



HAL
open science

Que reste-t-il du paradeisos dans l'Antiquité tardive ?

Eric Morvillez

► **To cite this version:**

Eric Morvillez. Que reste-t-il du paradeisos dans l'Antiquité tardive?. Eric Morvillez. Paradeisos, genèse et métamorphose de la notion de paradis dans l'Antiquité, Actes du colloque international, Avignon, 20-22 mars 2009, pp.249-296, 2014. halshs-01918331

HAL Id: halshs-01918331

<https://shs.hal.science/halshs-01918331>

Submitted on 15 Oct 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.

PARADEISOS

Genèse et métamorphose
de la notion de paradis dans l'Antiquité

sous la direction de
Éric Morvillez



Illustration de couverture



Maison des Amazones, VI, 2, 14, jardin (e), aquarelle de F. Morelli, 1812.
[D'après PPM *L'immagine*, p. 102]



Umr 8167, Orient et Méditerranée – Textes, Archéologie, Histoire
Cnrs, Université Paris-Sorbonne, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne,
École pratique des hautes études, Collège de France

Directeur de la collection

Véronique BOUDON-MILLOT, Cnrs - Umr 8167, Orient et Méditerranée

Responsable éditoriale

Fabienne DUGAST, Cnrs - Umr 8167, Orient et Méditerranée

Comité scientifique

Françoise BRIQUEL CHATONNET
Sylvie DENOIX
Vincent DÉROCHE
Olivier MUNNICH
Pierre TALLET

Création de la maquette et mise en pages

Fabien TESSIER

© Éditions de Boccard - 2014

ISBN : 978-2-7018-0363-0

ISSN : 2101-3195

QUE RESTE-T-IL DU PARADEISOS DANS L'ANTIQUITÉ TARDIVE ?

Éric MORVILLEZ

(UMR 8167 – Orient et Méditerranée, Paris /
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)

Cependant, il est un lieu où quatre fleuves prennent leur source et que pare un gazon tout émaillé de fleurs au parfum d'ambrosie, plein d'herbes qui embaument et jamais ne se fanent, jardin heureux plus que tous les jardins de ce monde créé par Dieu.

C'est en ces termes qu'à l'extrême fin du ^v^e siècle le poète Dracontius introduit dans son *de laudibus Dei* sa longue évocation du Paradis terrestre, toute emprunte de poésie¹. *Hortus felicior hortis*, ce jardin de bonheur et de félicité, est placé au-dessus de tous ceux jamais réalisés. Pour dépeindre l'Éden, les écrivains comme les artistes de l'Antiquité tardive vont puiser dans le fond d'images communes au monde romain, tant oriental qu'occidental, complètement baigné de paganisme. Ils se placent dans le sillage d'une tradition littéraire vieille de douze siècles, où Homère et Virgile tiennent une place prépondérante. Mais ils doivent aussi respecter les données du texte biblique – qui a lui-même fait l'objet de traductions variables depuis l'hébreu –, sans compter les exigences façonnées par la diffusion de la nouvelle religion chrétienne.

Déjà des pages innombrables ont été écrites sur le Paradis et ses descriptions, son rapport avec le jardin et le verger et la notion de *locus amoenus*². Dans la continuité des études précédentes de ce colloque,

mon objectif est de regarder plus attentivement les images qui décorent les espaces chrétiens destinés au culte ou les complexes funéraires et de les comparer avec celles des jardins profanes de la même période, pour voir quelle est la filiation qui existe entre l'idée construite depuis l'époque hellénistique du *paradeisos* profane et sa transcription en Paradis. Quels sont les traits de l'iconographie du jardin des périodes antérieures qui se transmettent dans l'iconographie paradisiaque entre la fin du ⁱⁱⁱ^e, le ^{iv}^e jusqu'à la fin du ^{vi}^e siècle ? Que reste-t-il de ce que l'on appelle communément des représentations de jardin du Haut Empire, depuis les fresques dites de *paradeisos* de Pompéi aux images des *horti* et de leur décor. En quoi les représentations chrétiennes sont-elles redevables de la tradition de la figuration du jardin conceptualisée par le monde païen ? Bref, quelles sont les racines profanes du *paradeisos* et de l'*hortus* qui se maintiennent dans le *Paradisus* chrétien ?

On peut donc se demander à partir de quoi la société de la fin du ⁱⁱⁱ^e et du ^{iv}^e siècle, en pleine mutation, en train de se christianiser, invente l'image, ou plutôt *les images* de l'Éden biblique de l'Ancien Testament et celles du Paradis espéré dans l'au-delà du Nouveau Testament. Je m'appuierai sur les représentations de jardin, couplées – on le verra plus loin – avec celles de la campagne et de la nature.

* Abréviations : – PPM = *Pompei. Pitture e mosaici: Regio I a IX*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Rome/Milan, 1990-2003.
1. Dracontius, *Louanges de Dieu*, trad. Cl. Moussy, C. Camus, CUF, Paris, 1985, p. 159-160.
2. La bibliographie est trop abondante pour être citée de manière exhaustive. Nous renvoyons ici aux principales études qui synthétisent cette bibliographie : F. Cabrol, H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. 13, 1938, s.v. Paradis, col. 1578-1615 ; C. Schneider, *Reallexikon für antike und Christentum*, VIII, 1972, s.v. Garten, col. 1048-1061 ; J. Delumeau, *Une histoire du Paradis*, vol. I, *Le jardin des délices*, Paris, 1992 ; N. Gauthier, « Les images de l'au-delà durant l'Antiquité chrétienne », dans *Revue des Études augustiniennes*, 33, 1987, p. 3-32 ; F. Bisconti, « Sulla concezione figurativa dell' "habitat" paradisiaco:

a proposito di un affresco romano poco noto », dans *Rivista di archeologia cristiana*, 66, 1990, p. 25-80 ; Idem, « Altre note di iconografia paradisiaca », dans *Bessarione, Academia cardinalis Bessarionis*, 9, 1992, p. 89-117 ; J. Aronen, « *Locus amoenus* in ancient Christian Literature and Epigraphy », dans *Opuscula Instituti Romani Finlandiae*, I, 1981, p. 1-14 ; G.P. Luttikhuisen (dir.), *Paradises Interpreted: Representation of Biblical Paradise in Judaism and Christianity*, Leyde/Boston, 1999 ; S. Bregni, « 'paradisus, locus amoenus', immagini del paradiso nei primi cinque secoli dell'era cristiana », dans *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, XLI, 2005, p. 297-327. En dernier lieu, D. Barbu, Ph. Borgeaud, M. Lozat, Y. Volokhine (dir.), *Monde clos, cultures et jardins*, ASDI WAL, revue genevoise d'anthropologie et d'histoire des religions, suppl. 1, Dijon, 2013.

L'enjeu est d'autant plus délicat qu'il faut tenir compte de l'évolution interne du jardin profane et de sa représentation, elle-même fortement tributaire de réminiscences de la poésie classique et de stéréotypes hérités des premiers siècles avant et après J.C. Après l'engouement pour les *horti* privés de la fin de la République et du I^{er} siècle, marqué par la création d'un art des jardins proprement *romain*, la passion pour ce mode de reconnaissance sociale s'est confirmée d'un bout à l'autre de l'Empire au II^e et III^e siècles. Mais cette manifestation très visible d'une appartenance à un milieu social qui cultive ses références a dû évoluer dès le début du IV^e siècle, avec la reconnaissance du christianisme et les bouleversements des repères individuels. En effet, le jardin concentrait depuis des siècles une infinité de valeurs véhiculées par le paganisme : tout d'abord d'un point de vue spirituel, par l'omniprésence de divinités liées à son environnement comme Vénus ou Bacchus et leur cortège ; ensuite par leurs formes conservatrices : leur mobilier décoratif (hermès, *oscilla*, statuaire, cratères) concentrait tout un monde aux croyances désormais battues en brèches, combattues et bientôt interdites. Certaines ont disparu, d'autres ont vu leur contenu se transformer pour devenir acceptables, d'autres enfin, comme on le verra, ont survécu parce qu'elles avaient perdu la force de leur contenu originel. C'est dans une perspective difficile de croisement des deux sphères, profane et sacrée, que j'ai voulu placer ma réflexion. La notion de *paradeisos* a été au cœur de la notion de jardin profane et le mot lui-même a servi à traduire le jardin d'Éden et le Paradis chrétien. J'ai donc tenté de définir ce qu'il restait de la notion d'origine une fois sa transformation accomplie par la christianisation de l'Empire.

Mais dans le cours de l'Antiquité tardive, la conception chrétienne du Paradis et de l'au-delà a aussi évolué, ce qui demande de suivre les images conservées – qui ne sont finalement pas aussi nombreuses qu'on pourrait l'espérer – sur un temps plus long³. Depuis la naissance des représentations chrétiennes,

les descriptions du Paradis ont sensiblement changé, entre les récits de *passio* de martyrs et celles des Pères de l'Église, dans leurs exégèses et lectures symboliques. Elles nous obligent à distinguer l'Éden terrestre de la Genèse du Paradis promis aux martyrs des premières persécutions, puis celui de la vision de l'au-delà, espéré par les croyants dans le courant des IV^e et V^e siècles.

Je m'attarderai d'abord sur la question de la représentation du Paradis de la Genèse, sur celle de la présence d'une limite ou d'une clôture, élément qui définit au départ le jardin et le *paradeisos* en tant que tel – du moins dans sa définition gréco-romaine. Puis nous verrons en quoi l'image que les martyrs donnent de leur vision est construite autour de références concrètes au jardin profane. Ensuite, je tenterai de montrer quels sont les éléments des jardins bien réels qui sont sélectionnés pour évoquer le monde des Bienheureux et comment des thèmes profanes ou païens à l'origine finissent par se croiser avec d'autres purement religieux pour former une nouvelle identité symbolique du Paradis. Je passerai en revue les composantes conservées du *locus amoenus*, en particulier le thème de la prairie, mais aussi celui des fleurs et des oiseaux. Je finirai en évoquant plus spécifiquement la question de la représentation de l'eau, pour voir comment autour des fleuves du Paradis se greffent des thèmes ludiques appartenant encore au répertoire profane, largement emprunts de paganisme, pour illustrer une certaine image du bonheur éternel promis aux fidèles.

UN LIEU OUVERT OU FERMÉ ? DES MOTS ET DES IMAGES POUR DÉCRIRE LE PARADIS

C'est le terme de *paradeisos*, mot employé en grec pour désigner un parc de chasse ou jardin de plaisance⁴ qui a été choisi dans la Bible pour désigner l'Éden, le jardin de Dieu, ὁ παράδεισος τοῦ Θεοῦ, mais aussi un *Paradis* transcrit comme παράδεισο τῆς τρυφῆς, la τρυφή, mot désignant non seulement les délices mais aussi son pendant négatif, la mollesse⁵. La traduction

3. R.R. Grimm, *Paradisus coelestis, paradisus terrestris, zur Auslegungsgeschichte des Paradieses im Abendland*, Munich, 1977 ; N. Gauthier, « Les images de l'au-delà... » (cité n. 2), p. 3-22. De nombreux ouvrages ont alimenté notre réflexion sur le sujet : R. S. Boustani, A. Yoshiko Reed (dir.), *Heavenly and Earthly Realities in Late Antique Religions*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004 ; W. Ameling (dir.), *Topographie des Jenseits: Studien zur Geschichte des Todes in Kaiserzeit und Spätantike*, *Altertumswissenschaft Kolloquium*, 21, Stuttgart, 2011 ; J. Dresken-Weiland, A. Angerstorfer, A. Merkt (dir.), *Himmel, Paradies, Schalom, Tod und Jenseits in antiken christlichen und jüdischen Grabinschriften*, Regensburg,

2012 (avec bibliographie développée) ; S. Bregni, « 'paradisus, locus amoenus'... » (cité n. 2).

4. Cf. Xénophon, l'un des premiers à user du mot pour les jardins des rois perses (écon. IV, 20 s.).

5. Pour le sens et le commentaire du mot *eden* (ou *edem*), comme *paradeison antheron*, « jardin fleuri », mais aussi jardin de délices, et sur l'ambivalence avec le mot τρυφή, dont l'acception devient alors positive, cf. M. Alexandre, *Le commencement du livre Genèse I-V : la version grecque des Septante et sa réception*, *Christianisme antique*, 3, Paris, 1988, p. 246-247 ; sur l'emploi du mot *paradeisos*, p. 51-58, avec bibliographie détaillée.

latine ensuite par saint Jérôme dans la Vulgate l'a adapté en *paradisus voluptatis*⁶. Le Paradis est donc héritier en droite ligne d'une longue tradition orientale – perse puis gréco-romaine, développée et commentée dans les communications de ce colloque : il n'est donc pas étonnant que les décorateurs, peintres et mosaïstes, mais aussi les poètes et les écrivains à l'époque romaine tardive aient utilisé tous les registres de la volupté et de la douceur de vivre de leur temps. Ils ont choisi en priorité des sujets qui parlaient à leur public, pour décrire dans un jardin cet Au-delà promis comme un lieu d'où était bannie la souffrance. Ils l'ont fait avec leurs propres références et celles de leurs commanditaires.

Visions de Paradis et jardins

La variété de la terminologie dans les textes des inscriptions, dans les récits de visions de l'Antiquité tardive n'est pas pour moi contradictoire. En effet, les acceptations du jardin sont multiples, autant que les formes qu'il a pu prendre dans les villas, maisons ou sanctuaires de l'époque, avec des déclinaisons locales très nombreuses. Il faut donc d'abord replacer ces représentations du Paradis dans le contexte régional où elles se sont développées. Il est tout à fait normal que les images paradisiaques imaginées à Rome dans les catacombes ne soient pas les mêmes que celles que l'Afrique a pu susciter dans les passions de martyrs ou le Proche-Orient, sur les figurations dans les tombeaux ou les églises. Pour des couleurs, des climats et des aménagements du jardin divers, autant de représentations différentes qui sont faites pour parler à ceux qui écoutent ou voient, mais aussi provoquer leur émotion.

Déjà, chez les auteurs classiques, les *horti* urbains, les *viridaria*, et même les *paradeisoi* apparaissent fermés, clôturés ou encadrés dans des portiques. Ils pouvaient aussi s'associer des visions plus ouvertes et libres, voire « campagnardes » et rustiques, de prairies et de bois étendus. Par exemple, dans les *ekphraseis* de παράδεισος / jardin dans les romans grecs, les descriptions sont parfois divergentes, voire antinomiques pour ne pas dire incohérentes : elles peuvent opposer dans le même passage des impressions très contradictoires. Elles offrent à quelques lignes d'intervalle autant de sensations d'espaces ouverts que de zones enfermées. Ainsi chez le romancier Achille Tatius, dès le II^e siècle, on peut lire plusieurs descriptions

de jardins dont les composantes indiquent bien cette apparente contradiction entre des conceptions d'un jardin ordonnancé clôturé de murs et des espaces traités de manière plus naturelle et proche de notre définition du paysage.

Par exemple, l'écrivain introduit son œuvre *Leucippé et Clitophon* par une vision d'un magnifique espace hésitant entre jardin et paysage de bord de mer, où se déroule l'enlèvement d'Europe : le sujet est en fait peint sur un tableau / ex-voto, dont l'*ekphrasis* ouvre le roman. Il s'agit d'une prairie (λειμών), mais entourée d'une clôture (περίβολος).

Une rangée d'arbres et d'arbustes y étaient mêlés ; à l'intérieur de la couronne, formée par le toit des feuilles, se trouvait la prairie [...] les parterres de fleurs avaient été plantés, en rangées sous le feuillage des arbustes⁷.

Ce qui frappe à la lecture, c'est que cette étendue bien ordonnancée et aux parterres composés est à la fois fermée par une limite et en même temps ouverte sur la mer et son paysage, d'où est venu Jupiter déguisé en taureau.

Plus loin, le célèbre passage sur le jardin de Clitophon, qualifié expressément de *paradeisos* et qui sert de cadre aux amours des héros, mérite d'être largement reproduit ici, car il constitue finalement le meilleur exemple de l'idée véhiculée par la littérature du Haut Empire d'un jardin élégant idéal : il est attenant à la maison.

Ce parc était un petit bois, une merveille agréable à voir ; autour de ce bois se trouvait un mur d'une hauteur suffisante et chacun des côtés de ce mur – il y avait quatre côtés – formait un portique couvert, avec une rangée de colonnes. Se trouvaient, à l'intérieur, les arbres en fête. Les branches se croisaient et s'unissaient l'une à l'autre. Voisinaient des enlacements de feuilles, des embrassements de fleurs, des entrelacements de fruits. Telle était la compagnie de nos arbres. Sur quelques-uns des plus forts, croissaient du lierre et du liseron ; celui-ci, attaché aux platanes, en épaississait le tronc de sa flexible chevelure ; le lierre enroulé au pin maritime, s'unissait à l'arbre par ses enlacements, et l'arbre était un soutien pour le lierre, le lierre formait une couronne à l'arbre. Nos vignes, de chaque côté des arbres, supportées par des roseaux, étaient couvertes de feuilles, et les fruits étaient dans leur pleine saison ; ils pendaient dans les jours des roseaux : c'étaient les boucles de la plante. La terre resplendissait de l'ombre mêlée et pâle des feuilles qui là-haut, sous le soleil, se balançaient au vent⁸.

6. F. Cabrol, H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. 13, 1938, s.v. Paradis, col. 1578-1615 ; S. Bregni, « 'paradisus, locus amoenus'... » (cité n. 2), p. 299-300. C'est donc bien, comme ce dernier le rappelle, un terme de la sémantique laïque (j'oserai dire profane) qui se transmet dans la sphère religieuse.

7. Achille Tatius, *Le roman de Leucippé et Clitophon*, I, 1-3, trad. J.-Ph. Garnaud, CUF, Paris, 1991.

8. *Ibidem*, I, 15, 1-4.

Comme le souligne à juste titre Valérie Faranton dans son étude sur Achille Tatius, « le romancier se montre virtuose et transforme l'exercice attendu en morceau de bravoure. Ce goût de l'écriture, de la composition et de la poésie, au sens premier du terme peut s'expliquer par la volonté de concurrencer l'art pictural avec les mots »⁹. Pour les représentations que nous possédons, j'oserai renverser la formule pour caractériser ces décors plus tardifs : les images paradisiaques naissent de la combinaison surchargée d'anciens schémas décoratifs d'origines très diverses. Ils associent des éléments figurés anciens, appartenant au monde profane et païen, combinés à d'autres plus spécifiquement chrétiens. Il faut sans doute moins chercher une réalité tangible dans ces descriptions et images idéalisées qu'une agréable compilation de poncifs. Ils entremêlent l'esthétique des jardins urbains policés, ordonnancés à l'esprit de vergers et prairies ouvertes sur la nature, dans une vision poétique et idyllique, qui sera – comme on va le voir – la caractéristique essentielle de ces atmosphères.

Qu'en est-il du langage dans les textes chrétiens pour décrire le Paradis comme un jardin ? Les récits de visions ou de passions et les inscriptions funéraires peuvent aussi bien employer une terminologie associée au jardin qu'au parc organisé. Elle renvoie autant à un espace traditionnellement clôturé qu'au vocabulaire définissant une prairie ouverte et libre¹⁰. Il y a dans ces descriptions des références explicites à la poésie classique, en particulier de la culture virgilienne¹¹ qui transmet ces influences encore à travers toute la littérature jusqu'au v^e-vi^e siècle¹². Ce qui peut expliquer aussi pourquoi les termes

employés entre monde grec et romain, sans avoir de véritables équivalences, divergent, tout en ayant des consonances très voisines.

Prenons un exemple. Dans la *passion de Perpétue et Félicité*, Perpétue, après avoir gravi une étroite échelle¹³, atteint un espace décrit comme le Paradis : c'est dans les termes d'un *hortus* qu'il est détaillé, avec au milieu un personnage de berger, un Bon pasteur :

et je vis l'immense étendue d'un jardin (*et vidi spatium immensum horti*) et, assis au milieu, un homme à cheveux blancs, vêtu comme un pasteur, imposant, qui trayait des brebis ; et debout, tout autour de lui, une multitude de gens vêtus de blanc. Il leva la tête, m'aperçut et me dit : « tu es la bienvenue, mon enfant. » Et il m'appela et, du fromage qui provenait de la traite, il m'offrit comme une bouchée [...] ¹⁴.

De son côté, Saturus – qui sera martyrisé avec Perpétue et se voit accompagné par elle – évoque dans sa vision, son envol, le franchissement d'un premier monde¹⁵, puis son arrivée dans un espace baigné de grande clarté. C'est un jardin (*viridarium*) très organisé :

Voilà ce que le Seigneur nous promettait : nous voyons la réalisation de sa promesse. Et tandis que nous étions portés par les quatre anges eux-mêmes, il se fit devant nous une vaste étendue qui avait l'air d'un parc (*spatium grande, quod tale fuit quasi viridarium*), avec des rosiers et toutes sortes de fleurs. La hauteur des arbres était celle des cyprès et leurs feuilles chantaient sans fin [...]. Et à pied, nous parcourûmes la promenade du parc par sa large avenue (*et pedibus nostris transivimus stadium via lata*)¹⁶.

9. V. Faranton, *Achille Tatius ou la contestation du genre romanesque*, Paris, 2011, p. 38-42, not. p. 39. Cf. les tableaux comparatifs très explicites, p. 40-41.

10. Les poètes chrétiens utilisent davantage l'expression d'*amoena virecta* ou, plus rarement, d'*amoenus locus*. On remarque que, plus tardivement encore, Théodulphe au viii^e siècle emploie l'expression *amoena rura* et *amoenus ager*, qui renvoie explicitement à une vision campagnarde. J. Aronen a dressé une liste d'occurrences (citée n. 2), p. 9. Dans les poèmes épigraphiques, on note l'emploi des expressions *loca amoena*, d'*amoena virecta*, d'*amoena prata* : dans l'inscription souvent citée d'Evodia du cimetière de Saint Agnès (CE 2018, ILCV 3420A = ICVR 21015, Rome – courant du iv^e siècle, encore ICVR II 136, 13 Rome, début du v^e siècle), ou in *virenti loco* (ILCV 3433 = CIL XI, 2839, Volsinies, v^e siècle ?), mais aussi de *paradisus* (CLE 688 = ILCV 1062b = CIL XII 949, Arles – milieu du v^e siècle).

11. Pour Virgile, cf. *En. VI*, 638-640 : *His demum exactis perfecto munere divae / devenere locos et amoena virecta / fortunatorum nemorum sedisque beatas* (« Enfin cela étant fait, l'hommage à la déesse dûment rempli, ils parviennent aux lieux plaisants, aux aimables prairies des bois fortunés et aux demeures bienheureuses » (trad. *Bibliotheca Classica Selecta*, Louvain) ; cf. aussi *Ovide, Mét.* 1, 107-112 ; *Fast.* 5, 209-211,

qui puisent leurs racines dans la littérature antérieure, notamment Homère (la fameuse description de la grotte de Calypso, *Odys.* 5, 63-65), puis la poésie idyllique alexandrine. Cf. D. Millet-Gérard, « Tradition antique et poésie chrétienne : le Paradis du langage », dans *Tradition classique et modernité (Actes du 12^e colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 19 & 20 octobre 2001)*, Cahiers de la Villa Kérylos, 13, Paris, 2002, p. 206-208.

12. Sur ce transfert des valeurs classiques, J. Fontaine, « Trois variations de Prudence sur le thème du Paradis », dans *Forschungen zur röm. Lit., Festschrift K. Büchner*, Wiesbaden, 1970, p. 96-115 ; Idem, « La conversion du christianisme à la culture antique : la lecture chrétienne de l'univers bucolique de Virgile », dans *Études sur la poésie latine tardive d'Ausone à Prudence, recueil de travaux de Jacques Fontaine*, Paris, 1980, p. 147-171.

13. Qui renvoie directement à l'image scripturaire de l'échelle de Jacob (*Gen*, 28, 10-19).

14. *Passion de Perpétue et de Félicité suivie des Actes*, trad. J. Amat, éd. du Cerf, Paris, 1996, p. 116-117.

15. Il précise : « Nous avons subi le martyre, et nous avons abandonné la chair ; nous fûmes emportés vers l'orient par quatre anges dont les mains ne nous touchaient pas. »

16. *Passion de Perpétue et de Félicité* (citée n. 14), p. 144-145.

Comme Jacqueline Amat le souligne dans son introduction sur cette *Passion de Perpétue et Félicité*, « il existe une constante dans les songes de Perpétue et de Saturus, c'est le mélange indissociable de souvenirs vécus et de souvenirs littéraires ou scripturaires : un tel mélange caractérise les véritables manifestations oniriques¹⁷ ». Plus loin, elle rappelle que « les souvenirs de Saturus se réfractent aussi à travers l'image du Paradis-jardin. Dans ce *viridarium* se mêlent le vieux rêve latin du *locus amoenus* et la représentation des grands parcs du temps, entourés de hautes futaies et traversés par une large avenue, le *stadium*. Ce parc régulier se retrouvait aussi plus modestement dans les promenades publiques, destinées à la conversation et à l'enseignement. Ce jardin latin est beaucoup plus sobre que le *paradeisos* oriental ou l'*hortus conclusus* du cantique des cantiques. »

Dans les deux cas, la dimension du Paradis frappe et on est loin du jardin clos et réduit, mais bien en présence de la vision d'un parc étendu, ne serait-ce que parce qu'il est censé accueillir de nombreux élus. Si Perpétue utilise le mot générique d'*hortus*, Saturus, plus précis emploie celui de *viridarium*, terme employé pour les grands jardins privés, jusqu'à la fin de l'Antiquité, auquel il ajoute un caractère dessiné et monumental, à travers l'évocation du *stadium via lata* qu'ils empruntent pour une promenade, renvoyant à l'*ambulatio* traditionnelle dans le jardin philosophique.

Une autre source nous donne une représentation d'un paysage paradisiaque, dans la vision racontée dans la *Passio Sanctorum Mariani et Iacobi*, rédigée au début du IV^e siècle, mais d'après un témoignage oculaire antérieur¹⁸. Elle concerne un groupe de martyrs africains, encore une fois, persécutés sous Valérien près de Cirta, au printemps 259. La vision de Marien est assez précisément développée. On y découvre un jardin ou un parc associé à un *praetorium*, terme qui renvoie à une grande résidence mais aussi à la qualité du juge qui préside, dans une scène précédente, le tribunal :

Et le juge s'est levé et nous l'avons escorté à sa résidence (*praetorium*). Notre route passe par un endroit à travers

de charmantes prairies (*locum pratis amoenum*), habillées du feuillage joyeux de bois florissants, ombragé par de grands cyprès et des pins qui se dressent jusqu'au ciel, de sorte que vous pensiez que l'endroit entier était couronné tout autour de bosquets fertiles. Un creux dans le centre abondait en fertiles ruisseaux et l'eau pure d'un printemps clair¹⁹.

Là encore, on retrouve des échos virgiliens des prairies verdoyantes, ceux de l'Age d'or – sur lequel nous reviendrons plus loin. On note que les arbres majestueux (pins et cyprès encore) forment avec les prairies l'essentiel d'un décor, qui renvoie davantage au paysage ouvert d'un vaste parc qu'à celui d'un jardin clos. On y retrouve, comme au cœur du *paradeisos* d'Achille Tatiüs, le creux du bassin qui donne naissance à une série de cours d'eau.

Un Éden clôturé ?

Si l'on évoque l'Éden, le Paradis des origines, comme un espace clos, c'est d'abord d'après la définition que le monde gréco-romain avait assignée au terme *paradeisos* : terme utilisé dans la Bible en grec, y compris dans le Nouveau Testament²⁰. La mise en image du Paradis de la Genèse par les artistes varie selon le moment représenté, mais aussi bien sûr en fonction de la place dont ils disposent, du type de support et de la technique employée. Pour la scène d'Adam au Paradis ou nommant les animaux, le schéma d'Orphée charmant les animaux est sous-jacent²¹. Il faut dire aussi que les représentations « extensives » conservées du Paradis de la Genèse, remontant à l'Antiquité tardive, sont plutôt rares. Dans l'illustration du Paradis avec les animaux, Adam apparaît seul, sans Ève. On ne voit pas de clôture : c'est, comme le rappelle Komait Abdallah, la Paix des animaux qui est mise en avant, une image du Paradis avant la Chute²². C'est le cas pour le diptyque d'ivoire de Florence – daté vers 400 – où, dans l'angle supérieur droit, Adam est allongé, nu, encadré de deux arbres plus grands que les autres (figure 1)²³. Il tient dans sa main la branche de l'un d'eux. D'autres végétaux,

17. *Ibidem*, p. 42. Cf. aussi J. Amat, *Songes et visions : l'au-delà dans la littérature latine tardive*, Études augustiniennes, Paris, 1985, p. 118-127.

18. Sur la passion, J.N. Bremmer, « Contextualizing Haeven in Third-Century North Africa », dans R. S. Boustán, A. Yoshiko Reed, *Heavenly Realms and Earthly Realities...* (cité n. 3), p. 159-173.

19. *Marian*, 6, 6-13, trad. d'après celle de J.N. Bremmer, « Contextualizing Haeven... » (cité n. 3), p. 161). Cf. son commentaire, p. 164-167 ; J. Amat, *Songes et visions...* (cité n. 17), p. 134-138.

20. Dans le dialogue rapporté par l'Évangile de Luc entre le bon larron et le Christ en croix : « Et il disait : "Jésus, souviens-toi

de moi lorsque tu viendras avec ton royaume". Et il lui dit "En vérité, je te le dis, aujourd'hui tu seras avec moi dans le Paradis" » (*Lc*, 23, 40).

21. Sur cette question, voir l'étude de L. Viellefont, *La figure d'Orphée dans l'Antiquité tardive, les mutations d'un mythe du héros païen au chantre chrétien*, Paris, 2003, p. 126-128.

22. *Is*, 11, 6-7 ; cf. *infra* K. Abdallah, dans ce volume, p. 302-303.

23. W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des Frühen Mittelalters*, Mayence, 1952, n° 108 ; K. Weitzmann, *Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian Art, 3rd to 7th Century (Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, 1978)*, New York, 1979, n° 454, p. 505-507.



Figure 1 – Adam dans le Paradis, diptyque d'ivoire. [Musée du Bargello à Florence, d'après K. Weitzmann (dir.), *Age of Spirituality, late antique and early Christian art, 3rd to 7th century*, New York, 1979, p. 506]

représentés plus petits, parsèment le reste de la scène, comme on le trouverait sur les représentations de mosaïques de chasse. Adam est entouré d'un catalogue de créatures. On remarque que la mise en page de ce bestiaire, avec les oiseaux placés dans la partie haute – notamment l'aigle aux ailes déployées faisant penser au phénix – rappelle les décors d'Orphée charmant les animaux²⁴. Les herbivores sont séparés des fauves et le serpent, en bas, est bien éloigné de l'arbre où on le trouvera plus tard dans les scènes de la Chute, contrairement à la mosaïque du Michaelion de Hüarte (*infra* K. Abdallah, figure 2a-b, p. 299). Ici pour contextualiser la scène, les quatre fleuves du Paradis sont représentés en bas, tout petits. On ne trouve en revanche aucune image de clôture et encore moins une porte d'entrée à ce *paradeisos*.

De même, dans la scène où Adam nomme les animaux, à Hüarte, on ne distingue pas non plus de clôture. C'est le contexte dans la nef de l'église qui en fait un espace clos et sacré. Dans les mosaïques de Huarte ou celle conservée à Copenhague, Adam sur un trône est encadré des arbres du Paradis – des cyprès – symétriquement, comme les corps des deux serpents enroulés dedans (*infra* K. Abdallah, figure 3, p. 300).

Dans ces représentations, l'antique lien avec le parc de chasse est effacé : sa violence est effectivement incompatible avec l'idéal de paix paradisiaque. La chasse peut davantage être associée au loisir terrestre et à la nécessité pour l'homme de trouver sa nourriture. Si les images de chasse à pied ou à courre ont eu une place de choix sur les cuves des sarcophages des élites, c'est parce qu'elles font écho au statut social terrestre de leurs commanditaires, avec un arrière-plan de valorisation de la *virtus*²⁵.

On notera que le sujet des chasses est également rare dans l'imagerie des catacombes, y compris dans un contexte purement décoratif. On citera le cas du panneau rectangulaire peint sous un *loculus* inférieur, dans la catacombe anonyme de San Anapo, dans le *cubiculum* 8²⁶ : deux cerfs et un sanglier sont poursuivis par un chien suivi d'un homme à pied, de trois-quarts, dont on devine la tête et le corps court vêtu (figure 2)²⁷. Le panneau évoque en concentré les scènes dites de *paradeisoi* profanes, en peinture de même qu'en mosaïque, comme dans les entrecolonnements de portiques ou encore sur les parapets de jardin.

L'évocation des délices du Paradis avant la Chute est lisible en filigrane dans les images représentant la Création des plantes. L'illustration des manuscrits, limitée dans des cadres étroits, mais permettant cependant des détails très soignés, s'appuie précisément sur le texte placé juste à côté. Dans la Genèse de Cotton, datée de la fin du v^e siècle, il n'y a pas de limite indiquée, comme si l'image évoquait un jardin ou un verger sans clôture : Dieu, présenté comme un jeune homme imberbe, nimbé, est assisté de trois anges symbolisant le 3^e jour de la Création, qui apparaissent comme de jeunes femmes vêtues à l'antique, couronnées de fleurs (?) et portant des ailes qui les font ressembler à des victoires ou des anges (figure 3)²⁸. On ne trouve pas encore en revanche d'images d'Adam et Ève vivant heureux au milieu de l'Éden. En effet, sont privilégiés le moment de la faute et la réaction à la découverte de la nudité ou encore après, quand ils ont déjà leur pagne ou simplement leur feuille de figuier (*infra* K. Abdallah, figure 6, p. 301)²⁹. Dans la majorité des cas, le récit de la Chute d'Adam et Ève est réduit, dans les cycles décoratifs des fresques ou des sarcophages, à la scène

24. Cf. la célèbre peinture d'Orphée charmant les animaux découverte dans un *arcosolium* de la catacombe des saints Pierre-et-Marcellin à Rome : l'aède y est assis, paré d'un riche costume, entre deux arbres associés à un buisson. Dans l'arbre à sa droite se détache la silhouette d'un oiseau (un aigle ?) aux ailes déployées (F. Bisconti, « Linguaggi figurativi: il reimpiego dell'imagini, le iconografie », dans S. Ensoli, E. La Rocca (dir.), *Aurea Roma, dalla città pagana alla città cristiana*, Rome, 2000, p. 361-364, fig. 2 et 3a-b).
25. Voir les nombreux sarcophages à scènes de chasse de Rome ; cf. les exemples de chasse de cerfs au filet, dont le fameux découvert à Arles, à Trinquetaille.
26. J.G. Deckers, A. Weiland, G. Mietke, N. Fiocchi, *Die Katacombe „anonima di via Anapo“*, *Repertorium und Malereien*, Città del Vaticano, Pontificio istituto di archeologia cristiana, 1991, t. 1, Textband, p. 57-58 ; t. 2, Tafelband, fig. 8, Wand 2 ; t. 3, Zeichnungen : RC Anp 8.
27. On trouve en revanche plus fréquemment associées aux brebis et béliers des figures de biches, cerfs ou de gazelles à connotation exotique (parfois trop vite décrits comme des « boucs ») dans des vignettes de centre de parois, encadrées des habituels filets de couleur (exemple du

plafond du *cubiculum* dit de *Tellus*, catacombe de la Via Dino Compagni).

28. L'influence des représentations artistiques romaines est évidente, autant dans la figure des anges qui rappelle les Heures ou des victoires, tandis que les plantations en ligne des arbres rappellent les peintures de certains jardins funéraires romains, comme la tombe de Patron à Rome (cf. *infra* Ch. Vendries, p. 220-221, figure 5, p. 221 et bibliographie) ; cf. *Byzance, l'art byzantin dans les collections publiques françaises (exposition Musée du Louvre, 3 nov.-1^{er} fév. 1993)*, Paris 1992, p. 142, n^o 96 ; K. Weitzmann, H. Kessler, *The Cotton Genesis. British Library Codex Cotton Otho B VI*, Princeton, 1986.
29. D. Calcagnini, s.v. Adamo e Eva, dans F. Bisconti (dir.), *Temi di iconografia paleocristiana (Sussidi allo studio delle antichità cristiane)*, Cité du Vatican, 2000, p. 96-101. P. Robin, « Représentation iconographique de la faute d'Adam et Ève dans le premier art chrétien », dans *Romanité et cité chrétienne. Permanences et mutations, intégration et exclusion (Mélanges en l'honneur d'Yvette Duval)*, Paris, 2000, p. 19-30 ; cf. également sa thèse, *Felix culpa, Adam et Ève dans le premier art chrétien*, sous la direction de F. Prévost, Paris XII-Créteil, 1999, où le lien notamment avec Hercule et le jardin des Hespérides est souligné.



Figure 2 – Scène de chasse dans la catacombe anonyme de San Anapò, *cubiculum* 8. [D'après J.G. Deckers *et al.*, Die Katakomben „anonima di via Anapò“, Repertorium und Malereien, Città del Vaticano, Pontificio istituto de archeologia cristiana, 1991, pl. coul.]



Figure 3 – La création des plantes, Genèse de Cotton. [D'après Byzance, l'art byzantin dans les collections publiques françaises, Paris 1992, p. 142]

fondamentale, ainsi que sur la majorité des autres types de supports comme les verres dorés, ou encore sur le vase d'argent de Traprain Low (musée d'Edinburgh, daté de la fin du IV^e siècle)³⁰. Un arbre central – celui de la connaissance – sur lequel s'enroule le serpent est placé entre eux. Puis viennent les deux protagonistes. Plus rarement, on trouve comme une « amorce de paysage » avec un deuxième arbre, mais sans que le second soit véritablement interprétable comme l'arbre de vie, mais du moins comme un décor de Paradis : ainsi sur une coupe en verre de Cologne, remontant au second tiers du IV^e siècle³¹ (figure 4) ou sur une peinture de la catacombe des saints Pierre-et-Marcellin (figure 5). Notons que le schéma, identique, de l'arbre au serpent est utilisé

dans des décors païens, par exemple pour représenter Hercule dans le jardin des Hespérides, comme à l'hypogée de la via Dino Compagni³².

Cependant, dans les plus rares images explicites de l'éviction d'Adam et Ève du Paradis, le lieu peut apparaître non pas spécifiquement clôturé, par un mur, mais muni d'une porte, se rapprochant ainsi de l'idée du seuil de l'au-delà dans la mythologie païenne, de la célèbre porte des Enfers. Dans un *colombarium* de la Via Laurentina de la nécropole d'Ostie – celui de D. Folius Mela – dont la construction serait datable dans le courant du III^e siècle, on voit au-dessus d'un socle orné de touffes d'herbes plusieurs scènes situées aux Enfers : le couple tragique d'Orphée et Eurydice, puis Ocnos condamné à tresser une corde



Figure 4 – Adam et Ève chassés du Paradis, coupe de verre (Cologne, Römisches germanisches Museum). [D'après S. Ensoli, E. La Rocca (dir.), *Aurea Roma*, p. 616]

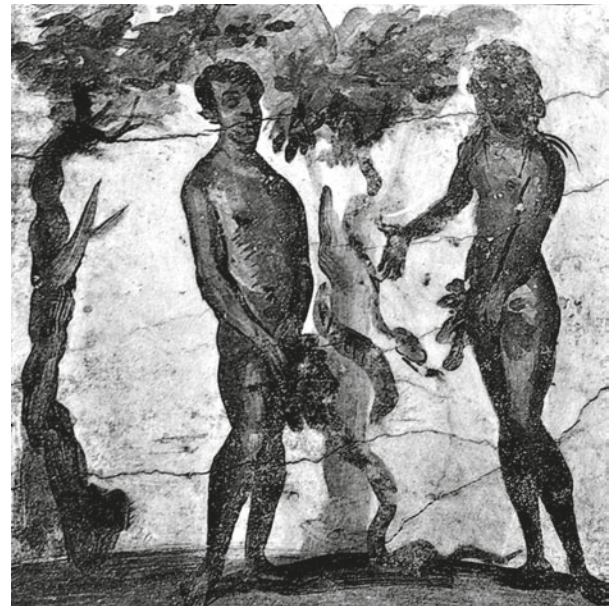


Figure 5 – Adam et Ève, catacombe de Saints-Pierre-et-Marcellin. [D'après P. Styger, *Die römischen Katakomben, archäologischen Forschungen über den Ursprung und die Bedeutung der Altchristlichen Grabstätten*, Berlin, 1933, p. 37]

30. S. Ensoli, E. La Rocca (dir.), *Aurea Roma...* (cité n. 24), n° 316, p. 614-615. On remarquera que sur le vase se trouve des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, de la Chute à l'adoration des mages, mais complétées sur l'un des quatre registres, au niveau du col, par une frise pastorale comportant deux brebis, un pasteur, puis une cabane et deux bœufs. Voir aussi la coupole de la chapelle de la Paix à Bagawat : l'arbre prend dans ce contexte égyptien l'aspect d'un palmier stylisé sur lequel est monté le serpent. Des fleurs parsèment le fond symbolisant le Paradis, mais elles sont présentes sur tout le tour de la coupole. La faute étant déjà consommée, de larges

feuilles cachent les sexes d'Adam et Ève : M. Zibawi, *Bagawat, peintures paléochrétiennes d'Égypte*, Paris, 2005, p. 95-96, fig. 40-41 ; G. Cipriano, *El Bagawat, un cimitero paleocristiano nell'alto Egitto*, *Ricerche di Archeologia e antichità cristiane*, 3, Todi, 2008, p. 199-201, fig. 99 a-b.

31. S. Ensoli, E. La Rocca (dir.), *Aurea Roma...* (cité n. 24), n° 318, p. 616. Ce qui n'empêche pas d'écrire à l'extérieur de la coupe la formule : *Gaudias in deo, pie Z(eses)* : « Réjouis-toi en Dieu, bois et vis », formule bien terrestre et délicate.

32. F. Bisconti, « Linguaggi figurativi... » (cité n. 24), p. 366-367, fig. 7.

sans fin que son âne dévore au fur et à mesure – vision négative et pessimiste (figure 6). L'entrée des Enfers est soigneusement matérialisée par une porte sombre, à deux battants, précédant une volée d'escalier qu'on doit descendre pour arriver devant le chien Cerbère : ce dernier fait effectivement office de gardien, accompagné de l'inscription explicite de *ianitor*³³.

Pour représenter le jardin d'Éden, en suivant la description biblique, les artistes montrent bien un imposant portail, plus que la présence d'un mur. Une enceinte compliquerait la mise en page et empêcherait la perception de la scène. Ce passage obligé de la porte permet de matérialiser clairement l'idée d'exclusion du jardin d'Éden, celle d'un avant et d'un après la Chute. Pour interdire à l'homme et à la femme de revenir pour manger du fruit de l'arbre de vie, après avoir goûté de l'arbre de la Connaissance, il faut ménager une porte, pour situer la limite³⁴.

Dans la Genèse de Vienne, après la première enluminure de la Chute, où Adam et Ève cachent leur nudité au milieu des arbres fleuris, suit une seconde illustration du récit, plus détaillée (figure 7) : d'un côté à gauche d'abord, on voit l'arbre de la connaissance du bien et du mal autour duquel est lové le serpent. Les végétaux portant des fleurs et fruits, sont fortement colorés, surdimensionnés, tandis qu'un palmier, arbre édénique par excellence, émerge au-dessus d'Adam et Ève. Ces derniers se dirigent vers la porte du Paradis, tête baissée. Ils sont déjà vêtus de tuniques – celles de peaux de bête que Dieu leur a fournies selon la Bible. De l'autre côté, à droite du portail à deux battants du Paradis richement orné, se déroule la seconde partie de la scène : un large bouclier ardent barre la moitié de la hauteur de la porte, tandis qu'un chérubin fait face. Adam et Ève, escortés par un personnage non identifié, quittent l'Éden en se retournant avec regret vers son entrée. Dans le luxueux évangélaire de Rossano du VI^e siècle, pour l'illustration des

Vierges sages et Vierges folles, on retrouve cette porte de trois-quarts, fermée de battants travaillés à caissons³⁵. Le Paradis est soigneusement évoqué par des arbres à droite, tandis que les quatre fleuves du Paradis non seulement indiquent immédiatement au lecteur l'identité du lieu, mais forment également une frontière, une séparation protectrice qui va prendre progressivement de l'importance³⁶.

Pour illustrer la Chute, on peut avoir des détails nombreux lorsqu'il s'agit d'illustrations de livres précieux destinés aux élites ou bien de peintures de tombeaux luxueux ou de magnifiques sarcophages. Mais les mêmes compositions iconographiques sont employées dans des édifices s'adressant à un public plus ordinaire, même si les modèles ont dû être empruntés à des supports plus nobles. Un document plus narratif le démontre bien : la coupole du mausolée de l'Exode de Bagawat en Égypte³⁷. Elle nous offre, dans un cycle de peinture fondamentale, la scène de l'exclusion d'Adam et Ève du Paradis. Le schéma conserve l'essentiel pour que l'œil, dans ce décor réparti en frise, reconnaisse immédiatement les scènes : l'artiste insiste encore sur les plantes à droite, avec des arbres fruitiers et un pied de vigne aux grappes composées de petits points sombres, stylisées en deux couleurs. Le couple des premiers hommes habillés se dirige vers la porte du Paradis qui ne possède qu'un seul battant (figure 8). Son chambranle est souligné d'une ligne de brun à gauche pour lui donner de la profondeur. On distingue, peut-être à droite à mi-hauteur, très effacé, un système de fermeture (une serrure ?) (figure 8a)³⁸. Les deux silhouettes schématiques portent au-dessus leur nom en grec (Adam et Zoè – « la mère de tous les vivants » – Gen. 3,20), tandis qu'on voit derrière Ève le corps maladroit du serpent, lui aussi chassé du Paradis : il touche même son épaule et rappelle la haine future entre les hommes et le reptile³⁹. Comme

33. Colombarium 33, Vatican – museo gregorio Profano ; A. Donati (dir.), *Romana pictura, La pittura romana dalle origini all'età bizantina* (Rimini, Palazzo del Podestà e dell'Arengo, 28 marzo-30 agosto 1998), Milan, 1998, cat. n° 61, p. 290, fig. p. 173.

34. « Et Adam appela sa femme du nom de Vie, parce que c'est la mère de tous les vivants. Et le Seigneur Dieu fit pour Adam et sa femme des tuniques de peau et il les en revêtit. Et Dieu dit : «voici, Adam est devenu comme l'un de nous pour connaître (le) bien et (le) mal et maintenant qu'il n'aille pas tendre la main et prendre de l'arbre de la vie et en manger et vivre pour toujours». Et le Seigneur Dieu le renvoya du jardin des délices pour travailler la terre d'où il avait été pris. Et il chassa Adam et il le fit habiter face au jardin des délices et il place les Chérubins et l'épée de flamme qui tournoyait, pour garder le chemin de l'arbre de vie » (Gen. 20-24), trad. M. Alexandre, *Le commencement du livre Genèse...* (cité n. 5), p. 31.

35. Fol. 2v : G. Cavallo, *Codex Purpureus Rossanensis*, Salerne, 1992, p. 80-81, pl. 4.

36. On retrouvera le même procédé d'une bordure aquatique dans la partie inférieure de certains décors majeurs d'absides paléochrétiennes figurant le Paradis, comme on le développera *infra* pour les basiliques du Latran ou de Sainte-Marie-Majeure.

37. M. Zibawi, *Bagawat, peintures paléochrétiennes...* (cité n. 30), p. 36-94, not. p. 68-70 ; G. Cipriano, *El Bagawat, un cimitero...* (cité n. 30), en particulier, 2^e partie, chap. 1, « Il mausoleo dell'Esodo, originali rielaborazioni et inedite rappresentazioni del repertorio iconografico paleocristiano », p. 133-167, pour Adam et Ève, p. 140-141, fig. 62-63.

38. On le distingue sur le cliché couleur, mais n'a pas été reporté sur le relevé.

39. M. Zibawi, *Bagawat, Peintures paléochrétiennes...* (cité n. 30), p. 70.



Figure 6 – Les Enfers, fresque du colombarium de D. Folius Mela, Via Laurentina (nécropole d'Ostie). [D'après A. Donati (dir.), *Romana pictura, La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Rimini, Milan, 1998, p. 173]



Figure 7 – Adam et Ève chassés du Paradis, Genèse de Vienne, gravure. [D'après *DACL*, s.v. Paradis, fig. 9714]

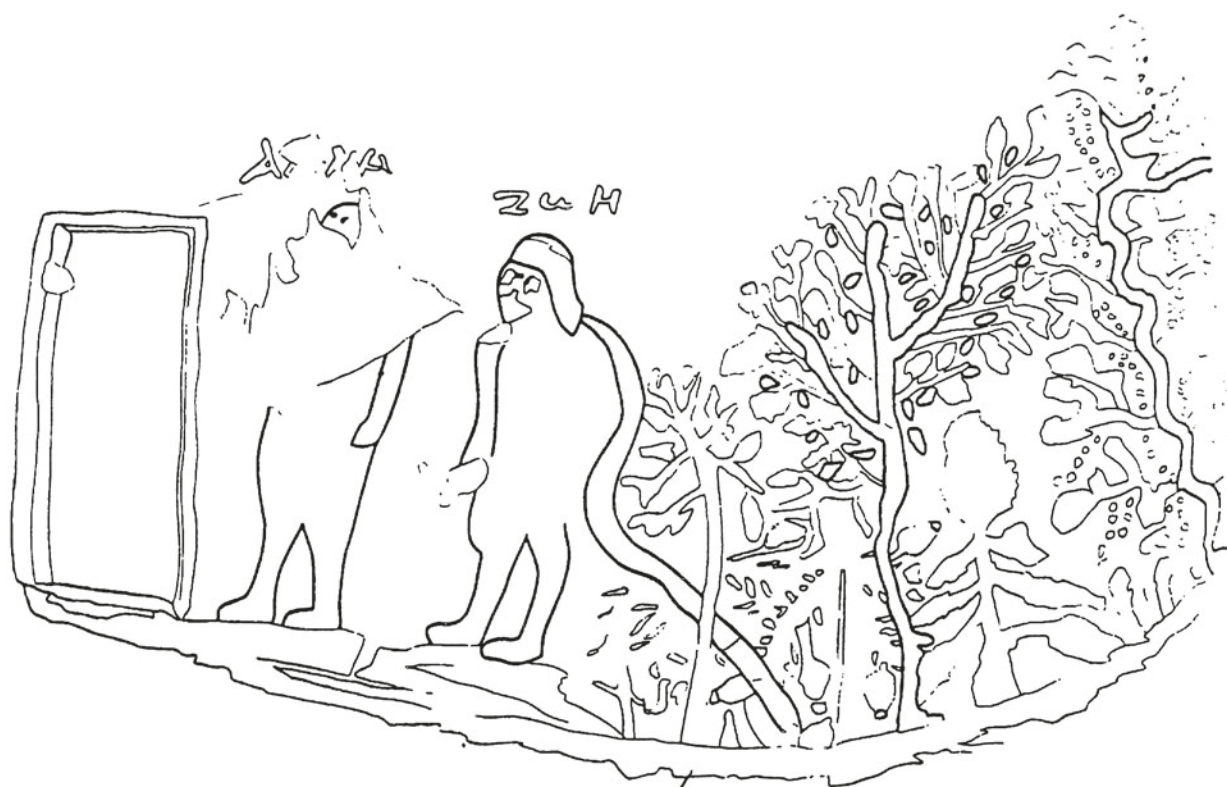


Figure 8 - a/ Adam et Ève chassés du Paradis, peinture de la chapelle de Bagawat, Égypte [d'après M. Zibawi, *Bagawat, peintures paléochrétiennes d'Égypte*, Paris, 2005, p. 46] ; b/ relevé de la peinture [ibidem, p. XIV].

le souligne G. Cipriano, l'épisode de l'arche de Noé est placé juste à côté, lié à l'image du complexe de bâtiment identifiable avec l'Anastasis ou la Jérusalem céleste, portant elle-même une image de croix ansée : le péché originel et la Rédemption par l'Arche et la Croix se trouvent donc rassemblés, soit les épisodes essentiels pour évoquer le Salut, depuis l'exclusion du Paradis. On remarquera enfin que le centre de la coupole est envahi de ceps de vigne portant des raisins et peuplés d'oiseaux⁴⁰.

Dans ce schéma choisi, Adam et Ève sont donc confrontés à une limite, mais pour sortir et non pour entrer, comme l'espèrent les chrétiens auxquels les images sont proposées. Au récit biblique narratif, comme l'explique *infra* Komait Abdallah pour les images paradisiaques des églises syriennes, les artistes vont devoir inventer le *Paradeisos*, traduit par Jérôme en latin par *Paradisus*, espéré dans l'au-delà, en employant des séries de références symboliques héritées du passé ou bien en en créant d'autres. Certaines visions l'ont assimilé à l'échelle montant vers le ciel de Perpétue⁴¹, à une passerelle sur une rivière, ou encore un passage rétréci⁴². L'image fait donc encore référence à un accompagnement, voire à des dangers sur la route à suivre, avec un passage (pont ou rivière, ou voyage céleste) à accomplir. Il y a nécessité d'une aide ou d'un accompagnement, d'une intercession. On pense à l'exemple d'une peinture bien connue de la catacombe de Domitille : la défunte Vénérande est introduite par la martyre Pétronille dans le Paradis, symbolisé à ses pieds par une touffe de rosier⁴³. Les morts dans les catacombes peuvent être accompagnés au Paradis vers une porte d'une

vaste ville fortifiée – comme sur une des lunettes de l'hypogée des Aureli⁴⁴ – ou dirigés vers une tenture textile, portière domestique matérialisant une limite familière, moins effrayante entre le monde des vivants et celui des morts⁴⁵.

On doit donc distinguer la représentation d'un Paradis originel, décrit dans la Genèse, perdu, gardé depuis par les anges de Dieu pour empêcher tout retour, d'un Paradis à venir, celui des bienheureux : c'est pour le fils de Dieu que le *paradeisos* retrouve sa vocation, dans l'attente de la Parousie. Avec le développement de l'iconographie chrétienne, tant ecclésiale que funéraire, en pendant à la représentation du péché originel de l'Ancien Testament, il va falloir offrir aux fidèles, comme aux nouveaux convertis, une nouvelle traduction visuelle d'après les textes bibliques, mais aussi désormais d'après les témoignages des martyrs. Elle se doit d'être la plus attrayante possible, pleine d'espérance et de promesse de paix éternelle. Il faut donc que ses composantes parlent d'elles-mêmes à l'observateur, même sans culture biblique. L'idée que ce Paradis ait été installé géographiquement en Orient, *en edem*, au Levant, est celle qui domine nos esprits aujourd'hui. C'est l'interprétation choisie par les Septante. Or certains traducteurs, plus rares, avaient préféré une autre possibilité : celle du sens de « à l'origine ». Jérôme lui-même aurait été interpellé par cette traduction de l'original en hébreu : « Cela prouve – écrit-il – très manifestement qu'avant de faire le ciel et la terre, Dieu avait fondé le Paradis, comme il est dit en Hébreu : le seigneur avait planté le Paradis depuis le commencement (*a principio*) ». Expression que choisit la Vulgate⁴⁶.

40. Dans la catacombe de la Via Latina, on possède une image de Dieu ouvrant la porte du Paradis pour chasser Adam et Ève : D. Korol, « Zum Bild der Vertreibung Adam und Evas in der neuen Katakomben an der Via Latina und zur Anthropomorphen Darstellungen Gottvatters », dans *Journal of Ancient Civilizations*, 22, 1979, p. 175-190.

41. Pour accéder au jardin merveilleux, Perpétue décrit la dangereuse échelle qui lui permet de grimper vers le ciel, mais dont l'accès est gardé par un monstre, sous forme de serpent : « Je vois une échelle d'airain d'une hauteur extraordinaire qui montait vers le ciel ; elle était étroite – on ne pouvait y grimper qu'un par un –, et sur les bords de l'échelle étaient fichées toutes sortes de pointes de fer. Il y avait là des glaives, des lances, des crocs, des coutelas, des javelines, si bien que si quelqu'un montait sans prendre garde, il serait lacéré et sa chair resterait accrochée aux pointes de fer. Il y avait jute au pied de l'échelle un serpent (*draco*) couché, d'un gros-seur extraordinaire, qui tendait des embûches à ceux qui montaient et qui cherchait à les terrifier pour les empêcher de monter », *Passion de Perpétue et de Félicité* IV, 3-4 (cité n. 14), p. 113-115. Saturus aussi situe le Paradis dans une zone céleste.

42. F. Graf, « The Bridge and the Ladder: narrow passages in Late Antique visions », dans R.S. Boustán, A. Yoshiko Reed (dir.), *Heavenly and earthly Realities...* (cité n. 3), p. 19-33.

43. Arcosolium de Vénérande : V. Flocchi Nicolai, F. Bisconti, D. Mazzoleni, *Les catacombes chrétiennes de Rome, origine, développement, décor, inscriptions*, Turnhout, 2000, p. 129-130, fig. 143.

44. F. Bisconti, « Sulla concezione figurativa... » (cité n. 2), p. 72, fig. 27. La ville est alors l'image du Paradis, renvoyant à la Jérusalem céleste, à l'opposé du registre bucolique. L'habitat paradisiaque peut être représenté comme une série de petites habitations : cf. Ambroise, *de bono mortis* 10, 45 ; Grégoire le Grand, *Dial.* 4, 36, 13 ; mais ce n'est finalement pas cette symbolique, très individualiste, qui sera conservée, peut-être parce que sa représentation aurait été aussi trop ancrée dans les paysages de tradition païenne.

45. Sur l'entrée du Paradis sous la forme d'un *parapetasma* qu'on soulève, cf. D. Gofreddo, « Le cosiddetto "scene di ingresso" nell'arte funeraria cristiana », dans *Rivista di archeologia cristiana*, 74, 1998, p. 197-236.

46. Jérôme, *Liber hebraic. Quaest. In Genesim*, cf. M. Alexandre, *Le commencement du livre...* (cité n. 5), p. 42. D'où la tentation qui ne se démentira pas – jusqu'aux Conquistadores – de rechercher matériellement le Paradis terrestre sur le globe et de le placer quelque part tout à fait à l'est. Cela explique aussi le désir de positionner l'Éden sur les cartes et descriptions du monde (par ex. dans l'*Expositio totius mundi et gentium* du IV^e siècle). Sur le sujet, cf. la synthèse de S. Bregni, « *'paradisus, locus amoenus'...* » (cité n. 2),



Figure 9 – Chancel et évocation de jardin sous un édicule (Ravenna, coupole du baptistère néonien).
[D'après J. Poeschke, *Mosaïques italiennes du IV^e au XIV^e siècle*, Paris, 2009, p. 132]

Après le III^e siècle, l'image d'un *paradeisos*-jardin domine les descriptions et les présentations : celle d'un Paradis ouvert, sans contrainte ni limites, associé aussi au monde aérien, dominé d'étoiles, très lumineux. Les schémas des décors du jardin profane vont se combiner aux poncifs de la nature bucolique et d'images rustiques et campagnardes. C'est une vision positive, « une image de l'au-delà résolument optimiste », pour reprendre l'expression de N. Gautier⁴⁷. Mais on ne doit pas oublier d'autres conceptions du Paradis, qui coexistent et que nous avons citées : celle d'une cité, d'un groupe d'habitations, ou encore d'un luxueux palais, résidence divine représentée par des architectures idéales⁴⁸. Dans le dernier cas, le palais divin peut lui-même se trouver au cœur du parc paradisiaque. Dans ces visions édéniques, teintées de références apocalyptiques, les architectures se mêlent à des évocations plus ou moins directes à des jardins. Dans le décor de la coupole du baptistère néonien, à Ravenne, au milieu du V^e siècle, des architectures fantastiques abritent des trônes somptueux, vides, des autels portant des livres : de part et d'autre des niches à coquille abritent en alternance des sièges mais aussi des arbres et arbustes derrière de luxueuses barrières, toutes différentes, semblables à des chancels (figure 9)⁴⁹. Cette image d'un Paradis palatial, tout en architecture fantastique, est poussée sans doute à son paroxysme dans les célèbres mosaïques de la rotonde de Saint-Georges à Thessalonique, qui développent de resplendissants kiosques peuplés de personnages, dont des martyrs, où sont perchés des oiseaux d'ornement, comme des paons. Mais là, le végétal est absent⁵⁰.

LE MAINTIEN DES PONCIFS DU DÉCOR DE JARDIN : BARRIÈRES, FONTAINES ET SCÈNES BUCOLIQUES

La question qui se pose alors est de comprendre comment les artistes vont réussir à représenter ces jardins-Paradis, les traduire en images, tout en se démarquant des racines païennes de jardins profondément imprégnés de mythologie et de culture littéraire antérieure. Comme dans la poésie chrétienne, l'art va faire un heureux mélange des héritages du passé classique, désormais magnifié, et des nouvelles valeurs pour se rapprocher des textes vétéro- et néotestamentaires.

Des simples lattis aux chancels luxueux

L'une des premières composantes, immédiatement évocatrice du jardin, est celle de la barrière, poncif omniprésent dans la peinture de jardin. Il faut d'abord noter que ces décors de transennes en partie basse de paroi sont un très ancien héritage du décor de peinture de jardin remontant au I^{er} siècle⁵¹. Ce schéma décoratif s'y prête d'abord tout à fait, en particulier dans les espaces fermés ou souterrains qui peuvent être vite oppressants. Inconsciemment, ces barrières facilement reconnaissables forment en partie basse un point de repère concret et léger qui rappelle l'air libre. Il faut enfin sans doute voir dans ces peintures des imitations de clôtures de véritables jardins funéraires qui existaient en surface, pour les catégories sociales les plus élevées⁵².

p. 320-321 ; cf. aussi les développements de J. Delumeau, *Une histoire du Paradis...* (cité n. 2), sur « le Paradis terrestre et la géographie médiévale », où il recense les précédents antiques, p. 59-66.

47. L'image pacificatrice du jardin renvoie directement à toutes les idées de béatitude céleste et de repos après la mort, *in pace*. N. Gautier, « Les images de l'au-delà... » (cité n. 2), p. 4-5. Ce qui explique aussi, selon elle, qu'il n'existe pas dans l'Antiquité tardive d'iconographie de l'Enfer.
48. F. Bisconti, *Temi di iconografia paleocristiana...* (cité n. 29), p. 80-83, fig. 89-90 ; Idem, « Altre note ... » (cité n. 2), p. 89-94, pour le jardin vu à travers l'image des maisons, il utilise l'expression d'un « paradiso domestico ». Sur le Paradis comme palais, cf. le travail de M. C. Carile, *The Vision of the Palace of the Byzantine Emperors as a Heavenly Jerusalem*, Bologne, 2006-2007 (<http://amsdottorato.unibo.it/569/1/carile.pdf>).
49. F. W. Deichmann, *Ravenna, Geschichte und Monumente*, vol. 1, 1969, p. 130-143 ; Idem, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden, 1958, pl. 62-71 ; J. Poeschke, *Mosaïques italiennes du IV^e au XIV^e siècle*, Paris, 2009, p. 122-124, pl. 42, p. 132-133.
50. P. Catani, *La Rotonda e i mosaici di San Giorgio a Salonico*, Studi di antichità cristiana, Bologne, 1972 ; E. Kourkoutidou, C. Mauropoulou-Tsioumé, C. Bakirtzis, *Mosaics of Thessaloniki, 4th-14th Century*, Athènes, 2012 ; E. Kourkoutidou-Nikolaidou, *Wandering in Byzantine Thessaloniki*, Kapon, 1997.

On remarquera d'ailleurs dans la coupole la présence d'un phénix rayonnant.

51. Sur la typologie de ces barrières, cf. *supra* l'article de N. Blanc, ce volume, p. 105-130 ; M. Salvadori, « I Giardini nella Pittura Parietale Romana, I sec. a.C.-I sec. d.C.: analisi dell'iconografia », dans P. Goi, G. Chiaradia (dir.), *Atti dell'Accademia « San Marco » di Pordenone 2/3, 2000-2001*, Pordenone, p. 169-208, avec d'utiles tableaux de synthèse sur la structure des parois ; sur la barrière comme poncif constitutif du jardin romain, cf. É. Morvillez, « Évolution d'un stéréotype, les images des jardins romains », dans C. Couriel, H. Ménard (dir.), *Miroir des autres, reflet de soi (2) : stéréotypes, politique et société dans le monde occidental (de l'Antiquité à l'époque contemporaine)*, Paris, 2013, p. 34-60 ; Idem, « Les transformations des jardins de tradition romaine dans l'Antiquité tardive », dans P. Van Ossel, A.-M. Guimier-Sorbets (dir.), *Archéologie des jardins : analyse des espaces et méthodes d'approche*, Archéologie et histoire, 26, Montagnac, 2014, p. 161-176.
52. Sur cette question de la typologie des jardins funéraires, déjà une mise au point de G. B. De Rossi, *La Roma sotterranea cristiana*, Rome, 1864-1877, t. II, chap. VII, p. 435-439 ; sur les enclos funéraires traités en jardin, F. Cabrol, H. Leclercq, *Dict. d'arch. chrétienne et de liturgie*, t. 4, 1920, s.v. domaine funéraire, col. 1276-1281 ; *ibidem*, t. 1, 1924, s.v. area, col. 2787-2794.



Figure 10 – Décor de barrière de jardin de la basilique théodorienne d'Aquillée, relevé à l'aquarelle. [D'après Bertacchi et al. [dir.], *Da Aquileia a Venezia, una mediazione tra l'Europa e l'Oriente dal II a.C al VI secolo d.C.*, Milan, 1980, p. 183, fig. 184]

L'exemple le plus célèbre sans doute d'une peinture de jardin à barrière, dans un contexte de basilique chrétienne, est celui des peintures de la basilique d'Aquillée⁵³. Il semble clair que les éléments à connotation païenne, comme les amours ramassant des fleurs ou des fruits dans des corbeilles, la fontaine devant la clôture, ou encore le paon d'ornement, n'avaient plus de signification profonde dans ces décors mixtes ou résolument chrétiens de catacombes du IV^e siècle (figure 10). Pas plus que les motifs profanes des mosaïques au sol, ces décors ne posaient de problèmes aux croyants et même faisaient partie de leur univers quotidien.

L'utilisation de barrières à lattis losangés ou en croix de saint-André en partie basse s'est d'ailleurs maintenue comme stéréotype du jardin dans des décors profanes de l'Antiquité tardive, comme pour un couloir de la *domus* de la via Genova à Rome (figure 11), ou encore dans des décors plus ordinaires : ainsi pour une montée d'escalier dans une cour, dans la *domus* sous SS. Giovanni e Paolo à Rome⁵⁴. L'exemple des peintures de barrière de jardin de la dite « *trichia* » de Saint-Sébastien (installée à partir du milieu du III^e siècle) en donne un autre bon exemple pour une cour : les trois murs étaient décorés au

niveau du regard, au-dessus d'une haute plinthe rouge foncé, d'un lattis de double cannes croisées, qui renferme un jardin semé de fleurs, en particulier de roses, et peuplé d'oiseaux dont une colombe⁵⁵. Devant le lattis passe une brebis ou un agneau dont on distingue les sabots des pattes arrière (figure 12). La présence des multiples graffitis aux Princes des apôtres a fait pencher l'interprétation vers une vision volontairement paradisiaque, mais ce décor plaisant trouvait tout à fait sa place dans cette cour finalement assez simple, sous cet espace restitué comme un préau plus que comme une pergola. On retrouve ces lattis – plus ou moins bien figurés – dans des espaces de passage, à orner de manière économique et linéaire, mais aussi des zones souterraines obscures, à rendre psychologiquement plus « supportables », notamment des couloirs étroits ou des *cubicula* de catacombes. Ils peuvent habiller les parties basses de tombeaux, ou des zones de circulations, comme celle encore une fois sous Saint-Sébastien. C'est dans les cryptes souterraines qu'ils sont le plus présents, également parce qu'ils s'y sont mieux conservés. Les exemples sont très nombreux, mais n'ont pas tous été systématiquement documentés⁵⁶. Le *cubiculum* dit de l'Océan, dans l'aire secondaire de la catacombe

53. M. Salvadori, « Il tema del 'paradeisos' negli affreschi della Basilica Teodoriana di Aquileia », dans G. Cuscito (dir.), *Aquileia dalle origini alla costituzione del Ducato longobardo, l'arte ad Aquileia dal sec. IV al IX*, Antichità Altoadriatiche, LXII, 2006, p. 171-184 ; M. Salvadori, C. Cristiano Tiussi, L. Villa, « Tracce per la ricostruzione del sistema parietale della basilica tardo antica di Aquileia », dans *XI Internationale Kolloquium der AIPMA, Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil (in Ephesos/Türkei vom 13.-17.09.2010)*, à paraître.
54. B. Brenk, *Die Christianisierung der spätromischen Welt, Stadt, Land, Haus, Kirche und Kloster in Frühchristlichen Zeit, Spätantike-Frühes Christentum- Byzanz Kunst im ersten Jahrtausend, Studien und Perspektiven*, 10, Wiesbaden, 2003, p. 90-91, fig. 159 ; É. Morvillez, « Les transformations des jardins... » (cité n. 51), p. 172, pl. 16.1.
55. P. Styger, *Il monumento apostolico a S. Sebastiano sulla via Appia*, Rome, 1917 ; V. Fiocchi Nicolai, *Strutture funerarie ed edificio di culto paleocristiano di Roma dal IV al VI secolo*,

Cité du Vatican, 2001, p. 34-36, fig. 20-2, pl. VIIa ; A. Ferrua, *La basilica e la catacomba di San Sebastiano*, 2^e éd., Cité du Vatican, 1990, p. 79-80, fig. p. 79.

56. Wilpert (*Le pitture delle Catacombe romane*, Rome, 1903, p. 134, 143, 201) répertorie des séries de décors de chanceliers peints dans la catacombe de Domitille et celle de Callixte. A. Nestorio en recense une série dans son *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane (edizione riveduta e aggiornata)*, Cité du Vatican, 1993, s.v. transenna, cinq exemples dont deux avec hermès : dans l'hypogée sous le cosidetto « casale dei pupazzi », p. 96 ; A. Ferrua, « Un piccolo ipogeo sull'Appia antica », dans *Rivista di archeologia cristiana*, 39, 1963, fig. 3, p. 178 ; catacombe de Cyriaque, *arcosolium* 2 (de Zosimianus) : transenne avec hermès et brebis paissant ; catacombe de Domitille n° 52 p. 128 : en mauvais état de conservation, *cubiculum*, paroi du fond, dans la courbe de l'abside, une barrière avec hermès et des fleurs éparées ; Catacombe de Pamphyle,

Figure 11 – Barrière de jardin, cratère et brebis, détail de la peinture de la via Genova, Rome. [Aquarelle d'après De Carolis, « Gruppo di affreschi da via Genova », dans *Affreschi romani dalle raccolte dell'Antiquarium comunale*, Rome, 1976, pl. 18]

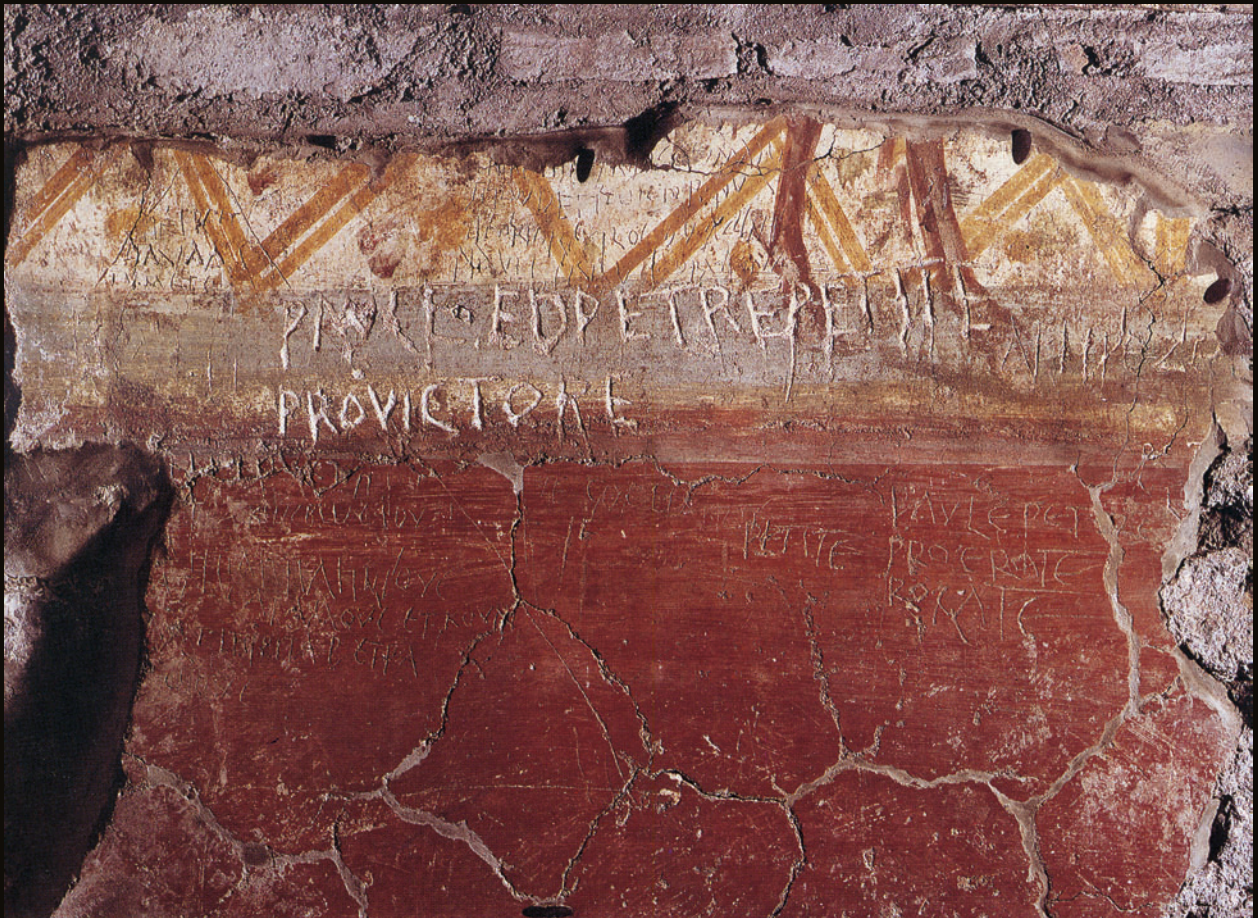


Figure 12 – Décor de barrière de jardin de la « trichia » de Saint-Sébastien, Rome. [D'après A. Ferrua, *La basilica e la catacomba di San Sebastiano*, Cité du Vatican, 1990, p. 79]



Figure 13 – Décor de lattis de jardins, *cubiculum* dit de l'Océan, catacombe de Callixte, Rome.
[D'après G. B. De Rossi, *La Roma sotterranea cristiana*, Rome, 1864-1877, t. 2, pl. XXVII]

de Callixte, on a figuré un décor au caractère encore très linéaire et peu chargé. En partie basse, de subtils chancels linéaires, à croisillons rouges⁵⁷ donnent une unité nettement profane au décor de ce *cubiculum* (figure 13). Grâce à deux aquarelles, on remarque que les portillons sont même ouverts dans le milieu de deux parois, comme pour donner l'illusion d'un second plan, d'une autre dimension. En revanche, dans ce décor uni, on n'a pas représenté de plantes. Mais au plafond, les compartiments sont remplis de végétaux, de rameaux portant des oiseaux perchés et deux grands paons. Dans les cadres des murs, outre des orants, on note des coupes suspendues chargées de fruits et des amours ailés qui pourraient symboliser les Saisons. Le décor, daté de la seconde

moitié du III^e siècle, véhicule davantage de schémas classiques que la première partie du cimetière.

On possède dans d'autres galeries de catacombes toute une série de cadres décoratifs devant des *arcosolia*, qui dessinent des lattis, faits de lignes rouges plus ou moins régulièrement tracés. Ils sont souvent accompagnés de guirlandes esquissées et de tâches simulants des jonchées de pétales de fleurs. Certains transennes sont très négligés et montrent une standardisation de ce type de décor facile à réaliser, y compris dans des couloirs peu soignés. Les motifs de *graticcio* très irréguliers de la catacombe anonyme Via Anapo, donnent un excellent exemple entré dans les poncifs réalisés en série (figure 14)⁵⁸.

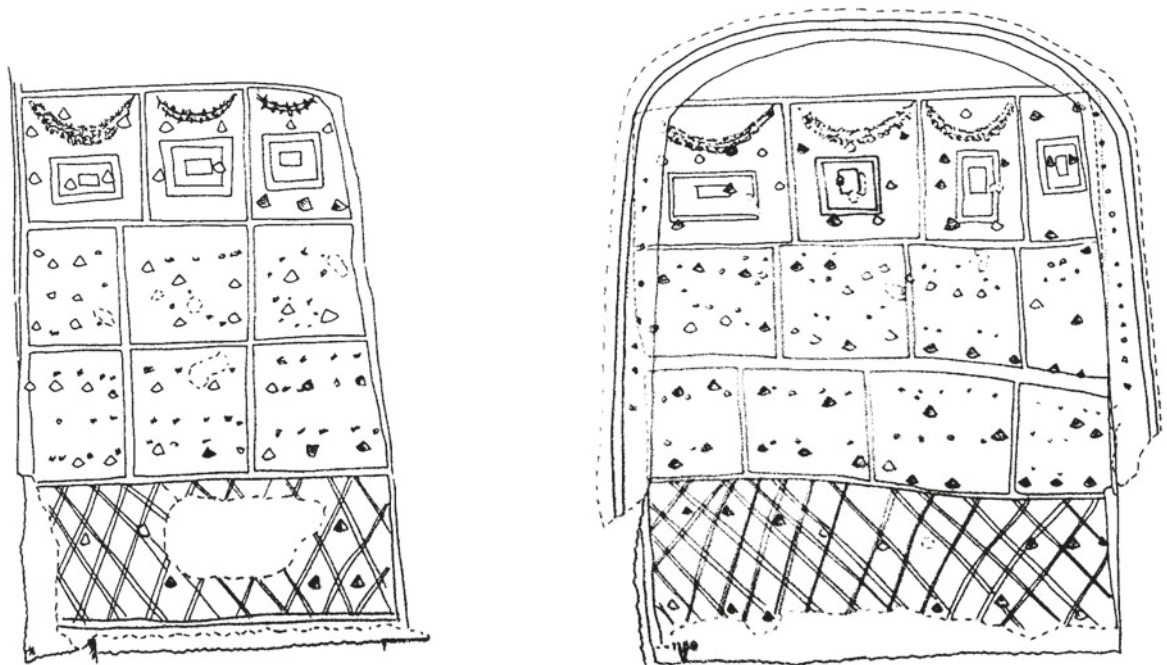


Figure 14 – Relevé de lattis schématiques, catacombe de la via Anapo. [D'après J.G. Deckers et al., *Die Katacombe „anonima di via Anapo“*, Repertorium und Malereien, Città del Vaticano, 1991, pl. h.t. cub. 13]

via Paisiello, 24 : *arcosolium* 1, p. 6, en face, en haut à g., volatile qui becquette des fleurs, oiseaux en vol, au centre oiseau qui becquette un fruit, à dr., un grand arbre, en bas transenne, cf. E. Josi, « Il cimiterio di Panfilo », dans *Rivista di archeologia cristiana*, 1, 1924, p. 108-119, et pour la galerie 20 et 23, dans *ibidem*, 3, 1926, p. 188-190. A. Nestorio ne répertorie pas le sujet au terme « *graticcio* » qui renvoie aux lattis, très fréquents. Sur le poteau de chancel en forme d'hermès criophore, découvert dans la zone du mausolée d'Hélène à Tor Pignattara, à Rome : F. Cabrol, H. Leclercq, *Dict. d'arch. chrétienne et de liturgie*, t. 6, 1925, s.v. *hermulae*, col. 2349, fig. 5700. Comme l'écrit J. Guyon, sur la profusion ornementale des catacombes du IV^e siècle comme celle des saints Pierre-et-Marcellin, « les accessoires qui accompagnent les scènes figurées comme les vases ou les transennes, fleurs et animaux

rassemblent plus de 80 % des motifs ornementaux » (J. Guyon, *Le cimetière aux deux lauriers : recherches sur les catacombes romaines*, École française de Rome, Pontificio istituto di archeologia cristiana, Paris, 1987).

57. G.B. De Rossi, *La Roma sotterranea cristiana...* (cité n. 52), t. 2, p. 266-268, pl. XXVII-XXVIII, p. 357-360. De Rossi rappelle qu'on trouve d'autres exemples de ce type d'organisation des parois, dans la troisième zone du cimetière, vers la zone de S. Sotere (p. 268). Pour lui, le désir d'imiter un jardin est évident, lui rappelant l'exemple alors bien connu de Prima Porta.
58. Le motif est répertorié comme type d'ornement n° 9 : J.G. Deckers, A. Weiland, G. Mietke, N. Fiocchi, *Die Katacombe „anonima di via Anapo“...*, (cité n. 26), *cubiculum* 5, p. 47-49, pl. couleur 1, dessin 5 ; *cubiculum* 13, p. 83-84, pl. 32, couleur 18, dessin 13.

Ce procédé, qui s'associe parfaitement avec les images de jardin, peut avoir des résonances païennes ou chrétiennes. Dans la catacombe de Pamphyle, le *cubiculum* F à trois *arcosolia* possède une voûte à décor de compartiments, montrant au centre l'image du bon pasteur et des séries de décors de rameaux fleuris se terminant en volutes. Les parties basses de la salle sont peintes de faux marbres alternant avec des barrières en lattis. L'*arcosolium* central est perdu, mais celui de gauche a bien conservé son décor : sous l'*intradós* est figurée une personnification, sans doute le printemps. Dans la lunette sont disposées, sous deux guirlandes et deux rameaux feuillus, deux colombes affrontées tenant dans leur bec un léger feston. Au-dessus de l'*arcosolium* apparaît une corbeille, posée sur une double volute⁵⁹. L'*arcosolium* de droite indique clairement le caractère chrétien de la salle avec l'arche de Noé, cantonnée de paons posés sur des rameaux décoratifs portant des grenades. C'est d'ailleurs une colombe munie d'un rameau qui annonce la fin du déluge au patriarche dans son *arca*⁶⁰.

C'est l'ensemble des motifs réunis qui recompose l'idée de jardin : ainsi, dans la galerie (20) de la catacombe de Pamphyle, on trouve sur la façade d'un *arcosolium* un grand arbre. Dans le fond de l'arc, sont répartis des festons et des fleurs, une colombe qui becquète un gros fruit circulaire, des oiseaux en vol et à gauche un volatile qui mange un autre fruit. La lunette de l'*arcosolium* porte au centre un agneau nimbé dont la tête est tournée vers le ciel : trois étoiles se distinguent à droite. De chaque côté, deux brebis sont tournées vers celle du centre. À gauche dans l'*arcosolium* est représentée l'arche (mais sans Noé ?) avec deux oiseaux en vol ou un *scrinium* de forme semi-cylindrique. À droite de l'*arcosolium*, on voit un paon et une perdrix affrontés à un cratère d'où sortent apparemment deux filets d'eau sur les côtés⁶¹.

Ces barrières en lattis, souvent accompagnées de semis de fleurs plus ou moins réguliers, placent les défunts « de l'autre côté de la clôture », dans un *paradeisos* virtuel. On citera par exemple le cas de deux orants de la catacombe des saints Pierre-et-Marcellin : la barrière sous-jacente sert de ligne de sol à

ces personnages en prière, sur fond d'étoiles schématisées qui alternent avec des guirlandes suspendues (figure 15)⁶². On note que ces lattis sont parfois très réalistes, avec des croisillons aux losanges très réguliers, comme dans le cas de la catacombe de Callixte, dans le *cubiculum* 19, devant l'*arcosolium* dit de la Vierge⁶³. D'autres sont constitués de doubles baguettes parallèles entrecroisées dessinant d'élégants motifs dont les remplissages jouent aussi sur la répétition géométrique. Dans certains cas, un espace est réservé sur la claire-voie pour indiquer le nom du défunt, renforçant l'idée de propriété de l'enclos⁶⁴.

Certains rétorqueront que ces lattis découverts en grand nombre dans les catacombes et tombeaux imitent d'abord les vrais enclos funéraires de la surface, agrémentés de plantations bien réelles⁶⁵, plus que des visions du jardin de l'au-delà. On ne peut bien évidemment pas se limiter à une simple imitation d'installations réelles. La représentation de tous ces poncifs du jardin renvoie autant au monde des vivants qu'aux délices du jardin du Paradis : ils sont en fait la transposition dans un répertoire commun de l'idée de *felicitas* et *tranquillitas*. Cette vision générale est alimentée par une accumulation de détails signifiants, allant parfois jusqu'à la surcharge et la surenchère symbolique. Dans le décor d'un important *arcosolium* dit de la *Domus Petri*, dans un des mausolées accolés à Saint-Sébastien sur la Via Appia, la niche pour déposer le sarcophage est décorée à l'intérieur et sur les côtés de fresques à décor de jardin, comportant de luxueuses barrières rouges, avec rivets travaillés, dont les hermès sont constitués de têtes sculptées rapportées⁶⁶. Un canard marche sur la balustrade, bien lisible à droite. Le décor arrière dans des tons bleu-vert évoque un paysage aquatique. Derrière la tête de l'un des hermès, au centre, l'un d'eux, chargé de fruits est encore bien lisible (figure 16). C'est la seule allusion paradisiaque possible. Au premier plan, une brebis⁶⁷, aujourd'hui très peu perceptible, passe devant la barrière, un peu plaquée sur le chancel, comme dans le cas de la peinture de la Via Genova précédemment citée. La voûte de l'*arcosolium* est peinte d'étoiles, renvoyant à une

59. E. Josi, « Il cimiterio di Panfilo », dans *Rivista di archeologia cristiana*, 1, 1924, p. 108-119, fig. 56, 61.

60. *Ibidem*, fig. 58-60.

61. E. Josi, « Il cimiterio di Panfilo », dans *Rivista di archeologia cristiana*, 3, 1926, p. 188-193, fig. 75-76, 78.

62. G. Wilpert, *Le pitture delle catacombe romane*, Cité du Vatican, 1929-1936, pl. 185,2 et 218,2 ; F. Bisconti, « Sulla concezione figurativa dell' "habitat" paradisiaco... » (cité n. 2), p. 69-70, fig. 25.

63. G.B. De Rossi, *La Roma sotterranea cristiana...* (cité n. 52), t. 3, p. 65, pl. VII-VIII, 2 : au sommet de l'*intradós* est peint un bon pasteur sur un fond de végétation.

64. G.B. De Rossi, dans *Bull. di arch. cristiana*, 1872, p. 153, cf. E. Stevenson, *Il cimitero di S. Zoticò*, Rome, 1876, p. 97.

65. G.B. De Rossi, *La Roma sotterranea cristiana...* (cité n. 52), t. 1, p. 109, pour les inscriptions *in hortulis* (ou *ἐν τῷ κερῶ*), t. 1, p. 109 et t. 3, p. 431-432.

66. H. Wrede, *Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig*, Römisch-germanische Forschungen, Berlin, 1972, p. 132, pl. 76-77 ; A.M. Nieddu, *La basilica Apostolorum sulla Via Appia e l'area cimenteriale circostante*, Monumenti di Antichità cristiana pubblicati a cura del Pontificio Istituto di archeologia cristiana, II^e série, XIX, Cité du Vatican, 2009, sur la « *Domus Petri*, le mausolée VIII », p. 194-205, fig. 231-233.

67. On en cite plusieurs dans la description de A.M. Nieddu.

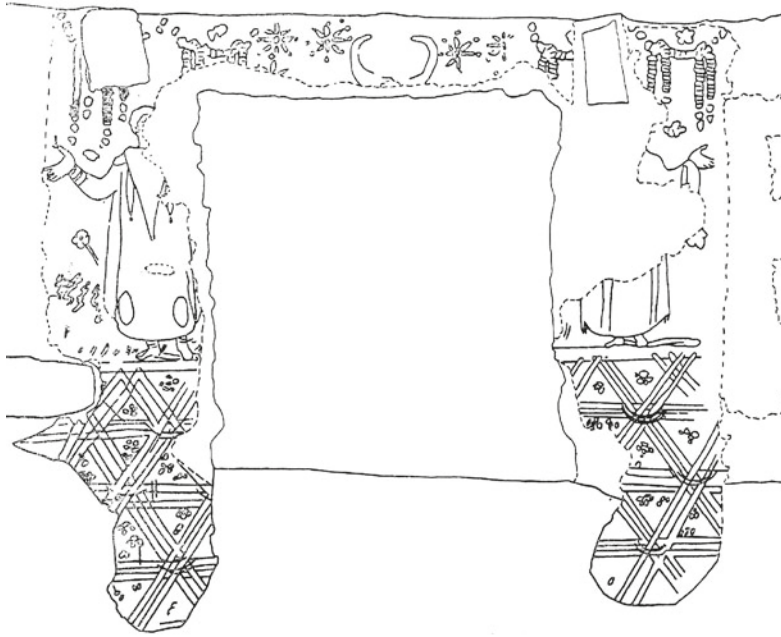


Figure 15 – Catacombes des Saints Pierre et Marcellin, Rome, défunts en orant au-dessus d'une barrière de jardin. [D'après F. Bisconti, dans *Bessarione, Academia cardinalis Bessarionis*, 9, 1992, p. 112]



Figure 16 – Décor de barrière de jardin et brebis, arcosolium de la *Domus Petri* à Saint-Sebastien, Rome. [D'après H. Wrede, *Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig, Römisch-germanische Forschungen*, Berlin, 1972, pl. 77]

agréable vision céleste. L'ensemble formait donc comme un enclos de jardin funéraire fictif, où le défunt pouvait attendre dans la paix une résurrection promise dans un Paradis pastoral. Cependant, ce n'est pas un décor de jardin ancré dans la réalité romaine qui a été suggéré, mais bien un paysage merveilleux, combinaison idéale de quelques clichés nilotiques et pastoraux.

Dans le cas d'un autre *arcosolium* de Rome, connu par une gravure, le défunt chrétien Zosimianus a représenté son tombeau fermé par un luxueux chancel dont les barrières sont coiffées aux extrémités de deux bustes sculptés⁶⁸ (figure 17). Ici aussi, devant, sont représentées deux brebis paissant. Comme pour la *Domus Petri*, les sculptures sont figurées comme rapportées dans un autre matériau que la barrière, sans doute de bois, souvent peinte de couleur rouge. Toute une partie du décor semble donc reliée au vrai jardin et Paradis promis : les oiseaux situés de part et d'autre de l'*arcosolium*, Jonas au fond de la niche, allongé, se reposant sous la pergola de courges, mais aussi l'image du Christ assis en conversation entouré de deux apôtres dans la lunette du fond, et l'*intrad* de l'arc qui porte en médaillon central un bon pasteur entre deux grands arbres, avec son troupeau (figure 18) et sur ses panneaux latéraux des images de l'arrivée de défunts en Paradis (?) – un jeune homme nimbé accueille une orante dans les deux cas. Dans celle de droite, au fond, est dessiné ce qui semble être une porte (?).

Cette habitude de faire apparaître dans les caveaux des chancels de jardin funéraire se retrouve aussi dans les caveaux individuels, comme on le voit dans un tombeau, découvert en 1953 près de Niš, remontant au IV^e siècle (figure 19) : tout le tour intérieur de la tombe était orné d'un double niveau de barrières à croisillons pleins, aux dessins variés, dont les losanges sont parfois colorés, tandis que les intersections sont aussi soulignées de rivets. Derrière elles poussent des buissons bas très schématiques, selon le procédé classique hérité du haut Empire. En partie supérieure, sur la voûte, sont représentés des rinceaux peuplés d'oiseaux⁶⁹. Ces hermès pouvaient aussi être employés pour soutenir des bordures décoratives de bassin⁷⁰.

Bons pasteurs et enclos bucoliques

À ces représentations utilisant les barrières en lattis ou clôtures plus lourdes se greffe souvent celle du Bon pasteur, thématique si fréquente dans les catacombes comme sur les sarcophages et autres types de supports⁷¹. La fameuse crypte (23-24) dite des « *pecorelle* », toujours dans la catacombe de Callixte, doit être observée avec attention : dans cette composition placée au IV^e siècle, on cite surtout, dans la lunette de fond – malheureusement en partie détruit par le creusement postérieur d'une autre tombe – l'image du Bon pasteur, entre deux arbres, portant une brebis sur les épaules et entouré de son troupeau⁷². Deux personnages sont figurés de part et

68. F. Cabrol, H. Leclercq, *Dict. d'arch. chrétienne et de liturgie*, t. 1, 1924, s.v. âme, col. 1503-1504, fig. 352.

69. H. Wrede, *Die spätantike Hermengalerie...* (cité n. 66), p. 133, pl. 77, 4 ; sur les hermès et leur symbolique, cf. l'article de I. Kuzmanović Novović, « Symbolism of hermae in early christian tomb painting », dans *Niš & Byzantium*, IX, 2011, p. 73-84, et la récente synthèse de I. Popović, « Motif of 'railing of paradise' on frescoes from tombs in Jagodin Mala (Naissus) and Čalma (Sirmium) », dans *Niš & Byzantium*, X, 2012, p. 65-84 ; plus récemment sur la tombe de Niš avec Pierre et Paul, R. Pilinger, « Early Christian grave paintings in Niš between East and West », dans *ibidem*, p. 31-34, fig. 16 – état actuel. Je remercie vivement Julia Valeva de m'avoir signalé la nouvelle bibliographie sur ces décors à hermès.

70. Sur ces petits hermès, découverts à Carthage, cf. É. Morvillez, « La fontaine *Utere Felix* de Carthage, une installation de banquet de l'Antiquité tardive et son décor », dans *Antiquité tardive*, 15, 2007, p. 313 : sur le lit de banquet à fontaine, le thème aquatique des amours en barque, des oiseaux sur la façade du *stibadium* et la jonchée peinte de roses et de guirlandes sur la banquette associée à la mosaïque de jonchée et d'oiseau du sol – comparée stylistiquement à celle de la maison de la Volière de Carthage – renvoie à l'univers du bonheur au jardin (*felicitas*) ; en dernier lieu, A. Barbet, *Peintures romaines de Tunisie*, Paris, 2013, p. 44-50, fig. 46-5, qui

présente les dessins de R. Lantier redécouverts dans les archives Poinssot.

71. Th. Roller, *Les catacombes de Rome, histoire de l'art et des croyances religieuses, les premiers siècles du christianisme*, Paris, 1881, statues : chap. 40, p. 263-264, avec une synthèse iconographique ; sur le Bon pasteur, cf. l'ouvrage de W. N. Schumacher, *Hirt und „Guter Hirt“ in der römischen Kunst von zweiten bis zum Anfang des vierten Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Mosaiken in der südhalle von Aquileia*, Rome / Fribourg / Vienne, 1977 ; cf. aussi une synthèse d'Aurélien Caillaud, *La figure du Bon Pasteur dans l'art funéraire de Rome et de la pensée chrétienne des III^e-IV^e siècles*, mémoire de Master 2 de l'Université de Nantes, sous la dir. de F. Hurlet, 2008, qui rassemble une très complète documentation sur la question. D'après son étude soignée, 73 monuments portent un ou plusieurs « bons pasteurs », et 23 comportent un ou plusieurs bergers, soit un total de 96 occurrences (p. 67-68). Je dois à son corpus d'images très riche plusieurs nouvelles comparaisons pour les décors de barrières de cette étude ; sur le passage du Bon pasteur du décor profane au décor chrétien, cf. A. Provoost, « Il significato delle scene pastorali del terzo secolo d.C. », dans *Atti del IX Congresso internazionale d'Archeologia Cristiana (21-27 settembre 1975)*, Cité du Vatican, 1978, p. 429-430.

72. G. B. De Rossi, *La Roma sotterranea cristiana...* (cité n. 52), t. 2, p. 349-351, pl A ; t. 3, p. 70-73, pl. IX.

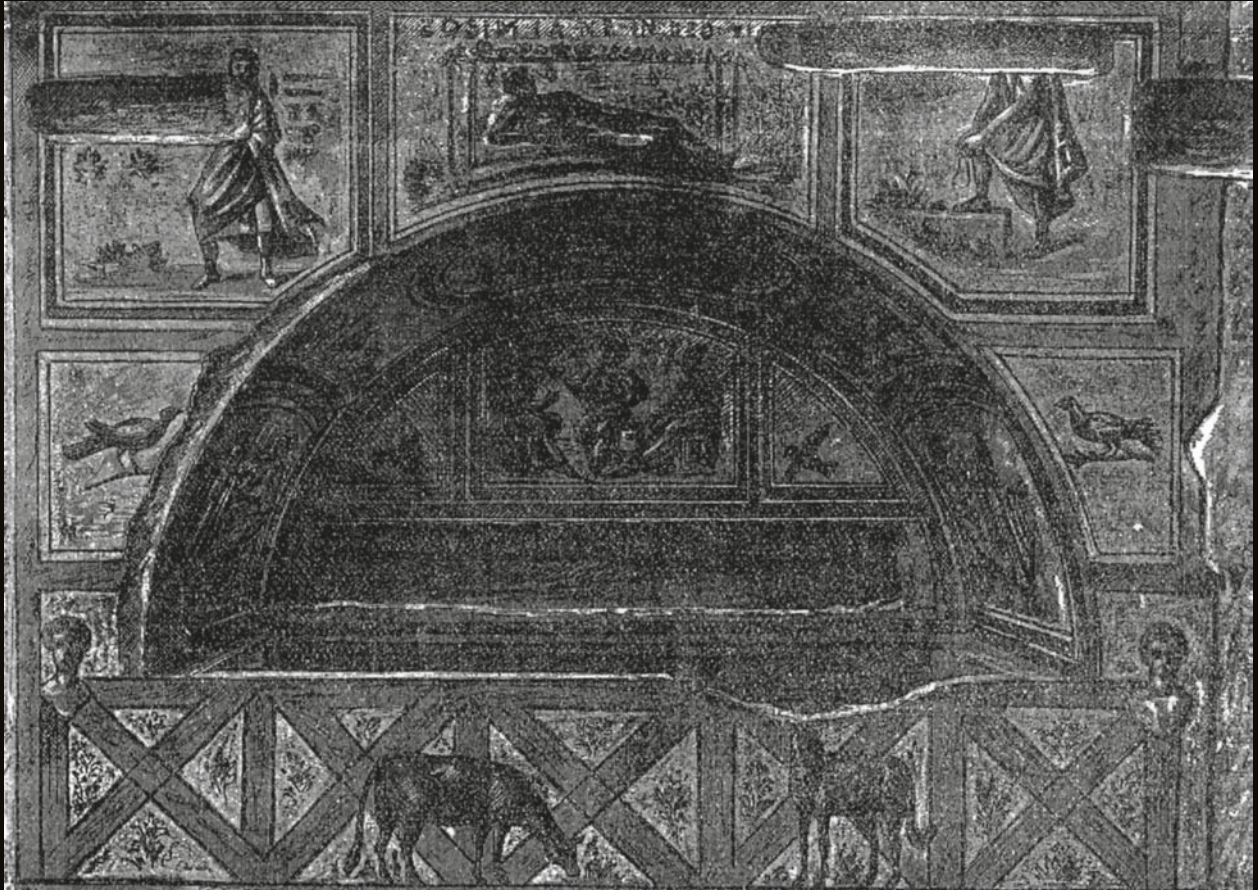


Figure 17 – Arcosolium de Zosimianus, Agro Verano, Rome.
[D'après *DACL*, s. v. âme, t. 1, 1924, fig. 352]



Figure 18 – Arcosolium de Zosimianus, Agro Verano, Rome.
[D'après *DACL*, s.v. âme, t. 1, 1924, fig. 353]



Figure 19 – Barrière de jardin avec hermès, Tombeau près de Niš.
[D'après H. Wrede, *Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig, Römisch-germanische Forschungen*, Berlin, 1972, pl. 77,4]



Figure 20 – Lunette avec Bon pasteur et troupeaux, crypte dite des « pecorelle », catacombe de Callixte, Rome. [D'après G. B. De Rossi, *La Roma sotterranea cristiana*, Rome, 1864-1877, t. 2, pl. A d]



Figure 21 – Vue d'ensemble de l'arcosolium dans la crypte dite des « pecorelle », catacombe de Callixte, Rome. [D'après G. B. De Rossi, *La Roma sotterranea cristiana*, Rome, 1864-1877, t. 3, p.70-73, pl. IX]



Figure 22 – Bon pasteur appuyé à une barrière de jardin devant un *arcosolium*. [D'après G. B. De Rossi, *La Roma sotterranea cristiana*, Rome, 1864-1877, t. 2, pl. XXXVII]

d'autre, avançant leurs mains vers deux cascades d'eau pure comme pour s'y désaltérer, image sans doute des fidèles abreuvés de la parole du Christ et désirant la paix des eaux vives du Paradis (figure 20). Ce qu'il faut remarquer c'est la partie inférieure de l'*arcosolium*, endommagée elle aussi par l'ajout d'une niche postérieure ainsi que de *loculi*. Sur ses trois côtés, elle était soigneusement peinte de barrières de jardin. Ce qui reste du décor était néanmoins bien lisible et a été relevé sur les dessins anciens : des barrières faites de cannes entrecroisées pour figurer des croix de Saint-André, aux cases garnies de fleurs schématisées, tandis que de la végétation – des buissons fleuris – émerge au-dessus de la clôture (figure 21). Là encore, le sarcophage supposé était donc environné d'un double décor pastoral et de jardin, formant comme une sorte d'enclos.

Si les barrières de jardin profane croisent le thème des brebis rappelant les prairies du Paradis, on est étonné de les voir utilisées pour figurer un espace champêtre, théoriquement ouvert et libre. Dans un cas, on trouve même le Bon pasteur adossé à la barrière :

le berger est appuyé sur son bâton, contre la clôture, encore une fois dessinée par des doubles cannes croisées, mais qui porte cette fois dans ses losanges non plus des roses, mais des feuillages stylisés, proches de rameaux (figure 22)⁷³.

Le Bon pasteur et son troupeau renvoient donc de manière polysémantique à une nature bucolique et campagnarde, mais aussi parfois aux images de jardins policés, tout en pouvant évoquer également symboliquement le Christ Bon berger, gardien du Paradis. Dans certains décors funéraires du III^e siècle encore, cette ambivalence entre berger profane, hérité du monde idyllique, et Bon pasteur chrétien est nette. Dans un *cubiculum* de l'hypogée des Aureli, Via Labicana, daté dans la première moitié du III^e siècle, un personnage assis sur un rocher semble garder ses troupeaux, mais il est muni d'un *volumen* : occupé à la lecture, peut-être s'agit-il de l'un des propriétaires du tombeau, portraituré dans l'attitude

73. *Ibidem*, pl. XXXVII.



Figure 23 – Décor bucolique, crypte de Lucina, catacombe de Callixte, Rome.
[D'après G. B. De Rossi, *La Roma sotterranea cristiana*, Rome, 1864-1877, t. 1, pl. XII]



Figure 24 – Lunette avec couple de daims ou gazelles dans un paysage idyllique, tombe via Appia, Rome.
[D'après P. Styger, *Die römischen Katakomben, archäologischen Forschungen über den Ursprung und die Bedeutung der Altchristlichen Grabstätten*, Berlin, 1933, p. 49]

du philosophe ou en lettré, en *μουσικὸς ἀνὴρ* : la frontière entre le bonheur d'un *otium* païen, vécu dans un décor champêtre, et la vision d'une félicité paradisiaque est floue⁷⁴. Dans un certain nombre de cas, les scènes réparties en plusieurs tableaux se répondent, comme autant d'« œuvres d'art » : des brebis évoluent dans un contexte de décor oscillant entre nature, éléments décoratifs de jardin et paysage idyllico-sacré. Elles se trouvent dans la lignée directe des scènes animalières bucoliques de lointaine tradition hellénistique⁷⁵ : ovins ou bovins paissant ou s'abreuvant autour de colonnes stylisées supportant des vases ou bien des fontaines. On peut citer un détail bien connu de la crypte de Lucina, dans la catacombe de Callixte (figure 23)⁷⁶, ou les tableaux à hauteur des yeux du *cubiculum* d'Ampliatius dans la catacombe de Domitille, ou bien encore des bœufs, au ton plus rustique dans l'hypogée de la via Dino Compagni, dans le *cubiculum* dit de Salomon⁷⁷.

Ce type de décor reste très en vogue jusqu'à la fin du IV^e siècle. On le voit par exemple dans la catacombe « Polimanti », sur la via Appia, dont certains décors sont placés largement à la fin du IV^e siècle, voire un peu plus tard. Dans une chambre sépulcrale luxueuse, au-dessus des murs incrustés de marbre sur 1,70 m de hauteur, on a représenté une profusion de paons, deux canards affrontés à un grand cratère, des génies jouant sur des jonchées de pétales, entre les guirlandes et des emblèmes des saisons⁷⁸. Dans une lunette, deux gracieuses gazelles, un mâle et une femelle, sont mêmes affrontées à un arbre qui s'appuie sur une sorte de colonne votive (figure 24).



Figure 25 – Paysage avec noria et jardins, tombe de Wardian, Alexandrie. [Musée gréco-romain, d'après M. Zibawi, *Images de l'Égypte chrétienne, iconologie copte*, Paris, 2003, p. 19, fig. 6]

Pour choisir un autre contexte géographique, on peut citer le décor du tombeau de Wardian, découvert à Alexandrie, connu pour sa noria actionnée par un couple de bœufs (figure 25). Il rassemble en un seul contexte tous les éléments dont nous venons de parler dans un même décor : un jardin près de l'eau, rustique mais teinté de sacré par la présence d'une barrière à larges croisillons appuyée à un hermès dominé par une majestueuse tête de Pan barbu (figure 26). Sur la paroi suivante, on devine un berger et son troupeau, tandis qu'un quatrième élément, plus effacé, permet de distinguer un personnage allongé sous une pergola⁷⁹.

74. F. Bisconti, « Sulla concezione figurativa dell'«habitat» paradisiaco... » (cité n. 2), p. 53-54 ; Idem, « Memorie classiche nelle decorazioni pittoriche delle catacombe romane, continuità grafiche e variazioni semantiche », dans *Historiam Pictura Refert, Miscellanea in onore di A. Regio Veganzones*, Cité du Vatican, 1994, p. 64.

75. Dans les paysages de peinture à thème bucolique et idyllico-sacré, les bœufs sont fréquemment associés aux ovins. Cf. un exemple bien choisi dans les peintures bucoliques des portiques de la Farnésine par A. Caillaud, *La figure du Bon Pasteur...* (cité n. 71), fig. 53 ; ou encore les paysages déjà cités de l'hypogée des Aureli, via Labicana.

76. Toute la salle est dans un esprit très végétal et bucolique : le tableau des brebis est symétrique à un autre, de même esprit, avec deux oiseaux affrontés à un tronc d'arbre et quelques roses de l'autre côté d'une porte. La voûte est ornée d'un décor d'orants et de bons pasteurs, des têtes de saisons (?), le tout dans un réseau linéaire très fin souligné de rameaux fleuris : G. B. De Rossi, *La Roma sotterranea cristiana...* (cité n. 52), vol. 1, p. 306-351, not. p. 446, pl. IX, vue d'ensemble ; et t. 2, fig. pl. XII ; cf. Th. Roller, *Les catacombes de Rome...* (cité n. 71), pl. XVII. Pour les scènes pastorales, *ibidem*, p. 271-273 ; sur les scènes dites « à demi-païennes », chap. XXIX, p. 178 s.

77. V. Fiochi Nicolai, F. Bisconti, D. Mazzoleni, *Les catacombes chrétiennes...* (cité n. 43), p. 100-101 et fig. 102-103 et 113.

78. P. Styger, *Die römischen Katakomben, archäologischen Forschungen über den Ursprung und die Bedeutung der Altchristlichen Grabstätten*, Berlin, 1933, p. 312-313, pl. 49.

79. M. Rassart-Debergh, « Alexandrie et la peinture chrétienne », dans *Graeco-Arabia*, V, 1993, p. 320-328. Les peintures (placées entre le II^e s. avant J.C. et le IV^e s. après J.C.) ont posé depuis longtemps des problèmes de datation. Comme le souligne à juste titre A.-M. Guimier-Sorbets, les parois de la tombe – qui ont été déposées – semblent porter des fresques d'époques différentes, phénomène probablement dû à l'habituel remploi et remaniement de ce type de structures : « Le jardin pour l'au-delà des bienheureux : représentations funéraires à Alexandrie », dans P. Van Ossel, A.-M. Guimier-Sorbets (dir.), *Archéologie des jardins...* (cité n. 51), p. 156-157 (avec bibliographie antérieure). Il reste difficile de trancher entre une interprétation païenne ou chrétienne du décor, faute désormais d'une analyse en contexte. Selon moi, la datation tardive entre les III^e et IV^e siècles semblerait mieux convenir. Mais la présence très prégnante du dieu Pan sur l'hermès semble faire pencher en faveur d'un contexte païen. L'interprétation du personnage allongé comme Jonas, quoique possible, reste délicate : il s'agit d'une scène qui reproduit la même ambiance que celle des treilles près de la noria.



Figure 26 – Jardin avec barrières et hermès de Pan, Tombe de Wardian, Alexandrie. [Musée gréco-romain, d'après M. Zibawi, *Images de l'Égypte chrétienne, iconologie copte*, Paris, 2003, p. 203, fig. 8]



Figure 27 – Niche peinte avec Diane chasseresse et une nymphe, cratère-fontaine entouré d'oiseaux, « hypogée » de la via Livenza, Rome. [D'après C. Pavia, *Guida di Roma Sotterranea*, Rome, 1999, p. 65]

Des combinaisons de fontaines, cratères et oiseaux...

De manière métonymique, les fontaines environnées d'oiseaux et de quelques éléments végétaux, complets ou en jonchées, vont également faire partie des moyens d'évoquer immédiatement le jardin et sa douceur assimilable à celle du Paradis. Dans le monde profane, on les retrouve dans les images qui ornent fréquemment les centres de *triclinia*. Dans l'Antiquité tardive, en peinture profane, on utilise longtemps encore le thème de cratère-fontaine entouré d'oiseaux pour évoquer le jardin. On en possède le meilleur exemple dans une niche de fontaine de nymphée souterrain, à Rome, via Livenza (figure 27)⁸⁰. Le cul de four de la niche est associé à un thème païen représentant Diane et une nymphe chassant dans un décor forestier, ainsi que des amours en barque, jouant sur les flots. Le sujet est également largement représenté dans le monde funéraire⁸¹, mais aussi dans celui des basiliques comme on l'a déjà cité pour les peintures d'Aquilée, ou encore en mosaïque⁸² : on retrouve de très fréquentes fontaines posées soit devant les barrières, soit représentées seules, pour elles-mêmes dans un panneau, soit encore sur des chancels. Leurs formes sont extrêmement variées et renvoient au répertoire identique des décors de jardins profanes : qu'il s'agisse d'un bassin au sol, avec vasque sur colonnette, comme à Aquilée (figure 10) qui déborde en trois endroits⁸³ ; des fontaines individualisées avec

80. La fonction de l'édifice est encore très incertaine (lieu de culte, nymphée souterrain ?). Le mélange de décor, en mosaïque et fresque, à thématiques explicitement païennes associées à d'autres apparemment chrétiennes pose problème. L. Usai, « L'ipogeo di Via Livenza », dans *Dialoghi di archeologia*, 6, 1972, p. 363-412 ; H. Mielsch, « Zur stadtrömischen Malerei des 4. Jahrhundert n. Chr. », dans *Mitt. Des Deutschen Archäologischen Instituts, Röm. Abt.* 85, 1978, p. 151-207 ; cf. É. Morvillez, « La fontaine *Uttere felix*... » (cité n. 70), p. 317-318, fig. 20.

81. Sur ces décors associant des cratères faisant office de fontaine ou de panier à des oiseaux, guirlandes et semis de fleurs, cf. J. W. Salomonson, *La mosaïque des chevaux de l'Antiquarium de Carthage*, Études d'archéologie et d'histoire ancienne publiées par l'Institut historique néerlandais de Rome, 1, La Haye, 1965, p. 38-44, qui rassemble une belle série d'exemples, en peinture, mosaïque ou autres supports, à propos de la bordure d'enfants-chasseurs de la mosaïque des chevaux qu'il étudie. On en connaît plusieurs séries notamment dans des *triclinia* d'Antioche (maison de la Table servie, maison du Cadran solaire, maison de Ménandre ou maison des Oiseaux et du Canthare). On peut trouver le thème développé sur une fresque de la maison du consul Attale à Pergame.

82. Ce sont ces exemples qui ont été le plus étudiés.

83. Il y aurait eu mauvaise lecture des vestiges des fresques : Les débordements d'eau appartiendraient peut-être à des queues d'oiseaux montés sur la margelle (renseignement aimablement transmis par M. Salvadori que je remercie pour la documentation qu'elle a mise à ma disposition).

vasque à jet d'eau sur pied, peintes en rouge⁸⁴, comme on le voit sur deux murs symétriques de l'hypogée de la Via Dino Compagni, où elles sont associées en partie basse avec un décor pastoral ; ou encore des fontaines intégrées à d'autres éléments : dans le célèbre décor de la « crypte des cinq saints », à la catacombe de Callixte, on trouve sans doute le meilleur exemple de cette intégration des fontaines pour évoquer le jardin paradisiaque : les défunts y sont représentés en orants dans un cadre de jonchées peuplées d'oiseaux (figure 28)⁸⁵. Dans la zone basse, où d'habitude se trouve l'image des jardins, trois vases luxueux, dont les reflets dorés évoquent le métal, sont posés au milieu de rameaux fleuris : il s'agit de deux grands cratères à anses et d'une large coupe plus évasée, d'où l'eau s'échappe en jets et retombe sur le sol ; des passereaux s'y abreuvent (figure 29). Un aspect plus rustique est évoqué par la présence d'un oiseau plus gros (un faisan ou une poule d'après les aquarelles). Au-dessus, dans le cadre de l'*arcosolium*, on voit deux paons affrontés au milieu des fleurs, qui renvoient aussi au symbole de l'éternité. Dans la partie supérieure, sont répartis les cinq défunts en orants⁸⁶, aux noms suivis de la formule habituelle « *in pace* », dans les délices du Paradis. Les végétaux ne sont pas dessinés pour évoquer un jardin réel : ce sont des rameaux coupés très variés qui rappellent le principe des jonchées, multiples et odorantes, que l'on appréciait, réelles ou fictives, dans des décors profanes. On en perçoit ici des échos directs avec les embellissements de certains portiques ou salles de réception, comme le démontrent en comparaison les mosaïques posées dans le tournant des III^e et IV^e s. dans la maison dite de la Volière à Carthage (figure 30) : des branchages épars, fraîchement coupés, associés à un catalogue d'oiseaux et de petits animaux familiers, entourent le *viridarium* polygonal situé au centre du

péristyle⁸⁷. On sait la faveur qu'auront les décors d'oiseaux s'abreuvant à de riches canthares sur fond de semis de plantes, héritiers de la célèbre composition des colombes de Sosos de Pergame, dont les échos se retrouvent dans les luxueuses jonchées sur les voûtes du mausolée de Sainte-Constance à Rome (figure 31), jusqu'au mausolée de Galla Placidia de Ravenne⁸⁸.

Le motif du cratère-fontaine peut être aussi croisé avec celui de la barrière de jardin : fermant un *arcosolium* dans la catacombe de Domitille, un lattis dont les vides sont remplis de fleurettes est complété d'un petit vase à anse avec jet d'eau, cantonné de deux oiseaux posés sur le sol⁸⁹. Dans ce cas, on retrouve le même système un peu maladroit signalé dans la peinture de la Via Genova, où un cratère – qui lui n'est pas agrémenté d'un jet d'eau – est posé en avant de la barrière, à côté d'une brebis passant (figure 11). Mais dans ce dernier cas, la présence d'oiseaux en vol et de tableaux à scène expressément dionysiaques indique indubitablement un décor profane. On retrouve là, réduit encore une fois, un schéma décoratif allusif, cher à la mosaïque comme à la peinture, autant en contexte profane que chrétien.

DE LA PRAIRIE À LA JONCHÉE : LA PERMANENCE DU *LOCUS AMOENUS*

La littérature sur le thème du *locus amoenus* est prolix dès le Haut Empire et son étude a été déjà largement développée⁹⁰. Je rappellerai surtout ici quels sont les éléments de cette série de *topoi* qui me semblent conservés à la fin de l'Antiquité, mais surtout comment l'on passe de descriptions très profanes, proches de l'*otium* païen, à un jardin représenté par des éléments types qui fabriquent par allusion une atmosphère paradisiaque.

84. Rome, hypogée di Via Dino Compagni, *cubiculum* B-C : cf. S. Ensoli, E. La Rocca (dir.), *Aurea Roma...* (cité n. 24), fig. 7, p. 315.
85. G. B. De Rossi, *La Roma sotterranea cristiana...* (cité n. 52), t. III, p. 49-56 et pl. I-III.
86. On note 6 noms dont celui d'Arcadia et 5 orants seulement : De Rossi rappelle que les peintures, découvertes en 1737, avaient été remblayées. Au moment de la création de la lithographie en couleur pour la Commission pontificale, la fresque avait subi déjà des dommages : le mot *in du in pace* d'Arcadia ne fut pas lu. Il semble que les lettres soient de graphie différente et seraient, selon De Rossi, ajoutées plus tard.
87. A. Ennabli, W. Ben Osman, « Étude des pavements de la villa de la Volière », dans *Mosaïque, recueil d'hommages à Henri Stern*, Paris, 1982, p. 147-148, pl. LXXXIV-LXXXVII.
88. H. Stern, « Les mosaïques de l'église Sainte-Constance à Rome », dans *Dumbarton Oaks Papers*, 12, 1958 ; J. Poeschke, *Mosaïques italiennes...* (cité n. 49), p. 52-56 ; sur la mosaïque de Sosos de Pergame et son influence, M. Donderer, « Das kapitolinische Taubenmosaik des Sosos? », dans *Röm.*

- Mitteilungen*, 98, 1991, p. 189-197 ; Idem, « La mosaïque des colombes et sa fortune », dans J.-Ch. Gaffiot, H. Lavagne (dir.), *Hadrien, trésors d'une villa impériale*, Milan, 1999, p. 90-93.
89. A. Caillaud, *La figure du Bon Pasteur...* (cité n. 71), fig. 53, corpus, p. 24. Au-dessus de l'*arcosolium* est représentée une grande scène bucolique dans un cadre : le bon pasteur accompagné de son troupeau est assis sur un rocher et adossé à un arbre. À l'arrière plan est esquissé un paysage de collines.
90. J. Delumeau, *Une histoire du Paradis...* (cité n. 2) ; J. Aronen, « *Locus amoenus...* » (cité n. 2) ; S. Bregni, « *paradisus, locus amoenus'...* » (cité n. 2) ; J. Trinquier, « *« Quid de pratorum uiriditate... plura dicam? »* (Cicéron, *De senectute*, 57), les couleurs du paysage dans la littérature latine, de Lucrèce à l'époque flavienne », dans A. Rouveret, V. Naas, S. Dubez (dir.), *Couleurs et matières dans l'Antiquité. Textes, techniques et pratiques, Études de littérature ancienne*, 17, Paris, 2006, p. 213-259 ; K. Schlapbach, « The pleasance solitude and literary production, the transformation of the *locus amoenus* in Late Antiquity », dans *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 50, 2007, p. 34-50.



Figure 28 – Orants dans des jonchées de feuillages, crypte dite des cinq saints, catacombe de Callixte, Rome. [Aquarelle, d'après G. B. De Rossi, *La Roma sotterranea cristiana*, Rome, 1864-1877, t. 2, pl. I]



Figure 29 – Vases-fontaines et oiseaux, crypte dite des cinq saints, catacombe de Callixte, Rome. [Aquarelle, détail d'après G. B. De Rossi, *La Roma sotterranea cristiana*, Rome, 1864-1877, t. 2, pl. I]



Figure 30 – Jonchées et oiseaux, mosaïque de la maison de Volière de Carthage.
[D'après H. Stern, « Les mosaïques de l'église Sainte-Constance à Rome », dans *Dumbarton Oaks Papers*, 12, 1958, fig. 40]



Figure 31 – Jonchées, oiseaux et objets précieux, voûte de Sainte-Constance, Rome.
[Détail d'après J. Poeschke, *Mosaïques italiennes du IV^e au XIV^e siècle*, Paris, 2009, p. 62]

Les ingrédients de la félicité paradisiaque : douceur et loisir

Dans un passage de son œuvre, Libanios, l'orateur syrien, liste les lieux et les sensations qui procurent la joie et caractérisent justement le *locus amoenus* :

Ce qui provoque notre joie, ce sont les sources, les plantations, les jardins, la brise légère, les fleurs et les chants des oiseaux⁹¹.

On reconnaît tous ces ingrédients dans un passage écrit par le poète Tiberianus, placé dans la première moitié du IV^e siècle, qui illustre parfaitement la démonstration d'Armelle Deschat sur le souffle d'*Aura*. Le versificateur, totalement imprégné de poncifs classiques, décrit un modèle type de *locus amoenus* :

Une rivière allait au milieu des herbes d'une vallée fraîche, riant sous l'éclat des cailloux, parsemée de fleurs et de feuilles. La brise agitait doucement de sombres lauriers vers le haut et un vert ensemble de myrte, avec un sifflement caressant. En dessous avait poussé un doux gazon avec de belles fleurs. Le sol rougissait de la couleur du safran, étincelait de lys. Alors tout le bois s'anima du parfum des violettes... un bois couvert de rosée se raidissait au milieu des herbes humides ; ça et là de petits ruisseaux murmuraient au sortir des sources abondantes, cours d'eau qui allaient glissant avec des gouttes pleines de lumière. La mousse et le lierre verdoyant avaient tapissé l'intérieur des grottes. Dans les ombrages, toute la gent ailée, plus mélodieuse qu'on ne pourrait l'imaginer, faisait retentir l'air de ses chants printaniers et de ses doux chuchotements : ce murmure du cours d'eau loquace chantait à l'unisson des frondaisons où la muse de la brise du Zéphyr bavard faisait naître son chant. Ainsi à celui qui parcourait cette verdure belle, odorante et verdoyante, oiseaux, ruisseau brise, bois, fleurs et ombre apportaient le bonheur.

L'évocation de la douceur qui met en éveil le toucher et l'odorat est sans doute la caractéristique la plus évidente de ces textes qui se répètent à l'infini. Armelle Deschard rappelle qu'associée au bonheur,

celle-ci « accompagne l'évocation des bergers et de leurs troupeaux. On se souvient des brises murmurantes dans la neuvième Bucolique⁹². »

Mais ce rapport tactile et olfactif au jardin se retrouve aussi dans des jardins organisés bien réels, notamment ceux d'enclos funéraires. Sidoine Apollinaire rapporte qu'au V^e siècle des amis peuvent encore se rassembler et s'allonger sur le gazon, dans le jardin de la tombe du consul Syagrius, qui comporte également une treille de vigne. Il dit bien ce que l'on attend d'un jardin et de la félicité qu'il porte en lui, lieu d'*otium* littéraire, de repos et de jeu :

d'autres s'étendirent sur le gazon vert embaumé du parfum des fleurs⁹³. Là, dans le jardin qui entourait le tombeau du consul, cette compagnie d'élite se livra pendant plusieurs heures au repos, causant, jouant à la paume⁹⁴ et aux dés, faisant des vers⁹⁵.

Humidité, cours d'eau et sources naturelles, bois et prairies nous éloignent certes du jardin régulier et clôturé et évoquent davantage la campagne⁹⁶. Ils font naître une idée de rusticité et de paysage naturel qui semble progressivement remplacer l'idéal du jardin antique clôturé et savamment ordonnancé. Les images de saints et saintes dans le Paradis vont se développer sur fond de décors de prairies verdoyantes ouvertes, animées de quelques arbustes, émaillées de fleurs et en particulier de lis, de rosiers ou de semis de fleurs. Pour représenter le Paradis promis aux fidèles, à l'église Saint-Apollinaire-in-Classa de Ravenne, au VI^e siècle, l'impression bucolique est dominante, complétée par la théorie de brebis qui s'avance vers saint Apollinaire en orant (figure 32)⁹⁷. Et la couleur verte est souvent convoquée dans les descriptions des édifices chrétiens, où elle domine avec le bleu du ciel où resplendit la croix. Les inscriptions sur les tombeaux vont du même coup faire référence au Paradis comme une prairie odorante⁹⁸. Dans des contextes païens, on trouvait déjà des références à la verdure fleurie des Champs Élysées :

*Nunc campos colis Elysios herbasque virentes / [f][or]ib(us) asparsus ex pratibus arvis*⁹⁹.

91. Ed. Förster, Leipzig, 1903, I, 517, § 200.

92. A. Deschard, *Recherches sur 'aura', variation sur le thème de l'air en mouvement chez les Latins*, Bibliothèque d'étude classique, 27, Peeters, Louvain, 2003, p. 71.

93. Près de la tombe de saint Just.

94. Ce qui indique un vaste terrain. Le jeu de paume est une activité de loisir décrite par Sidoine, notamment dans les aménagements de l'environnement de sa villa d'Avitacum.

95. Ep. V, 17, trad. A. Loyen, Paris, CUF, 2003.

96. F. Bisconti évoque d'ailleurs, à juste titre, cette idée de « paradiso tra città e campagna », dans son article « Altre note di iconografia paradisiaca... » (cit. n. 2), p. 89-94.

97. F. W. Deichmann, *Ravenna, Geschichte und Monumente*, vol. 1, 1969, p. 268-270 ; Idem, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden, 1958, pl. XII-XIII, 385, 389, 392-393.

98. Exemples dans le *Dict. d'arch. chrétienne et de liturgie*, s.v. *Paradis* : témoins épigraphiques, col. 1593-1601 ; I. Kajanto, « The Hereafter in Ancient Christian Epigraphy and Poetry », dans *Arctos*, 34, 1978, p. 27-53 ; J. Aronen, « *Locus amoenus*... » (cit. n. 2), p. 9-13 et *Appendix*, p. 13-14. Cf. la synthèse récente de J. Dresken-Weiland, A. Angerstorfer, A. Merkt, *Himmel, Paradies, Schalom...* (cit. n. 3), avec de nombreux exemples et bibliographie.

99. *CLE* 525, v. 5-6.



Figure 32 – Mosaïque de l'abside de Saint-Apollinaire in Classe, Ravenne.
[Détail d'après J. Poeschke, *Mosaïques italiennes du IV^e au XIV^e siècle*, Paris, 2009, p. 185]



Figure 33 – Hermès introduisant les défunts dans un jardin paradisiaque, hypogée des Octavi, Rome. [D'après A. Donati [dir.], *Romana pictura, La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Rimini / Milan, 1998, p. 175]



Figure 34 – Scène de danse accompagnant un banquet dans un contexte paradisiaque sur semis de fleurs, Lilybée (Marsala), l'hypogée de Crispa Salvia. [D'après K. Dunbabin, *The roman banquet, Images of Conviviality*, Cambridge, 2003, pl. VII]

On mentionnera aussi des fleurs – justement des lis et des roses – déposées sur la tombe, qui peuvent avoir été prises dans le jardin funéraire lui-même :

*vicinas mihi carpe rosas mihi lilia pone / candela q(ue) viridis dabit hortulus*¹⁰⁰.

Et les épitaphes chrétiennes s'en font écho, comme celle-ci, de la seconde moitié du IV^e siècle :

*Inde p(er) eximios paradisi regnat odores/tempore continuo vernant ubi gramina rivis*¹⁰¹.

Ou encore dans cette inscription du V^e siècle, découverte à Arles :

*Divitias, paradise, tuas flagantia semper/gramina et halantes divinis floribus hortos*¹⁰².

Parterres de fleurs, bouquets et jonchées embaumées

Le parfum, l'une des autres caractéristiques essentielles du *paradeisos*, est présent depuis l'origine du concept dans les jardins de plaisance. Il persiste en contexte profane ou chrétien à la fin de l'Antiquité : les agréables senteurs restent primordiales, surtout portées par les fleurs dans des gazons ou des prairies. Les roses ou les lis sont les variétés les plus fréquemment illustrées et facilement identifiables¹⁰³. La rose domine depuis la plus haute Antiquité et reste la plus appréciée des jardins profanes comme des jardins chrétiens¹⁰⁴. Déjà en contexte païen, les Champs Élysées étaient vus couverts de fleurs, souvent de roses, et le bonheur représenté comme un banquet servi dans un décor de semis de pétales ou de boutons. À Rome, dans une lunette ornée de fresques du premier quart du III^e siècle, découverte *via triumphale*, dans l'hypogée des Octavi, c'est le dieu Hermès psychopompe qui

introduit les morts dans des prairies constituées de fleurs (figure 33)¹⁰⁵. Pour rendre l'endroit plus merveilleux, le jardin qui pousse autour d'une colonne dominée par une statue (peut-être d'Hécate, conductrice des âmes et déesse infernale) est planté de rosiers surdimensionnés, extraordinaires, créant une atmosphère fantastique. Il faut rappeler aussi que la défunte est morte à l'âge de 6 ans : sa disparition prématurée est rappelée dans l'angle gauche par la parodie de l'enlèvement de Proserpine aux Enfers, sur un char attelé de colombes.

En contexte païen, l'image du bonheur de l'au-delà peut être évoquée par des images de fêtes en plein air, dans des prairies fleuries : on citera ici la fresque de Lilybée (actuelle Marsala), dans l'hypogée de Crispa Salvia. Un groupe de danseurs, dont l'un a cueilli une fleur, évolue devant un joueur de double flûte assis sur un fauteuil (figure 34)¹⁰⁶. Dans les catacombes chrétiennes, l'idéal du Paradis est illustré par le *refrigerium* en plein air. Mais souvent le contexte de ces agapes fait défaut : le défunt est introduit au banquet céleste dans un enclos de gazon fleuri où est dressé le lit de table où l'attendent d'autres convives¹⁰⁷. Nombre de ces images sont autant de repas funéraires qui sont réels, mais aussi espérés dans l'au-delà, comme un espoir d'une belle vie après la mort¹⁰⁸. Mais comme le fait remarquer F. Bisconti, aux catacombes de Saints-Pierre-et-Marcellin, où les images de banquets sont nombreuses, un seul *convivium* renvoie sans conteste à une ambiance paradisiaque¹⁰⁹. J'ajouterai que le seul élément qui contextualise dans cette fresque l'idée d'*hortus* est cette sorte de colonne votive, surmontée d'une sphère, typique des décors de jardin ou encore de paysages idyllico-sacrés que l'on voit à gauche de la scène, derrière le serviteur qui apporte les plats aux convives.

100. CLE 578, v. 2-3.

101. CLE 669, v. 6-7 (= ICVR, I, 141, 317) – Rome, avant 382.

102. CLE 688, v. 14-15, avant 449.

103. F. Cabrol, H. Leclercq, *Dict. d'arch. chrétienne et de liturgie*, s.v. fleur, t. 5, 1923, col. 1695-1699.

104. *Ibidem*, s.v. rose, t. 15, 1950, col. 9-14 ; pour l'emploi de la rose, J. Fontaine (« Trois variations de Prudence... » [cité n. 12], p. 103-104, n. 23) renvoie au fameux texte du « vieillard de Tarente » de Virgile (*Géorg.* 4, 116-148).

105. A. Donati (dir.), *Romana pictura, La pittura romana dalle origini all'età bizantina* (Rimini, Palazzo del Podestà e dell'Arengo, 28 marzo-30 agosto 1998), Milan, 1998, cat. n° 63, p. 290, fig. p. 175.

106. Sur les agapes et le *refrigerium*, cf. K. Dumbabin, *The roman Banquet, Images of Conviviality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 129-130, pl. VII ; pour une vision plus fondée sur les sources, J. Amat, *Songes et visions...* (cité n. 17), p. 390-392 ; pour une étude iconographique, T. Michaeli, « Depictions of Elysium in the Literature and

Art of Hellenistic and Roman Painted Tombs », dans Ch. Bornstein-Verzar, G. Fishhof (dir.), *Pictorial Languages and their Meanings, liber amicorum of Nurith Kenaan-Kedar*, Tel Aviv, Tel Aviv University (Yolanda and David Katz Faculty of the Arts), 2006, p. 153-169 ; Eadem, *Visual Representation of the Afterlife: Six Roman and Early Byzantine Painted Tombs in Israël*, Leyde, 2009.

107. Le sujet a été traité par E. Jastrzeboswka, « Les scènes de banquet dans les peintures et sculptures chrétiennes des III^e et IV^e siècles », dans *Recherches augustiniennes*, 14, 1979, p. 3-90 ; sur le banquet dans les catacombes, K. Dumbabin, *The roman Banquet...* (cité n. 106), p. 175-187 ; J. Guyon, *Le cimetière aux deux lauriers...* (cité n. 56) p. 198-200.

108. Dans plusieurs passions, les martyrs sont attendus au banquet céleste, sur un mobilier prestigieux, avec des places d'honneur attribuées comme sur cette terre, mais semble-t-il dans des salles à manger fermées. J. Amat, *Songes et visions...* (cité n. 17), p. 148, 395-396.

109. F. Bisconti, « Altre note... » (cité n. 2), p. 108-109, fig. 5.

Les roses et les fleurs parfumées

La rose reste omniprésente comme fleur du jardin de Paradis par excellence, jusque dans la poésie tardive, et Fortunat lui-même ne chante-t-il pas encore, dans le jardin profane de la reine Ultrogothe, le parfum des roses qui évoque celui du Paradis :

*Paradisiacas spargit odore rosas*¹¹⁰

Pour en faire une fleur à la douceur absolue, il faudra l'imaginer, avant la Faute, sans épines. Ainsi la chantent Basile de Césarée et Ambroise au cœur du Paradis originel¹¹¹ :

Surrexat ante floribus immixta terrenis sine spinis rosa et pulcherrimus flos sine ulla fraude vernabat.

Sa couleur pourpre peut prendre aussi une connotation symbolique du sang des martyrs dans certains contextes chrétiens. Cyprien, dans une lettre d'encouragement, ne reprend-il pas cette image des saisons où domine encore et toujours la rose :

Vous incarcérés, vous remplacez la période hivernale par l'hiver de la persécution. La saison printanière a succédé à l'hiver, portant des roses à foison et couronnée de fleurs. Mais les roses et les fleurs nées aux délicieux parterres du Paradis vous entouraient et les guirlandes célestes couronnaient votre tête¹¹².

Elle triomphe dans les évocations de jardins en buissons ou en jonchées, avec des fleurs charnues, ou les semis de pétales. Les fleurs, majoritairement

identifiables à des roses, sans doute parce qu'elles sont faciles à esquisser rapidement pour les peintres, peuplent les parois des tombeaux, entre référence aux jardins réels et symboliques¹¹³.

D'un Paradis aux fleurs réelles, on passe progressivement à une vision plus symbolique et moins concrète : dans la passion de Perpétue et Félicité, le Paradis comporte des buissons de roses, mais comme le rappelle J. Amat, « la conception d'un monde céleste, où tout est lumière et où les âmes se nourrissent de parfums ineffables, semble imaginée par un intellectuel frotté de philosophie païenne et qui a lu Plutarque (chez qui la béatitude de l'âme équivaut à la respiration de parfums enivrants) »¹¹⁴. On est frappé par la continuité sur ce point entre les *ekphraseis* d'Achille Tatius et les descriptions plus tardives du Paradis, comme celle de Dracontius, où fleurs et parfums rivalisent.

On pourrait poursuivre par le lis dont les représentations sont parmi les plus anciennes dans les décors domestiques, tant sur les vases que les peintures¹¹⁵. Leur silhouette bien reconnaissable est omniprésente dans les décors de fleurs de Paradis, comme on le voit dans la prairie paradisiaque en mosaïque de Saint-Apollinaire in Classe (figure 32). Comme le rappelle Anne-Marie Taisne, le lis associé à la rose est à la fois le symbole de la Sagesse et de la Pureté, mais aussi de la rencontre amoureuse des Époux : les lis qui embaument sont mariés avec la rose dans la Bible, aussi bien pour évoquer le jardin dans l'*Ecclésiaste* ou dans le *Cantique des cantiques*,

110. Fortunat, *Carm.* VI, 6, de horto *Ultrogothonis reginae*.

111. Basile, *de peccato*, c. X ; V^e homélie sur la Création (*Hom. Hexa 5*, 93) : « Toutefois la rose était sans épine : l'épine a été ajoutée depuis à la beauté de cette fleur, afin que la peine, pour nous, soit près du plaisir, et que nous puissions nous rappeler la faute qui a condamné la terre à nous produire des épines et des ronces » ; cf. aussi Ambroise, *Hexam.*, c. XI, n. 48. M. Alexandre, *Le commencement du livre...* (cité n. 5), p. 131-132.

112. *Per vicissitudines mensium transmeavit hibernum : sed vos inclusi tempora hiemis persecutionis hieme pensatis. Successit hiemi verna temporis rosis laeta et floribus coronata : sed vobis rosae et flores de paradisi deliciis aderant et caput uestrum sarta caelestia coronabant* (*Ep.* II, 1-2), trad. A.-M. Taisne, « Saint Cyprien et saint Jérôme, chantres du Paradis », dans *Bull. association G. Budé*, 1992, p. 49-50.

113. Pour les thèmes abordés ici, depuis les motifs végétaux jusqu'aux oiseaux et cratères, F. Bisconti, « Sulla concezione figurativa dell' "habitat" paradisiaco... » (cité n. 2), p. 61-62, n. 97 ; on citera surtout l'article avec corpus final de J. Valeva, « La peinture funéraire dans les provinces orientales de l'Empire romain », dans *Hortus Artium Medievalum*, 7, 2001, p. 167-208, not. p. 174-180 ; J. Dresken-Weiland, A. Angerstorfer, A. Merkt, *Himmel, Paradies...* (cité n. 3), p. 28-36 (par ex. à Syracuse, catacombe Cassia, aux murs et plafonds semés de roses et de guirlandes, p. 30) ; sur des caissons de tombes individuelles ornés

de roses, découverts à Utique ou Salakta, É. Morvillez, « Les peintures de la fontaine *Utere Felix* à Carthage (IV^e s. ap. J.-C.) », dans *La peinture funéraire antique (Actes du VII^e congrès de l'Association internationale pour la Peinture murale romaine, Vienne-Saint-Romain-en-Gal, octobre 1999)*, Paris, 2001, p. 301-304 et pl. LX ; J.W. Salomonson, *La maison des chevaux...* (cité n. 81), p. 38-44, avec une série de cas siciliens, africains, mais aussi de Libye et de Russie méridionale. Sur cette dernière zone géographique, cf. M.I. Rostovtseff, *La peinture antique en Russie méridionale*, Saint-Pétersbourg, 1913-1914, trad. française de A. Barbet, *Mémoire de l'AIPL*, XXVIII, p. 253-328, pl. 56-65 ; en dernier lieu pour l'Afrique du Nord, A. Barbet, *Peintures romaines de Tunisie*, Paris, 2013, not. fontaine *Utere felix* p. 46-47, Salakta, p. 188 ; A.-M. Guimier-Sorbets, « Le jardin pour l'au-delà... » (cité n. 51), p. 158-159, nécropole de Kom el Chougafa, fig. 9.

114. J. Amat, *Passion de Perpétue...* (cité n. 14), p. 44-45. Dans le Paradis décrit par Saturus, les saints ne retrouvent que d'autres martyrs. Les portes sont ensuite fermées derrière eux, dans un Paradis où ils sont entourés d'agréables odeurs : « un parfum inénarrable nous servait à tous de nourriture, et nous étions rassasiés ».

115. Pensons par exemples aux peintures crétoises de l'île Santorin, avec des lis soit en vase, soit dans un paysage. Cf. *supra*, sur la céramique chypriote, Cl. Balandier, figure 4, p. 47.

la jeunesse et la beauté¹¹⁶. À la fin du 4^e poème du *Cantique des Cantiques*, de façon hautement symbolique, jardin enclos (traduit ensuite par *hortus conclusus*), fleurs et troupeaux se trouvent associés, sous la garde d'un pasteur :

Mon Bien-Aimé est descendu à son jardin
aux parterres embaumés
pour paître son troupeau dans les jardins
et pour cueillir les lis.

Je suis à mon bien-aimé, et mon bien-aimé est à moi !
Il paît son troupeau parmi les lis¹¹⁷.

La violette arrive souvent en troisième position dans les descriptions, très appréciée des parterres depuis le Haut Empire¹¹⁸, mais aussi les soucis et le safran – Sidoine Apollinaire les décrit sur les tables de banquet. Mais les associations de fleurs viennent aussi en poésie directement des réminiscences des auteurs classiques, permanentes à la fin de l'Antiquité tardive : ainsi dans la poésie de Prudence, les combinaisons de certaines fleurs dérivent directement d'échos virgiliens des Bucoliques et Géorgiques, comme l'a démontré J. Fontaine¹¹⁹. Plus on avance dans le temps, plus l'idée de Paradis va donc se résumer à une prairie semée de fleurs, proche des Champs Élysées, d'où les artifices humains vont disparaître. La prairie faisait déjà partie, comme les gazons doux, des clichés du jardin chez Achille Tatius, dans ses descriptions des *paradeisoi* de romans. À une vision de jardins ordonnancés, habilement suggérée par ses accessoires représentatifs, succède dans le monde chrétien une autre vision, plus proche d'une Création intouchée, hors d'atteinte des saisons, plus proche de la nature et de la campagne que des jardins citadins.

Sans développer l'étude des autres végétaux, on rappellera que certains bien reconnaissables peuplent les représentations paradisiaques, des palmiers plus orientaux aux bosquets de cyprès ou d'arbre plus communs, déjà aperçus dans la passion de Perpétue. Placés symétriquement, ils servent souvent de cadres

décoratifs aux illustrations. Prudence, par exemple, nous offre une vision boisée du Paradis d'un Bon pasteur :

Un bois serré de palmes (*frequens palmis nemus*) et,
ployée sur elle-même,
La chevelure des plantes ;
Le laurier persistant y couvre de son ombre
Le remous transparent des eaux vives qui courent¹²⁰.

Aux essences plus habituelles des jardins romains, comme le laurier, sont mélangées certaines plantes exotiques et aromatiques pour évoquer l'Orient d'Éden. Dans la vision de Prudence de la Terre Promise comparée au Paradis, tous les ingrédients passés en revue sont présents. Cependant, la mélodie des feuillages, de la vision de sainte Perpétue, est remplacée par le chant des âmes :

Là-bas, couverte de rosiers pourpres,
La terre entière n'est que fragrance ;
Toute humide de menues sources fugitives,
Elle donne à profusion soucis épais, violettes pourpres
et safrans délicats,

Là-bas coule le baume exsudé d'une tige gracile
Et la cannelle rare exhale son parfum,
La feuille aussi du nard, que, jaillissant d'une source
cachée,
La rivière lèche en passant, pour la porter jusqu'à la fin.

Par les prairies herbues, les âmes bienheureuses
Chantent à l'unisson la douce mélodie
De l'hymne aux harmonies suaves,
Et foulent d'un pied blanc les lis¹²¹.

Mais ce sont surtout les rinceaux de la vigne qui vont envahir les sols des basiliques tant en Orient qu'en Occident, de même que les absides et les murs, pour accueillir scènes animalières et symboles¹²². La vigne pousse encore fréquemment sur les treilles et tonnelles des jardins funéraires ou privés, comme on peut le voir sur les peintures de l'hypogée des Nasonii

116. *Cant.* 2 1-2 : « Je suis le narcisse de Saron / le lis des vallées. Comme le lis entre les chardons, / telle ma bien-aimée entre les jeunes femmes » ; *Cant.* 5, 3, 13. « La Bien-Aimée : "Mon bien aimé est frais et vermeil / [...] / Ses yeux sont des colombes au bord des cours d'eau / se baignant dans le lait, posées au bord d'une vasque /. Ses joues sont comme des parterres d'aromates, / des massifs parfumés. Ses lèvres sont des lis ; elles distillent le myrrhe vierge" ». A.-M. Taisne, « Saint Cyprien et saint Jérôme... » (cité n. 111), p. 39. Th. Römer, « Du jardin d'Éden au jardin du Cantique des cantiques », dans D. Barbu, P. Borgeaud, M. Lauzat, Y. Volokhine (dir.), *Monde Clos, culture et jardins*, Paris, 2013, p. 205-222.

117. *Cant.* 4, 6, 2-3. J. Wirth, « Hortus conclusus », dans D. Barbu *et al.* (dir.), *Monde Clos...* (cité n. 2), p. 313-325.

118. Déjà chez Pline le Jeune, dans la villa des Laurentes, *Ep.* II, 17 : *Ante cryptoporticum xystus violis odoratus* : « Devant

cette galerie, une terrasse parfumée de violettes » (trad. A.-M. Guillemin, 1943).

119. J. Fontaine, « Trois variations de Prudence... » (cité n. 12), p. 104 et n. 24.

120. *Cathem.* 8, 41.

121. *Cathem.* 5, 113.

122. Cf. K. Abdallah, *infra* dans ce volume ; sur la longue diffusion du motif du rinceau, G. Sauron, *L'histoire végétalisée, ornement et politique à Rome*, Paris, 2000, p. 228. Sur le rinceau peuplé, Cl. Dauphin, « Symbolic or decorative? The inhabited Scrolls as a means of studying some Early Byzantine mentalities », dans *Byzantion*, XLVIII, 1978, p. 10-34 ; Eadem, « The Development of the "Inhabited Scroll" in architectural sculpture and mosaic art from Late Imperial times to the seventh century A.D. », dans *Levant*, XIX, 1987, p. 183-212.

(*supra* J. Trinquier, figure 3, p. 190) ou sur les mosaïques de plusieurs *domus* africaines (à Thuburbo Majus, dans la maison des Protomés au IV^e s., ou celle de Bacchus et Ariane au début du V^e s.¹²³). On remarquera qu'on ne voit plus cette technique de conduite utilisée pour les vignes paradisiaques. Partant souvent de culots feuillus ou de cratères, elles se développent en mosaïque, stuc ou peinture, souvent en symétrie, mais sans guide, tuteur ni échelas, envahissant de manière symétrique tous les espaces à décorer (cul de four, mais aussi *intradós* d'arc ou tambour de coupoles d'édifice).

Un peuple d'oiseaux

La place des oiseaux dans ces décors de jardin est également centrale dans les descriptions de la période tardive. Riches de couleurs, ils disputent aux fleurs la première place¹²⁴. Chez Achille Tatiüs, dans son *paradeisos* idéal, c'est une véritable volière en liberté qui joue un rôle décoratif au cœur des plantations : les oiseaux se promènent parmi les fleurs, en particulier. Le paon, roi des jardins d'agrément, donnera lieu à une longue *ekphrasis* dans le paragraphe suivant :

Les fleurs, de couleurs variées, faisaient montre, tour à tour, de leur beauté, et c'était la pourpre de la terre, le narcisse et la rose [...]. La violette n'avait pas de calice, mais sa couleur était semblable à celle dont resplendit le calme de la mer. Au milieu des fleurs jaillissait une source ; le bassin carré, creusé de main d'homme pour recevoir le courant, l'entourait. L'eau était le miroir des fleurs, si bien que le jardin semblait être double, l'un réel et l'autre son reflet. Quant aux oiseaux, les uns apprivoisés, picoraient dans le bois, ceux que la nourriture des hommes avaient domestiqués, tandis que les autres volaient librement, s'ébattaient autour

de la cime des arbres ; les uns chantaient leur chant d'oiseau, les autres s'enorgueillissaient de la robe de leur plumage. [...] Les oiseaux apprivoisés étaient le paon, le cygne et le perroquet ; le cygne trouvait sa nourriture près des sources, le perroquet était suspendu à un arbre, dans une volière, le paon laissait traîner sa queue parmi les fleurs. Le spectacle que donnaient les fleurs rivalisait avec la couleur des plumages des oiseaux : c'était une floraison de plumes¹²⁵.

Les colombes, oiseaux de Vénus, déesse des jardins, se mutent en volatiles idéalement paradisiaques pour les chrétiens. Mais aussi les paons¹²⁶, ornement de parc¹²⁷, les oiseaux plus exotiques ou rares comme les perroquets, les pies, les cailles ou les faisans peuplent les parois avec plus ou moins de grâce et de subtilité. Les cages, qui se trouvaient déjà posées dans les décors du I^{er} siècle, comme dans la fresque de Prima Porta (*supra* N. Blanc, F. Gury ou Ch. Vendries, figure 9, p. 226), accompagnent parfois des oiseleurs, ou bien sont posées dans les rinceaux. Coqs et poules avec leurs poussins¹²⁸ – chargés parfois d'une symbolique ecclésiologique – seront associés dans certaines scènes¹²⁹.

TOUCHER LA RIVE : FLEUVES DU PARADIS ET JEUX AQUATIQUES

Si j'ai d'abord insisté sur les thèmes de fontaines paradisiaques, domestiquées sous forme de cratères ou de nymphées, je voudrais me concentrer sur un dernier point, celui de l'eau vive, des fleuves du Paradis, qui souvent délimitent les images du jardin de l'au-delà. Il me semble qu'on peut y trouver des liens avec la composition des jardins tardifs et un rapport au *paradeisos* antérieur. De plus, on verra que transparaissent, dans la manière de représenter l'eau et son univers, de nombreuses filiations, certaines ludiques, avec les décors profanes des époques antérieures.

123. A. Ben Abed-Ben Khader, *Corpus des mosaïques de Tunisie II, Thuburbo Majus* 3, 1987, p. 1-60 ; W. Jashemski, « Roman Gardens in Tunisia: preliminary excavations in the House of Bacchus and Ariane in the East Temple at Thuburbo Majus », dans *American Journal of Archaeology*, 99/4, 1995, p. 561-562. A.-A. Malek, « Entre jardin et mosaïque : la verticalité et le merveilleux dans la vie quotidienne », *La mosaïque gréco-romaine IX* (Colloque de l'AIEMA, Rome, 5-9 novembre 2001), École Française de Rome, 352, Rome, 2005, t. II, p. 1335-1346.
124. Cf. pour le Haut Empire, le bilan de Chr. Vendries, *supra*, p. 211-230.
125. Achille Tatiüs, I, XIV, 5-8, trad. J.-P. Garnaud, CUF, 1991.
126. F. Cabrol, H. Leclercq, *Dict. d'arch. chrétienne et de liturgie*, s.v. paon, t. 13, col. 1075-1098.
127. On rappellera les innombrables exemples de paons montés sur des vasques, dans la peinture de jardin pompéienne, comme dans la villa d'Oplontis (cf. les articles de N. Blanc

et F. Gury, *supra* figure 26, p. 164) ou les sculptures ornamentales de paons de la villa Hadriana : Ch. Gaffiot, H. Lavagne (dir.), *Hadrien...* (cité n. 88), p. 247.

128. On trouve cette vision du jardin peuplé comme une basse-cour dans la vision du jardin rustique de la villa du seigneur Julius à Carthage : un poulailler portatif est posé sous le banc de la jeune femme, abrité de cyprès. Cf. aussi dans la même veine, la reprise du thème de la scène de la fermière et son poulailler, dans l'abside médiévale de Saint-Clément de Rome.
129. Sur les oiseaux et leur place à la fois décorative et symbolique dans le décor funéraire, la synthèse de T. Michaeli, « Between Heaven and Earth, the significance of the bird in funerary art of hellenistic, roman and byzantine painted tombs in Israël », dans *Archeologia, Rocznik Instytutu archeologii i etnologii polskiej Akademii Nauk*, LX, 2009 (2011), p. 59-68, pl. III-VIII ; cf. aussi J. Valeva, « La peinture funéraire... » (cité n. 112), p. 179-180.

Des marais aux Iles fortunées : paysages de paradeisos maritimes ou fluviaux ?

À partir du 1^{er} siècle, le *paradeisos* se transforme, dans le décor à Rome, en un paysage imaginaire idéal où l'eau a sa place¹³⁰. Dans le IV^e style pompéien, on voit naître de grandes compositions mythologiques placées dans des contextes de *viridaria*. Ainsi à Pompéi, on introduit des scènes monumentales sur les murs des jardins. Dans la maison de l'Adonis blessé, à côté du couple d'amants qui a donné son nom à la maison, le peintre représente au premier plan un amour endormi au bord d'une pièce d'eau, dans un jardin peuplé de statues (VI, 7,18)¹³¹. Des images de marais associant des animaux se désaltérant, des échassiers, des canards, sont intégrées à la mégalographie sur le mur du fond de la maison homonyme d'Orphée (figure 35). À la maison des Ceii (1,6, 15), on retrouve un plan d'eau dans la peinture de *paradeisos* où des animaux se poursuivent près d'un point d'eau (*supra* J. Trinquier, figure 1, p. 180), ou bien encore à la maison de l'Éphèbe (I, 7, 11) : sur la paroi de fond du jardin, un cervidé se désaltère près d'un échassier¹³². Dans l'Antiquité tardive, le goût pour la mise en scène de paysages semi-réels se poursuit¹³³. Au IV^e siècle, la fameuse maison de la Volière à Carthage, déjà citée plus haut pour son péristyle, concentre dans son autre jardin la scénographie d'un nymphée à bassins et parterres. Peuplé de statuette, il associe trois niveaux de cascades décorées de mosaïques pariétales. Étagées les unes au-dessus des autres, cette longue frise présente des chasses dans un marais, puis plus haut des amours pêchant au milieu d'oiseaux aquatiques (cygnes et flamands roses) dont les silhouettes se reflètent dans l'eau (figure 36).

À ces eaux « domptées » ou « de la mosaïque miroitante », pour reprendre les termes de M. Conan pour décrire « jardins et métaphysique de l'eau »¹³⁴, on voit dans les images du Paradis chrétien privilégier non seulement la thématique d'eaux vives, *en mouvement*, plus vagabondes, mais aussi celles qui renvoient aux

descriptions de ruisseaux de *paradeisoi* des romans grecs, comme dans le jardin d'Achille Tatiüs.

À côté des représentations de luxueuses fontaines qui coulent dans des vasques précieuses, on privilégie dans les décors sacrés d'autres images de l'eau, où le liquide va changer progressivement de statut¹³⁵. Ambroise de Milan nous donne, dans sa description des éléments du monde, les multiples variations de l'eau. Il montre celle-ci changeant de couleur selon le lieu qu'elle arrose ou traverse :

*aut inter nemora viridantior
aut inter florulenta discolor
aut inter lilia fulgentior
aut inter rosas rutilantior
aut in gramine liquidior
aut in palude turbidior
aut in fonte perspicacior
aut in mari obscurior*¹³⁶.

Il caractérise ses innombrables textures : parmi les bois, elle est plus verte (*viridantior*), polychrome (*discolor*) parmi les prairies semées de fleurs. Elle rend le blanc des lis plus éclatant (*fulgantior*) et brille parmi les roses (*rutilantior*), tandis qu'elle est plus limpide (*liquidior*) quand elle passe au milieu des graminées et plus transparente (*perspicacior*) dans la source. En revanche, elle est plus trouble (*turbidior*) dans les marais et plus sombre (*obscurior*) dans la mer. Si le monde marin et ses eaux mouvantes sont considérés comme positifs, en revanche les étendues de marais comme les lacs aux eaux stagnantes sont connotées de manière péjorative. Le marécage était, dans la culture antique classique, considéré de manière très négative et hostile ; en marge, il est accusé de véhiculer les maladies¹³⁷. C'est sous sa forme que les païens imaginent le paysage triste du voyage dans la barque de Caron vers les Enfers. La boue des marais est réservée à des animaux comme la poule d'eau, qui se lave dans des eaux troubles, ou la tortue, qui endosse une part très négative du péché humain. Quant au sanglier, symbolisant les

130. Cf. *supra* l'article de J. Trinquier, p. 179.

131. Sur la maison d'Adonis blessé : PPM 4, p. 430-432, fig. 41-44.

132. Maison de Vesonius Primus (ou d'Orphée = VI, 14, 20), PPM, 5, p. 284-287, fig. 33 a-d. ; maison des Ceii, PPM 1, p. 470-478, fig. 100-104 ; maison de l'Éphèbe (I, 7, 11), PPM 1, p. 708-709, fig. 158-159.

133. A. Ennabli, W. Ben Osman, « Étude des pavements... » (cité n. 87), p. 138-140, 151-152, pl. XCIV-XCV ; A.-A. Malek, « De l'espace pictural à l'espace du jardin : mosaïques et jardins dans les domus de l'Afrique romaine », dans P. Van Ossel, A.-M. Guimier-Sorbets (dir.), *Archéologie des jardins...* (cité n. 51), p. 17-19. Elle a parfaitement montré la fonction immersive de l'image et des compositions de ces décors domestiques.

134. M. Conan, *Essais de poésie des jardins*, Florence, 2004, p. 7-9.

135. Dans un lien évident avec la symbolique baptismale. Cf. R. M. Jensen, *Living Water: Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism*, Supplements to *Vigiliae Christianae*, 105, Leyde, 2011.

136. *Hexam.* 3, 15, 62.

137. Sur ce côté négatif du marais et des eaux croupissantes, cf. J. Trinquier, « La hantise de l'invasion pestilentielle : le rôle de la faune des marais dans l'étiologie des maladies épidémiques d'après les sources latines », dans I. Boehm et P. Luccioni (dir.), *Le médecin initié par l'animal, animaux et médecine dans l'Antiquité grecque et latine (Actes du colloque international, Lyon, 26-27 octobre 2006)*, Collection de la Maison de l'Orient, 39, Lyon, 2008, p. 149-196.



Figure 35 – Orphée charmant les animaux ; à ses pieds un marais, maison de Vésonius Primus, Pompéi.
[Aquarelle d'après PPM, V, p. 287]



Figure 36 – Mosaïque du nymphée de la maison de la Volière, Carthage. [D'après A. Ennabli, W. Ben Osman, « Étude des pavements de la villa de la Volière », dans *Mosaïque, recueil d'hommages à Henri Stern*, Paris, 1982, pl. XCV]

païens, il se trouve attiré par le marais, tandis que le cerf, lui, s'abreuve à la fontaine pure et mouvante :

*denique aper in palude
cervus ad fontes*¹³⁸.

Ambiances aquatiques et amours jouant sur les flots

Les Grecs et les Romains avaient déjà pensé placer les délices d'un au-delà de la mort, réservé à quelques privilégiés, ailleurs que dans un triste Hadès souterrain. À côté des Champs Élysées, ils ont très tôt conçu une vision d'un Paradis insulaire, depuis Hésiode qui place le fameux jardin des Hespérides au couchant, dans les Iles fortunées décrites ensuite par Horace ou Diodore de Sicile¹³⁹. Plus tard, la valeur symbolique de l'image des fleuves qui dessinent la cartographie du Paradis chrétien s'associe désormais à une représentation du monde. Loin de bassins et canaux réguliers des jardins traditionnels romains, se développe une image plus naturelle d'eau *mobile* qui renvoie à une forme de géographie paradisiaque. Mais cette fois-ci, ce sont les fleuves du Paradis qui délimitent matériellement la scène¹⁴⁰. Leur source identifiée, avec ou sans leur nom, est un indice nécessaire pour placer l'observateur, même si leur présence est très discrète comme dans le diptyque de Florence vu plus haut. Mais leur représentation semble délimiter une frontière entre le monde réel et le monde paradisiaque. Généralement, dans les absides ou les chœurs des églises

paléochrétiennes, les quatre fleuves sortent d'un monticule et forment une véritable frontière. Ils sont plus ou moins peuplés selon la richesse du décor : des animaux symboliques, cités dans les Écritures, comme les cerfs, s'y abreuvent souvent, mais ils peuvent aussi être peuplés de poissons ou d'oiseaux aquatiques, comme dans la mosaïque de Tyyabet al-Imam (*infra* K. Abdallah, figures 9b, 10 et 12, p. 304-306), où leur silhouette se cache dans les contours des vagues.

La figuration de l'élément aquatique se trouve alors aussi conditionnée par des séries de poncifs antérieurs, autour des images marines. En effet, reprenant à leur compte l'univers des Iles fortunées, représentation chère aux païens, les artistes, peintres et mosaïstes de l'Antiquité tardive n'hésitent pas à emprunter pour les décors chrétiens tout le vocabulaire païen des plaisirs de la vie sur les eaux. Ils les tirent de décors profanes ou funéraires de tradition païenne, pour faire souffler sur le Paradis une image de joie et de légèreté. Comme sur les sarcophages à thème marin, où s'activent Néréides, tritons et *erotes* en barques, les images des fleuves paradisiaques vont parfois s'animer de scènes ludiques et de « cartons » empruntés au monde païen. Les liens entre le thème des îles des bienheureux et les représentations de divinités allongées au bord de la mer, dans des paysages peuplés d'amours, ont bien été étudiés, depuis les images des sarcophages ou la fresque tardive du nymphée de la *domus* sous SS. Giovanni e Paolo à Rome¹⁴¹. On retrouve ces « cartons » jusque dans les

138. *Hexam.* 3, 1, 4.

139. J. Delumeau, *Une histoire du Paradis...* (cité n. 2), p. 18-19.

140. Sur les fleuves du Paradis, *ibidem*, p. 59-68 ; P.-A. Février, « Les quatre fleuves du Paradis », dans *Rivista di archeologia christiana*, 32, 1956, p. 179-199 ; B. Barc, « Les fleuves du Paradis », dans *Le fleuve et ses métamorphoses (Actes du colloque international de l'université de Lyon 3 - Jean Moulin, 13-15 mai 1992)*, Paris, 1994, p. 53-59 ; cf. aussi la synthèse de A.-S. Decriaud, *Les personnifications cosmologiques sur*

les mosaïques romaines tardives d'Orient. Traditions iconographiques et lecture symbolique, thèse de doctorat, Paris IV, 2013.

141. J. Folzer, « A Late Antique Goddess of the Sea », dans *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 29, 1986, p. 71-108 ; B. Brenk, *Die Christianisierung...* (cité n. 54), p. 87-91, fig. 148-157 ; Idem, « Le costruzioni sotto la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo », dans S. Ensoli, E. La Rocca (dir.), *Aurea Roma...* (cité n. 24), p. 156-158.

thermes de Sidi Ghrib pour évoquer les plaisirs de la villégiature italienne de Baïes¹⁴². J'avais déjà attiré l'attention sur les innombrables décors de fontaines et péristyles tardifs, à motifs de fêtes nautiques, qui mettent en scène, de manière indistincte en mosaïque ou en peinture, des enfants ou des amours en barque jouant sur les flots ou se baignant avec des dauphins ou des oiseaux¹⁴³.

B. Brenk a repris l'étude d'une salle identifiable à un oratoire, découverte à Rome en 1812, au monte delle Giustizia, qui conservait, dans son abside large de 3 m, un décor peint de ce type¹⁴⁴. La partie basse représentait des scènes de pêche en barque, avec de

nombreux poissons, tandis que la zone haute était manifestement ornée d'une scène chrétienne montrant le Christ entouré des 12 apôtres, avec un Christe au sommet de l'abside (figure 37)¹⁴⁵. Dans les édifices chrétiens, funéraires ou liés au culte, on continue à employer des mises en page très profanes du décor chrétien. C'est le cas pour les mosaïques de la coupole de Sainte-Constance à Rome, perdues, mais dont nous possédons une série d'aquarelles en couleur et de dessins fiables¹⁴⁶. On constate que toute la zone basse de l'abside est ornée d'une scène aquatique montrant des amours pêchant depuis des bateaux ou depuis la berge, se baignant ou nageant dans les

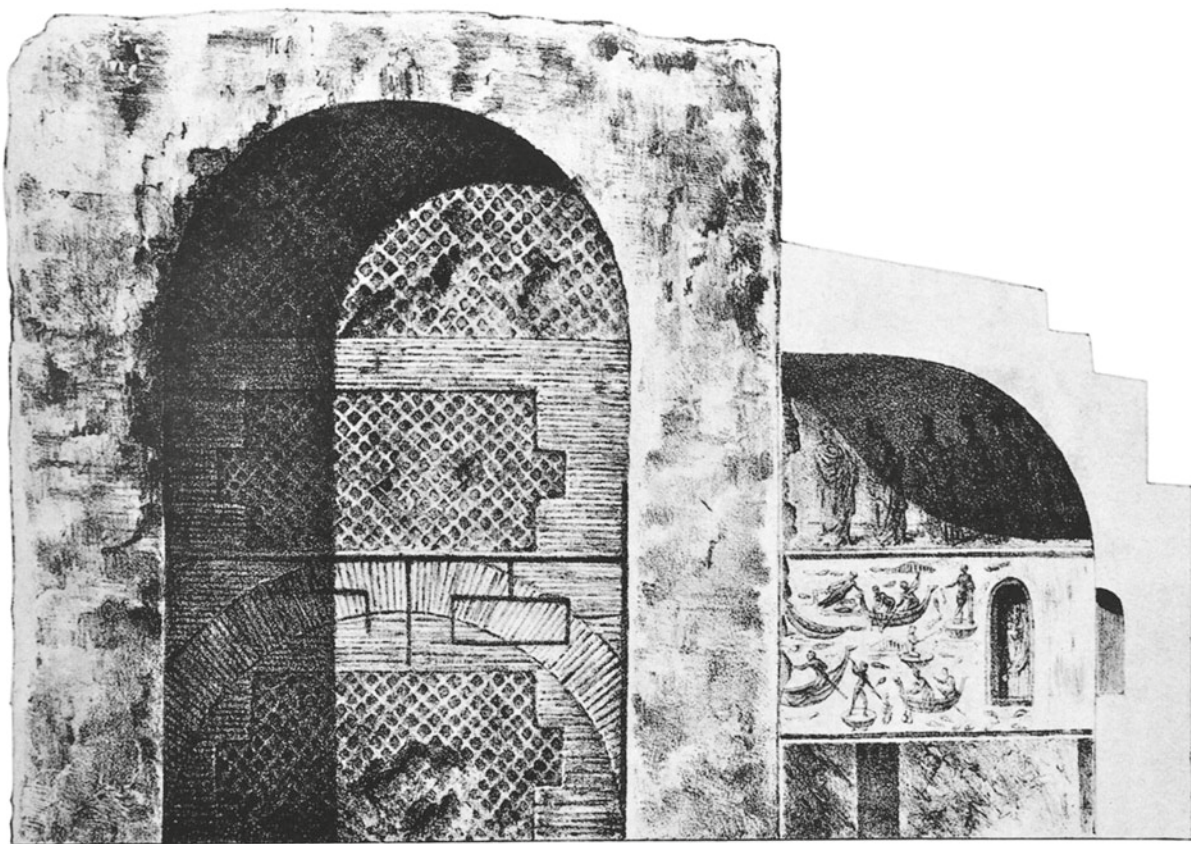


Figure 37 – Oratorio della Giustizia, Rome. [Coupe d'après B. Brenk, *Die Christianisierung der spätromischen Welt, Stadt, Land, Haus, Kirche und Kloster in Frühchristlichen Zeit, Studien und Perspektiven*, 10, Wiesbaden, 2003, fig. 114]

1 m

142. M. Blanchard-Lemée, « À propos des mosaïques de Sidi Ghrib : Vénus, le Gaurus et un poème de Symmaque », dans *MEFRA*, 100, 1988, p. 367-384, not. p. 371-380.

143. É. Morvillez, « La fontaine *Utere Felix* de Carthage... » (cité n. 70), p. 317-319.

144. F. Cabrol, H. Leclercq, *Dict. d'arch. chrétienne et de liturgie*, s.v. oratoire, vol. 12, 1936, col. 2361-2363, fig. 9118 ; G.-B. De Rossi, « Oratorio privato del secolo quarto », dans *Bulletino di archeologia cristiana*, 1876, p. 37-58 ; H. Stern, « Les mosaïques de Sainte-Constance... » (cité n. 88), p. 189 ; B. Brenk, *Die Christianisierung...* (cité n. 54), p. 65, fig. 113-114.

145. On peut aussi se demander si les deux parties du décor sont bien contemporaines, ou si la partie haute dans le cul de four de l'abside n'appartient pas une seconde phase (?).

146. Magistralement étudiées par H. Stern, « Les mosaïques de Sainte-Constance... » (cité n. 88), p. 159-218, not. p. 188-191, fig. 1, 2, 55 à 61 ; H. Brandenburg, *Ancient Churches of Rome from Fourth to Seventh Century: the Dawn of Christian Architecture in the West*, Turhout, 2005, p. 85-86, p. 272, pl. VII 9-11 ; dessin schématique de la coupole d'après une aquarelle de F. d'Ollanda, aquarelle réalisée en 1538/1540 ; J. Poeschke, *Mosaïques italiennes...* (cité n. 49), p. 55.



Figure 38 – Coupole de Sainte Constance à Rome. [Dessin de A. da San Gallo le Vieux (Florence, musée des Offices, 7842A) d'après H. Stern, « Les mosaïques de l'église Sainte-Constance à Rome », dans *Dumbarton Oaks Papers*, 12, 1958, fig. 3]

flots pour attraper divers canards et volatiles aquatiques¹⁴⁷. La douceur du climat paradisiaque permettait aussi à ces *erotes* de folâtrer nus et de jouer éternellement dans la brise qui gonfle les voiles de leurs embarcations (figures 38-39). C'est donc bien un éternel printemps qui entoure ces zones édéniques : les activités marines ludiques évoquent, autant que la végétation, la douceur printanière. On remarque des détails précis, bien reliés au monde réel, comme ces palissades plantées dans l'eau, dispositif pour la pêche connu sur les rivages de Méditerranée¹⁴⁸. Au-dessus, les principales scènes du décor de la coupole appartenaient à l'Ancien et au Nouveau Testament. Elles étaient séparées par des cariatides végétalisées¹⁴⁹. Dans la frise inférieure du décor, un grand nombre de poncifs employés pour les amours semblent

appartenir au répertoire bien connu des scènes de genre de ce type. Si l'on considère les mosaïques du déambulatoire et des absidioles comme contemporaines, on peut avoir une image assez claire de ces emplois de décor de tradition païenne dans des édifices chrétiens.

Le même sujet de scènes aquatiques – hésitant entre monde marin et fluvial d'ailleurs – se retrouve dans les zones inférieures du décor actuel des absides de deux des plus grandes basiliques chrétiennes de Rome : le Latran et Sainte-Marie-Majeure. La question mérite qu'on s'y arrête.

On sait que la mosaïque de l'abside de Sainte-Marie-Majeure a été refaite à l'époque médiévale, entre 1288-1292¹⁵⁰. Il ne nous est rien parvenu de celle paléochrétienne, pas même un dessin¹⁵¹. Mais on peut

147. Dans sa description du *xvi*^e siècle, Pompeo Ugonio écrit : *circuit autem in gyrum pictura ad ornamentum conficta [...] fluvius enim argenteus excurrit*, ce qui pourrait faire penser que les tesselles étaient à fond d'argent (?) pour représenter les flots.

148. Cf. H. Stern, « Les mosaïques de Sainte-Constance... » (cité n. 88), p. 189, et n. 160. Stern indique la présence de ces palissades déjà dans la mosaïque de Palestrina.

149. Le placement conjoint de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament dans le centre de la coupole peut faire penser aux décors qui sont installés sur les murs des nefs des grandes basiliques de Rome, comme Sainte-Marie-Majeure au *v*^e siècle. Le revêtement de la coupole de Sainte-Constance fut conservé lisible, au moins en partie, jusqu'au *xvi*^e siècle.

150. A. Nestori, F. Bisconti, *I mosaici paleocristiani di santa Maria Magiore negli acquarelli della collezione Wilpert*, Monumenti di Antichità cristiana pubblicata a cura del Pontificio istituto di archeologia cristiana, XIV, Cité du Vatican, Pontificio istituto di archeologia cristiana, 2000.

151. V. Saxer, *Sainte-Marie-Majeure, une basilique de Rome dans l'histoire de la ville et de son église*, EFR, 283, Rome, 2001, p. 50. Les mosaïques de l'abside furent partiellement reproduites dans J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten von IV. bis XIII. Jahrhundert*, 1916, réédité par W. N. Schumacher, Fribourg / Bâle / Vienne, 1976, pl. 121-124 ; H. Brandenburg, *Ancient churches of Rome...* (cité n. 146), p. 186-187 ; J. Poeschke, *Mosaïques italiennes...* (cité n. 49), p. 378-382, fig. p. 188-191-192, avec de bonnes vues de détail. Il propose, lui, que le modèle de la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, en particulier le paysage fluvial, ait été pris au Moyen Âge au Latran (p. 46).



Figure 39 – Mosaïque de la coupole de Sainte-Constance, Rome. [Dessin aquarellé de F. d'Ollanda (El Escorial), d'après J. Poeschke, *Mosaïques italiennes du IV^e au XIV^e siècle*, Paris, 2009, p. 55]



Figure 40 – Détail de la frise fluviale de l'abside de Sainte-Marie-Majeure, Rome : a/ partie droite ; b/ partie gauche. [D'après J. Poeschke, *Mosaïques italiennes du IV^e au XIV^e siècle*, Paris, 2009, p. 191-192]

supposer que certains éléments du décor reprennent directement le programme antique. Si tout essai de reconstitution précis reste discutable, on peut penser que les volutes d'acanthé, peuplées de multiples oiseaux (héron, paon, aigle, oie, perroquet, perdrix, colombe...) et même d'un lièvre broutant des raisins, appartiennent sans aucun doute au schéma primitif du décor paléochrétien. On a beaucoup discuté de l'origine antique de la frise qualifiée parfois de « nilotique » qui la borde en partie inférieure. Ce paysage, hésitant entre le monde maritime et le monde fluvial, rassemble, selon moi, trop de composantes « païennes » pour n'y voir qu'une simple recomposition décorative de motifs antiques à l'époque médiévale. On peut certes concevoir des influences de décors encore existant comme celui de Sainte-Constance, mais il me semble plus logique de penser à une reprise d'un élément du programme antérieur existant. On est frappé par les figures de dieux-fleuves allongés – celle de droite ayant été refaite récemment – et la forme des navires romains, des amours pêchant ou tractés sur des radeaux par des cygnes et des canards (figure 40)¹⁵². Parmi les personnages, on remarque en particulier la silhouette originale d'un amour navigant sur une amphore. C'est ce détail iconographique plutôt rare – et qu'on ne retrouve pas à Sainte-Constance – qui me fait penser à une création dans l'Antiquité tardive de l'ensemble.

Une frise très semblable court au bas de la mosaïque de la cathédrale du Latran. Au milieu de la zone inférieure, on trouve comme à Sainte-Marie-Majeure les quatre fleuves du Paradis, mais sortant cette fois-ci sous une grande croix gemmée, dans une composition plus ostentatoire et visible. On remarque la présence d'un phénix perché sur un palmier dattier émergeant de la Jérusalem céleste, mais aussi des plantes (fleurs de lis, marguerites) et des oiseaux : une colombe et une caille picorant, un couple de canards blancs et un col-vert, tandis que des poissons nagent dans la transparence du fleuve. Les bords de ce dernier sont

découpés comme des sortes de falaises. Le fleuve est aussi équipé régulièrement de planches de bois formant des barrages, évoqués plus haut pour la coupole de Sainte-Constance¹⁵³. Sur les eaux s'amuse encore des amours : l'un d'eux tient un cygne par les ailes, un autre fait aussi du surf sur une amphore, sur laquelle est fichée une voile rebondie. Il faut rappeler que l'abside du Latran fut rénovée par le pape Léon XIII, qui fit agrandir le *presbyterium* entre 1884 et 1886¹⁵⁴. La mosaïque de Jacopo Torriti de 1291 fut à cette occasion en partie « déplacée » et restaurée. Ce qui explique que des schémas iconographiques assez rares soient préservés, en particulier dans la zone représentant les fleuves paradisiaques, similaires à celles de Sainte-Constance : ils ont été selon moi retranscrits en partie ou en totalité d'un décor original paléochrétien¹⁵⁵.

La présence de cet amour surfeur semble selon moi plaider pour l'ancienneté d'au moins un des deux décors, si ce n'est les deux. Dans le monde romain, le thème ludique de l'amour monté sur une « amphore à voile » est en fait un schéma iconographique d'invention ancienne. Il existe en contexte profane, mais il n'est pas tant diffusé que cela parmi les milliers d'occupations des amours¹⁵⁶. Le sujet apparaît beaucoup plus tôt sur un pilastre coupé en deux pour être remployé comme support de *pinakes* dans le jardin de la maison des Amours dorés à Pompéi : il s'agit d'un amour faisant du surf sur une amphore (figure 41). Ce décor biface remployé n'a sans doute pas été réalisé pour un jardin ; mais sur l'autre côté, à l'arrière, on voit une colonne torse associée à des masques de théâtre, surmontée d'une pomme de pin sommitale : l'association des deux thématiques, marine et végétale, avait été jugée propice à décorer cet élégant *viridarium*¹⁵⁷. On retrouve cette image de l'amour « surfeur » sur l'une des mosaïques de la luxueuse villa du Nil à Leptis Magna (figure 42), en bonne place, où il figure au milieu de scènes de pêche et de trafic portuaire et à côté

152. Schéma dont nous avons rappelé la fréquence dans l'Antiquité tardive : cf. É. Morvillez, « La fontaine *Utere felix...* » (cit. n. 70), p. 316, où j'ai montré le rapprochement possible aussi avec des sources textuelles, comme la description de Philostrate du marécage : « Si nous voyons des cygnes montés par des amours, n'en soyons pas surpris ; car ce sont des dieux insolents qui dans leur jeux ne respectent guère les oiseaux [...] : l'un démonte son voisin, l'autre l'a déjà démonté ». Sur ce thème, cf. aussi l'hypogée de la Via Livenza, cité *supra* n. 80.

153. *Supra* n. 145.

154. J. Poeschke, *Mosaïques italiennes...* (cit. n. 49), p. 46 ; H. Brandenburg, *Ancient churches of Rome...* (cit. n. 145), p. 23-26, fig. p. 24-25.

155. La question est loin d'être tranchée et demanderait une enquête approfondie. Cf. la synthèse de G. Trovabene, « Costantino a Roma, primitive decorazioni musive degli

edifici cristiani e successive trasformazioni », dans *Niš & Byzantium*, IX, 2006, p. 75-98.

156. Le sujet est nettement plus rare que les autres, parmi les innombrables postures de l'amour. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, III, s.v. Eros, p. 876-877, amour sur amphore à voile, p. 1005. On trouve le thème sur une mosaïque de Neapolis (Nabeul) en Tunisie (*Mosaïque, recueil d'hommages à Henri Stern...* [cit. n. 87], p. 107, pl. 59, 1, iv^e siècle). Le sujet existe aussi sur des médaillons de lampe ou des gemmes.

157. Sur les sculptures, p. 116-135, avec tableau ; F. Seiler, *Casa degli Amorini dorati*, VI, 16, 7.38, Häuser in Pompeji, 5, Munich, 1992 : partie supérieure de l'amour : fig. 545, cat. n° 7, face sud et 546, face nord ; partie inférieure : fig. 533, cat. n° 3 face sud et 534, cat. n° 3, face nord. L'éros est associé à des tritons, hippocampe, centaure, avec au sommet le dieu Poséidon et son trident.



Figure 41 – Pinax sur support provenant du jardin de la maison des Amours dorés à Pompéi : a/ en haut du pilier, moitié inférieure de l'amour sur amphore ; b/ en bas du pilier, moitié supérieure de l'amour sur amphore. [D'après F. Seiler, *Casa degli Amorini dorati*, VI, 16, 7.38, *Haüser in Pompeji*, 5, Munich, 1992, fig. 545 et 533]



Figure 42 – Amour sur une amphore à voile, mosaïque de la villa du Nil, Leptis Magna (Tripoli, Musée As-Saraya al-Hamra. [Cliché : É. Morvillez]

d'eroses chevauchant des dauphins ou d'autres portant des paniers de roses¹⁵⁸. On voit donc, dans les programmes des deux absides des grandes basiliques romaines comme à Sainte-Constance, qu'à côté des images illustrant le dogme chrétien de manière « sérieuse » se sont glissées en périphérie des scènes ludiques et humoristiques venues d'un lointain passé profane.

Les rives du Paradis deviennent donc un espace enviable à atteindre, par la foi, lieu de félicité, mais aussi de futures réjouissances. Les commanditaires des décors chrétiens utilisent alors des schémas iconographiques bien reconnaissables : il s'agit certes de petits détails, que peu de gens regardent, que l'on ne distingue qu'en prêtant attention. Mais leur position les place matériellement à la frontière entre un monde encore intimement païen dans ses représentations et une vision eschatologique aux images symboliques beaucoup plus austères. L'aspect ludique de ces images d'eroses jouant sur les flots renvoie à une idée du bonheur et de la joie, celle qui préside au calme du *locus amoenus*, à la *felicitas*. Dans le Paradis

de l'Antiquité tardive, on fait aussi référence à la promenade, au loisir, dans un cadre idyllique, mais non plus à un jeu terrestre avec ses passions interdites : la gaité est représentée par des amours jouant à des jeux bien innocents. Ces figures sont suffisamment anodines et intégrées dans l'inconscient collectif pour qu'elles aient perdu tout leur sens mythologique profond et puissent être conservées par les artistes qui refirent les absides, d'après leur modèle antique, jusqu'au Moyen Âge.

CONCLUSION : VERS DES PARADIS IRRÉCONCILIABLES

Au terme de cette étude, on voit bien combien les représentations du jardin ont pu être agencées entre sources littéraires et schémas iconographiques, pour proposer une nouvelle image du Paradis céleste. Désormais sans contenu païen, beaucoup de fragments de schémas iconographiques se trouvent dispersés, tapissent même le décor des édifices (basiliques, baptistères ou catacombes) : ils forment un réseau discret qui renvoie à l'essence même des jardins réels (corbeilles, pyramides végétales, fruits et fleurs en rinceaux ou guirlandes, oiseaux affrontés, ...). L'idée de *paradeisos* classique est désormais plus latente que présente. Le jardin est évoqué pour réaliser une transition avec le monde divin, un monde familier,

158. Sur la villa à Leptis Magna, G. Guidi, « La villa del Nilo », dans *Africa italiana*, V, 1933, p. 1-56 ; dans *Enciclopedia dell'Arte Antica*, IV, p. 592-593 – datation des mosaïques au II^e siècle.

heureux, qui laisse entrevoir une idée du bonheur éternel. L'interférence des différentes sphères décoratives engendre des séries de nouveaux stéréotypes d'où vont naître des symboles. On assiste, comme on l'a vu, à un entrecroisement des genres : le jardin se mélange de bergers rustiques, les fleuves à la mer, les *erotes* aux anges et aux fidèles, le tout dominé par les représentations de Dieu et ses saints.

Dans le Paradis chrétien figuré, certaines images divines sont attendues, soit sous forme humaine comme le Christ, soit sous l'apparence de symboles (comme la Croix gemmée, l'agneau mystique, ou encore les anges, sans oublier les cohortes de bienheureux). Il n'est pas question de parcours difficile ; pas d'images de pont gardé à passer, de fleuve hostile à traverser, de *no man's land* stérile ; pas non plus de représentation d'enfers négatifs et terrifiants¹⁵⁹. Les fidèles sont représentés comme des agneaux ou des brebis paisibles : le Paradis et ses vertes prairies émaillées de fleurs sont peuplés de saints qui invitent les fidèles à les rejoindre. Mais comme dans les temps précédents, le jardin n'est finalement pas habité d'humains, mais de figures divines ou de représentations de celles-ci. Ce qui permet à mon sens de faire passer un message universel, qui touche aussi les païens à convertir, tout en autorisant le maintien de la culture classique. Une cohabitation du jardin profane et du jardin sacré est alors encore possible, de l'*hortus* privé ou enclos funéraire aux étendues paradisiaques verdoyantes.

Mais en même temps, entre jardins de ce monde et Paradis céleste se dresse une barrière de plus en plus infranchissable : ils sont devenus incompatibles, écartelés entre conceptions païennes et nouvelles exigences chrétiennes, entre tentation terrestre et renoncement aux plaisirs : progressivement, les associations ouvertement profanes se perdent au IV^e siècle au profit d'explications plus symboliques. On le note déjà dans la Cité de Dieu de Saint Augustin :

Le Paradis, c'est l'Église ; les quatre fleuves sont les quatre évangiles, les arbres fruitiers les saints ; les fruits, les œuvres des saints, l'arbre de vie, le Christ¹⁶⁰.

Les éléments profanes, amusants, sont relégués petit à petit au second plan, en détail, pour maintenir un aspect attractif, joyeux et ludique compensant l'aspect sévère d'une religion de renoncement. Mais comme pour les eaux vives, le jardin, l'*hortus* ou le *viridarium* antique symbolisent aussi loisirs et joie promis après cette « vallée de larmes », afin de motiver le chrétien dans sa quête du Christ sur la terre.

Une distance s'est progressivement opérée avec le jardin d'agrément, bien terrestre, signe extérieur de richesse et de vanité. C'est à la même époque que la critique du luxe ostentatoire revient systématiquement dans le cours des homélies des Pères de l'Église qui fustigent l'attrait pour les biens de ce monde : parcs, promenades et fontaines font naturellement partie des cibles. Ils sont associés à tous les clichés sur la maison somptueuse dans la bouche de Jean Chrysostome, dans sa première homélie contre l'homme riche, où les plantations et les portiques sont liés aux manifestations de la vanité humaine :

Ce n'est pas de sa gloire à lui qu'il parle, c'est de la gloire de sa maison. En effet, lorsque vous entrez dans la maison d'un riche, et que vous voyez là des colonnes d'une admirable beauté, des chapiteaux dorés, les murs incrustés de marbre, les aqueducs et les fontaines, les magnifiques allées, les arbres balancés par le souffle du vent, partout des œuvres d'art, la troupe des eunuques chamarrés d'or, des serviteurs sans nombre, le sol couvert de tapis, la table et les lits où l'or brille de toute part, c'est la gloire de la maison et non la gloire de l'homme¹⁶¹.

Je conclurai avec un dernier texte qui illustre exactement cette tension qui s'installe entre volupté procurée par les jardins de ce monde et renoncement aux biens terrestres, qu'on trouve dans la précieuse *Vie de Sainte Mélanie*. Un passage, centré sur la tentation des richesses matérielles, nous fournit une évocation de ce qu'on attendait d'un beau paysage et du parc qui entourait une propriété : on y retrouve les anciennes composantes du *paradeisos*, vues à travers les manifestations du luxe de cette période. Souhaitant se débarrasser de ses richesses pour vivre pleinement sa foi chrétienne avec son époux, Mélanie est décrite aux prises avec les charmes d'un somptueux domaine sicilien :

Notre bienheureuse eut à subir une seconde fois ces assauts du diable (*diaboli*), car elle avait introduit le doute en elle. Elle possédait en effet une propriété véritablement superbe (*nimis praeclara*) qui dans son enceinte, contenait un bain (*balneum*) et une piscine (*natatorium*), en sorte que d'un côté se trouvait la mer, et de l'autre les frondaisons d'un bois (*silvarum nemora*) dans lequel il y avait des animaux et du gibier de diverses sortes (*diuersae bestiae et venationes*). Ainsi donc, quand elle se baignait dans la piscine (*natatoria*), elle voyait à la fois les navires qui passaient et le gibier dans le bois (*et venationes in silva*). Or le diable lui inspirait de

159. Sur l'enfer dans les visions apocalyptiques, cf. J. Bremmer, « Tour of Hell, Greek, Jewish, Roman and Early Christian », dans W. Ameling (dir.), *Topographie des Jenseits...* (cité n 3), p. 13-34.

160. *Cité de Dieu*, XIII, 21.

161. Homélie sur le Ps XLVIII de David, 1, 7 (d'après M. Jeannin, 1864).

multiples pensées en évoquant les marbres précieux, les embellissements de toutes sortes, ou encore ses multiples revenus et son immense rapport¹⁶².

Mélanie renonce en quelque sorte au jardin terrestre, au domaine qui entoure sa villa luxueuse, à une sorte de *paradeisos* placé encore sous le signe de la chasse. Elle repousse la tentation du Diable, pour se consacrer désormais au Paradis céleste et à son salut. On entre ici dans la logique autrefois bien mise en valeur par Federico Guidobaldi, où la bonne méthode pour gagner son Paradis passe par des investissements, non plus dans du luxe matériel possédé, mais dans le détachement du monde et dans l'offrande à l'Église. Encore en ce début du v^e siècle, tous les éléments constitutifs du mythe du *paradeisos* sont réunis, avec un *summum* atteint : la contemplation de ce paysage depuis la piscine, entre univers marin et forêt sauvage. On voit comment l'architecture répond à une demande de domination d'un paysage domestiqué, entièrement au service du plaisir des maîtres des lieux.

Entre jardins de plaisance et Paradis chrétien s'ouvre donc progressivement un fossé qui génère ce que j'appellerai des Paradis « irréconciliables ».

Si la rhétorique descriptive et les arts conservent, comme on l'a vu, leur place pour décrire le jardin, c'est désormais moins pour louer les créations humaines que pour évoquer l'Éden d'avant la Chute ou le Paradis céleste futur. C'est à son service que se met l'art, pour imaginer les représentations idéales des splendeurs promises aux élus. Elles vont briller sur les murs et absides des églises. Bien des valeurs véhiculées par les jardins, en particulier celles philosophiques et esthétiques, sont mises en retrait pour faire place à un espace moins tourné vers l'apparat, davantage métaphorique et symbolique. Plus naturel et moins sophistiqué, il devient le lieu privilégié de la solitude et de la réflexion introspective, annonçant la vocation du jardin de cloître médiéval coupé du monde¹⁶³. Il faudra plusieurs siècles pour qu'en dehors des milieux de pouvoir, se redéveloppe une culture du jardin de plaisance, dénuée de la culpabilité associée à sa sensualité, plus ouverte aussi au commun des mortels. Comme l'écrit Élisabeth Antoine dans son introduction au monde des jardins médiévaux, ce n'est que bien plus tard que « le jardin au Moyen-Âge est un lieu de quête, celle de la réconciliation entre l'amour de soi et l'amour de Dieu »¹⁶⁴.

162. P. Laurence, *Gérontius, la Vie latine de sainte Mélanie*, *Studium Biblicum Franciscanum, collectio Minor*, 41, Jérusalem, 2012, XVII, 1-3, p. 188-190. La distinction en deux catégories pourrait faire penser à des animaux d'ornement d'une part et à un parc de chasse (*venatio*) de l'autre. La version grecque est plus précise sur la nature des animaux : « ...où paissaient des sangliers et des cerfs, des daims et d'autres gibiers » (VG, 18). Moins vraisemblable est l'idée qu'on puisse suivre de loin des scènes de chasse réelles, depuis la piscine.

163. Dès le iv^e siècle d'ailleurs, dans la continuité de la conception de la campagne comme lieu de refuge loin de l'agitation de la Ville, les grandes propriétés entourées de jardins des environs de Rome ont été transformées par leurs propriétaires en *monasterium* (exemple de Marcella dans le dernier quart du iv^e siècle – d'après Jérôme, *Ep.* 127). Comme l'écrit P. Laurence, « après avoir été le refuge de l'*otium litteratum* cher aux philosophes, la banlieue de Rome devenait celui de la prière et de l'ascèse » (*Gérontius...* [cité n. 160], p. 81).

164. E. Antoine (dir.), *Sur la terre comme au ciel, Jardins d'Occident à la fin du Moyen-Âge* (Paris musée national du Moyen-Âge – thermes de Cluny, 6 juin-16 sept. 2002), Paris, 2002, p. 15.



Umr 8167, Orient et Méditerranée – Textes, Archéologie, Histoire
Cnrs, Université Paris-Sorbonne, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne,
École pratique des hautes études, Collège de France

L'archéologie et l'histoire des jardins ont pris depuis quelques années une place nouvelle dans les recherches sur l'Antiquité. Le recours à la notion du Paradis originel, celui de la Genèse, ou à ceux des souverains du Proche-Orient ancien a servi le discours sur la naissance de l'art des jardins en Méditerranée, tant dans le monde hellénistique que romain. Depuis le célèbre volume de Jean Delumeau sur le « jardin des délices », le paradis fantasmatique des Anciens nous semblait plus familier : il a donné ses racines aux jardins des périodes médiévale, moderne et contemporaine. Après les études fondatrices des horti romains par Pierre Grimal ou des jardins des cités du Vésuve par Wilhelmina Jashemski, les spécialistes de l'Antiquité classique ont choisi de reprendre pour leurs études le terme de paradeisos qui leur paraît bien défini. Le mot renvoie pourtant à des conceptions et réalités très diverses. C'est le long processus d'héritage et de transformation de ce vocable que souhaite aborder ce livre, développement des débats, largement enrichis par leurs contributeurs respectifs, d'un colloque tenu en Avignon, au Palais des Papes, au printemps 2009. L'occasion de reformuler par une démarche transversale et comparatiste la genèse et les métamorphoses du concept de paradis : de l'Éden biblique aux parcs assyriens ou perses, des paradeisoi hellénistiques imités aux jardins romains ordonnancés, de l'avatar du paradisis chrétien à l'ultime déclinaison profane omeyyade.

Archaeology and the history of gardens have taken since a few years a new place in the research on Antiquity. The recourse to the concept of the original Paradise, that of the Genesis or that of the ancient Near East sovereigns, has served the speech on the birth of art of gardens in the Mediterranean, both in the Hellenistic and Roman world. Since the famous volume of Jean Delumeau on the "Jardin des délices," the fantasy paradise of the Ancients seemed more familiar: it has given its historical roots to the gardens of medieval, modern and contemporary times. After the founding studies of Roman horti by Pierre Grimal or of gardens of the cities of Vesuvius by Wilhelmina Jashemski, the specialists of classical Antiquity have chosen to take again the term of paradeisos for their studies, which seemed well defined for them. The word refers however to very various concepts and realities. It is the long process of inheritance and transformations of this vocabulary that wishes to address this book, development of debates, widely enlarged by their respective contributors, of the colloquium held in Avignon, in the Palace of the Popes in the spring of 2009 – an opportunity to rephrase by an interdisciplinary and comparative approach the genesis and the metamorphoses of the concept of paradise: from the biblical Eden to the Assyrian or Persian gardens, from the imitated Hellenistic paradeisoi to the formal Roman gardens, from the avatar of the christian paradisis to the ultimate Omayyad secular version.



vaison la romaine

ISBN 978-2-7018-0363-0



9 782701 803630