



HAL
open science

Espace et art de la formule visuelle à Rome sous le pontificat de Pascal Ier (817-824) : l'exemple de la basilique Sainte-Praxède

Raphaël Demès

► **To cite this version:**

Raphaël Demès. Espace et art de la formule visuelle à Rome sous le pontificat de Pascal Ier (817-824) : l'exemple de la basilique Sainte-Praxède. Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre, 2014, 18 (1), <http://cem.revues.org/13363>. halshs-01115213

HAL Id: halshs-01115213

<https://shs.hal.science/halshs-01115213>

Submitted on 21 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



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

Space and Art of the visual formula in Rome during the pontificate of Paschal Ist (817-824) : St Prassede's basilica

Raphaël Demès



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cem/13363>

DOI : 10.4000/cem.13363

ISSN : 1954-3093

Éditeur

Centre d'études médiévales Saint-Germain d'Auxerre

Référence électronique

Raphaël Demès, « 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'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], 18.1 | 2014, mis en ligne le 13 juin 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cem/13363> ; DOI : 10.4000/cem.13363

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.



Les contenus du *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

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 ¹

Space and Art of the visual formula in Rome during the pontificate of Paschal Ist (817-824) : St Prassede's basilica

Raphaël Demès

- ¹ La délimitation voire la re-délimitation d'un espace est au cours de l'Antiquité puis au Moyen Âge un moyen de garantir une certaine emprise sur celui-ci et par là même un enjeu de pouvoir. C'est ce que Pascal I^{er} semble avoir mis en application pendant son pontificat entre 817 et 824, tout en réactivant des formules visuelles pour asseoir son autorité. Le décor monumental en mosaïque de la basilique



de Sainte-Praxède à Rome, composée sous le pontificat de celui-ci, est révélateur de cette démarche. Perchée sur la colline de l'Esquilin, la basilique fut précédée d'une *insula* jusqu'à ce qu'une *domus ecclesiae* soit établie au milieu du II^e siècle. La première mention du *titulus praxedis* date de 491 ². Le lieu de culte fut restauré sous le pontificat d'Adrien I^{er} (772-795), mais la construction menaçait de s'effondrer au début du IX^e siècle lorsqu'intervint le pape Pascal I^{er}. Celui-ci décida de construire un édifice sur un emplacement proche « *in meliorem eam quam dudum fuerat erexit statum* ³ ». La nouvelle basilique dédiée à sainte Praxède fut dédiée le 20 juillet 817, le jour supposé du transfert de nombreuses reliques des catacombes romaines jusqu'à la crypte de l'édifice. Cet événement fut inscrit sur une plaque de marbre exposée dans la nef de l'édifice, rappelé dans l'inscription dédicatoire qui parcourt la conque absidale de la basilique, puis

relaté dans le *Liber Pontificalis* ⁴. Le nouvel ensemble aurait été composé selon le plan de la basilique de Saint-Pierre dans sa phase constantinienne, en prenant en compte le dispositif du chœur de cette dernière, telle la crypte annulaire aménagée au VI^e siècle ⁵. Ce développement du sanctuaire autour des restes saints apparaît comme l'un des traits majeurs du nouveau visage de la basilique recomposée par Pascal I^{er}. La crypte de la basilique devait en effet accueillir les reliques de plus de deux mille trois cents saints transférées depuis les catacombes romaines par décret pontifical, « afin de les sauver de l'abandon ⁶ ». Or une certaine polarisation de l'édifice autour du sanctuaire enserrant ces reliques est rendue sensible par le décor en mosaïque du chœur, où la dimension martyrale de la basilique est mise en évidence ⁷.

- 2 Le décor monumental est réparti en trois étapes que le regard franchit successivement depuis l'arc triomphal jusqu'à la conque absidale en passant par l'arc absidal (fig. 1).

Fig. 1 – Vue d'ensemble du chœur de Sainte-Praxède, Rome, 817-824.



- 3 L'organisation de ce décor suit un mouvement ascendant guidé par une élévation axiale depuis l'autel (*altare*) en progressant depuis l'inscription dédicatoire de Pascal I^{er} jusqu'à la présentation de la Jérusalem céleste au sommet de l'arc triomphal ⁸. Il s'agira de s'interroger sur ce qui définit et constitue cette progression, en tentant de cerner les étapes qui jalonnent ce sentier visuel ascendant empreint de la présence pontificale. En effet, le pape a su parfaitement s'insérer dans cet ensemble iconographique, notamment par l'utilisation d'un code chromatique singulier, jusqu'à s'imposer lui-même comme un intermédiaire dans la hiérarchie entre le terrestre et le céleste. Pascal I^{er} parvient même à se rendre omniprésent en se servant de plusieurs formules visuelles imbriquées pour composer un discours légitimant la primauté de l'Église de Rome. Certaines formules textuelles, architecturales et iconographiques sont enchevêtrées afin de (re)délimiter un espace ecclésial et urbain à Rome, une cité renaissante durant le premier tiers du IX^e siècle.

Fonder l'autorité pontificale de Pascal I^{er}. Des martyrs romains à Sainte-Praxède : les enjeux

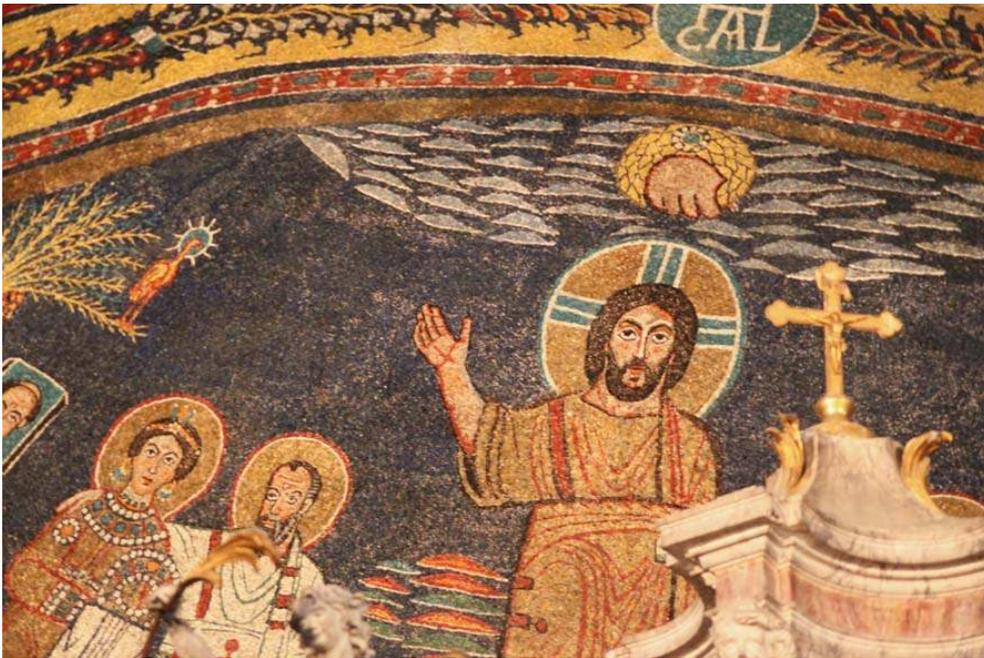
- 4 Tout d'abord, la conque absidale présente, sur un fond bleu sombre, six personnages gravitant autour du Christ de l'*Adventus in Gloria* ou de la seconde Parousie (fig. 2) ⁹.

Fig. 2 – Vue d'ensemble de la conque absidale de Sainte-Praxède.



- 5 Le Christ se manifeste sur une nuée colorée, vêtu d'une tunique dorée aux plis cernés de rouge et noir et auréolé d'un nimbe crucifère doré cerclé de blanc et bleu, frappé en son centre d'une croix bleue (fig. 3) ¹⁰.

Fig. 3 – Détail du Christ de la conque absidale de Sainte-Praxède.



- 6 Sur un fond de nuages blancs, la main de Dieu apparaît et couronne le Christ, qui, de la main gauche, porte le rouleau scellé de l'Apocalypse et bénit de la main droite, tout en désignant un oiseau perché sur un palmier dattier à gauche ¹¹. Il s'agit du phénix aurolé d'un nimbe rayonnant bleu cerné de blanc. Six personnages gravitent autour du Christ. Ils semblent en légère lévitation au-dessus d'une plaine verdoyante arrosée par le Jourdain – identifié par une inscription encadrée de deux signes –, parcourant l'ensemble de l'abside en circonscrivant ainsi cet espace paradisiaque ¹². Parmi ces personnages, les apôtres Pierre et Paul, auréolés d'un nimbe doré cerné d'un liseré blanc et rouge, encadrent le Christ. Les tuniques du couple apostolique sont blanches, rehaussées de liserés rouges et marquées de plis soulignés de vert et de noir. Les deux apôtres recommandent, en les tenant par l'épaule, deux figures féminines, Praxède et Pudentielle, qui portent chacune la couronne gemmée de leur martyre (fig. 4 et 5).

Fig. 4 – Détail de la partie gauche de la conque absidale de Sainte-Praxède. Paul, Praxède et Pascal I^{er}.

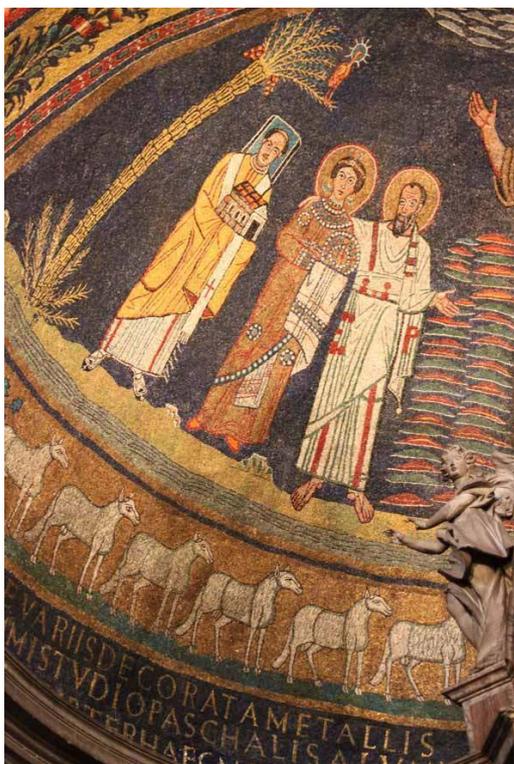


Fig. 5 – Détail de la partie droite de la conque absidale de Sainte-Praxède. Pierre, Pudencienne et Zénon.



- 7 Les mains de celles-ci sont recouvertes d'un tissu blanc aux plis bleus, traversé d'un bandeau orfévré encadré de deux liserés rouges. Leurs vêtements sont dorés avec des plis rehaussés de rouge et sont ornés de diverses pierres précieuses et semi-précieuses, similaires à celles de leurs couronnes et de leurs bijoux.
- 8 Le fait que Pierre et Paul recommandent deux martyrs est déjà manifeste dans une composition similaire sur la conque absidale de la basilique dédiée à Cosme et Damien, édifiée sur le forum durant le pontificat de Félix IV (526-530) (fig. 6).

Fig. 6 – Vue d'ensemble du chœur de Saints-Cosme-et-Damien, Rome, 526-530.



- 9 Ce dernier décida de faire transporter les reliques de deux saints frères et docteurs grecs martyrisés au IV^e siècle dans la crypte de l'édifice. L'emplacement de cette basilique sur le forum fut décisif, puisque les deux couples de martyrs chrétiens représentés à Saints-Cosme-et-Damien – ces derniers étant respectivement recommandés par Pierre et Paul – répondent à une fraternité mythologique. En effet, le double bâtiment antique que Félix IV décida de convertir est situé en face de l'ancien temple dédié aux Dioscures. De plus, dans la composition en mosaïque de la conque absidale de cette basilique, Cosme et Damien sont introduits par les apôtres Pierre et Paul, le couple apostolique qui a participé à délimiter l'*Urbs* chrétienne lorsque l'empereur Constantin (306-337) décida de monumentaliser leurs sépultures hors les murs de Rome. Les reliques concourent ainsi à la fondation d'une basilique en marquant et en s'appropriant un espace déterminant jusqu'à substituer un couple de figures fondatrices par un autre. De fait, la proximité des sépultures présumées de Romulus et Rémus, fondateurs mythiques de Rome, avec celles de Pierre et Paul lors de l'édification au IV^e siècle des deux basiliques romaines leur étant dédiées, ne serait pas anodine¹³. Pierre et Paul interviennent ici en tant qu'intermédiaires et introduisent un couple de saints qui réactualise leurs statuts de figures fondatrices. À l'exemple de ce qu'a réalisé Félix IV à Saints-Cosme-et-Damien, Pascal I^{er} a composé un véritable discours visuel sur la conque absidale de Sainte-Praxède. Le pape met ainsi en exergue les origines apostoliques de l'Église de Rome en actualisant et en réactivant des formules visuelles composées de figures martyrales fondatrices et rayonnantes.

- 10 Cette référence à la Rome des martyrs des premiers siècles est accentuée par la proximité géographique immédiate de la basilique Sainte-Praxède avec Sainte-Pudentienne. La fille de Quintus Servilius Pudens ainsi que Praxède, – qui fut identifiée comme sa sœur –, auraient été martyrisées sous l'empereur Marc-Aurèle (161-180) en raison de leur implication dans la défense des communautés chrétiennes¹⁴. Les reliques des deux saintes auraient d'abord été déposées dans les catacombes de Priscille sur la *Via Salaria* avant d'être transférées dans la crypte de Sainte-Praxède au début du IX^e siècle. En transférant les reliques des deux martyrs vers cette basilique, Pascal I^{er} se situe dans la continuité du pape Pie I^{er} (140-154), qui s'était érigé en protecteur de Praxède et Pudentienne. De tels déplacements de reliques ont connu des précédents, notamment sous les pontificats de Paul I^{er} (757-767) et d'Adrien I^{er} (772-795), afin de protéger les restes des corps saints des pillages réguliers commis dans les catacombes¹⁵. Toutefois, le transfert massif des reliques opéré par Pascal I^{er} fut utilisé comme un faire-valoir de son pontificat. Les diverses mentions et inscriptions relatives à ce déplacement et surtout la présence de ces reliques contribuèrent à galvaniser la sacralité de l'édifice et à inscrire le pape dans une continuité ainsi que dans un ensemble bien délimité dans le temps et l'espace. De plus, le transfert des reliques depuis les catacombes romaines fut un moyen de recentrer les dévotions et de canaliser les pèlerinages vers une basilique située dans les murs de Rome, un espace bien contrôlé par le pouvoir pontifical.
- 11 Ainsi, les martyrs romains ont joué un rôle fondateur dans la constitution de cette basilique valorisée par les reliques. Ce couple de martyrs est accompagné sur l'abside de Sainte-Praxède d'un second couple, celui formé par Pascal I^{er} et saint Zénon. À gauche, sous le palmier dattier au phénix, le pape est figuré vêtu d'une chasuble sacerdotale jaune dorée, aux plis rehaussés de rouge et de noir, portée par-dessus une tunique blanche à liserés verticaux rouges (fig. 4). Toujours selon ce même code chromatique, l'étole qu'il porte est blanche, frappée d'une croix latine rouge. Sa tête est encadrée d'un nimbe carré bleu cerné de blanc et il présente dans ses mains voilées la maquette de l'édifice qu'il a offert¹⁶. À l'opposé de ce dernier, saint Zénon est placé sous un second palmier dattier (fig. 5). Il est vêtu d'une tunique blanche à liserés verticaux rouges aux plis rehaussés de bleu-vert, – rappelant les tuniques de Pierre, Paul et du pape –, frappée dans la partie supérieure d'une croix grecque rouge. La tranche du codex liturgique qu'il présente est également blanche et rouge et les plats orfèvrés du recueil rappellent la disposition des gemmes des couronnes martyrales de Praxède et Pudentienne. Parmi le peu d'éléments connus sur l'histoire de saint Zénon, on sait que le pape Adrien I^{er} fit restaurer un autel dédié à celui-ci sur la *Via Appia* ce qui traduit une relative permanence de la dévotion pontificale envers ce martyr¹⁷. Les figures d'intercession soigneusement choisies par le pape révèlent alors l'un des aspects de la mise en œuvre d'un véritable discours visuel du pouvoir pontifical de Pascal I^{er}. Tout comme le pape Félix IV était montré dans la basilique des Saints-Cosme-et-Damien comme pendant de Théodore, Pascal I^{er} est figuré comme pendant de Zénon, s'inscrivant ainsi visuellement dans un groupe martyral¹⁸. Leurs tonsures et leurs vêtements sacerdotaux instaurent entre ces deux figures officiantes une stricte correspondance renforcée par le codex présenté par Zénon comme référence directe à la célébration du sacrement de l'eucharistie¹⁹. Le pape du IX^e siècle s'insère alors à plusieurs niveaux dans le groupe des martyrs romains qu'il complète et encadre, sa tunique blanche à liserés rouges le reliant visuellement à cet ensemble. Tout comme les martyrs ont gagné leur salut par leur sacrifice, le pape cherche à assurer le sien en s'inscrivant dans ce groupe qui rappelle ses actions de plusieurs manières. Il

s'impose ainsi comme une étape, un échelon intermédiaire entre le terrestre et le céleste à mi-chemin entre les martyrs, les apôtres et le Christ.

- 12 Le bandeau inférieur de la calotte absidale est quant à lui divisé en deux registres (fig. 4). Le registre inférieur est parcouru par la dédicace de Pascal soulignant le décor mis en place, qui permet de faire resplendir « la demeure de la pieuse Praxède, qui est aimée par Dieu aux cieux (...) à cause du scintillement des divers métaux ²⁰ ». Cette inscription en lettres capitales dorées sur fond bleu, divisée en son milieu par deux croix grecques dorées et deux feuilles, rappelle celle des Saints-Cosme-et-Damien, notamment dans les formules textuelles utilisées ainsi que dans le code chromatique employé (fig. 7) ²¹.

Fig. 7 – Détail de l'Agneau sur la Source de Vie. Conque absidale de Saints-Cosme-et-Damien.



- 13 Le registre supérieur est quant à lui occupé par une frise de douze agneaux sortant de Bethléem et Jérusalem, dont les murs gemmés évoquent la description de la Jérusalem céleste ²². Ces agneaux convergent vers l'Agneau de l'Apocalypse figuré au-dessus de la Source de Vie ²³. La tête de l'animal central, nimbée de bleu cerné de blanc, est située dans l'axe de la croix dorée de l'inscription dédicatoire et du Christ présenté sur la calotte absidale. Le Jourdain participe ainsi au discours apocalyptique de l'ensemble en arrosant cet Éden retrouvé grâce au sacrifice du Christ figuré au centre.
- 14 Le regard est ensuite reporté vers l'arc absidal, le premier arc triomphal qui reprend en quelque sorte la composition de l'arc absidal des Saints-Cosme-et-Damien, daté entre 687 et 701 (fig. 2 et 8) ²⁴.

Fig. 8 – Détail de la partie droite de l'arc absidal de Sainte-Praxède. Les anges, les Évangélistes Jean et Luc sous leur forme animale et les Vieillards de l'Apocalypse.



- 15 L'arc absidal de Sainte-Praxède est introduit par un intrados décoré d'une guirlande végétale réunie au sommet par un médaillon bleu cerné de blanc. Ce dernier abrite le monogramme du pape composé de six lettres blanches entrelacées sur un fond bleu où l'on peut lire PASCHAL (fig. 9).

Fig. 9 – Détail du monogramme de Pascal I^{er} et de l'Agneau. Arc absidal de Sainte-Praxède.



- 16 Dans l'axe de ce médaillon, sur l'arc lui-même cette fois-ci, se trouve une sphère bleue cernée de blanc sur laquelle se détache l'Agneau sacrificiel, couché sur un trône gemmé de saphirs et de perles, le tout sommé d'une croix. Le rouleau aux sept sceaux est déposé et présenté sur le marchepied, confirmant qu'il s'agit du trône de l'Agneau décrit dans l'Apocalypse²⁵. Autour de ce dernier, sur une nuée multicolore se détachent tout d'abord sept chandeliers représentant les sept Églises de Jean ou les sept Esprits de Dieu, encadrés de huit figures nimbées d'une auréole bleue cernée de blanc²⁶. De chaque côté, deux paires d'anges aux ailes dorées et vêtus de blanc introduisent les Quatre Vivants portant leurs Évangiles tels des *codices* fermés aux plats orfévrés (fig. 8). Sur les retombées de l'arc, les vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse sont présentés en train d'offrir leurs couronnes gemmées à l'Agneau sur un sol vert rappelant l'Éden de la conque absidale²⁷. Cette dernière est ainsi unie à l'arc par différents échos visuels, afin de former un ensemble homogène tout comme le décor en mosaïque de l'arc et de la conque absidale de la basilique des Saints-Cosme-et-Damien²⁸. En effet, la présence répétée du codex lie Zénon au Tétramorphe de même que les couronnes gemmées des Vieillards rappellent celles de Praxède et Pudentienne. Le décor orfévré affiche ainsi une double portée. D'une part, le codex aux plats orfévrés représenté fait directement écho à l'objet liturgique réel, une correspondance déjà établie par le pape vêtu en diacre s'imposant comme un intermédiaire entre l'humain et le divin. Les *codices* orfévrés portés par le Tétramorphe et le martyr romain renforcent l'idée que l'Église détient et transmet l'écrit, le Verbe fixé dans les Évangiles, dont la radiation des nimbes décrits peut évoquer la diffusion. D'autre part, les couronnes gemmées des Vieillards et des martyres romaines s'inscrivent dans une thématique plus vaste du triomphe sur le temps et la mort par la foi. C'est également ce qui est exprimé dans la combinaison chromatique du nimbe et du monogramme de Pascal sur l'intrados de l'arc, qui le place ainsi dans un groupe de figures martyrales et d'intercession déterminant entre le phénix, le Christ, les figures angéliques et le Tétramorphe représentés sur le premier arc triomphal.

Omniprésence du pape Pascal I^{er} et mise en abîme des formules visuelles

- 17 La triangulation ainsi opérée entre le Christ, le pape et le phénix apparaît comme un schéma fondateur basé sur l'imbrication de plusieurs formules visuelles entre elles. En effet, d'autres exemples romains montrent le phénix perché sur un palmier dattier directement au-dessus de Paul et cela peut notamment s'expliquer par l'allusion de ce dernier à la Résurrection du Christ dans la *Première Épître aux Corinthiens* comme le souligne Fabrizio Bisconti²⁹. Par ailleurs, cette formule triangulaire entre Paul, le phénix et le Christ s'imbrique dans une seconde formule, celle de la *Traditio Legis* à laquelle le phénix perché sur un palmier est parfois associé dans l'iconographie culturelle et funéraire romaine entre la fin du IV^e et le début du V^e siècle. De plus, le phénix auréolé d'un nimbe rayonnant reprend déjà une formule visuelle en soi développée dès la fin du IV^e siècle autour d'une correspondance étroite entre cet oiseau et cet arbre liés aux idées de renaissance et de résurrection³⁰. En prolongeant la dimension eschatologique de cette théophanie, la tête nimbée du phénix ferait aussi référence au nimbe rayonnant stellaire évoqué dans l'Apocalypse, comme l'a montré Lourdes Diego Barrado³¹.

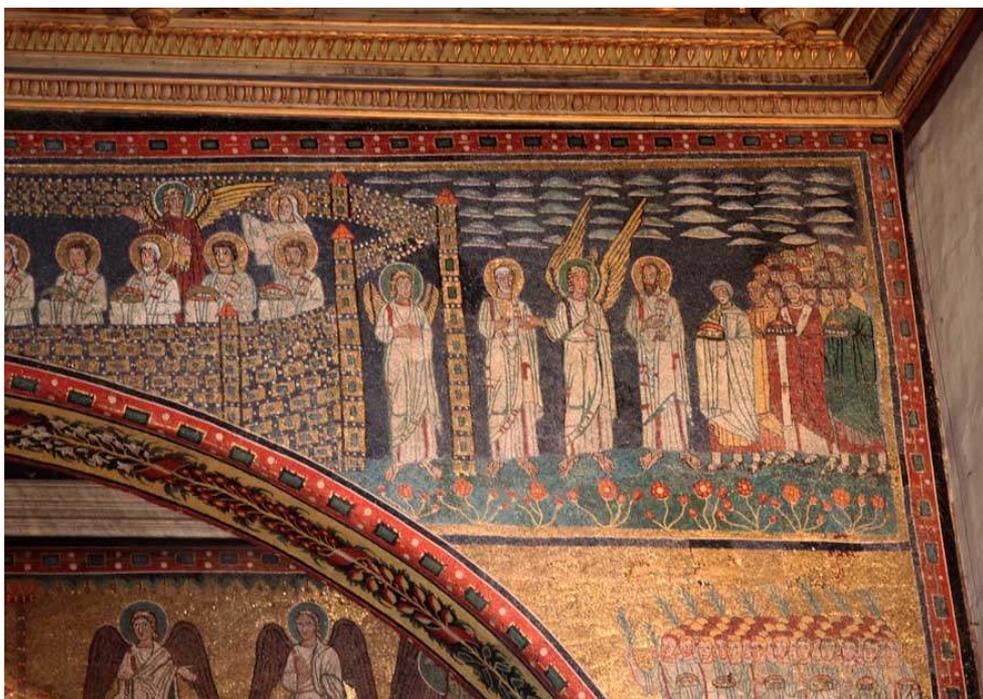
- 18 Plusieurs formules semblent ainsi mises en place à Rome aussi bien d'un point de vue architectural qu'iconographique, de sorte qu'une certaine dynamique « d'une formule dans la formule » est instaurée à Sainte-Praxède. En effet, la composition formée de six personnages flanquant le Christ pourrait apparaître comme un développement du schéma paléochrétien de la *Traditio Legis*, véritable « formule » fondatrice et synthétique de la *Concordia apostolorum* pour l'Église du IV^e siècle. En poursuivant cette idée de mise en abîme des formules remployées, la triade formée entre le Christ, le phénix et saint Paul se réfère également à un schéma répandu dès le IV^e siècle, mettant en perspective l'idée de résurrection. Pascal I^{er} s'inscrit pleinement dans cet ensemble en arborant le même code chromatique, le même vocabulaire visuel que les cinq autres personnages de la conque absidale liés par leur dimension sacrificielle. En tant que médiateurs entre les fidèles et le divin, la présence des martyrs est justifiée sur la conque absidale au sein de laquelle le pape cherche également à s'insérer. Il est rendu omniprésent par un certain nombre de détails. En effet, l'alternance chromatique récurrente entre le doré, le bleu et le blanc est utilisée de manière réfléchie pour valoriser la figure pontificale. D'une part, son vêtement sacerdotal jaune doré et blanc lui permet de s'inscrire visuellement dans un groupe, à mi-chemin entre le Christ et les martyrs romains tout en le mettant en étroite correspondance avec saint Zénon. D'autre part, le fait de porter la maquette de l'édifice qu'il a offert justifie sa présence, puisqu'il appartient alors au groupe des personnages porteurs d'éléments représentatifs d'un statut et d'une fonction. Par ailleurs, son nimbe bleu cerné de blanc le relie à une triangulation décisive entre le phénix, le Christ et lui-même dans la perspective de la résurrection. Le pape apparaît ainsi comme un médiateur, une figure d'intercession entre le terrestre et le céleste, entre l'humain et le divin, entre le sensible et l'intelligible au sein d'une assemblée de martyrs dominée par le Christ au nimbe tricolore.
- 19 De la même manière, il n'est pas anodin que le nimbe bleu cerné de blanc de l'Agneau se trouve dans l'axe du nimbe crucifère du Christ, du monogramme pontifical ainsi que de la sphère de l'Agneau de l'Apocalypse (fig. 2). Le regard est ainsi guidé par ces médaillons selon un mouvement ascendant qui est complété par un mouvement horizontal, à la fois centrifuge et centripète, rendu sensible par les diverses figures blanches juxtaposées ainsi que par les nimbes colorés. Ainsi, un mouvement cruciforme est progressivement dessiné par un code chromatique efficace ainsi que par les médaillons des figures qui balisent le sentier visuel ainsi tracé. Le pape s'affirme alors comme le pilier essentiel de l'ensemble, en particulier par sa présence à des points stratégiques, qui vont depuis l'inscription dédicatoire jusqu'au sommet du premier arc triomphal encadrant l'abside.
- 20 Le regard est ensuite conduit vers le second arc triomphal de la basilique par un deuxième monogramme situé au centre de l'intrados au sommet d'une guirlande végétale redoublant le premier arc (fig. 1)³². L'alternance des saphirs et des perles, qui encadrent les deux arcs triomphaux, correspond à la disposition des gemmes ornant les fortifications de la Jérusalem céleste décrite dans l'Apocalypse³³. Tout comme la partie inférieure de la conque absidale est encadrée des fortifications gemmées de Bethléem et Jérusalem, le sommet du second arc triomphal est circonscrit par l'enceinte orfévrée de la Jérusalem céleste imaginée d'après la description de l'Apocalypse. La ville est présentée avec huit tours et deux portes d'entrée, dont les enceintes non crénelées traduisent l'idée que ces fortifications servent davantage à délimiter un espace qu'à en défendre l'entrée. Chaque entrée est gardée par deux anges aux ailes dorées portant également un nimbe bleu cerné de blanc rappelant les figures angéliques du premier arc. Le Christ, faisant

écho à l'Agneau de l'Apocalypse du premier arc triomphal, domine l'assemblée des apôtres au milieu de l'enceinte elliptique de la Jérusalem céleste. Tout comme les agneaux convergent vers l'Agneau sacrificiel à la base de la calotte absidale, les apôtres se dirigent vers le Christ encadré de figures angéliques aux ailes dorées et aux nimbes bleus cernés de blanc. Redoublant la figure de l'abside, le Christ est représenté sur le second arc triomphal dans la même posture et selon le même code chromatique. La procession des apôtres à l'intérieur de la Jérusalem céleste est menée par Marie à gauche et probablement Praxède à droite, deux figures d'intercession. Les apôtres, auréolés d'un nimbe doré cerné de blanc et de rouge, sont tous vêtus d'une tunique blanche à liserés rouges et présentent leurs couronnes gemmées. Aux deux extrémités de la ville se tiennent deux prophètes. À gauche, il s'agit d'un jeune homme portant une table sur laquelle est inscrit *LEGE* (fig. 10), tandis qu'à droite, un homme plus âgé est accompagné d'un ange vêtu de pourpre, dont la tête est inscrite dans un nimbe bleu cerné de blanc (fig. 11).

Fig. 10 – Détail de l'écoinçon gauche de l'arc triomphal de Sainte-Praxède. Praxède et Pudencienne guident la foule des élus vers la Jérusalem céleste.



Fig. 11 – Détail de l'écoinçon droit de l'arc triomphal de Sainte-Praxède. Pierre et Paul guident la foule des élus vers la Jérusalem céleste.



- 21 Plusieurs hypothèses sont possibles pour identifier ce couple de prophètes qui pourrait être Isaïe et Jérémie ou plus vraisemblablement Élie accompagné de Moïse. Dans ce dernier cas, la scène pourrait évoquer l'épisode de la Transfiguration de Jésus³⁴. À l'extérieur de la ville, sur un fond bleu nuageux, la foule des élus est menée à gauche par Praxède et Pudencienne (fig. 10) et à droite par Pierre et Paul, les deux paires de martyrs romains figurés autour du Christ sur la conque absidale (fig. 11). Sur les retombées du second arc, deux groupes d'élus sur un fond doré présentent des couronnes. Leurs têtes sont levées et leurs regards ainsi dirigés vers le Christ qu'ils honorent en agitant les palmes du triomphe. L'alternance chromatique entre les extrémités et les retombées du second arc triomphal renforce ainsi la hiérarchie opérée entre les élus selon la description de l'Apocalypse³⁵.
- 22 Le décor du second arc triomphal de la basilique revêt également une autre dimension. En effet, une référence à la liturgie pourrait expliquer la récurrence des figures martyrales ainsi que l'omniprésence du pape, à l'origine du transfert des reliques. Ce dernier est rendu présent par le code chromatique des nimbes des anges ainsi que par le monogramme de l'intrados du second arc. Comme le démontre Marchita Mauck, des éléments de la cérémonie de dédicace de l'édifice ont probablement été reproduits sur le second arc triomphal de Sainte-Praxède. Le décor de ce dernier cristallise même plusieurs cérémonies et rites se développant à Rome au IX^e siècle³⁶. Les rites de consécration, de translation des reliques et plus largement les rites funéraires, ainsi que la cérémonie propre au dimanche des Rameaux, – mettant en scène l'*Adventus* –, se voient ainsi réunis dans cette composition en mosaïque³⁷. Le point de jonction entre ces célébrations est l'idée centrale de triomphe teintée d'une dimension funéraire. Le transfert des reliques est en effet étroitement lié à la fondation et à la consécration de l'édifice, c'est pourquoi l'antienne « *In paradisum* » des cérémonies funéraires aurait été entonnée à cette occasion et transposée en mosaïque³⁸. Tout comme les martyrs font leur entrée triomphale à Rome

durant ces processions, les groupes d'élus arborant des palmes sur le second arc de triomphe, approchent de la Jérusalem céleste à la manière du Christ de l'*Adventus* accueilli sur un sol jonché de feuillages. Ainsi, ces différentes cérémonies s'influencent et s'imbriquent étroitement tant dans la liturgie que dans l'iconographie qui la retranscrit. La cérémonie de dédicace de l'église illustrée en mosaïque est à la fois une entrée triomphale des reliques à Rome et des élus à Jérusalem soulignant ainsi l'assimilation de Rome à la Jérusalem céleste. La transposition en mosaïque d'éléments empruntés à la cérémonie funéraire du transfert des reliques confirmerait alors la dimension martyrale de l'édifice, où les saints sont matériellement rendus présents de trois manières³⁹. Les reliques conservées dans la crypte de l'édifice, la liste des saints inscrite sur une plaque de marbre exposée dans la nef et les figures attendant d'entrer dans la nouvelle Jérusalem sur le second arc triomphal soulignent ainsi le rôle prédominant du pape. Dans le même ordre d'idées, la foule des élus portant des palmes sur les retombées du second arc pourrait rappeler l'entrée triomphale de Jésus-Christ à Jérusalem et les processions décrites par Égérie au IV^e siècle organisées durant la semaine sainte dans la cité⁴⁰. Or, la cérémonie du dimanche des Rameaux a certainement été introduite en Occident entre la fin du VIII^e et le début du IX^e siècle, c'est-à-dire au moment où les rites funéraires et les cérémonies de dédicaces prennent forme, notamment à Rome.

Codification chromatique, rhétorique de la couleur. Le décor de la chapelle Saint-Zénon au sein de la basilique Sainte-Praxède (817-824)

- 23 En marge des décors du chœur de Sainte-Praxède, les mosaïques de la chapelle Saint-Zénon greffée sur le collatéral sud de la basilique présentent des caractéristiques similaires. Les deux ouvrages sont contemporains et la même codification chromatique a été adoptée à commencer par l'utilisation de la sphère bleue cernée de blanc. Cet élément caractérise les figures angéliques qui portent le médaillon orfèvré abritant un portrait du Christ au centre de la voûte de la chapelle (fig. 12).

Fig. 12 – Vue de la voûte de la chapelle Saint-Zénon dans la basilique Sainte-Praxède.



- 24 Au sein du décor de cette dernière, la paroi nord, divisée en deux registres, est représentative des formules visuelles actives à Sainte-Praxède (fig. 13).

Fig. 13 – Paroi nord de la chapelle Saint-Zénon.



- 25 Dans le registre supérieur est présenté l'Agneau sacrificiel de l'Apocalypse avec un nimbe crucifère bleu cerné de blanc, placé au-dessus de la Source de Vie et encadré de quatre cerfs qui viennent s'abreuver aux fleuves⁴¹. Dans le registre inférieur se trouvent quatre portraits féminins en buste, à savoir, de gauche à droite, Théodora, Praxède, Marie et Pudentienne. La mère du Christ est ainsi encadrée du couple martyral et de Théodora devenant le pendant de Marie. Le système de filiation et de parenté est souligné par les deux supposées sœurs ainsi que par la mère de Jésus et du pape, celle-ci étant intégrée à ce groupe. L'inscription en lettres majuscules bleues THEODORA EPISCOPA, ainsi que le nimbe carré bleu cerné de blanc font clairement référence à l'empreinte pontificale récurrente. De fait, cette chapelle funéraire, dont le plan cruciforme rappelle le plan des *martyria* ainsi que l'architecture byzantine, fut dédiée à saint Zénon, mais aurait été destinée à Théodora. En plaçant des reliques dans une chapelle funéraire destinée à un membre de sa famille, Pascal I^{er} s'inscrit dans la continuité de l'évêque Ambroise de Milan (374-397) puis du pape Théodore (642-649)⁴². Par ailleurs, les trois autres figures féminines portent quant à elles un nimbe uniquement cerné d'un liseré rouge. L'utilisation de cette couleur constitue d'ailleurs un procédé visuel crucial.
- 26 Au sein de ces différents dispositifs, le rôle tenu par les couleurs dans le processus de délimitation visuelle apparaît déterminant de même que l'emprunt d'effets particuliers à la technique de l'orfèvrerie. Les enjeux de l'emploi de la couleur rouge dans le décor monumental de Sainte-Praxède sont intéressants à observer. Dans son étude sur les mosaïques de la basilique de Saint-Clément de Rome (1118), Stefano Riccioni avait envisagé l'emploi du rouge comme un signal visuel faisant directement référence aux principes de mise en évidence à l'œuvre dans les manuscrits issus des *scriptoria* du monastère du Mont-Cassin⁴³. Cette codification chromatique viserait à distinguer les passages les plus importants du texte dans les manuscrits et a pu être appliquée dans cette composition mêlant l'écrit et l'iconographie au sein d'un même système visuel⁴⁴. En reprenant l'ensemble des mosaïques de la basilique, la couleur rouge apparaît dans trois cas de figure, afin de cerner, délimiter et circonscrire un espace. D'une part, les bordures rouges sont en effet employées pour marquer les plis de la tunique du Christ, de Praxède, Pudentienne, du pape ainsi que pour les liserés des tuniques de saint Zénon, des apôtres, des Vieillards et des figures angéliques. D'autre part, les nimbes dorés du Christ dans la chapelle adjacente, des deux couples de martyrs romains ainsi que de saint Zénon présentent un double contour rouge et blanc. Enfin, les pierres précieuses et semi-précieuses, qui encadrent la courbure des arcs triomphaux, se détachent également sur un fond rouge. Ainsi, l'emploi du rouge dans les vêtements et pour cerner les nimbes renforce cette insertion de Pascal I^{er} dans le groupe des martyrs, dont le pape a sauvé un grand nombre de reliques et dont il espère tirer profit.
- 27 Par ailleurs, l'emploi du rouge pourrait révéler l'organisation visuelle du décor, une composition basée sur deux axes de lecture perpendiculaires. D'une part, les liserés rouges et les rehauts colorés des plis des vêtements, tout comme les chandeliers des Églises autour de l'Agneau, accentuent la verticalité de la composition renforçant ce mouvement ascendant, visuel et spirituel, de l'autel vers la Jérusalem céleste. D'autre part, les nuages rouges ainsi que les liserés orfévrés horizontaux renforcent quant à eux la dynamique horizontale du décor, ce qui permet une lecture cruciforme de l'ensemble. Enfin, la courbure des deux arcs triomphaux est soulignée par une bordure à motifs orfévrés qui encadre les éléments architectoniques. Les divers nimbes colorés, tout en balisant un sentier visuel, participent également à un processus de délimitation

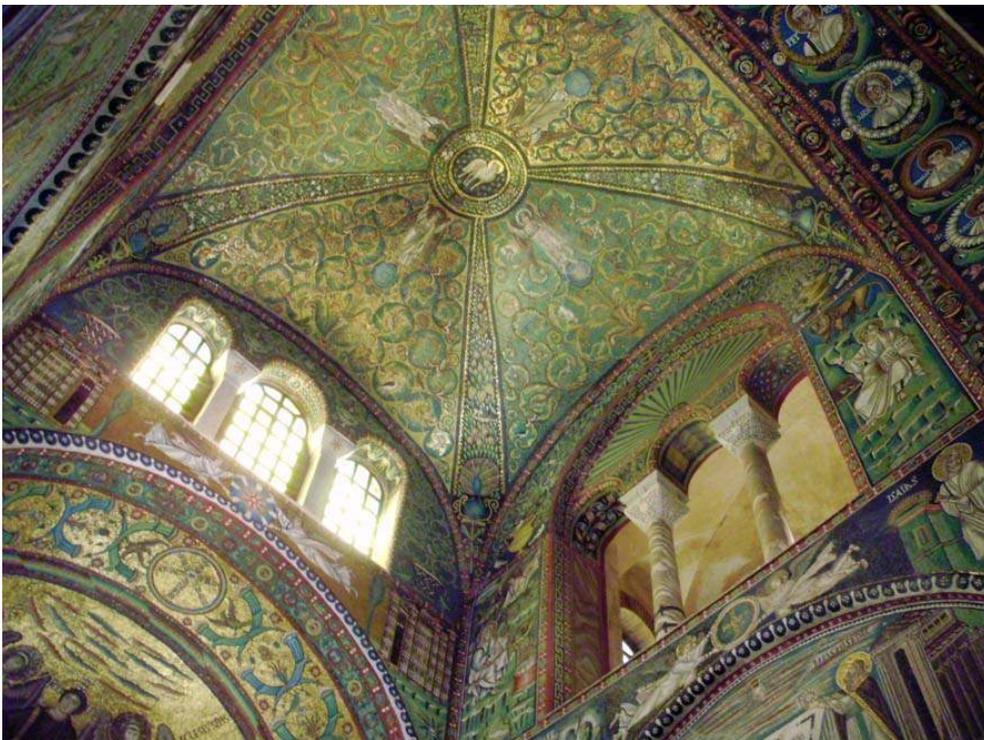
circulaire. L'espace ainsi exposé et délimité, met en valeur ce qu'il cerne et concerne. Les nimbes dorés des martyrs, des apôtres et du Christ signalent le visage de ces figures tout en différenciant certaines d'entre elles. De fait, les médaillons bleus cernés de blanc circonscrivent l'Agneau de l'Apocalypse, la tête du phénix, les figures angéliques d'intercession et le Tétramorphe. Le nimbe carré et le monogramme de Pascal I^{er} présentent, quant à eux, cette combinaison chromatique afin de renvoyer visuellement au Christ, dont le nimbe crucifère arbore les mêmes couleurs. De plus, les deux nuances de bleu utilisées, à savoir le bleu clair remplissant l'intérieur des nimbes et le bleu foncé des fonds nuageux, sont uniquement réunies dans la sphère de l'Agneau couché sur le trône gemmé de l'Apocalypse (fig. 9). De ce fait, le cœur des mosaïques du chœur de Sainte-Praxède est exposé sur cette sphère, qui résume à elle seule la codification visuelle de l'ensemble. Ainsi, sur une sphère bleue cernée de blanc, la formule de l'Agneau couché sur le trône synthétise à elle seule le vocabulaire chromatique général de ces mosaïques ⁴⁵

- 28 C'est à travers ce motif du médaillon et de la forme circulaire que la signification des mosaïques de la partie orientale de la basilique de Sainte-Praxède peut être synthétisée. En effet, la conque absidale et les deux arcs triomphaux qui l'encadrent se complètent et répondent à l'Agneau inscrit dans une sphère. Cette dernière, encadrée des deux monogrammes, entre en correspondance avec la délimitation elliptique de la Jérusalem céleste aux fortifications gemmées. Cette idée de délimitation peut être confirmée par les réflexions de John Scheid. Celui-ci a montré qu'une ville est fondée par la délimitation d'un espace destiné à accueillir les habitants, ce qui est particulièrement probant à Rome ⁴⁶. Le sillon primordial tracé par Romulus s'impose comme le premier cercle dessinant l'*Orbis*, tout comme Constantin au IV^e siècle composa progressivement l'Église à Rome en délimitant l'espace réservé aux fidèles. La référence aux origines apostoliques de l'Église romaine par la présence des martyrs serait alors complétée par l'intermédiaire du plan de l'ancienne basilique Saint-Pierre rappelé à Sainte-Praxède. Tout comme la crypte annulaire délimite la crypte, l'abside est cernée et couronnée par la conque absidale et les deux arcs triomphaux formant, voire reformant l'*Orbis*, évoquée par la sphère sur laquelle se détache l'Agneau de l'Apocalypse.
- 29 Le processus de délimitation est également mis en place par les contours des figures tracés au moyen de différentes couleurs. Les médaillons bleus cernés de blanc nimbe les anges guidant le Tétramorphe ainsi que les anges encadrant le Christ et gardant l'entrée de la Jérusalem céleste. Il en va de même pour le nimbe crucifère du Christ ainsi que pour celui du phénix et ceux des deux agneaux apocalyptiques. Trois groupes se dessinent ainsi autour du pape, en réunissant ceux qui ont triomphé de la mort, les gardiens et les figures d'intercession. Ce motif du médaillon bleu et blanc illustre ainsi les enjeux du contour et de la mise en évidence. La technique du décor orfèvré transposée en mosaïque correspond à ce phénomène. En effet, les pierres précieuses et semi-précieuses sont distribuées d'une manière organisée. Les saphirs rectangulaires alternent avec deux perles sur un fond rouge sur les contours des arcs triomphaux et sur un fond doré sur les fortifications de la Jérusalem céleste. Cette disposition des gemmes sur fond doré se retrouve sur les bijoux dont sont parées Praxède et Pudentienne ainsi que sur les couronnes des martyrs. Les sphères bleues cernées de blanc participent à cette transposition en mosaïque de la disposition des gemmes en orfèvrerie, notamment sur la voûte de la chapelle Saint-Zénon. Les médaillons bleus, portés par les figures angéliques autour de la couronne centrale et abritant le portrait du Christ, répondent aux quatre

sphères, sur lesquelles sont montées ces figures réparties dans les angles de la voûte (fig. 12). La croix grecque ainsi dessinée, tout en correspondant au plan de la chapelle, pourrait également faire référence à la disposition en quinconce des pierres ornant les objets liturgiques. L'orfèvrerie mise en image des couronnes, des vêtements de certains martyrs et des *codices* liturgiques relie alors ces éléments au décor des fortifications de la Jérusalem céleste. De plus, les couleurs, les motifs et la distribution des éléments comme autant de gemmes relèvent de cette influence de l'orfèvrerie. Le contour orfévré du cadre des deux arcs triomphaux répondrait ainsi directement aux contours gemmés de la Jérusalem céleste, tout comme les couronnes des martyrs circonscrivent et mettent en évidence la figure qui a gagné son salut par son sacrifice. La spatialité de la croix soulignée dans la chapelle Saint-Zénon entrerait alors en étroite correspondance avec la lecture cruciforme des mosaïques du chœur de Sainte-Praxède, en conservant ce principe d'un sentier visuel balisé par certains signes.

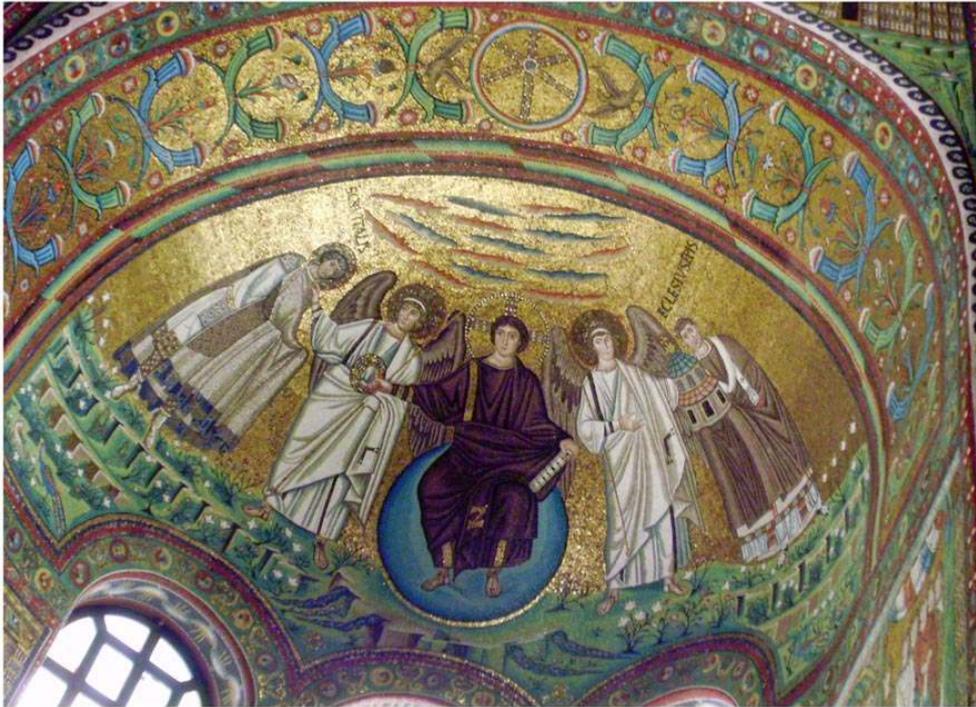
- 30 Par ailleurs, la connaissance de l'iconographie originelle de la voûte du sanctuaire de San Vitale de Ravenne, dans son état du milieu du VI^e siècle, pourrait probablement permettre d'établir des points communs (fig. 14) ⁴⁷.

Fig. 14 – Vue actuelle de la voûte du sanctuaire de la basilique Saint-Vital, Ravenne, milieu du VI^e siècle.



- 31 La partie inférieure du sanctuaire de San Vitale, qui reste la plus fidèle à son état originel, pourrait néanmoins nous apporter un point de comparaison intéressant. En effet, la sphère bleue, sur laquelle se tient le Christ au-dessus de la Source de Vie dans cette théophanie apocalyptique, se situe également dans cette perspective de délimitation de l'*Orbis* (fig. 15).

Fig. 15 – Détail de la conque absidale de la basilique Saint-Vital.



- 32 Le nimbe crucifère et gemmé du Christ, la couronne orfèvrée qu'il tend à saint Vital ainsi que les fortifications gemmées de Bethléem et Jérusalem du chœur de San Vitale relèvent de la même démarche. Enfin, l'alternance d'émeraudes, de saphirs et de perles sur un fond rouge, qui encadrent l'arc triomphal ravennate, ne fait que renforcer cette idée de délimitation que permet l'orfèvrerie dans cette composition centrée autour du Christ de l'Apocalypse.
- 33 L'utilisation de combinaisons chromatiques semble en effet être l'une des caractéristiques du décor en mosaïque de la partie orientale de Sainte-Praxède. Le bleu, le blanc et le doré sont soigneusement alternés de la base vers le sommet de la composition pour en rythmer la lecture. Ainsi, les lettres dorées sur fond bleu de l'inscription dédicatoire se trouvent sous la frise des agneaux sur fond doré avant que le regard ne soit porté vers les sept figures absidales majoritairement dorées et blanches présentées sur un fond bleu. Sur le premier arc triomphal, les figures blanches se détachent sur un fond doré, les médaillons bleus guidant ainsi le regard de l'intérieur vers l'extérieur, comme évoqué précédemment. Enfin, sur le second arc triomphal, l'enceinte gemmée de la Jérusalem céleste ponctuée de figures blanches se détache sur un fond bleu, tandis que les retombées de l'arc sont occupées par la foule des élus vêtus de blanc sur un fond doré. Ce procédé d'alternances et de répétitions créant un rythme visuel n'est pas que chromatique, mais réside aussi dans la multiplicité des formules visuelles utilisées pour exposer et matérialiser la présence de Pascal I^{er}. Tout comme les martyrs sont présents et exposés par les figures qui les représentent ainsi que par les reliques conservées dans la crypte, le pape apparaît sous trois formes ou formules à Sainte-Praxède. Dans un premier temps, le discours imagé repose littéralement sur la formule dédicatoire dans laquelle Pascal apparaît en tant que protecteur des reliques et restaurateur de l'édifice. Dans un second temps, le pape est présenté en donateur de l'édifice en s'inscrivant dans un ensemble basé sur des formules visuelles actives et efficaces. Dans un troisième temps, les

lettres entrelacées de son nom dans les monogrammes contribuent à renforcer sa présence voire son omniprésence à Sainte-Praxède.

- 34 En effet, la présence de Pascal est répartie et exposée sous diverses formes employant plusieurs formules actives ou réactivées. Plus largement, l'activité architecturale de Pascal I^{er} lui permet de s'inscrire dans l'espace urbain chrétien de Rome par le biais de plusieurs édifices qu'il restaure et « illumine ». Tout comme le sentier visuel dans les mosaïques de Sainte-Praxède est balisé, l'espace urbain chrétien de Rome est ainsi soigneusement cerné et délimité, et d'une certaine manière l'*Urbs* répond à l'*Orbis*. En ce qui concerne les formules dédicatoires, ces dernières varient légèrement d'un édifice à l'autre, mais trois éléments sont récurrents. Tout d'abord, elles évoquent la brillance et l'éclat d'une demeure resplendissant de la brillance des matériaux les plus précieux. Ensuite, l'intervention du pape est mentionnée comme une reconstruction à partir de ruines, tout comme le phénix renaît de ses cendres. Enfin, Pascal est souvent associé à des noms évocateurs, faisant notamment allusion à la lumière lorsqu'il est comparé à Phoebus chassant les ténèbres à Sainte-Marie *in Domnica* (fig. 16).

Fig. 16 – Vue du chœur de Sainte-Marie *in Domnica*, Rome, 817-824.



- 35 Il est évident qu'à Sainte-Praxède, son nom reste associé aux figures qui gravitent autour du Christ, à savoir Pierre, Paul, Praxède, Pudencienne et Zénon. Tout comme Constantin a cerné et délimité un espace autour de Rome avec le complexe épiscopal du Latran, la basilique Saint-Pierre et la basilique Saint-Paul-hors-les-murs, Pascal inscrit sa présence et (re)délimite les contours de l'*Urbs* chrétienne. D'ailleurs, les grandes processions organisées à Rome, notamment les célébrations pascales, contribuaient à unir les grands titres de Rome, dans le cadre d'un ensemble parfaitement cohérent au sein d'un espace bien cerné⁴⁸. Enfin, outre le code chromatique employé, le nom du pape est toujours placé dans le second hémistiche du troisième vers dans les inscriptions dédicatoires des basiliques de Sainte-Praxède, de Sainte-Marie *in Domnica* et de Sainte-Cécile (fig. 17)⁴⁹.

Fig. 17 – Vue du chœur de Sainte-Cécile, Rome, 817-824.



- 36 Cette cohérence de la formule textuelle permet de lier les édifices, de rythmer la formule versifiée et de créer un axe de lecture vertical par un mouvement ascendant du regard. PASCHALIS est en effet placé du côté gauche de la composition dans l'axe de la figure pontificale et du phénix, répétant ainsi l'axe vertical central joignant l'autel à la présentation de la Jérusalem céleste, en passant par les différentes formes du Christ (fig. 4). Ce rapport étroit établi entre le pape et le Christ est d'autant plus probant si l'on compare le nom du pape à l'agneau sacrificiel⁵⁰. En effet, Pascal signifie littéralement « de la Pâques », ce qui évoque ainsi la commémoration de la résurrection du Christ et renforce la triangulation établie entre le Christ, le phénix et le pape sur la conque absidale de la basilique. Tout comme le Christ rassemble les différentes figures dans le décor de Sainte-Praxède, Pascal est présenté comme celui qui réunit la *plebes dei*, le troupeau des fidèles guidé par le pape ainsi assimilé au Bon Pasteur.
- 37 La personnalité du pape Pascal I^{er} se dégage de cet ensemble en mosaïque de la basilique de Sainte-Praxède, dans lequel les martyrs romains Zénon, Praxède et Pudencienne sont recommandés par le couple apostolique de la Rome chrétienne, Pierre et Paul. Le portrait de Pascal I^{er} en tenue de diacre et au nimbe carré l'inscrirait également dans une autre continuité. Il s'agirait d'une référence au portrait en mosaïque du pape Jean VII (705-707) dans la chapelle mariale de l'ancienne basilique Saint-Pierre. Ce dernier était présenté également en diacre, tonsuré et porteur de la maquette de l'édifice qu'il a offert⁵¹. Avant d'être élu au siège pontifical, Pascal fut nommé abbé du monastère de Saint-Étienne près de la basilique Saint-Pierre grâce à Léon III (795-816) et se distingua par une extrême piété en soignant les pèlerins⁵². L'exemplarité morale de Pascal I^{er} est suggérée par la présence du nimbe carré, qui, comme l'explique Gerhart Ladner, peut faire référence à la perfection morale de son détenteur⁵³. Le carré rappellerait la forme parfaite héritée des mathématiques pythagoriciennes reprise par les philosophes alexandrins et les théologiens et appliquée aux portraits peints sur les suaires de momies romano-égyptiennes. L'omniprésence du pape et la primauté du pouvoir spirituel peuvent

également s'expliquer par un contexte assez particulier durant la *Renovatio urbis* de Rome au IX^e siècle⁵⁴. En effet, ces choix et stratégies du visuel adoptés par Pascal I^{er} s'inscrivent dans un contexte où un nouvel équilibre fut établi entre le pouvoir temporel et spirituel, entre le roi des Francs puis l'empereur d'Occident et le pape. Louis le Pieux (814-840), – sacré par le pape Étienne IV (816-817) à Reims en 816 –, réaffirma son soutien à la papauté en promettant son aide si les possessions territoriales du patrimoine de saint Pierre étaient menacées. Cependant, en parallèle, l'indépendance pontificale fut renforcée dans la gestion des affaires intérieures romaines ainsi que d'un point de vue économique, puisque Pascal, comme ses prédécesseurs, continue à battre monnaie sous couvert du titre de l'empereur franc⁵⁵. D'ailleurs, les six lettres entrelacées du monogramme pontifical à Sainte-Praxède ne sont pas sans rappeler la combinaison des lettres du monogramme frappé au début du IX^e siècle sur ses pièces de monnaie. Les figures martyrales représentées dans le décor monumental de la basilique Sainte-Praxède sous le pontificat de Pascal I^{er} participèrent ainsi à renforcer les bases du pouvoir de l'Église de Rome, tout comme les reliques contribuèrent à fonder une basilique à Rome. De fait, le pape chercha à se situer dans une certaine continuité en faisant appel à des formules visuelles rappelant les heures de gloire de l'Église. Ces formules architecturales, iconographiques et textuelles, reprises des basiliques Saint-Pierre et Saints-Cosme-et-Damien, furent ainsi canalisées et mises en abîme à Sainte-Praxède afin de composer un discours visuel ponctué par la présence de Pascal I^{er}. En adoptant une codification chromatique singulière, le pape voulut ainsi s'imposer comme un intermédiaire entre les apôtres, les martyrs romains et le Christ, tout comme il chercha à renforcer sa fonction de souverain pontife, de médiateur entre le terrestre et le céleste.

- 38 Différentes formules visuelles, actives ou réactivées, furent donc affichées dans le décor de la basilique Sainte-Praxède sous le pontificat de Pascal I^{er}. Une véritable signalétique fut ainsi mise en place par le pape à l'intérieur d'espaces de présentation construits et emboîtés grâce à des éléments délimitant un véritable chemin pour le regard du spectateur. Entre l'espace ecclésial de Sainte-Praxède et l'*Urbs* chrétienne, un parcours fut soigneusement élaboré et jalonné d'étapes formant une structure où s'imprégnait partout, en chacun des points marqués, l'omniprésence papale.

Reçu : 9 avril 2014 - Accepté : 21 mai 2014

NOTES

1. Cet article est issu des réflexions présentées sous l'intitulé : « Écrire, s'inscrire dans un espace ecclésial : Pascal I^{er} et Sainte-Praxède (Rome, IX^e siècle) », lors du séminaire « L'écrit dans la ville. Antiquité et Moyen Âge », coordonné par S. Lefebvre et D. Russo, et qui s'est tenu à l'université de Bourgogne, le 17 novembre 2013.

2. Il est ensuite fait mention de l'*archipresbyter tituli Praxidae* au concile de 499 puis du *tituli sanctae Praxedis* au concile de 595. Cf. R. KRAUTHEIMER, *Corpus Basilicarum Christianorum Romae*, Cité du Vatican, 1967, p. 232-259 ; G. B. DE ROSSI, *Bulletino di Archeologia Cristiana*, 4/1 (1882), p. 64 ; H. BRANDENBOURG, *Ancient Churches of Rome from the fourth to the seventh Century*, Turnhout, 2005 ; A.-O. POILPRE, *Maiestas Domini : une image de l'Église en Occident (V^e-IX^e siècle)*, Paris, 2005, p. 225.

3. *Vita Paschalis* dans le *Liber Pontificalis*, éd. L. DUCHESNE, Paris, 1886-1892 (vol. 2, 54). Désormais abrégé LP.
4. LP 2, 54 : « *Hic enim beatissimus et praeclarus pontifex multa corpora sanctorum dirutis in cimiteriis iacentia, pia sollicitudine, ne remanerent neglecte (...) magno venerationis affectu in iamdictae sanctae Christi martyris Praxedis ecclesia (...) deportans recondidit* » ; M. B. MAUCK, « The mosaic of the Triumphal Arch of S. Prassede : a liturgical interpretation », *Speculum*, 62/4 (1987), p. 813-828 ; U. NILGEN, « Die grosse Reliquieninschrift von Santa Prassede : Eine quellenkritische Untersuchung zur Zeno-Kapelle », *Römische Quartalschrift*, 69 (1974), p. 28.
5. R. KRAUTHEIMER, *Rome : Profile of a city*, Princeton, 1981 ; *Id.*, *Rom : Schicksal einer Stadt*, München, 1987 ; *Id.*, *Rome : Portrait d'une ville : 312-1308*, trad. fr. F. MONFRIN, 1999 (rééd.), p. 324-325 ; C. GOODSON, « Revival and Reality : the carolingian Renaissance in Rome and the basilica of S. Prassede », *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, 20 (2006), p. 162-191 ; *Id.*, *The Rome of pope Paschal I : papal power, urban renovation, church rebuilding and relic translation, 817-824*, Cambridge, 2010.
6. LP 2, 54.
7. Le décor en mosaïque a été restauré en 1987.
8. Didier Méhu a notamment réfléchi sur la dynamique de l'*iter*, du *locus* et du *transitus* dans l'espace ecclésial entre le XI^e et le XIII^e siècle, cf. D. MÉHU, « *Locus, transitus, peregrinatio*. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XI^e-XIII^e siècle) », in *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations*, 2007, p. 275-293 ; J. BASCHET, P.-O. DITTMAR et J.-C. BONNE, *Le monde roman par-delà le Bien et le Mal : une iconographie du lieu sacré*, Paris, 2012, p. 36-37.
9. Cet épisode ferait référence à deux passages : Mt 24, 30 ; Ap 1, 7. Anne-Orange Poilpré y voit une « théophanie de la résurrection » (Ap 10, 1) ce qui en ferait « une vision actuelle du Christ ressuscité et régnant dans son Église », cf. A.-O. POILPRÉ, *Maiestas Domini...*, *op. cit.*, p. 226. Voir aussi Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean : sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris, 1996, p. 79.
10. La question des contours colorés, qui s'avère particulièrement importante ici, a d'abord été relevée par Joachim Poeschke dans sa description des mosaïques de Sainte-Praxède, cf. J. POESCHKE, *Mosaïques italiennes du IV^e au XIV^e siècle*, A. VIREY-WALLON et O. MANNONI (éd. fr.), Paris, 2009, p. 192.
11. Ap 5, 1-3.
12. L'inscription en lettres capitales blanches IORDANES est encadrée de deux motifs : une croix latine et une feuille de lierre (?).
13. L. HODNE, « The "Double Apostolate" as an Image of the Church. A study of Early Medieval apse mosaic in Rome », *Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, 20 (2006), p. 143-162.
14. M. DULAËY, « Histoire du christianisme latin », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), section des sciences religieuses*, 115 (2008) [<http://asr.revues.org/245>] ; L. LEFORT, « La mosaïque de Sainte-Pudentienne à Rome », *Revue archéologique*, 27 (janvier-juin 1874), p. 96-100.
15. M. B. MAUCK, « The mosaic of the Triumphal Arch... », *op. cit.* ; J. M. MC CULLOH, « From Antiquity to the Middle Ages : Continuity and Change in Papal Relic Policy from the 6th to the 8th Century », in *Pietas : Festschrift für Bernhard Kötting, Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 8* (1980), p. 314 ; M. RIGHETTI, « Pasquale I^{er} e la fondazione carolingia », in *Santa Cecilia in Trastevere*, Rome, 2007, p. 65-83.
16. Sur la question du nimbe carré, voir G. B. LADNER, « The so-called Square nimbus », *Mediaeval Studies*, 3 (1941), p. 15-45 ; *Id.*, *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art*, Rome, 1983, p. 115-166.
17. G. B. LADNER, *Images and Ideas...*, *ibid.*, p. 170-171 ; *De Locis Sanctis Martyrum in Codice topografico della città di Roma*, éd. R. VALENTINI et G. ZUCCHETTI, Rome, 1942, III (Fonti per la storia d'Italia 81A, 88, 90 et 91).

18. Les restaurations du XVII^e siècle de la basilique des Saints-Cosme-et-Damien faussent l'appréhension de certains détails.

19. La liste des reliques de saints transférées par Pascal I^{er} est inscrite sur une plaque de marbre et exposée dans la nef de l'édifice. Elle mentionne *Zenonis Presbiteri* parmi les trois saints, dont les reliques ont été transférées dans la chapelle Saint-Zénon. Voir G. B. DE ROSSI, *Mosaici cristiani di Roma*, fasc. XI e XII, Rome, 1873-1899 ; C. GOODSON, *The Rome of pope Paschal I...*, op. cit., p. 170. Le rapport aux objets liturgiques orfèvrés pourrait être approfondi si nous pensons aux dons de mobilier liturgique effectués par le pape (LP 2, 54).

20. « EMICAT AULA PIAE VARIIS DECORATA METALLIS / PRAXEDIS D(OMI)NO SUPER AETHRA PLACENTIS HONORE PONTIFICIS SUMMI STUDIO PASCHALIS ALUMNI / SEDIS APOSTOLICAE PASSIM QUI CORPORA CONDENS PLURIMA S(AN)C(T)ORUM SUBTER HAEC MOENIA PONIT UT HIS LIMEN MEREATUR ADIRE POLORUM », cf. G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Rome, 1967 ; E. THUNØ, « The cult of the Virgin, Icons and Relics in Early Medieval Rome : a semiotic approach », in *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, XVII, « Rome entre 300 et 800. Pouvoir et symbole – Image et réalité » (2003), p. 79-98.

21. « AULA DEI CLARIS RADIAT SPECIOSA METALLIS / IN QUA PLUS FIDEI LUX PRETIOSA MICAT / MARTYRIBUS MEDICIS POPULO SPES CERTA SALUTIS / VENIT ET EX SACRO CREVIT HONORE LOCUS / OBTULIT HOC DOMINO FELIX ANTISTITE DIGNUM / MINUS UT AETHERIA VIVAT IN ARCE POLI. »

22. Ap 21, 10-21.

23. Ap 22, 1-2.

24. À ce sujet, pour la désignation de l'arc triomphal et les problèmes de vocabulaire qui sont liés à cet espace, voir C. ROUX, « L'arc triomphal dans l'espace ecclésial. De l'Antiquité tardive au Moyen Âge central en Occident », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, 13 (2009) [<http://cem.revues.org/11070>].

25. Ap 5, 1 ; Ap 5,6.

26. Ap 1, 4-5.

27. Ap 4, 4 ; Ap 4, 9-11 ; Ap 5, 8-10.

28. Les décors de l'arc et de la conque absidale sont issus de deux phases différentes, mais sont ici repris comme un tout.

29. 1 Cor 15-14. Cf. F. BISCONTI, « Aspetti e significati del simbolo della fenice nella letteratura e nell'arte del cristianesimo primitivo », *Vetera Christianorum*, 16 (1979), p. 21-40.

30. Au sujet du phénix, voir nos travaux doctoraux en cours dans le cadre d'une thèse intitulée « Autour du paon et du phénix. Étude sur une iconographie culturelle et funéraire autour du Bassin méditerranéen (IV^e-XII^e siècle) », université de Bourgogne, UMR 6298, école doctorale LISIT 491, sous la conduite de M. Daniel Russo, professeur à l'université de Bourgogne, membre senior IUF.

31. Ap 22, 16 : « Moi, Jésus, j'ai envoyé mon ange pour vous rendre témoignage de ces choses dans les assemblées. Moi, je suis la racine et la postérité de David, l'étoile brillante du matin. » Cf. L. DIEGO BARRADO, « La representación del ave fénix como imagen de la « Renovatio » de la Roma altomedieval », *Anales de Historia del Arte*, 20 (2010, volume extraordinario), p. 171-185.

32. « *Simili modo et arcum triumphalem eisdem metallis mirum in modum perficiens compsit* », LP 2, 51. La composition en mosaïque qui décore cet arc est originale. Cf. M. B. MAUCK, « The mosaic of the Triumphal... », op. cit., p. 827 ; R. KRAUTHEIMER, « Carolingian Revival of Early Christian Architecture », *Art Bulletin*, 24 (1942), p. 34.

33. Ap 21, 10-21.

34. Mt 17, 1-6. Cette hypothèse pourrait être confirmée si l'on se réfère à l'arc absidal de Sainte-Marie in *Domnica*, un décor contemporain de Sainte-Praxède, où la présence des prophètes Élie et Moïse évoquent également cet épisode de la Transfiguration de Jésus. Élie pourrait également ici être accompagné d'Abraham, le prophète qui accueille les élus, ce qui serait cohérent avec

l'iconographie déployée sur l'arc triomphal de Sainte-Praxède. Cf. R. KRAUTHEIMER, *Rome : portrait...*, op. cit., p. 345 ; G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, t. 1, p. 237-238.

35. Ap 7, 9 ; Ap 21, 24-26.

36. Cf. D. IOGNA-PRAT, *La Maison-Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge*, Paris, 2006.

37. D'ailleurs, le psaume 118 devait être entonné durant la procession du dimanche des Rameaux à Jérusalem au IV^e siècle, tout comme il servait de réponse à l'antienne *In paradisum* dans les processions funéraires depuis l'église vers le cimetière. Cf. M. B. MAUCK, « The mosaic of the Triumphal... », op. cit., p. 820 ; D. SICARD, *La liturgie de la mort dans l'Église latine des origines à la réforme carolingienne*, Münster, 1978, p. 219-220.

38. « *In paradisum deducant te angeli ; in tuo adventu suspiciant te Martyres, et perducant te in civitatem sanctam Jérusalem.* » Cf. M. B. MAUCK, « The mosaic of the Triumphal... », *ibid.*

39. C. GOODSON, *The Rome of pope...*, op. cit., p. 156 ; E. PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris, 2000, p. 152-155.

40. Mt 21, 6. ÉGÉRIE, *Journal de voyage*, trad. et éd. M. C. DIAZ Y DIAZ, Paris, 1982 (réimpr. 1997 ; Sources chrétiennes, 296) ; J. WILKINSON, *Egeria's Travels to the Holy Land*, Jérusalem, 1981 (éd. revue).

41. Ps 42, 2.

42. Dans ce même ordre d'idées, le pape devait être enseveli dans une chapelle funéraire au programme décoratif assez similaire – probablement dédiée aux saints Processus et Martinien – greffée sur le transept nord de l'ancienne basilique de Saint-Pierre. C. GOODSON, « Building for bodies : the architecture of saint veneration in early medieval Rome », in É. Ó CARRAGAIN et C. NEUMAN DE VEGVAR (éd.), *Felix Roma : The production, experience and reflection of medieval Rome*, Aldershot, 2008, p. 51-80 ; G. MACKIE, « Abstract and Vegetal Design in the San Zeno Chapel, Rome : the Ornamental Setting of an Early Medieval Funerary Programme », *Papers of the British School at Rome*, 63 (1995) p. 159-182.

43. L'auteur emploie alors le terme de « couleur rhétorique » au sens où il s'agit d'un repère visuel et d'un outil pour comprendre l'imbrication signifiante des thèmes figuratifs de la mosaïque. Cf. S. RICCIONI, *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma : exemplum della Chiesa Riformata*, Spolète, 2006.

44. Cet emprunt aux procédés visuels livresques pourrait être confirmé en analysant certains manuscrits émanant de *scriptoria* romains, mais retenons ici ce principe de la mise en évidence et de la circonscription d'un espace.

45. Nous ne nous attardons pas ici sur le vert qui sert principalement à souligner le sol de l'Éden retrouvé et à donner une impression de végétation luxuriante.

46. Nous reprenons ici les idées présentées par Daniel Russo lors d'un séminaire à l'université de Bourgogne (« L'écrit dans la ville »). Cf. J. SHEID « Religion et espace dans l'Antiquité : réalité et représentation », in A. BERTHOZ et R. RECHT, *Les espaces de l'homme*, Paris, 2005, p. 265-276.

47. Il est en effet difficile de restituer avec certitude la composition iconographique de la voûte du sanctuaire de San Vitale entre 530 et 545, en raison des nombreuses restaurations successives. La disposition des sphères bleues cernées de bleu en quinconce ne pourrait être sérieusement exploitée, puisque, comme l'a bien montré Corrado Ricci, le décor actuel serait majoritairement dû à des restaurations du milieu du XVI^e siècle. Cf. I. FIORENTINI-RONCUZZI, *Restaurations de la voûte du presbytère de Saint-Vital*, Ravenne, 1965 ; P. NOVARA, *Corrado Ricci e il San Vitale di Ravenna*, Ravenne, 2008.

48. Je remercie Daniel Russo pour cette remarque.

49. R. FAVREAU, *Études d'épigraphie médiévale*, t. 2, 1995, p. 492.

50. Je remercie Eliana Magnani pour cette très juste observation concernant cette analogie entre Pascal / Paschal / Paschalis et l'Agneau pascal à dimension apocalyptique dans le décor étudié.

51. « The so-called Square nimbus », in G. B. LADNER, *Images and Ideas...*, op. cit.
52. Notice sur le pape Pascal I^{er} de F. Marazzi dans P. LEVILLAIN (dir.), *Dictionnaire historique de la papauté*, Paris, 1994, p. 1253-1254 ; P. RICHÉ, « Le christianisme dans l'Occident carolingien (milieu VIII^e-fin IX^e siècle) », in J.-M. MAYEUR, C. et L. PIETRI, A. VAUCHEZ et M. VENARD, *L'histoire du christianisme : des origines à nos jours*, t. 4 (*Évêques, moines et empereurs, 610-1054*), Paris, 1993, p. 683-765.
53. « The so-called Square nimbus », in G. B. LADNER, *Images and Ideas...*, op. cit. p. 141.
54. R. KRAUTHEIMER, « Introduction to the Iconography of Mediaeval Architecture », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 5 (1942), p. 1-33 ; *id.*, « The Carolingian Revival... », op. cit. ; E. PANOFSKY, « Renaissances and Renascences », *Kenyon Review*, 6/2, (1944), p. 201-234 ; C. GOODSON, « Revival and Reality... », op. cit.
55. P. LEVILLAIN (dir.), *Dictionnaire historique...*, op. cit., p. 1253-1254. Au sujet des monnaies pontificales du VIII^e au X^e siècle, je remercie Eliana Magnani de m'avoir signalé l'ouvrage suivant : P. GRIERSON et M. BLACKBURN, *Medieval European Coinage : Volume I, The Early Middle Ages (5th-10th centuries)*, Cambridge, 2007, p. 259-266.

RÉSUMÉS

À travers l'exemple du décor monumental en mosaïques de la basilique Sainte-Praxède, il s'agit de réfléchir sur l'omniprésence du pape Pascal I^{er} (817-824) dans un espace ecclésial ainsi que dans le cadre urbain d'une Rome renaissante au IX^e siècle. La délimitation voire la redélimitation d'un espace autant d'un point de vue matériel, liturgique que visuel apparaît comme un outil majeur de l'affirmation de l'autorité du pape Pascal I^{er}. En effet, ce dernier a eu recours à des formules visuelles efficaces, certaines étant réactivées, afin de revendiquer une certaine cohérence avec ses prédécesseurs ainsi qu'avec les origines de l'*Urbs* des premiers siècles. Ces formules visuelles ont été enchevêtrées dans le décor de Sainte-Praxède et participèrent à renforcer la fonction de souverain pontife de Pascal I^{er} en le plaçant à mi-chemin des martyrs romains fondateurs, des apôtres et du Christ.

Through the example of the monumental mosaic decoration of St Prassede's basilica, we propose some comments about the omnipresence of Pope Pascal 1st (817-824) in a space connected with the church and in the urban area of the nascent Rome in the IXth century. The other delimitation of a space which was at once material, liturgical and visual became a major tool of the assertion of the authority of Pope Pascal 1st. In fact, the Pope resorted to efficient visual forms. Moreover some of them were regenerated. The aim was to claim a sense of consistency with his predecessors and with the origins of the first centuries' *Urbs*. These visual forms are fused together in the St Prassede's decoration and helped to enhance the office of the sovereign pontiff. In this decorated set, Pascal 1st was placed in a half-position between Roman founder martyrs, the apostles and Jesus-Christ.

INDEX

Index géographique : Italie/Rome

Mots-clés : Sainte-Praxède, Pascal Ier, Moyen Âge, mosaïques, décor, formule

AUTEUR

RAPHAËL DEMÈS

Université de Bourgogne (Dijon), UMR 6298 ARTeHIS