

# LA TOUR: UN THÈME «PRIMEUR» DE L'ART PALÉOCHRÉTIEN (III<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> S.)

Giuseppe DE SPIRITO

Optimo viro ac honore digno tanto  
A. Quacquarelli libenter dicatum

## 1. *La Tour et le Codex des Visions*

Parmi les thèmes forts des textes qui composent le *Codex des Visions*, mon attention a été attirée par celui de la Tour et par la valeur qu'il exprime. En effet, les deux citations qui le concernent insistent sur sa valeur ecclésiale (tour des justes) ainsi que martyriale (tour des élus en rapport avec l'autel des martyrs)<sup>1</sup>.

On peut ainsi suggérer une étroite liaison entre cette image et celle de l'Eglise, telle une «grande Tour placée sur l'eau, faite de grosses pierres splendides et bien taillées», que l'on retrouve dans la Neuvième Similitude du *Pasteur d'Herma*s; texte qui d'ailleurs est présent dans ce recueil par le biais d'une recension particulière<sup>2</sup>.

Suivant cette piste de recherche qui insiste sur la valeur de la Tour en tant qu'Eglise, il n'est pas sans intérêt de rappeler les paroles de *Pr.* 18,10, qui relie la *turris fortissima* au *nomen Dei*, une formule que l'on retrouve souvent dans le *Pasteur d'Herma*s pour signifier le sceau du baptême. Dans ce sens, on pourrait interpréter l'une des premières images de l'art chrétien qui représente ce motif, en se penchant tout d'abord sur sa simple représentation, puis sur celle des deux Tours, et enfin sur les Tours – «portes de ville» que l'on retrouve sur les sarcophages<sup>3</sup>.

## 2. *Le thème de la simple Tour*

On retrouve ce thème peint sur la voûte du soi-disant vestibule supérieur de la catacombe Saint-Janvier de Capodimonte à Naples, peinture

---

<sup>1</sup> *Abr.* 30: Tour des élus-autel; *D.* 19: Tour des justes.

<sup>2</sup> *Sim.* 9,3,3-5;16,1-3.

<sup>3</sup> Je tiens à souligner que cette étude ne porte pas sur le problème de la Tour de Babel.

qui, selon l'opinion courante, daterait des années 240 environ (fig. 1)<sup>4</sup>. Bien qu'elle soit en partie détruite par l'ouverture d'un lucernaire, on peut encore admirer quatre des cinq scènes qui autrefois formaient le décor. Il s'agit de la « Victoire », qui occupe la clef de voûte, et de trois autres images représentant l'une la Déchéance d'Adam et Eve, l'autre trop abîmée pour avancer, au moins à cette occasion, une hypothèse d'identification, et enfin l'Edification de la Tour par trois personnages féminins (fig. 2 et 3)<sup>5</sup>.

Si cette dernière scène correspondait au tout premier témoignage que l'on conserve des rapports entre l'art chrétien et le *Pasteur d'Herms*, il faudrait néanmoins souligner que dans ce dernier texte les femmes bâtissant cette structure qui symbolise l'Eglise sont douze, voire quatre. Par ailleurs, force est de constater que, dès la fin du II<sup>e</sup> s., les paroles des Proverbes sur la Tour que l'on vient de citer désignent la Foi qui est l'Eglise et qui repose sur le Verbe incarné<sup>6</sup>. Au-delà de cette question qui pourrait d'ailleurs s'avérer inutile en ce qui concerne l'identification de la scène, il semble qu'au cœur de l'image figurent la Tour et sa signification liée au Christ sur lequel se fonde l'Eglise, la présence de la Déchéance d'Adam et Eve nous permettant de l'affirmer. C'est le Sauveur, à mon sens, qui serait au centre de l'intérêt du programme de ce décor, plutôt que les sacrements du Baptême ou de la Pénitence, argument souvent évoqué par les spécialistes d'art paléochrétien.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler à ce propos l'hypogée romain du païen Trebius Justus qui, bien que produit d'une époque plus tardive (la première moitié du IV<sup>e</sup> s.), nous montre une image similaire à celle de la catacombe napolitaine<sup>7</sup>. En effet, on y voit des maçons qui travaillent à la construction d'un édifice (fig. 4). Ici, dans une phase de profonde inter-

<sup>4</sup> U. M. Fasola, *Le catacombe di San Gennaro a Capodimonte* (Roma 1975) 26, Tav. II, fig. 13 s.; N. A1. A mon sens, il serait peut-être préférable d'envisager une datation plus tardive: celle de la Tétrarchie sinon celle des premiers temps constantiniens.

<sup>5</sup> A propos de la scène abîmée, on a cru y reconnaître David et Goliath ou le semeur évangélique: cf. Fasola, *op. cit.*, n. 4, 50 n. 9.

<sup>6</sup> A simple titre d'hypothèse, on pourrait plutôt y reconnaître une image de *Fides*, *Spes* et *Caritas* qui bâtissent la Tour qui symbolise l'Eglise. Le thème des trois piliers de la Foi fondant l'*ecclesia* est par ailleurs tellement développé par les Pères dès les premiers siècles qu'il me semble inutile d'insister là-dessus.

<sup>7</sup> Pour ce qui concerne cette étude, il est suffisant de renvoyer à C. Casabene, «Note sulle pitture dell'ipogeo di Trebio Giusto a Roma», *Cahiers archéologiques* 12 (1962) 53-64; A. Grabar, *Le premier art chrétien (200-395)* (Paris 1966) 159, fig. 246; et *Studien zur Spätantiken und Byzantinischen Kunst*. F. W. Deichmann gewidmet, hrsg. in Verbindung mit O. Feld und U. Peschlow. Teil 2. (Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Forschungsinstitut für Vor- und Frühgeschichte. Monographien. Band 10,2) (Bonn-Wiesbaden 1986) 17.

action entre la religion païenne et le christianisme, le monde d'aujourd'hui plutôt que le reflet du monde de l'au-delà se veut comme la représentation de la vie du défunt bâtie en fonction du destin qui l'attend.

Dans cette même perspective de recherche où le rôle principal du décor tient à la question de la Foi ou de la Croyance (si l'on tient compte du paganisme), on pourrait également reconsidérer une scène dans laquelle la Tour fait partie d'un décor qui sort des habitudes.

Il s'agit d'un des fragments qui compose le front d'un sarcophage à deux registres provenant de Servane mais qui aurait été sculpté dans un atelier d'Arles (fig. 5)<sup>8</sup>. Datant de la fin du IV<sup>e</sup> s., il présente, entre l'Adoration des Mages et le Baptême du Christ, un personnage masculin revêtu d'une simple tunique courte et assis sur un rocher, selon l'image traditionnelle du berger. Le manteau posé sur sa main gauche, il porte son regard sur la Tour qui apparaît devant lui (fig. 6).

Bien que la scène ait été identifiée comme Jean dans le désert, ou Joseph à Béthleem, on suggère plutôt d'y reconnaître la Tour de l'Eglise qui se fonde sur le Christ du *Pasteur d'Hermas*<sup>9</sup>.

En effet, le vêtement de ce personnage rappelle de très près celui des bergers, tandis que son attitude évoque celle des figures ayant une vision. Bien que la Tour du *Pasteur d'Hermas* repose sur l'eau et non pas sur terre, au moins si l'on considère la description que l'on en fait dans la Troisième Vision, force est de constater que dans la Neuvième Similitude Elle ne se fonde que sur l'élément solide. De la sorte, cette image à caractère dogmatique plutôt que sacramentaire s'intégrerait davantage dans le programme du décor du sarcophage.

A l'Adoration des Mages, où il est question de l'hommage des puissances du monde au Verbe Incarné, succéderait la Vision de la Tour qui représente l'Eglise se fondant sur le Christ. Ainsi, ensuite, on trouve le Baptême du Seigneur qui scelle cet ensemble et qui rappelle la façon

<sup>8</sup> E. Le Blant, *Etude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*. Dessins de P. Fritel (Paris 1878) Pl. XXIX; G. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*. 1: *Tavole* (Monumenti dell'Antichità Cristiana pubblicati per cura del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana. I.) (Roma 1929) tav. 15.

<sup>9</sup> *Vis.* 3,2,4-9. Pour les identifications proposées voir respectivement Le Blant, *op. cit.*, n. 8, 46-48; G. Wilpert, «Una perla della scultura cristiana antica di Arles», *Rivista di Archeologia Cristiana* 2 (1925) 42; et P. Testini, «Alle origini dell'iconografia di Giuseppe di Nazareth», in: *Miscellanea in onore di L. De Bruyne e A. Ferrua*. I, *ibid.*, 48,1-2 (1972) 293-294, fig. 12. Le mauvais état de ce sarcophage ne permettant pas d'assurer l'hypothèse du dernier spécialiste que l'on vient de citer, est souligné par D. Milinovic, «L'origine de la scène de la Nativité dans l'art paléochrétien (d'après les sarcophages d'Occident). Catalogue et interprétation», *Antiquité Tardive* 7 (1999) 319 n. 69.

dont le chrétien obtient le salut s'il croit et vit activement sa Foi. En outre, la Tour semblerait aussi en rapport avec la scène que l'on retrouve immédiatement en bas, dans le registre inférieur du sarcophage, où il est question des Femmes au Sépulcre. Le rôle salvateur du Christ ressortirait ainsi encore renforcé.

On trouve également confirmation de la valeur ecclésiale et christologique de la Tour en observant un relief en ivoire qui couvre le montant droit d'un des fronts de la Lipsanothèque de Brescia (vers 370; fig. 7)<sup>10</sup>. On retrouve son image, en pierres de grosse taille, telle qu'on l'a vue décrite dans le *Pasteur d'Hermas* et dans les textes du *Codex des Visions*. Cela confirme, en conséquence, le caractère conservateur du décor de l'ivoire de Brescia qui se relie aux origines de l'art chrétien.

A cette même époque (comme d'ailleurs bien après), la réflexion des Pères de l'Eglise se penche plutôt sur le thème du Christ qui *est turris fortitudinis facie inimici*, selon les paroles d'*Eph.* 2,20, reprenant celles du *Ps.* 60.4, et de *Lc.* 14,20-30. Selon moi, le sens de cette image renverrait à l'exégèse patristique la voyant comme le Fils sur lequel repose la Foi, plutôt qu'au *Pasteur d'Hermas*.

Dans ce sens, on comprendrait alors mieux la raison pour laquelle, bien qu'à une époque plus tardive (le début du V<sup>e</sup> s.), Paulin de Nole invitera son ami Sulpice Sévère à bâtir la coupole du baptistère qui se localise entre les deux basiliques en forme de Tour. Ainsi, Elle signifiera l'unité des deux Testaments et la Trinité<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> C. Stella, *Guida del Museo Romano di Brescia* (Comune di Brescia. Assessorato alla cultura. Itinerari culturali del Comune di Brescia. Materiali e studi per la storia locale. 4. Musei civici d'arte e storia. Guida del Museo Romano) [Brescia-Nave (BS) 1987] 77-78. Je saisis l'occasion pour rappeler que, selon l'opinion partagée par certains spécialistes lors du débat qui a suivi mon exposé présenté au Colloque International «Ecclesiae Urbis» tenu à Rome du 4 au 10 septembre 2000, la Tour en question correspondrait plutôt à un phare. Par ailleurs, cette identification ne se fonderait que sur le fait que sur l'un des montants de l'autre front de la Lipsanothèque on retrouve l'image d'un poisson. Tout en respectant cet avis, je maintiens mon hypothèse de lecture.

<sup>11</sup> *Ep.* 32,5; *Paolino di Nola. Le Lettere*. Testo latino con introduzione, traduzione italiana, note e indici a cura di G. Santaniello II (24-51) (Strenae Nolane 5) [Marigliano (Na) 1992] 234-235. Sur les cathédrales doubles voir *Antiquité Tardive* 4 (1996), ainsi que A. Piva, *La cattedrale doppia: una tipologia architettonica e liturgica* (Bologna 1990); *Id.*, *Le cattedrali lombarde. Ricerche sulle cattedrali doppie da S. Ambrogio all'età romanica* (Mantova 1990); et A. Pracchi, *La Cattedrale antica di Milano. Il problema delle chiese doppie fra tarda antichità e medioevo* (Università Laterza. Architettura 5. Serie del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano) (Roma-Bari 1996) 24-335.

### 3. *Les deux Tours*

Parmi les différents monuments qui affichent ce thème, on citera le panneau de la porte en bois de Sainte-Sabine à Rome, de l'époque de Sixte III (432-440). Il s'agit de la célèbre scène dite de l'*Acclamatio*.

En se penchant sur la partie supérieure de la composition, on remarque la présence d'un édifice en pierres de grosse taille, surmonté d'une Croix gemmée et flanquée de deux tours en façade (fig. 8). Bien qu'il n'y ait pas trace d'une abside, la présence du *signum salutis* montre qu'il s'agit bien d'une église. Dans cet esprit, Paulin de Nole reprend l'image des deux Tours pour signifier le peuple de Dieu sortant des deux Traditions<sup>12</sup>. On comprend ainsi la raison pour laquelle il oppose la Tour de l'Ancien Testament au Christ<sup>13</sup>.

Reste une dernière question à soulever à cette occasion.

Dans un travail de recherche, j'ai proposé d'identifier l'ange et le «haut dignitaire» qui gardent l'entrée de l'église représentée dans l'*Acclamatio*, l'un comme l'image de la nature divine du Christ, l'autre comme David étant le symbole de Sa nature humaine<sup>14</sup>. Or, si on reprend la *Vision de Dorothéos*, v. 49, on s'aperçoit que l'on attribue au Seigneur le titre de *primicerius*. Bien que ce terme soit souvent utilisé dans la langue hagiographique pour signifier la primauté de certains martyrs tels saint Etienne, saint Pierre ou encore saint Paul, il désigne une charge de l'administration de l'Etat romain<sup>15</sup>.

Par ailleurs, le contexte correspond à celui d'une vision du palais de Dieu, où le Christ apparaît à Dorothéos avec Gabriel et six autres personnages. Ainsi, dans le panneau de Sainte-Sabine, on retrouve à l'intérieur de la maison céleste le Seigneur acclamé par six hommes dont le nombre symbolise l'unité des fidèles. Enfin, dans les vers 178 à 183, Dorothéos voit le Christ et l'ange comme des gardiens du palais de Dieu, debout et en prière, tout comme dans la scène de l'*Acclamatio*.

On est bien conscient que la comparaison entre une image romaine de 430-440 environ et un texte d'origine orientale, difficilement connu dans

<sup>12</sup> *Carm.* 17, 301-304; A. Quacquarelli, «L'uomo e la sua appartenenza alle due città nell'esegesi biblica di Gerolamo», *Vetera Christianorum* 33, 2 (1996) 285.

<sup>13</sup> *Ep.* 32, 22; Santaniello, *op. cit.*, n. 11, 272-273.

<sup>14</sup> G. De Spirito, «La cosiddetta scena dell'*Acclamatio* della porta di s. Sabina», in: *Ecclesiae Urbis*. Congresso Internazionale di Studi sulle Chiese di Roma (IV-X secolo) (Roma, 4-10 settembre 2000), à paraître.

<sup>15</sup> *Glossarium / Mediae Et Infimae Latinitatis / Conditum A Carolo Dufresne / Domino Du Cange / Cum Supplementis Integris / Monachorum Ordinis S. Benedicti / D. A. Carpenterii / Adelungi, Alirorum, Suisque / Digessit / G. A. L. Henschel / Tomus Quintus.* (Parisiis 1845) 441.

des milieux culturels occidentaux, peut prêter à des critiques. Il ne faut toutefois pas oublier que nous ne conservons que des fragments de l'art de l'Orient chrétien et que nous sommes souvent obligés d'en retracer la physionomie en regardant vers l'Occident.

#### 4. *Les sarcophages à «portes de ville»*

Dans le même sens, on pourrait envisager les sarcophages à «portes de ville» datant pour la plupart de la seconde moitié du IV<sup>e</sup> s. En effet, la présence des apôtres sur le décor de ces monuments renverraient à la valeur des Tours comme symboles des disciples du Christ, des prophètes et du clergé qui sont aussi les défenseurs de l'Eglise, selon une exégèse que l'on retrouve chez Ambroise<sup>16</sup>.

Là encore, le programme dogmatique du décor l'emporterait sur celui des sacrements.

#### 5. *Conclusions*

En se fondant sur toutes ces considérations, force est de constater que le thème de la simple Tour n'apparaît qu'aux prémices de l'iconographie chrétienne (III<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> s.). En effet, dès les IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles, on lui préféra l'image similaire mais pas du tout équivalente des deux Tours qui rappellent le Temple de Jérusalem, ou encore celle beaucoup plus développée des «portes de ville», que l'on retrouve notamment sur les sarcophages et qui symbolise la Cité céleste. Etonnant contraste avec ce qui se passe dans l'architecture, où elle fleurira pendant tout le Moyen Age, la simple Tour reste en définitive un thème «primeur» de l'art paléochrétien.

Toutefois, si l'on considère la question de l'origine de cette représentation, force est de constater qu'il n'y a qu'une seule image qui puisse se rattacher aux textes du *Codex des Visions* ou encore du *Pasteur d'Herma*. En effet, la voûte de la catacombe de Naples ne correspond pas exactement à la description de la Tour que l'on retrouve dans ce dernier

---

<sup>16</sup> Ex. 3,12,50: *Posuit in ecclesia uelut turrem apostolorum et prophetarum atque doctorum qui solent pro ecclesiae pace praetendere*; et 6,8,49: *Vnde et in Canticis habet dictum: Ego murus, et ubera mea turres. Murus est ecclesia, turres eius sunt sacerdotes, quibus abundat et de natura cibum uerbum et de moralibus disciplina.*; et encore *Mort.* 5,18: *bonus murus ... bona anima, quae habet speculatorem deum et in manibus eius est, sicut anima prophetica, quae in manus domini commendatur, ut spiritus et quae in conspectu dei est. bonae turres habet quae habet et de intellegibilibus urbem et de moralibus disciplinam*: CV 32,1 (1897), 92. 241. 719.

texte, tandis que l'ivoire de Brescia renvoie davantage à l'exégèse patristique de la Tour qui est le Christ sur lequel repose la Foi. Seule la scène du sarcophage de Servane pourrait correspondre à une représentation du *Pasteur d'Herma*s, mais cela reste une hypothèse à vérifier. En tout cas, l'ivoire ainsi que le relief datent de la même époque, le dernier quart du IV<sup>e</sup> s. environ, et le programme qu'ils affichent ne semble pas avoir eu un vaste écho dans l'art paléochrétien<sup>17</sup>.

Dans ces conditions, on croit bon d'envisager une éventuelle influence de la *Vision de Dorotheos* sur la mise en place du programme du panneau de l'*Acclamatio*. Si, comme on le croit, la réponse était affirmative, on devrait constater que les trois seuls (?) monuments que l'on vient de citer, renvoyant à cette tradition littéraire dont le *Pasteur d'Herma*s serait le texte principal, datent tous de la même période.

On serait ainsi obligé de se demander si les textes du *Codex des Visions* ne peuvent pas avoir été composés à une époque plus tardive que celle du début du IV<sup>e</sup> s., indiquée communément.

J'aimerais aussi aborder à ce propos la question de la destination finale de ces écrits.

Le point fort de ces écrits étant de discuter du problème des richesses en rapport avec la manière de mener une vie chrétienne, je crois qu'ils devraient être adressés aux riches par d'autres riches. Si l'on considère que c'est vers la moitié du IV<sup>e</sup> s. que ce thème devient un motif de discussion dans les milieux intellectuels chrétiens, on pourrait restreindre la date de composition des textes du *Codex des Visions* entre cette période et le début du V<sup>e</sup> s. Cependant, en remarquant le fait qu'il n'y est jamais vraiment question du Saint Esprit, il faudrait plutôt considérer une époque où ce thème trinitaire ne posait presque plus de problème, c'est-à-dire la fin du IV<sup>e</sup> s.; à moins d'utiliser cet argument pour revenir à la datation haute de ces écrits.

---

<sup>17</sup> Soit une tour, l'angle d'un édifice, ainsi qu'une porte ou un phare semblent être représentés sur le fragment d'un papyrus du VI<sup>e</sup> s. environ, retrouvé à Antinoë en 1936-37 par la mission archéologique Florentine. Bien que l'on ne puisse pas lier la présente image à une iconographie précise, je tiens à citer cette précieuse représentation vu la rareté des peintures sur papyrus. Je saisis l'occasion pour remercier M. Antonio Carlini de m'avoir signalé la pièce: S. Settis, «Papii figurati», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 35 (1966) 24-25, tav. IVc.