), 15.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ R. Favreau explique que le terme « *munus* » dans les inscriptions dédicatoires peut être considéré comme une référence au canon de la messe, en particulier à l'offrande des espèces consacrées au Seigneur. Cf. Favreau (1995), 470-471.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Bredekamp (2015).

⁴² Guillouët et Vilain [dir.] (2018), 8.

⁴³ « *Hic fecit basilicam sanctorum Cosmae et Damiani in urbe Roma in loco qui appellatur via Sacra, iuxta templum urbis Romae* », *Liber Pontificalis*, I, 279.

de sa tête, serait une version latinisée de Théodoric⁴⁴. Selon Grégoire de Nysse, saint Théodore était un soldat romain qui aurait brûlé un temple païen situé à Amasée et consacré à la Mère des dieux⁴⁵. En choisissant cette figure, Félix IV rappelle, d'une part, la conversion du complexe architectural en église, en *locus sanctorum*⁴⁶. D'autre part, il offre un témoignage de sa reconnaissance envers le souverain ostrogothique qui favorisa son élection en 526. En somme, cette première église située sur le forum fut associée aux noms des deux martyrs du IV^e siècle ainsi qu'au nom de Théodoric. Celui-ci offrit les deux bâtiments au nouveau pape ; lui-même offrit l'église aux fidèles et à Cosme et Damien, lesquels avaient offert leurs vies aux malades et à Dieu.

Ce système d'enchâssement est répété et amplifié par le biais du porteur de maquette. En se présentant comme le fondateur du sanctuaire, Félix IV semble avoir repris et actualisé une formule visuelle préexistante (probablement dans la basilique Saint-Pierre). La formule visuelle du porteur de maquette est un instrument efficace révélant la qualité performative de la mosaïque qui l'inclut⁴⁷. Elle donne à voir l'offrande de l'édifice aux martyrs et à Dieu tout en participant à la pérennisation de l'acte de donation. Le précieux sanctuaire est évoqué par l'inscription dédicatoire et par la maquette posée sur les mains voilées du dédicant. Cet objet est placé sur un pied d'égalité avec les couronnes gemmées présentées au Christ par les martyrs. Un processus d'enchâssement est également à l'œuvre dans la réappropriation de la figure du porteur de maquette, insérée dans une composition hiérarchisée, elle-même à inscrire dans un système de références à la basilique Saint-Pierre dont l'architecture et le décor faisaient autorité, en particulier à Rome.

De plus, le thème de la *Traditio Legis* - emprunté au décor originel de l'abside de la basilique Saint-Pierre - a pu servir de base à la constitution d'une scène ordonnée autour de la Seconde Parousie du Christ dans le décor absidal de Saints-Cosme-et-Damien. Cette variation à partir de la *Traditio Legis* reste centrée sur le Christ, mais le couple apostolique n'assure pas la même fonction dans cette scène à la dimension eschatologique renforcée⁴⁸. La scène est fondée sur une vision anticipée de la Seconde Parousie et sur la célébration de la Résurrection. Cette dernière est signifiée par le phénix qui trône sur un palmier-dattier au-dessus du pape. Le Christ s'exprime en levant le bras droit et désigne le témoin (*martyrs*) de son triomphe sur la mort dans cette scène, tandis que Pierre et Paul assistent éternellement à la théophanie en désignant le Seigneur.

Pierre et Paul pourraient également refléter la *concordia apostolorum*, si l'on suit la thèse selon laquelle les deux apôtres ont été mis en opposition pour représenter l'*Ecclesia*

⁴⁴ Cochran (2013), 15-16.

⁴⁵ L'homélie du martyr Théodore de Grégoire de Nysse prononcée en 381 a été traduite au XVII^e siècle dans *Les véritables actes des martyrs* (1708) par Jean-Baptiste Drouet de Maupertuy (1650-1730).

⁴⁶ Cf. Méhu (2007), 282 et suiv.

⁴⁷ Sur la performance des images, voir Bartholeyns G. *et al.* (2009). L'ouvrage offre un riche panorama sur la question, et une première synthèse en langue française d'un champ qui s'est d'abord développé en langue anglaise. Cf. Freedberg (1989) ; Mitchell (1994).

⁴⁸ Guglielmo Matthiae a été l'un des premiers chercheurs à souligner les relations du décor absidal de Saints-Cosme-et-Damien avec le thème de la *Traditio Legis*. Cf. Matthiae (1967), vol. I, 136.

des premiers siècles⁴⁹. Dans le décor, ils assistent ensemble à la théophanie et désignent le Christ présenté majestueusement aux fidèles. Pierre et Paul introduisent les deux martyrs orientaux et légitiment ainsi leur présence à Rome⁵⁰. La primauté du couple apostolique faisant autorité est également soulignée par la position des deux apôtres, placés au plus près du Christ, à la base d'un triangle visuel évoquant le noyau de la *Traditio Legis*.

Si l'on observe la répartition des figures par rapport au Christ, un système d'enchaînement visuel apparaît. La tête du Sauveur marque le sommet commun de trois triangles imbriqués⁵¹ : « Paul/Christ/Pierre », « Cosme/Christ/Damien » et « Félix/Christ/Théodore ». Tous trois offrent la traduction visuelle d'une hiérarchie établie entre les apôtres, les martyrs tutélaires et le souverain pontife. Les différents niveaux sont liés les uns aux autres de manière rayonnante. Pierre et Paul recommandent Cosme et Damien qui, eux-mêmes, introduisent saint Théodore et le pape placés aux extrémités du cortège. La hiérarchie établie entre les martyrs locaux et les martyrs « importés » est ainsi estompée par le système de la recommandation. Les figures du cortège sont réparties en pendants, de manière à mettre en évidence le thème de la fraternité martyriale dans laquelle le pape s'est intégré en associant son nom aux reliques et à la conversion de l'édifice.

Le principe de la mise en abyme est d'autant plus évident si l'on réfléchit à partir du jeu des recommandations figurées. Recommandés par Pierre et Paul, Cosme et Damien sont également introduits par le pape qui, lui-même, semble recommandé par ces mêmes martyrs inscrits dans un système de relations enchevêtrées⁵². Pierre et Paul incarnent les martyrs persécutés au I^{er} siècle et forment les piliers de l'Église romaine représentée au VI^e siècle par l'évêque de Rome. Les deux martyrs romains s'imposent à la fois comme des médiateurs privilégiés entre le fidèle et Dieu et comme une étape nécessaire pour les saints Cosme et Damien. Ces derniers introduisent un troisième martyr oriental du IV^e siècle, ainsi que le pape Félix IV dont la tunique et la maquette indiquent le statut. Le changement d'échelle entre la basilique et sa maquette présentée par le pape « embraye »⁵³ donc la transition entre différents univers et plusieurs temporalités⁵⁴.

La fondation de l'église appartient à l'*historia* romaine, mais l'événement est commémoré et réactualisé grâce à la dédicace et par la présence du dédicant. Le pape s'inscrit dans la continuité des protecteurs de reliques et revendique, par là même, son statut de souverain pontife, autrement dit de médiateur entre le terrestre et le céleste. Une hiérarchie s'opère en fonction de la proximité des figures avec le Christ qui rassemble et unit

⁴⁹ Sur la question des relations et des tensions entre les figures de Pierre et de Paul dans les décors absidaux et dans la conception de l'Église des origines, voir Pietri (1961) ; Huskinson (1982) ; Hodne (2006).

⁵⁰ Cochran (2013), 17.

⁵¹ Lourdes Diego Barrado a développé l'idée d'une composition pyramidale dans ce décor, mais de manière différente. Cf. Diego Barrado (2010), 174-175.

⁵² L'autorité de Pierre et Paul permet à Félix IV d'introduire les saints Cosme et Damien dans le décor et de les rendre aussi populaires à Rome qu'ils l'étaient à Constantinople à la même époque. Cf. Brenk (2010), 92-93.

⁵³ Le terme a été proposé par François Lissarrague au cours de nos réflexions sur la question de la mise en abyme. Puma et Wyler (2020).

⁵⁴ Guillhouët et Vilain [dir.] (2018).

ceux qui ont offert leur vie pour la foi et ont ainsi gagné leur salut. La qualité performative de la mosaïque et de son iconographie, sa capacité d'action (*agency*)⁵⁵ dépasse ce seul monument du forum. Dans le contexte romain, le schéma du porteur de maquette s'inscrit dans la durée et il est, par exemple, repris au VII^e siècle à Sainte-Agnès-hors-les-murs (625-638)⁵⁶ (fig. 5 et 6). Dans le décor mosaïqué de la conque absidale de cet édifice, on retrouve en effet le pape Honorius I^{er} (625-640) apportant la miniature de l'église offerte à la martyre Agnès (290 env.-305), le tout sur un fond d'or célébré par l'inscription dédicatoire⁵⁷. Cette composition visuelle active un type d'embrayage similaire entre le présent de la commande de la mosaïque et les premiers temps chrétiens révévés à travers la figure d'Agnès. Ce système d'échos entre le temps de la fondation de l'église, le pape en porteur de maquette et le temps des martyrs est d'autant plus sensible dans le décor du chœur de la basilique Sainte-Praxède à Rome au IX^e siècle.



Fig. 5. Sainte-Agnès-hors-les-murs, Rome, *vue d'ensemble de la conque absidale* (625-638) (état actuel). (Cliché de l'Auteur, juillet 2011).



Fig. 6. Sainte-Agnès-hors-les-murs, Rome, *détail de la figure d'Honorius I^{er}*. (Cliché de l'Auteur, juillet 2011).

Présence et omniprésence du pape Pascal I^{er} (817-824) dans la basilique Sainte-Praxède à Rome

Le décor absidal de la basilique Sainte-Praxède de Rome (817-818) offre un autre exemple du rôle de la mise en abyme lié au porteur de maquette dans la redéfinition de l'espace urbain de Rome par l'autorité pontificale. La basilique dédiée à la martyre romaine Praxède († 165) a été construite sur la colline de l'Esquilin dès la première année

⁵⁵ Gell (2009).

⁵⁶ Cf. Van Berchem et Clouzot (1924), 195-198, fig. 247 ; Krautheimer [dir.] (1937-1977), I, 14-39.

⁵⁷ AVREA CONCISIS SVRGIT PICTVRA METALLIS ET COMPLEXA SIMVL CLAVDITVR IPSA DIES. FONTIBVS E NIBEIS [SIC] CREDAS AVRORA SVBIRE CORREPTAS NVBES RVRIBVS [SIC] ARVA RIGANS / VEL QVALEM INTER SIDERA LVCEM PROFERET IRIM PVRPVRESQVE PAVO IPSE COLORE NITENS. QVI POTVIT NOCTIS VEL LVCIS REDDERE FINEM MARTYRVM E BVSTIS HINC REPPVLIT ILLE CHAOS / EVRSVM [SIC] VERSA NVTV QVOD CVNCTIS CERNITVR VNO PRAESVL HONORIVS HAEC VOTA DICATA DEDIT. VESTIBVS ET FACTIS SIGNANTVR ILLIVS O(PE)RA LVCET ET ASPECTV LVCIDA CORDA GERENS. De Rossi [dir.] (1922-1992), VIII, 20757 ; Diehl [dir.] (1925-1985), 01769a ; *Liber Pontificalis* I, 325, n. 9.

du pontificat de Pascal I^{er} (dès septembre 817)⁵⁸. Contrairement à ses prédécesseurs, le pape ne choisit pas de restaurer le *Titulus sanctae Praxedis*⁵⁹ – attesté dès la fin du V^e siècle – mais de faire construire un édifice *ex nihilo* sur un emplacement assez proche du lieu de culte originel⁶⁰.

Au IX^e siècle, la basilique était composée d'un atrium (aujourd'hui disparu), d'une nef terminée par un écran de colonnes sommé de l'*arcus maior* et enfin, d'un transept absidé. Dans les bras du transept, des escaliers menaient au déambulatoire d'une crypte annulaire aménagée au niveau inférieur de l'abside. D'ouest en est, la succession des volumes architecturaux composait ainsi une formule architecturale évoquant, en de moindres proportions, le plan de l'ancienne basilique Saint-Pierre du IV^e siècle. Dès lors, l'église Sainte-Praxède renaît sous le pontificat de Pascal I^{er} pour représenter le renouveau de l'Église romaine au début du IX^e siècle. Ce nouvel élan est apporté à l'*E(e)cclēsia* par l'intermédiaire d'une architecture synonyme d'un certain « Âge d'Or ». Cette idée de renaissance de l'*E(e)cclēsia* est renforcée par la *translatio* des reliques dans la crypte de la basilique depuis les catacombes romaines durant la cérémonie de dédicace de l'édifice, le 20 juillet 817. De fait, Pascal I^{er} s'inscrit dans la lignée de ses prédécesseurs en faisant entrer solennellement de nombreux restes saints dans une église, à l'intérieur de la Cité. Cette dernière est d'ailleurs évoquée dans le décor en mosaïques de l'*arcus maior* par la vision de la Jérusalem céleste, à laquelle Rome est assimilée.

En effet, au centre de la Cité céleste, le Christ est encadré de deux anges et de deux cortèges d'apôtres menés par Marie et Praxède (fig. 7). Celle-ci est également figurée à l'extérieur de l'enceinte de la Cité céleste ornée de pierres précieuses mentionnées dans le livre de l'Apocalypse⁶¹. En effet, de part et d'autre de l'enceinte, les martyres Praxède et Pudentienne, et leurs pendants Pierre et Paul, mènent une foule d'Élus qui présentent leurs couronnes gemmées. Sur les retombées de l'arc, deux autres foules d'Élus – situés à un niveau inférieur de la hiérarchie – présentent leurs couronnes ou tendent leurs palmes en direction du Christ, ce qui rejoint les Écritures⁶².

Comme l'a démontré M. Mauck, les deux foules d'Élus à l'extérieur de la Cité évoquent l'arrivée triomphale des saints à Rome par l'intermédiaire de leurs reliques transportées durant la cérémonie de dédicace de la basilique⁶³.

⁵⁸ Krautheimer [dir.] (1937-1977), III, 232-259. Selon Carles Mancho, la basilique Sainte-Praxède a plus précisément été construite entre septembre 817 et août 818. Mancho (2014), 72, 79-80.

⁵⁹ Un *titulus Sanctae Praxedis* est mentionné à Rome dans une inscription funéraire datée de 489. Cf. De Rossi [dir.] (1922-1992), VII, 19991 ; Goodson (2010), 93.

⁶⁰ « ... *in alio non longe demutans loco, in meliorem eam quam dudum fuerat erexit statum* », *Liber Pontificalis* II, 54, 17-18, repris et commenté dans Davis [trad.] (1995), « Vita Paschalis (817-824) », 1-30, en part. 9.

⁶¹ Ap 21, 10, 18-21.

⁶² Ap 7, 9.

⁶³ Mauck (1987). Sur l'analogie entre l'arrivée des Élus dans la Cité céleste et l'entrée des saints à Rome par l'intermédiaire de leurs reliques entre 817 et 818, voir notamment Thunø (2014), 223-230, en part. 224 et suiv.



Fig. 7. Sainte-Praxède, Rome, vue d'ensemble de l'arc triomphal (817-818), (Welleschik, Licence CC BY 3.0 https://it.wikipedia.org/wiki/File:Apsis_mosaic_S_Prassede_Rome_W6.JPG).

L'*arcus maior* de Sainte-Praxède est d'ailleurs désigné *arcus triumphalis* dans la notice de Pascal I^{er} du *Liber Pontificalis*⁶⁴. L'iconographie du bandeau supérieur de « l'arc triomphal » serait plus précisément une évocation de l'antienne *In Paradisum*, un répertoire extrait de la liturgie funéraire qui se structura à Rome au début du IX^e siècle à partir de référents paléochrétiens⁶⁵. Ces chants ont certainement été entonnés durant la cérémonie de dédicace, puis traduit visuellement sur l'arc triomphal de Sainte-Praxède⁶⁶. L'antienne *In paradisum* cristallisait ainsi la dimension funéraire du transfert des reliques dans l'enceinte de la cité chrétienne assimilée à la Jérusalem céleste. Le glissement progressif de la liturgie funéraire vers le cérémonial de dédicace, puis vers la mise en image de l'arrivée des Élus aux portes de la Cité céleste témoigne donc de l'impact de la liturgie sur l'iconographie monumentale⁶⁷.

Par conséquent, la mise en parallèle des processions d'Élus approchant de la Cité céleste avec l'arrivée triomphale des reliques durant la cérémonie de dédicace instaure

⁶⁴ *Liber Pontificalis* II, 54, 19-20. Selon R. Krautheimer, l'expression *arcus triumphalis*, qui apparaît ensuite dans la notice de Grégoire IV, a probablement été suggérée par les inscriptions dédicatoires de l'arc de Constantin et de l'*arcus maior* de Saint-Pierre, faisant toutes deux référence au thème du triomphe. Cf. Krautheimer (1999), 303-304, n. 36. Sur la question de la désignation de l'arc séparant la nef du transept, voir en particulier, Roux (2009), 207-218, en part. 207, n. 3.

⁶⁵ Mauck (1987), 820-822.

⁶⁶ *Ibid.* L'antienne *In paradisum* était entonnée durant les processions entre le foyer du défunt, l'église et le cimetière, ce qui a été intégré au rythme des processions reliant les catacombes romaines au reliquaire monumental durant la cérémonie de dédicace de la basilique le 20 juillet 817.

⁶⁷ Selon M. Mauck, au-delà de la référence apocalyptique, les deux foules d'Élus agitant des palmes sur les retombées de l'arc évoqueraient celles et ceux qui ont accueilli le Christ à Jérusalem en jonchant le sol de feuillages (Mt 21, 6). Ces foules rappelleraient également les processions organisées durant la Semaine Sainte à Jérusalem au IV^e siècle ainsi que la cérémonie du Dimanche des Rameaux introduite à Rome entre la fin du VIII^e et le début du IX^e siècle. Cf. Mauck (1987), 822 et suiv. d'après Wilkinson (1981), 133.

des analogies. Dans un édifice dont le décor en mosaïques resplendit grâce à Pascal I^{er}, un emboîtement entre l'Église locale et universelle, terrestre et céleste ainsi qu'entre Rome et la Jérusalem terrestre et céleste s'opère. En faisant reproduire des éléments essentiels de la cérémonie de dédicace, le pape en fixe les rythmes⁶⁸ et les intègre également dans un ensemble de commémorations qui vont réactiver le souvenir de ses actions⁶⁹, ici l'image en mosaïque révèle l'étendue de son potentiel performatif⁷⁰.

Un système d'enchâssement est également à l'œuvre dans le décor de l'arc et de la conque absidale de Sainte-Praxède. En effet, la composition répartie sur ces deux supports est calquée sur le décor en mosaïques de la basilique Saints-Cosme-et-Damien du forum. De la même manière que dans le décor du VI^e siècle, la dédicace inscrite en lettres dorées sur fond bleu tisse des liens étroits entre le fondateur du lieu de culte et le thème de la lumière⁷¹. L'inscription dédicatoire évoque d'abord la basilique désignée comme la demeure élevée en l'honneur de la pieuse Praxède « bien aimée du Seigneur au-dessus des cieux ». Le scintillement des diverses tesselles offertes par le souverain pontife a rendu l'édifice resplendissant. Dans la dernière partie de l'inscription, le pape est présenté comme étant à l'origine du transfert des reliques, ce qui l'a rendu digne de s'approcher « du seuil des cieux ». La dédicace est surmontée d'un bandeau doré sur lequel se détachent douze agneaux sortant de Bethléem et Jérusalem, deux cités aux remparts ornés de gemmes qui semblent illuminées par la gloire de Dieu et dont l'Agneau serait le flambeau⁷². Au-dessus de la frise d'agneaux, six figures sont rassemblées autour du Christ, tout comme dans le décor absidal de Saints-Cosme-et-Damien, et forment un cortège hiérarchisé (fig. 8). Placés aux côtés du Christ tels les piliers de l'Église, Pierre et Paul désignent le Sauveur et recommandent les martyres romaines Praxède et Pudencienne qui présentent leurs couronnes gemmées dans leurs mains voilées. Les deux martyres romaines paraissent introduire deux clercs de haut rang, Pascal I^{er} et son pendant, saint Zénon. Ce dernier est tonsuré et porte un Évangélaire aux plats orfévrés mis ainsi visuellement en relation avec les couronnes martyriales, ainsi qu'avec la maquette de la basilique présentée par la figure papale tonsurée (fig. 9).

⁶⁸ Sur la signification et la portée du « rythme » dans la pensée médiévale, voir Schmitt (2016), 417 et suiv.

⁶⁹ Sur la question de l'usage de la formule textuelle, visuelle et architecturale dans la Rome du IX^e siècle, nous renvoyons à nos travaux. Demès (2014).

⁷⁰ Bartholeyns G. et al. (2009).

⁷¹ EMICAT AVLA PIAE VARIIS DECORATA METALLIS / PRAXEDIS D(OMI)NO SVPER AETHRA PLACENTIS HONORE / PONTIFICIS SVMMI STVDIO PASCHALIS ALVMNI / SEDIS APOSTOLICAE PASSIM QVI CORPORA CONDENS / PLVRIMA S(AN)C(T)ORVM SVBTER HAEC MOENIA PONIT / FRETVS VT HIS LIMEN MEREATVR ADIRE POLORVM. De Rossi G.-B. [dir.] (1922-1992), I, 353, 438 ; De Rossi (1899), Pl. XXV.

⁷² Ap 21, 23.

« Figure pontificale et maquette ecclésiale au cœur de l'abside à Rome (VI^e-IX^e siècle) »



Fig. 8. Sainte-Praxède, Rome, vue d'ensemble de la conque absidale et de l'arc absidal (817-818). (Cliché de l'Auteur, juillet 2011).

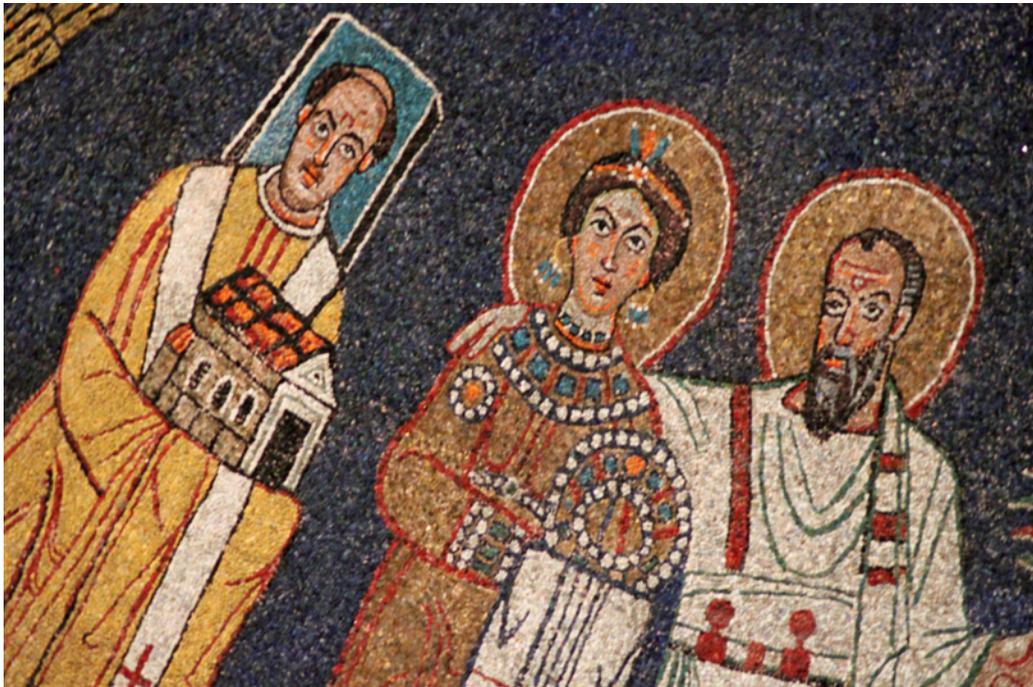


Fig. 9. Sainte-Praxède, Rome, détail de la conque absidale avec Pascal 1^{er}, Praxède et Paul (état actuel). (Cliché de l'Auteur, juillet 2011)

Pascal I^{er} se distingue d'abord par le port d'un nimbe carré bleu et blanc, par son étole blanche et par sa dalmatique dorée portée par-dessus une blanche à liserés rouges semblable à celle des apôtres. On note que la porte du modèle réduit de la basilique qu'il offre aux martyres et à Dieu est ouverte, tout comme les portes des deux cités célestes placées sous les figures du pape et de Zénon. Sur la maquette, la nef éclairée par une série de trois baies est couverte d'un toit à deux versants rappelant, vraisemblablement, le système de couverture de la basilique au IX^e siècle. Par synecdoque, les trois baies évoquent l'ensemble des baies de la nef, bien que celles-ci aient sans doute originellement été percées dans les parties supérieures des bas-côtés⁷³. La microarchitecture présentée par le pape n'est pas destinée à offrir une vue réaliste de la basilique, mais des analogies entre celle-ci et la miniature sont indéniablement mises en place. Par ailleurs, le décor de l'arc absidal met en relief la composition de la conque absidale⁷⁴. Enfin, sur les retombées de l'arc, les vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse tendent leurs couronnes en direction de l'agneau sacrificiel pour rendre gloire à Dieu⁷⁵.

La figure du pape dédicant en porteur de maquette dans le décor absidal de Sainte-Praxède au IX^e siècle offre ainsi une traduction visuelle de l'offrande de l'église dans l'église tout en s'inscrivant dans une continuité. En sus, Pascal I^{er} fait référence à ses prédécesseurs et se sert d'une formule visuelle efficace inscrite dans les décors de Saints-Cosme-et-Damien et de Sainte-Agnès-hors-les-murs entre le VI^e et le VII^e siècle, voire dès le IV^e siècle encore dans le décor de la basilique Saint-Pierre.

Le recours à un nimbe carré autour de la tête de la figure papale va dans le même sens et se fonde sur le principe de la mise en abyme. Dans la notice du *Liber Pontificalis*, le futur pape est présenté comme quelqu'un qui offrit sa vie à Dieu dès son plus jeune âge. C'est ce qui lui valut d'être nommé abbé du monastère Saint-Étienne, situé près de la basilique Saint-Pierre, grâce au soutien de son prédécesseur Léon III (795-816)⁷⁶. Pascal se distingua par son extrême piété en s'occupant particulièrement des pauvres et des pèlerins venus se recueillir dans la basilique Saint-Pierre. Or, sur la conque absidale, la forme carrée de son nimbe le situe à mi-chemin entre les hommes et les saints, comme à demi-canonisé. Pascal I^{er} était encore vivant lors de la réalisation du décor, mais cela ne peut suffire à expliquer la présence de ce nimbe particulier désigné par la formule « *tabula circa verticem* » par Jean Diacre (825-880)⁷⁷. La quadrature du nimbe serait plutôt le

⁷³ Cf. Ueberwasser (1951), 54 ; Lipsmeyer (1999), 112-113.

⁷⁴ De la même manière que dans le décor de Saints-Cosme-et-Damien, l'*Agnus Dei* est couché sur un trône-autel orfèvré surmonté d'une croix et entouré d'un disque bleu. Le rouleau aux sept sceaux (Ap 5, 1) déposé sur le marchepied fait écho à celui que présente le Christ sur la conque absidale. Le trône-autel est encadré de sept chandeliers (Ap 1, 3) derrière lesquels sont placés quatre anges, suivis des quatre Vivants apparaissant sur des nuées colorées (Ap 4, 9).

⁷⁵ Ap. 4, 4.

⁷⁶ *Liber Pontificalis* II, 52, 1-10. Sur la vie de Pascal I^{er}, voir notamment Riché (1993) ; Levillain [dir.] (1994), 1253-1254.

⁷⁷ Dans la *Vita Gregorii Magni* (IV, 84, PL 75, 230), il est précisé que le nimbe entourant la tête du pape Grégoire le Grand dans la chapelle du monastère Saint-André à Rome ressemblait davantage au cadre d'un

signe de la présentation d'un portrait physique et moral de la personne. Selon Gerhart B. Ladner, le carré sans défaut ferait référence au *tetragonos* des mathématiques pythagoriciennes, afin de traduire la perfection morale de son détenteur par l'harmonie de la géométrie⁷⁸. À Rome, le plus ancien témoignage conservé du carré de perfection se trouvait dans la chapelle mariale de l'ancienne basilique Saint-Pierre, dans le portrait du pape Jean VII (705-707) présenté en dédicant⁷⁹ (fig. 10).

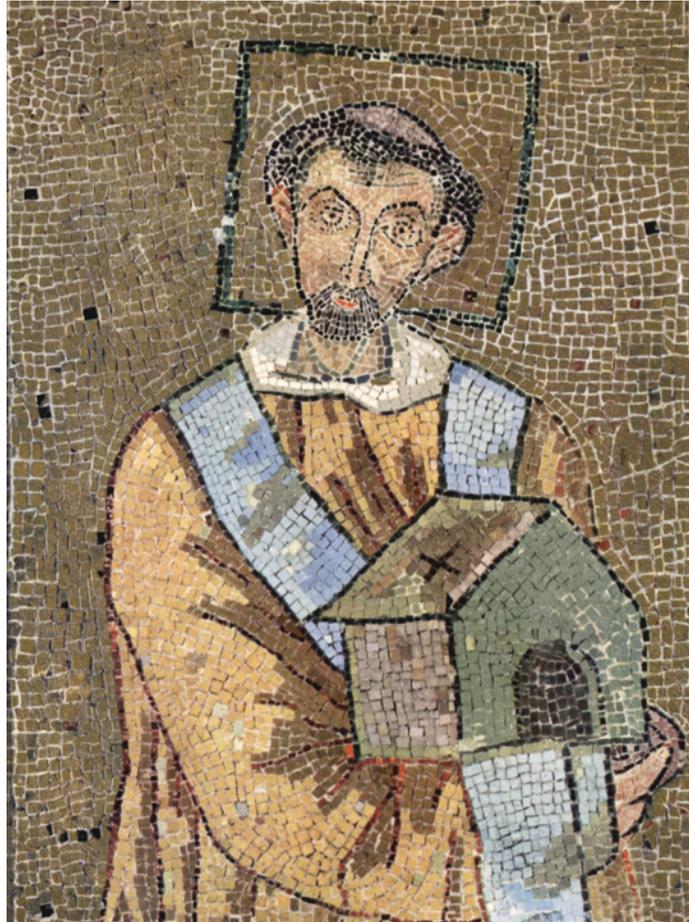


Fig. 10. Portrait du pape Jean VII, mosaïque provenant de la chapelle mariale de la basilique Saint-Pierre de Rome, conservé à la Pinacothèque du Vatican, vers 705-707. (The Yorck Project : 10.000 Meisterwerke der Malerei, Directmedia, domaine public, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Byzantinischer_Mosaizist_um_705_002.jpg).

panneau peint (« *Circa verticem vero tabulae similitudinem* ») parce que le pape était encore vivant (« *quod viventis insigne est, praeferens, non coronam* »). Toutefois, cet élément a pu être ajouté a posteriori sur le portrait, probablement au IX^e siècle. De Grüneisen (1913), 727.

⁷⁸ Ladner (1983), 115-166, 141-142.

⁷⁹ « *Hic fecit oratorium sanctae Dei genetricis intro ecclesiam beati Petri apostoli, cuius parietes musibo depinxit...* », *Liber Pontificalis* I, 385, 1-2. Sur ce portrait en mosaïque, le pape tonsuré porte un nimbe carré qui lui encadre la tête. Il est vêtu d'une chasuble sacerdotale et porte la maquette de l'édifice, ici la chapelle mariale de la basilique Saint-Pierre.

En choisissant de se faire représenter avec un nimbe carré, Pascal I^{er} s'inscrit donc dans une tradition visuelle. Il témoigne de son exemplarité morale, de sa *magnificentia* à travers son « portrait » en position de dédicant tandis que s'exprime une certaine « minificence » à travers la maquette⁸⁰. Le degré de difficulté technique de la microarchitecture figuré ici en mosaïques l'enveloppe d'un « halo », selon les termes d'Alfred Gell, qui amplifie ainsi la portée du discours visuel et accentue son efficacité⁸¹.

Figuré en porteur de maquette de l'église dans l'église, le pape se présente aux fidèles, aux martyrs et à Dieu dans un *spatium* double, un intervalle entre l'ici-bas et l'au-delà⁸². Dans ce décor absidal du IX^e siècle, la logique de « l'articulation positive du corporel et du spirituel » - plus sensible au moment de la réforme grégorienne - est certainement déjà à l'œuvre⁸³. En effet, la légitimité de l'autorité de l'Eglise incarnée par le pape transparait dans la microarchitecture figurée, l'expression d'une matérialité spiritualisée. Comme l'expliquent Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar, l'image articule matériel et spirituel, en « une manière d'assumer la matérialité des lieux de culte et de leur décor, une matérialité par laquelle et *dans laquelle* s'opère l'accès au spirituel ».⁸⁴

Dès lors, au terme de son cheminement (*iter*) dans l'église, le fidèle contemple l'image du pape qui s'est rapproché de Dieu par l'intermédiaire du transfert des reliques et de l'église offerte, apportant par là même un espoir de salut au fidèle. Après être passé par l'atrium et avoir franchi le seuil de l'église, il progresse dans l'édifice, il accomplit son *iter* jalonné par le chancel, l'arc triomphal puis l'arc absidal comme autant d'étapes sur son parcours spirituel. Etroitement liée à la dynamique horizontale de l'*iter*, la dynamique verticale du *transitus* dans le sanctuaire et la célébration eucharistique contribuent à guider le fidèle dans son rapprochement avec Dieu.

Médiatrice entre visible et invisible, la figure du porteur de maquette est inscrite sur un support renforçant le « rôle transitif » de l'*imago* pouvant être qualifiée « d'image-objet » selon les termes de Jérôme Baschet⁸⁵. Celle-ci est « inséparable de la matérialité de son support mais aussi de son existence comme objet, agi et agissant, dans des lieux et des situations spécifiques, et impliqué dans la dynamique des rapports sociaux et des relations avec le monde surnaturel »⁸⁶. Au-dessus de la crypte et du maître-autel réceptacles des reliques, la conque absidale offre un support privilégié pour accueillir la figure du pape. La microarchitecture offre une vision spiritualisée de la matérialité de l'église

⁸⁰ Cette idée de *magnificentia* désignant la grandeur d'âme et d'action d'un individu a permis de tisser des liens avec l'architecture monumentale. Paul Binski cite l'exemple d'un arc de triomphe miniature réalisé dans les années 820 et présenté par Eginhard à l'église Saint-Servais de Maastricht. L'idée de « minificence » désigne quant à elle la « grandeur du petit », la précision dans les détails. Binski (2018), 15, 17.

⁸¹ Guillhouët et Vilain [dir.] (2018), 25-34, en part. 32, n. 46 d'après Gell (1992), 47.

⁸² Magnani (2008).

⁸³ Baschet *et al.* (2012), 22 et suiv.

⁸⁴ *Ibid.*, 24.

⁸⁵ Baschet (2008), 25-64.

⁸⁶ *Ibid.*, 33-34.

qui, dans son ensemble, est perçue comme un reliquaire monumental⁸⁷. Le *locus sanctorum* participe à transformer le matériel en spirituel, au passage (*transitus*) du terrestre au céleste, du sensible à l'intelligible. Comme l'explique Didier Méhu, « la valeur transitive du bâtiment ecclésial est d'abord signifiée par la présence des reliques de saints [...] Le saint effectue par sa présence corporelle un *transitus* permanent entre la terre, dans laquelle il est ancré, et le ciel où son âme séjourne définitivement »⁸⁸. L'acte de donation de l'église par le pape est alors mise en parallèle avec l'offrande des couronnes martyrielles à Dieu ainsi qu'avec le sacrifice du Christ rédempteur. Le don de l'église aux martyrs et à Dieu se rapporte donc au « paradigme eucharistique » comme l'a bien montré Eliana Magnani et s'inscrit dans une perspective salvatrice⁸⁹. « L'image objet » agit comme « un intensificateur de lieu » qui participe à « l'éclat de l'institution ecclésiale [...] et à l'activation de la dominante spatiale qui régit le monde social »⁹⁰.

Ainsi, à travers la figuration de l'édifice offert au cœur même de l'édifice à la manière d'une mise en abyme, le fondateur ou le dédicant cherche à pérenniser sa présence et à marquer les mémoires dans un espace sacré voué aux commémorations : le geste de l'offrande à l'intérieur de la mosaïque synthétise efficacement la qualité performative de l'image qui contribue activement à définir l'église dans laquelle elle se trouve. Elle est loin d'en être simplement le « décor ». En reprenant des formules architecturales, textuelles et iconographiques qui font autorité, le pape s'inscrit dans une tradition et légitime l'exercice du pouvoir spirituel. En offrant un écrin monumental aux reliques de certains martyrs romains et un lieu de rassemblement à la *plebes dei*, le pape garantit son salut et se rapproche du ou des saints dédicataires et du Christ. Par la mise en abyme, le fondateur du sanctuaire et la microarchitecture qu'il présente se révèlent comme les porteurs et les représentants de l'*E(e)ccllesia*, imposant la figure pontificale comme un échelon essentiel, voire comme un intermédiaire privilégié entre les fidèles et Dieu.

⁸⁷ Les chasses reliquaires en forme d'église vont dans le même sens et s'inscrivent également dans un processus de mise en abyme.

⁸⁸ Méhu (2007), 286.

⁸⁹ Magnani (2008).

⁹⁰ Bartholeyns G. *et al.* (2009), 12.

Bibliographie

- Bartholeyns G., Dierkens A. et Golsenne T. [ed.] (2009), *La performance des images*, actes des journées d'étude « Connaissance et reconnaissance des ressources et des recherches sur les images occidentales » (Bruxelles, 26-27/06/07), Bruxelles : éditions de l'université de Bruxelles.
- Baschet J., Bonne J.-C. et Dittmar P.-O. (2012), *Le monde roman. Par-delà le Bien et le Mal*, Paris : Arkhê.
- Baschet J. (2008), *L'iconographie médiévale*, Paris : Gallimard.
- Benndorf, O. (1902), Antike Baumodelle, *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts*, V, 175-195.
- Binski, P. (2018), « Magnificentia in parvis. Microarchitecture et esthétique médiévale » Guillhouët J.-M. et Vilain A. [dir.], *Microarchitectures médiévales : l'échelle à l'épreuve de la matière*, Paris : Picard, 13-24.
- Bøgh Rasmussen, M. (2001), Traditio Legis Bedeutung und Kontext, in Fleischer J., Lund J. et Nielsen M. [ed.], *Late Antiquity: Art in Context*, Copenhagen : Museum Tusculanum Press, 21-52.
- Bord J., Palazzo E. et Debiais V. [dir.] (2019), *Le rideau, le voile et le dévoilement*, actes du colloque «Voiler, dévoiler. Le rideau dans la culture chrétienne de l'Antiquité et du Moyen Âge», (Ligugé, 14-17/04/16) Paris : Geuthner.
- Borella, P. (1941), Le mani velate nella liturgia e nell'antica arte cristiana, *Arte cristiana*, 29, 97-107.
- Bovini, G. (1966), Il significato delle 'mani velate' nell'antica arte ravennate, *Bollettino Economico*, 12, 932-937.
- Bredenkamp H. (2015), *Théorie de l'acte d'image*, Joly F. et Sintomer Y. [trad. fr.], Paris : La Découverte.
- Brenk B. (2010), *The Apse, the Image and the Icon. An Historical Perspective of the Apse as a Space for Images*, Wiesbaden: Ludwig Reichert.
- Bucher, F. (1976), Micro-architecture as the'idea'of Gothic Theory and Style, *Gesta* 15, 1/2, 71-89.
- Caillet, J.-P. (2011), L'image du dédicant dans l'édifice cultuel (IVe-VIIe siècle). Aux origines de la visualisation d'un pouvoir de concession divine, *Antiquité Tardive*, 19, 149-169.
- Caillet, J.-P. (1998) L'évêque et le saint: le témoignage de l'iconographie en Italie au Haut Moyen-Âge et à l'époque romane, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 29, 29-44.
- Carpiceci, A. C. et Krautheimer, R. (1995), Nuovi dati sull'antica basilica di San Pietro in Vaticano, *Bollettino d'Arte*, 80, 1-70.
- Ciampini G. (1699), *Vetera Monumenta*, Rome : Ex typografia Bernabó.
- Cochran, D. (2013), Projecting Power in Sixth-Century Rome: the Church of Santi Cosma e Damiano in the Late Antique Forum Romanum, *Journal of History and Cultures*, 3, 1-32.
- Couzin R., (2015), *The Traditio Legis : Anatomy of an Image*, Oxford : Archaeopress.
- Davis R. [trad.] (1995), *The Lives of the Ninth-Century Popes (Liber Pontificalis). The Ancient Biographies of ten popes from AD. 817-891*, Liverpool : Liverpool University Press
- De Grüneisen, W. (1913), Le portrait d'Apa Jérémie. Note à propos du soi-disant nimbe rectangulaire, *Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 12-2, 719-730.

- Demes R. (2017), *Autour du paon et du phénix. Étude d'une iconographie culturelle et funéraire dans le Bassin méditerranéen (IV^e-XIII^e siècle)*, PhD thesis under the direction of Pr Russo D., Université de Bourgogne Franche-Comté : France.
- Demès, R. (2014), Espace et art de la formule visuelle à Rome sous le pontificat de Pascal I^{er} (817-824) : l'exemple de la basilique Sainte-Praxède », *Bulletin du Centre d'Etudes Médiévales d'Auxerre*, 18.1 available on <http://journals.openedition.org/cem/13363>
- De Rossi G.-B. [dir.] (1922-1992), *Inscriptiones Christianae Urbis Romae septimo saeculo antiquiores (ICUR)*, Rome : Pontificium Institutum Archaeologiae Christianae, (« Nova Series »).
- De Rossi G.B. (1899), *Mosaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Rome anteriori al secolo XV*, Rome : Guglielmo Haas.
- Diego Barrado, L. (2010), La representación del ave fénix como imagen de la Renovatio de la Roma altomedieval, *Anales de Historia del Arte*, 171-185.
- Diehl E. [dir.] (1925-1985), *Inscriptiones Latinae Christianae Veteres (ILCV)*, Berlin : Weidmann.
- Duval, N. (1991), Basilique chrétienne africaine, in Camps G. [dir.], *Baal – Ben Yasla*, Aix-en-Provence : Edisud, 9, Available on <http://encyclopedieberbere.revues.org/1299>
- Duval, N. (1972), Représentations d'églises sur mosaïques, *Revue du Louvre*, 22, 441-448
- Favreau, R. (2009), Sources des inscriptions médiévales, *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 4, 1277-1330.
- Favreau, R. (1995), Les commanditaires dans les inscriptions du Haut Moyen Âge occidental, in Favreau R. [dir.], *Études d'épigraphie monumentale*, Limoges : Presses Universitaires de Limoges, I, 469-504.
- Freedberg D. (1989), *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago : The University of Chicago Press.
- Frothingham, A. L. (1883), Une mosaïque constantinienne inconnue à Saint-Pierre de Rome, *Revue Archéologique*, 3-1, 68-72.
- Gauckler, P. (1906), Mosaïques tombales d'une chapelle de martyrs à Thabarca, *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 13-2, 175-227
- Gell A. (2009), *L'art et ses agents : une théorie anthropologique*, Renaut S. et O. [trad. fr.], Dijon : Les Presses du Réel.
- Gell, A. (1992), The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology in Coote J. et Shelton A. [dir.], *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford : Clarendon Press (« Oxford Studies in the Anthropology of Cultural Forms »), 40-63.
- Giacobacci D. (1537), *De concilio tractatus*, Rome : Convento di Sant'Andrea della Valle.
- Goodson C. (2010), *The Rome of Pope Paschal I. Papal Power, Urban Renovation, Church Rebuilding and Relic Translation (817-824)*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Grabar A. (1936), *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris : Belles Lettres.
- Guillhouët J.-M. et Vilain A. [dir.] (2018), *Microarchitectures médiévales : l'échelle à l'épreuve de la matière*, Paris : Picard.
- Heydenreich, L. (1937), Architekturmodell, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart : Metzler, vol. I, 112-113.
- Hodne, L. (2006), The 'Double Apostolate' as an Image of the Church. A Study of Early Medieval Apse Mosaic in Rome, *Acta Ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, 20, 143-162.

- Huskinson, J. (1982), *Concordia Apostolorum: Christian Propaganda at Rome in the Fourth and Fifth Centuries. A Study in Early Christian Iconography and Iconology*, *British Archaeological Reports*, 148, 108-128.
- Iogna-Prat D. (2006), *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v. 800 – v. 1200)*, Paris : Seuil.
- Klinkenberg E. (2009), *Compressed Meanings: The Donor's Model in Medieval Art to around 1300. Origin, Spread and Significance of an Architectural Image in the Realm of Tension between Tradition and Likeness*, Turnhout: Brepols.
- Krautheimer R. (1999), *Rome. Portrait d'une ville (312-1308)*, Monfrin F. [trad. fr.], Paris: Librairie Générale Française.
- Krautheimer, R. (1989) The Building Inscriptions and the Dates of Construction of Old St Peter's. A Reconsideration, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 25, 1-23.
- Krautheimer, R. (1987), A Note on the Inscription in the Apse of Old St. Peter's, *Dumbarton Oaks Papers*, 41, 317-320.
- Krautheimer R. [dir.] (1937-1977), *Corpus Basilicarum Christianarum Romae (CBCR)*, Città del Vaticano: Pontificio istituto di archeologia cristiana.
- Ladner G. (1983), *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art*, Rome: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Levillain P. [dir.] (1994), *Dictionnaire historique de la papauté*, Paris : Fayard.
- Lipsmeyer E. (1999), *The Donor and his Church Model in Medieval Art from Early Christian Times to Late Romanesque Period*, PhD Thesis under the direction of Pr Parker Mc Lachlan E., Ann Arbor University : USA.
- Liverani, P. (2008), Saint Peter's, Leo the Great and the leprosy of Constantine, *Papers of the British School at Rome*, 76, 155-172.
- Magnani, E. (2008), Du don aux églises au don pour le salut de l'âme en Occident (IVe-XIe siècle) : le paradigme eucharistique, *Bulletin du Centre d'Etudes Médiévales d'Auxerre*, HS n°2 available on <https://journals.openedition.org/cem/9932>
- Mancho, C. (2014), Pascal Ier. Autorité pontificale et création artistique à Rome au début du IXe siècle. Quelques notes, in Poilpré A.-O. [dir.], *Faire et voir l'autorité pendant l'Antiquité et le Moyen Âge. Images et monuments*, actes de la journée d'études (Paris, INHA, 14/11/14), available on http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/IE%20Poilpre%20Autorite%202016/04_Mancho.pdf
- Matthiae G. (1967), *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma : Istituto Poligrafico dello Stato.
- Mauck, M. (1987), The Mosaic of the Triumphal Arch of S. Prassede: a Liturgical Interpretation, *Speculum*, 62-4, 813-828.
- Méhu, D. (2007), Locus, transitus, peregrinatio. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XIe-XIIIe siècle) in *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations*, actes du 37^e congrès de la SHMESP (Mulhouse, 2006), Paris : Presses Universitaires de la Sorbonne, 275-293.
- Mitchell W. J. T. (1994), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Morey C. (1915), *Lost Mosaics and Frescoes of Rome of the Middle Period*, Princeton : Princeton University Press.
- Muller B. (2016), *Maquettes antiques d'Orient : de l'image d'architecture au symbole*, Paris : Picard.

- Oakeshott W. (1967), *The Mosaics of Rome from the Third to the Fourteenth Centuries*, New-York : New-York Graphic Society.
- Pick, B. (1904), Die Tempeltragenden Gottheiten und die Darstellung der Neokorie auf den Münzen, *Österreichische Jahreshefte*, 7, 1-41.
- Pietri, C. (1961), *Concordia Apostolorum et Renovatio Urbis* (Culte des martyrs et propagande pontificale), *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 73, 275-322.
- Puma G. et Wyler S. [dir.], Zachari V. [ed.], (2020), *Les images dans les images - Antiquité et Moyen Âge, Images re-vues*, Hors-série, 9 Available on <https://journals.openedition.org/images-re-vues/7952>
- Riché, P. (1993), Le christianisme dans l'Occident carolingien (milieu VIII^e-fin IX^e siècle) » in Mayeur J.-M. et al. [ed.], *L'Histoire du christianisme : des origines à nos jours*, t. IV « Évêques, moines et empereurs (610-1054) », Paris : Desclée de Brouwer, 683-765.
- Roux, C. (2009), L'arc triomphal dans l'espace ecclésiastique. De l'Antiquité tardive au Moyen Âge central en Occident, *Bulletin du Centre d'Etudes Médiévales d'Auxerre*, 13 available on <https://journals.openedition.org/cem/11070>
- Schmitt J.-C. (2016), *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris : Gallimard.
- Schumacher, W. N. (1959), Dominus Legem Dat, *Römische Quartalschrift*, 54, 1-39
- Snelders, B. (2005), The Traditio Legis on Early Christian Sarcophagi, *Antiquité Tardive*, 13, 321-333.
- Spieser J.-M. et Yota E. [ed.], (2012), *Donation et donateurs dans le monde byzantin* (2012), actes du colloque international (Université de Fribourg, 13-15 mars 2008), Paris : Desclée de Brouwer.
- Thunø E. (2015), *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome. Time, Network and Repetition*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Thunø, E. (2014), Living Stones of Jerusalem: The Triumphal Arch Mosaic of S. Prassede in Rome in KÜHNEL B. et al. [ed.], *Visual Constructs of Jerusalem. Cultural Encounters in Late Antiquity and the Middle Ages*, Turnhout : Brepols.
- Ueberwasser, W. (1951), Deutsche Architekturdarstellungen um das Jahr 1000 in Bauch K. [ed.], *Festschrift für Hans Jantzen*, Berlin : Mann.
- Van Berchem M. et Clouzot E. (1924), *Mosaïques chrétiennes du IV^e au Xe siècle*, Genève : Journal de Genève.
- Wilkinson J. (1981), *Egeria's Travels to the Holy Land*, Jerusalem : Aris & Philipps.
- Amorós Ruiz V., Sarabia Bautista J., Domenech Beld C., Gutiérrez Lloret S. (2017), The Building of the Visigothic Elite: function and material culture in space of power, in *Visigothic Symposium 2*, 2017-2018: iberian identities, Castro, D. e Kelly, M. [ed.], Leeds, Networks and Neighbours, 34-59.

