

Le diptyque Carrand : La conversion des païens et l'idéologie impériale du V^e siècle

Au musée du Bargello à Florence se trouve un diptyque d'ivoire célèbre, mais énigmatique, appelé diptyque Carrand¹. On s'est interrogé sur la fonction exacte de l'objet, car les deux volets dont il se compose ne semblent avoir aucun lien logique². Le premier représente Adam au paradis terrestre, le second, des épisodes de la vie de Paul.

Sur le premier panneau, les quatre fleuves situés en bas de la scène permettent d'identifier le jardin d'Éden. On y a souvent reconnu une scène inspirée de la

1. Florence, Musée National du Bargello, Carrand Collection 20, ivoire 29,6 / 12,7 cm. Je remercie M. Roger HANOUNE, de l'Université de Lille, d'avoir, il y a dix ans, attiré mon attention sur ce diptyque, et plus encore, Mme Martine DULAEY, de l'École Pratique des Hautes Études à Paris, pour les précieux conseils qu'elle m'a prodigués lors de l'élaboration de cet article.

2. W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence, 1916 (1^{re} éd.), 1952², n° 108, pl. 32 ; R. DELBRUECK, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 2, Berlin-Leipzig, 1929, n° 69, pl. 69 ; Id., *Zwei christliche Elfenbeine des 5. Jahrhunderts : Spätantike und Byzanz. Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends*, 1 (= *Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie*, 1), Baden-Baden, 1952, p. 167-188 et 176-188 ; H. L. KESSLER, « Scenes from the Acts of the Apostles on Some Early Christian Ivories », *Gesta*, 18, 1979, p. 109-119 ; K. WEITZMANN (éd.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, 3rd to 7th Century*, New York, 1979, p. 506-507, rubrique n° 454 ; H. KONOWITZ, « The program of the Carrand Diptych », *The Art Bulletin*, 1984, 66/3, p. 484-488 ; K. J. SHELTON, « Roman Aristocrats, Christian Commissions : the Carrand Diptych », *JbAC*, 29, 1986, p. 166-180 ; H. MAGIRE, « Adam and the Animals : Allegory and the Literal Sense in Early Christian Art », *DOP*, 41, 1987, p. 363-373 ; B. KÜLERICH, *Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts*, Odense University Press, 1993, p. 152-153 ; M. A. CRIPPA & M. ZIBAWI, *L'art paléochrétien*, éd. Zodiaque, Desclée de Brouwer, Paris, 1998, p. 305-307 ; K. BOWES, « Ivory Lists : Consular Diptychs, Christian Appropriation and Polemics of Time in Late Antiquity », *Art History*, 24/3, 2001, p. 338-357.

Genèse : Adam nommant les animaux le sixième jour de la Création (Gn 2, 20)³. On a en effet voulu rapprocher le geste d'Adam, le bras tendu vers le bas, la main droite pointée vers les animaux, l'index et le majeur tendu, de celui d'Adam nommant les animaux sur les mosaïques de la coupole de la basilique Saint-Marc à Venise, qui datent du XIII^e siècle, mais pourraient dépendre de miniatures paléochrétiennes⁴. La différence d'attitude, le bras baissé et non tendu, s'expliquerait par l'adaptation d'une composition horizontale à un cadre vertical. Cependant, sur le diptyque, il manque de nombreux éléments significatifs de la scène : Dieu n'apparaît pas, Adam garde les lèvres serrées, il n'a pas l'air de parler, il ne regarde pas les animaux ; quant à la main droite, elle est nonchalamment posée sur un monticule vaguement esquissé par quelques stries légères. Il est donc probable que la disposition des doigts n'est ici qu'un geste involontaire, sans signification particulière. Adam semble plutôt en train de se reposer, à demi allongé, une jambe pliée. Les rapprochements avec des images paléochrétiennes d'Orphée charmant un parterre d'animaux variés, les uns féroces, les autres inoffensifs, ne sont guère plus convaincants. Certes, dans le type iconographique de la peinture du cimetière *Aux deux Lauriers*, Orphée, comme Adam sur le diptyque, figure entre deux arbres, qui abritent deux oiseaux dont un aigle. Mais d'importantes différences séparent les deux images : sur le diptyque, Adam nu s'est substitué à Orphée en costume phrygien, jouant de la lyre ; il ne chante pas ; il ne joue d'aucun instrument de musique ; il occupe un angle supérieur du tableau et non le centre ; la disposition verticale des animaux diffère des représentations paléochrétiennes, où les bêtes entourent Orphée⁵. Ces transformations soulignent la soumission des bêtes tout en justifiant différemment leur obéissance. Le sculpteur a visiblement puisé dans le verset 1, 26 de la Genèse le thème de l'investiture d'Adam au sommet de la création. Remarquons toutefois qu'il n'a pas repris non plus le schéma iconographique utilisé pour les représentations antiques de la souveraineté d'Adam : sur les mosaïques syriennes d'Huarte et de Hama, Adam est en effet juché sur un trône, alors qu'il est, sur le diptyque, assis sur le sol, une jambe allongée, l'autre pliée, au milieu des plantes⁶. C'est donc ailleurs qu'il nous faut chercher la signification principale de l'image.

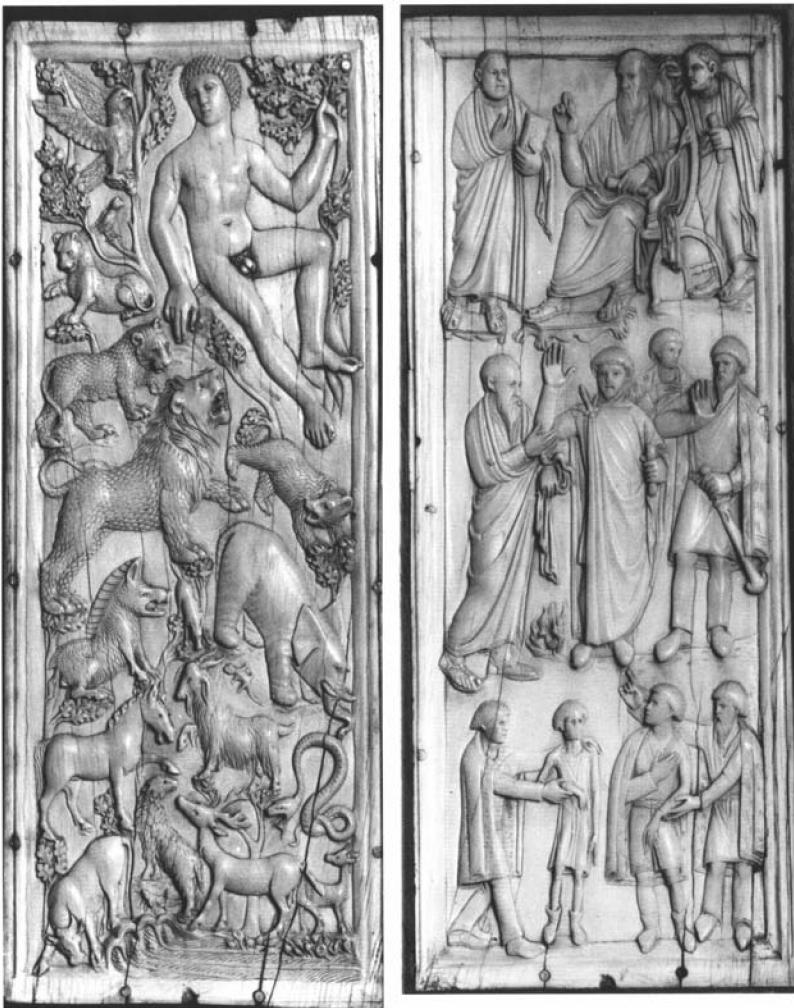
Adam figure dans l'angle droit, à l'ombre de deux arbres aux feuilles larges et dentelées. Selon C. Delvoye, ces arbres seraient les figuiers dont les feuilles

3. B. KIILERICH, *op. cit.* (n. 2), p. 152.

4. H. L. KESSLER et K. WEITZMANN, *The Cotton-Genesis*, Princeton University Press, 1986.

5. P. PRIGENT, *L'art des premiers chrétiens*, Paris, 1995, p. 130.

6. M. T. CANIVET, « La mosaïque d'Adam dans l'église syrienne de Huarte (V^e s.) », *Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, 24, 1975, p. 49-70 ; R. WISSKIRCHEN, « Der bekleidete Adam thront inmitten der Tiere. Zum Bodenmosaik des Mittelschiffs der Nordkirche von Huarte/Syrien », *JbAC*, 45, 2002, p. 137-152.



Florence, Musée National du Bargello, Carrand Collection 20, ivoire 29,6 / 12,7 cm

vont lui servir de vêtement⁷. Mais leur feuillage et leurs fruits, identiques à ceux des buissons environnants, semblent conventionnels. Il serait plus vraisemblable d'y reconnaître les deux arbres mentionnés par le récit biblique, l'arbre de la connaissance et l'arbre de vie (Gn 2, 9). Adam, quant à lui, a les traits d'un éphèbe nu, dont le corps bien proportionné, les boucles et le modelé délicat, gardent le souvenir de l'art antique⁸. Dans la partie inférieure du rectangle, dix-huit animaux sont superposés, sans souci de perspective, ils « flottent » sur un fond tout proche animé par quelques minces branches d'arbustes feuillus : aigle, oiseau, léopard, lionne, lion, ours, sanglier, renard, éléphant, cheval, chèvre, lézard, serpent, bœuf, sauterelle, mouton, cerf et biche. Malgré leurs tailles assez invraisemblables – le lion est aussi gros que l'éléphant –, la ciselure fine des détails, la variété des attitudes, le réalisme des formes, leur donnent un relief expressif et vivant. Le lion et le sanglier, la gueule ouverte, ont l'air particulièrement féroces, ce qui peut sembler étrange dans ce contexte paradisiaque. Datée généralement du V^e siècle, cette œuvre est pour H. Leclercq la plus ancienne représentation paléochrétienne du Paradis⁹. R. Bianchi Bandinelli voit dans la composition verticale des diptyques en ivoires l'expression d'une « sensibilité esthétique vraiment neuve » qui apparaît sur les mosaïques africaines à partir du IV^e siècle¹⁰. Le lieu de fabrication de l'œuvre reste discuté. À cause de son style classicisant, H. Leclercq pensait qu'elle avait été produite en Italie. De fait, elle a souvent été rapprochée des ivoires de Monza, en particulier du diptyque de Stilicon. Mais C. Delvoye estime qu'elle provient plutôt d'un atelier de Constantinople ; et B. Kiilerich y reconnaît la facture d'un sculpteur alexandrin, travaillant peut-être à Constantinople. R. Bianchi Bandinelli ne tranche pas. Quant à M. Zibawi, il semble admettre l'origine italienne¹¹.

Le second panneau a un caractère nettement narratif. Il comporte trois registres superposés, séparés par des reliefs de terrain à peine esquissés.

L'hypothèse ancienne de C.-M. Grivaud de La Vincelle, – l'identification d'épisodes de la vie de saint Jérôme –, est aujourd'hui abandonnée¹². La scène du haut montre l'apôtre Paul, reconnaissable à son crâne chauve et à sa barbe, assis sur un fauteuil à haut dossier, les pieds chaussés de sandales et posés sur un escabeau, ou *suppedaneum*. Comme l'a montré H. P. L'Orange, ce type de phy-

7. C. DELVOYE, *L'Art byzantin*, Paris, Arthaud, 1967, p. 134.

8. D. GABORIT-CHOPIN, *Ivoires du Moyen Âge*, Paris, 1978, p. 22.

9. H. LECLERCQ, s. v. « *Paradis* », *DACL*, Paris, 1934, t. 11, p. 1608-1609.

10. R. BIANCHI BANDINELLI, *Rome. La fin de l'art antique*, Paris, 1970, p. 248.

11. C. DELVOYE, *op. cit.* (n. 7), p. 134 ; R. BIANCHI BANDINELLI, *op. cit.* (n. 10), p. 35 ; K. J. SHELTON, « The Diptych of the Young Office Holder », *JbAC*, 25, 1982, p. 167-168 ; B. KIILERICH, *Late Fourth Century...*, *op. cit.* (n. 2), p. 153 ; M. A. CRIPPA & M. ZIBAWI, *L'art paléochrétien*, *op. cit.* (n. 2), p. 305-307.

12. C.-M. GRIVAUD DE LA VINCELLE, *Recueil de monuments antiques, la plupart inédits et découverts dans l'ancienne Gaule 2*, Paris, 1817, p. 231-233, pl. 28.

sionomie vient d'un modèle iconographique calqué sur le portrait du philosophe Plotin¹³. Paul lève la main droite, faisant le geste de l'orateur ou du philosophe en train d'enseigner.

Devant lui se trouve un personnage debout, juché sur une petite estrade, muni d'un objet rectangulaire, sans doute un codex, et, derrière lui, appuyé au dossier du fauteuil, un homme tenant dans la main gauche un rouleau, symbole de la doctrine. C'est probablement un disciple ou un apôtre. Selon certains, les deux auditeurs seraient Pierre et Linus, le successeur de Pierre comme évêque de Rome, identifié par Irénée avec le Linus qui accompagne Paul¹⁴. Linus et Pierre ont parfois par la suite été intervertis. R. Delbrueck, et, à sa suite, C. Delvoye, substituent Luc, le rédacteur des Actes, à Linus, en raison du volumineux codex qu'il tient ; mais l'identité de l'autre personnage, peut-être un apôtre, Barnabé ou Timothée, reste encore plus incertaine¹⁵.

Plusieurs interprétations ont été avancées à partir du récit des Actes des Apôtres (Ac 25-28)¹⁶ : Paul est peut-être en train de plaider devant le roi Agrippa à Césarée ; et le roi, informé par le gouverneur Festus des charges que les Juifs font peser sur Paul, accepte que l'accusé soit conduit à Rome, pour y être jugé¹⁷. Mais l'apôtre est un peu confortablement installé pour un accusé. R. Garruci penche plutôt pour la prédication de Paul à Athènes, devant les philosophes, et identifie même sur l'ivoire Denys l'Aréopagite (Ac 17)¹⁸. Effectivement, l'apôtre et ses auditeurs évoquent bien l'iconographie du maître entouré de ses disciples, à la façon des sages de l'Antiquité¹⁹ : c'est, à n'en pas douter, une scène d'enseignement. Toutefois, rien ne permet de déterminer l'identité des disciples ni le lieu précis où elle se déroule ; ce pourrait être Athènes aussi bien que Malte.

Le registre central montre en effet Paul sur la plage de Malte, après le naufrage du bateau qui l'emménait à Rome. Les naufragés ont rassemblé du bois pour allumer un feu ; mais une vipère s'était cachée dans les branchages. Sur le côté, on voit l'apôtre, piqué à la main, secouer le serpent dans le feu. La scène

13. H. P. L'ORANGE, « Il ritratti di Plotino ed il tipo di San Paolo nell'arte tardo-antica », *Atti del settimo congresso internationale di archeologia classica*, vol. II, Rome, 1961, p. 475-482.

14. 2 Tm 4, 21 ; IRÉNÉE, *Adu. haer.* 3, 3, in *Contre les hérésies*, éd. A. Rousseau et L. Doutreleau, SC 211, Paris, 2002 (réimpr. de l'éd. de 1974), t. 2, p. 32-33 ; K. J. SHELTON, « Roman Aristocrats... », *op. cit.* (n. 2), p. 171.

15. C. DELVOYE, *op. cit.* (n. 7), p. 134.

16. R. DELBRUECK, *Zwei christliche Elfenbeine...*, *op. cit.* (n. 2), p. 180.

17. M. ZIBAWI, in M. A. CRIPPA & M. ZIBAWI, *L'art paléochrétien*, *op. cit.* (n. 2), p. 307, ill. 264.

18. R. GARRUCI, *Storia dell'arte cristiana* 6, Prato, 1881, p. 76-77.

19. M. SIMON, *La civilisation de l'Antiquité et le christianisme*, Paris, Arthaud, 1972, ill. 70 et 75, p. 201 et 200.

représentée dans l'autre partie du tableau médian, bien que juxtaposée à la première avec laquelle elle forme un tout continu, évoque en surimpression les événements qui se sont déroulés un peu plus tard, lorsqu'après une longue attente, les assistants constatent qu'il « n'arrive rien de fâcheux à Paul », et déclarent : « C'est un dieu ! »²⁰. Deux personnages manifestent une vive émotion : le premier lève le bras droit, ce qui pourrait être compris comme une réaction de surprise, une exclamatio ; le second ébauche de la main droite un geste de répulsion ou d'étonnement, laissant l'autre main posée sur la poignée de son épée, ce qui exclut toute réaction défensive ; son geste apparaît plutôt comme un signe d'adoration devant le miracle. Le personnage central, qui tient un rouleau, arbore des chaussures fermées et un long manteau majestueux qui le désigne comme un haut magistrat ; c'est sans doute le Premier de l'île, Publius, ou plutôt Popilius, qui hébergea Paul et ses compagnons pendant trois jours, d'après le récit des Actes (Ac 28, 7). La scène de la piqûre, celle du miracle et celle de l'accueil par Popilius, distinctes dans l'Écriture, ont ici fusionné, ce qui permet au sculpteur de placer le gouverneur au centre de sa composition, juste au-dessous de l'apôtre enseignant. Le geste frontal que Popilius exécute de la main droite, la paume démesurément agrandie et tournée vers le spectateur, traduit une assurance bien éloignée du mouvement de surprise et de crainte qu'on a cru d'abord y reconnaître. En fait, c'est plutôt un geste de salutation solennelle ou d'autorité, caractéristique des grands personnages officiels ou des empereurs²¹. Il est dirigé vers le spectateur qui se trouve ainsi pris à témoin. Le personnage central se détache de la scène scripturaire : il laisse transparaître le portrait allégorique du commanditaire. Le magistrat fait un geste d'acclamation devant la théophanie ; et, en même temps, il affirme son propre pouvoir dont il fonde la légitimité sur l'autorité spirituelle de Paul. Le rouleau qu'il tient de la main gauche est l'emblème de son pouvoir. En l'absence d'inscription, l'identité du dignitaire reste problématique. Il n'a pas du tout le costume d'un évêque. Reconnaissions plutôt en Popilius la figuration allégorique d'un aristocrate chrétien qui affirme son identité en indiquant sa lignée spirituelle²². Les diptyques consulaires étaient initialement des cadeaux de prestige envoyés par les nouveaux consuls à leurs amis et relations pour leur faire part de leur nomination²³. L'iconographie du diptyque Carrand reflète l'interprétation chrétienne de la gloire consulaire. L'apôtre Paul s'est substitué aux ancêtres illustres dont les images de cire étaient parfois représentées sur les effigies des *clarissimi*. La gloire du nouveau magistrat en est rehaussée, car, comme l'écrit, à la même époque, le poète Prudence, la conversion des sénateurs illumine la cité ; Rome, acquiert, en quelque sorte, une participation mystique au sénat des apôtres ;

20. Ac 28, 6.

21. B. KÖTTING, « Geste u. Gebärde, III Hand, Finger », RAC, 10, 1978, c. 898-900.

22. K. J. SHELTON, « Roman Aristocrats... », *op. cit.* (n. 2), p. 180 ; K. BOWES, « Ivory Lists... », *op. cit.* (n. 2), p. 351.

23. D. GABORIT-CHOPIN, *op. cit.* (n. 8), p. 19.

l'inscription sur les *Fastes consulaires* est désormais ennoblie par l'appartenance à la cité des saints, consuls perpétuels de la Rome céleste²⁴. Popilius est placé au centre du panneau, à l'endroit où le nouveau magistrat se fait traditionnellement représenter, et il porte le vêtement de fonction des consuls aux IV^e et V^e siècles, identique en tout point avec son agrafe, à celui du magistrat qui trône sur le diptyque du proconsul Rufus Probianus²⁵. Il s'agit de la chlamyde, manteau militaire devenu, dans l'Antiquité tardive, l'uniforme caractéristique des hauts fonctionnaires²⁶. Ce costume désigne vraisemblablement le magistrat du V^e siècle, qui, selon l'usage, a souhaité commémorer son gouvernement par un diptyque d'ivoire, en prenant pour modèle Popilius. On peut supposer que, comme le dignitaire maltais, il s'est converti au christianisme alors qu'il exerçait ses fonctions, ou bien que, déjà chrétien, il a vu une haute dignité couronner sa carrière. Cette interprétation se confirme si l'on observe attentivement les deux personnages qui l'accompagnent, et se situent en retrait par rapport à lui : tous deux portent le même mantelet et les mêmes braies que deux des personnages plus petits du registre inférieur. Ils sont vêtus à la façon des Germains, ce qui, pour C. Delvoye, les désigne conventionnellement comme des barbares. À moins que l'île appelée *Melita* dans les Actes ne soit identifiée par le sculpteur à une île homonyme de la côte Dalmate²⁷, il peut sembler difficile d'expliquer « l'exotisme » des costumes. En fait, lors des campagnes contre les Daces, les Romains eux-mêmes avaient adopté des vêtements chauds analogues à ceux de leurs ennemis. L'uniforme militaire romain du V^e siècle comportait bel et bien une tunique, des braies, et un manteau brodé, comme on le voit par exemple sur le diptyque de Stilicon et de Serena²⁸. De plus, la date hivernale du naufrage de saint Paul rend cet équipement vraisemblable. Dans la scène médiane du diptyque Carrand, le personnage barbu porte une épée, ce qui permet de l'identifier comme un soldat. Les quatre hommes figurent donc vraisemblablement la garde romaine du magistrat ; les broderies de leurs manteaux indiquent même qu'il s'agit d'officiers supérieurs. Cet anachronisme confirme l'actualisation de l'épisode des Actes, et son application au consul commanditaire du diptyque. D'autre part, il est probable que les deux officiers du bas, l'un barbu, l'autre glabre, sont les mêmes que ceux du registre central. Ils arborent une coiffure et un costume identiques, l'épée mise à part.

24. PRUDENCE, *Contre Symmaque*, 1, 544-577, in *Psychomachie, Contre Symmaque*, éd. M. Lavarenne revue par J.-L. Charlet, Paris, 1992, p. 154-155 ; *Peristephanon*, 2, 554-560, éd. M. Lavarenne, Paris, 1963, p. 48-49 ; K. BOWLES, « Ivory List... », *op. cit.* (n. 2), p. 253.

25. F. GERKE, *La fin de l'art antique et les débuts de l'art chrétien*, Paris, 1973, p. 187.

26. H. I. MARROU, *Décadence romaine ou antiquité tardive ?*, Paris, 1977, p. 15.

27. L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1959, p. 1047.

28. P. CONNOLLY, *Greece and Rome at War*, Greenhill books, London, Stackpole Books, Pennsylvania (1981), 1998, ill. 19, p. 313 ; cf. « Diptyque de Stilicon et de Serena », *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, a cura di S. ENSOLI, ed. Eugenio La Rocca, Roma, 2000, ill. 71, p. 469.

Quant aux deux autres personnages du registre inférieur, leur vêtement différent – une tunique et des bottines – montre que ce sont des civils. On ne peut identifier parmi eux avec certitude le père de Popilius, bien que l'un d'entre eux porte un mantelet brodé semblable à ceux des soldats, et qu'un galon borde sa tunique croisée sur la poitrine. Ils représentent probablement, d'une manière plus générale, les nombreux malades miraculeusement guéris par Paul à Malte, où sévissait une épidémie de fièvres et de dysenterie (Ac 28, 9). D'un côté, figure un malheureux tout décharné, visiblement épuisé, et soutenu par un garde ; de l'autre, un homme en meilleure santé, avec un bras atrophié, un convalescent peut-être ; la main sur le cœur, il semble ébaucher un geste de remerciement. Tous deux ont la même coiffure et se ressemblent si bien qu'ils pourraient fort bien représenter une seule et même personne à deux moments de sa vie : malade, puis guérie. C'est pourquoi ce personnage anonyme est sans doute une allégorie du peuple, et sa maladie, un symbole des maux du siècle. La fièvre de Malte devient alors la métaphore des épidémies et de la famine qui ravageaient l'Empire romain au V^e siècle²⁹. L'un des officiers pointe l'index vers le haut, et montre, en signe d'espoir ou de reconnaissance, saint Paul secouant la vipère à côté du consul. Ce geste relie étroitement les deux scènes et souligne le double sens politique et spirituel de la composition narrative. En effet l'analogie entre la grâce divine et le remède aux maladies remonte à la métaphore du Christ médecin des âmes. Les maladies étaient, tout comme les tentations, attribuées à l'influence du diable (Lc 13, 16 ; Ac 10, 38)³⁰. De fait, selon le récit des Actes, les miracles de Paul ont entraîné la conversion de Popilius au christianisme, et, à sa suite, celle de toute la population de l'île. Paul est à la fois le vainqueur du serpent, le médecin des corps et le sauveur des âmes, parce qu'il est l'apôtre du Christ. La scène de guérison représentée au registre inférieur du diptyque, est donc étroitement liée à la conversion collective qui est en quelque sorte une guérison spirituelle. En outre, dans son actualisation allégorique, elle signifie plus concrètement les jours meilleurs que le consul inspiré par la divine Providence promet au peuple dès cette vie. L'application au consul de la métaphore médicale était en effet un *topos* des panégyriques païens. À la même époque, Clément compare par exemple le gouvernement de Stilicon en temps de paix à la thérapeutique d'un bon médecin, disciple d'Esculape ; il le loue d'avoir apaisé la disette : « et Romae lenire famem³¹ ». Sur le diptyque Carrand, le vocabulaire symbolique de l'image joue sur la double valeur, politique et religieuse. Un nouveau modèle de magistrat chrétien se dessine ainsi, à travers la figure de

29. Ce genre de personnage n'était pas inconnu de l'Antiquité ; le poète STACE fait par exemple intervenir un anonyme symbolisant le peuple révolté : *Thébaïde*, 1, 171, éd. R. Lesueur, Paris, 2000, p. 8.

30. J. CHOCHYRAS, *Les actes des apôtres Pierre et Paul. Histoire, tradition et légende*, Paris, 2001, p. 157.

31. CLAUDIEN, *Bellum Geticum*, 120, in *Claudii Claudiani Carmina*, éd. John Barrie Hall, Leipzig, 1985, p. 244.

Popilius ; il se substitue aux grands hommes de l'histoire romaine. Dès lors, la référence à l'évangélisation de Malte exprime le programme politique du nouveau consul en même temps que sa profession de foi.

Il reste à préciser le lien de ce tableau avec le second panneau du diptyque.

Selon le catalogue de l'exposition du Metropolitan Museum of Art de New York, édité par K. Weitzmann en 1979, la disparité des deux volets vient probablement du fait que chacun d'entre eux a été copié sur un modèle différent. Effectivement, la peinture du Paradis, si richement descriptive, imite sans doute un tableau bucolique formant un ensemble autonome ; d'autre part, les scènes narratives de la vie de Paul s'inspirent vraisemblablement de miniatures illustrant le livre des Actes des Apôtres³². Plus récemment, M. Zibawi rapporte le fait à une évolution esthétique générale ; il écrit que, vers 400, « l'écart entre les deux volets d'un même diptyque s'accentue³³ ».

Il existe cependant une certaine concertation dans la composition d'ensemble et une relative unité formelle entre les deux volets du diptyque. Tous deux sont composés selon un jeu symétrique de lignes obliques qui forment une croix³⁴. Cette composition invite le regard du spectateur à circuler d'un panneau à l'autre, et à mettre en rapport les deux images. Grivaud de la Vincelle a le premier senti la nécessité d'un lien logique entre les deux panneaux³⁵. Dès 1984, E. Konowitz faisait apparaître une cohérence « exégétique » complexe³⁶. Cet épisode des Actes est en effet cité par Basile, Tertullien, Ambroise et Augustin, à propos de la Genèse ; il figure dans des listes de prières, en témoignage de la puissance de Dieu et de ses apôtres³⁷.

32. *Age of Spirituality..., op. cit.* (n. 2), p. 506-507, rubrique n° 454.

33. M. A. CRIPPA & M. ZIBAWI, *L'art paléochrétien, op. cit.* (n. 2) p. 307, ill. 264.

34. Le mouvement de l'œil trace dans le premier volet un angle qui part des têtes de l'aigle et d'Adam, descend le long du corps incliné de l'éphèbe, et dont la pointe coïncide avec la tête de l'ours, pour rejoindre, en bas de l'image, l'échine penchée du bœuf. Dans l'autre volet, la situation de saint Paul décalé sur le côté dans le médaillon central entraîne un jeu d'obliques symétriques : nous suivons la direction du bras levée du personnage d'en bas, jusqu'à la figure de Paul à demi tourné vers lui, de trois quarts, qui constitue la pointe de l'angle dans la partie médiane, jusqu'à Paul, assis tout en haut, de trois quarts également, mais dans une orientation inverse.

35. C.-M. GRIVAUD DE LA VINCELLE, *op. cit.* (n. 12), p. 231-233.

36. H. KONOWITZ, « The Program of the Carrand Diptych », *op. cit.* (n. 2), p. 484-488.

37. Les Pères commentent souvent la Genèse (1, 26-28), en citant le chapitre 28 des Actes auquel ils appliquent un verset de l'Évangile de Luc (10, 19) et du Psalme 91, 13 ; TERTULLIEN, *Scorpiae*, 1, 4, éd. A. Reifferscheid, G. Wissowa, *CCL* 2 (1954), p. 1069 ; BASILE DE CÉSARÉE, *Hom. Hexa.* 9, 6, (*PG* 29, 201 D *sq.*), *Homélies sur l'Hexaéméron*, éd. S. Giet, 1968, *SC* 26 bis, p. 510-513 ; AMBROISE, *Exameron*, 6, 6, 38, éd. K Schenkl, *CSEL* 32, 1, p. 229 ; AUGUSTIN, *Gen. Man.* 16, *PL* 34, 184-185 ; *De Gen. ad litt.*, 3, 15, 24, éd. J. Zycha, *CSEL* 28, p. 3-228 ; *La Genèse au sens littéral en douze livres*, éd. J. Zycha,

Nous partirons quant à nous d'une première observation : l'extrême rareté du sujet dans l'art paléochrétien. En Occident, le motif central de saint Paul à Malte, apparaît tout spécialement au début du V^e siècle. D'autre part le choix de ces deux scènes, leur mise en regard, la fonction sociale du diptyque, modifient sans doute la perspective par rapport aux commentaires exégétiques et aux listes de prière, où l'exemple de Paul est seulement cité à titre secondaire, soit en complément d'un développement sur la Genèse, soit dans une série de témoignages. Au contraire, sur le diptyque, le sculpteur a donné autant d'importance aux deux péricopes, et il a développé l'épisode maltais, ce qui implique sans doute une signification particulière. On n'a peut-être pas donné assez de poids à un autre récit de la même époque, celui du poète Prudence dans la première préface du *Contre Symmaque*, qui avait déjà attiré l'attention d'H. Kessler³⁸. La préface du premier livre du *Contre Symmaque* fournit effectivement un point de jonction entre les deux scènes du diptyque. Ce lien est la métaphore dont le sculpteur exploite les virtualités plastiques : l'image des animaux sauvages, extrêmement fréquente dans l'art et la littérature tardo-antiques, où les bêtes sont associées aux barbares, comme on le voit par exemple sur l'ivoire Barberini du Louvre³⁹. En amorçant cette image au début de sa préface, Prudence identifie « barbares », terme par lequel le récit des Actes désigne les indigènes de Malte, et païens, transposition quelque peu injurieuse pour les aristocrates romains de vieille souche auxquels il s'adresse dans le *Contre Symmaque*, qui est un pamphlet contre le paganisme⁴⁰. Prudence appelle Paul « le héraut de Dieu » :

« Paulus, praeco Dei, qui *fera* gentium
Primus corda sacro *perdomuit* stilo,
Christum per populos ritibus *asperis*
Inmanes placido dogmate seminans⁴¹. »

Paul est en effet, suivant l'Écriture, l'apôtre des païens (Rm 11, 3 ; Ac. 14, 27). L'allégorie des animaux sauvages apprivoisés signifie l'évangélisation des païens dont la conversion des Maltais constitue la première étape et le modèle idéal pour les Romains eux-mêmes. Dans le poème de Prudence, le christia-

P. Agaësse, A. Solignac, *BA* 48 (1^{re} éd. 1972) Paris, 2000, p. 249-251 ; sur les listes de prières, cf. P. PRIGENT, *L'art des premiers chrétiens*, Paris, 1995, p. 134 sq.

38. Herbert KESSLER, *op. cit.* (n. 2) ; H. KONOWITZ, *op. cit.* (n. 2), p. 488.

39. D. GABORIT-CHOPIN, *Ivoires médiévaux V^e-XVI^e siècle*, Réunion des musées nationaux, Paris, 2003, p. 49-54.

40. F. HEIM, *La théologie de la victoire*, Paris, Beauchesne 1992, p. 288-289 : « Prudence établit une identification entre Barbares et païens. Cette démarche intellectuelle, dont il ne pouvait méconnaître le caractère injurieux pour Symmaque et son cercle de lettrés, se situe pourtant dans le droit fil de sa théologie de l'histoire » ; M. MIRÓ VIXAINA, « *Paganos y herejes en la obra de Aurelio Prudencio : estado de la cuestión* », *Congresso international “La Hispania de Theodosio”* (1995), éd. R. Teja y C. Pérez, Segovia, Universidad SEK, 1998, t. 1, 179-192.

41. PRUDENCE, *Préface* du livre 1 du *Contre Symmaque*, 1-5, *op. cit.* (n. 24), p. 134.

nisme est présenté comme la vraie philosophie : Paul acquiert la stature d'un héros stoïcien, tel Caton attaqué par les serpents dans le désert de Libye⁴² ; et la vipère est une représentation allégorique du préfet de Rome, Symmaque, le chef du parti païen⁴³. Par contre, sur le diptyque, le serpent n'est qu'un animal parmi d'autres. Mais, dans les premiers vers du poème, comme sur le diptyque, la métaphore des bêtes féroces apprivoisées ne symbolise pas seulement la méchanceté vaincue, elle représente aussi la conversion des barbares : c'est-à-dire à la fois des méchants et des païens, au sein de l'Empire désormais chrétien.

Cette allégorie, courante dans l'Antiquité tardive, a une double origine, biblique et païenne. Pour célébrer la force spirituelle des patriarches, saint Paul évoque déjà Daniel fermant la gueule aux lions⁴⁴. Origène et Clément d'Alexandrie reprennent l'image qui possède également une couleur philosophique⁴⁵. Dans les commentaires allégoriques de l'*Odyssée*, elle était étroitement associée au mythe de Circé où les compagnons d'Ulysse sont métamorphosés en bêtes par la magicienne. Les philosophes faisaient des animaux un symbole des passions sensuelles⁴⁶. Par ailleurs, la figuration animale des pécheurs et des païens en barbares, incluait probablement aussi les hérétiques, qui sont traités dans la diatribe comme des exemples traditionnels de bestialité. Ambroise de Milan appelle « loups » les hérétiques et les faux prophètes⁴⁷. Quant aux « tout petits renards » que mentionne le *Cantique des cantiques*, ils symbolisent pour Origène « les puissances contraires des démons », et, plus particulièrement, « les

42. LUCAIN, *Pharsale*, 9, 605 sq., éd. A. Bourgery et M. Ponchon, Paris, Les Belles Lettres, p. 157.

43. PRUDENCE, *Contre Symmaque*, *Praef.*, op. cit. (n. 24), p. 85-86 ; L. GOSSEREZ, « La tempête dans les deux préfaces du *Contre Symmaque* », *Imaginaires du vent*, sous la dir. de M. Viegnes, Paris, 2003, p. 19.

44. Dn 6, 23 ; He 11, 33, 37 ; AMBROISE, *In Luc*, 10, 122 (380, 1141), éd. G. Tissot, SC 45 bis, t. 1, Paris, 1971, p. 196.

45. ORIGÈNE, *Hom. In Genesim*, 1, 11, in *Homélie sur la Genèse*, éd. W. A. Baerens, introd. H. de Lubac, L. Doutreleau, trad. L. Doutreleau, SC 7 bis, (1^{re} éd. 1944) 2003, p. 52-53 ; *Homélie sur Ézéchiel*, 3, 8, éd. M. Borret, SC 352, p. 143 ; H. CROUZEL, *Théologie de l'image de Dieu chez Origène*, Paris, 1954, p. 197-198 ; CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Stromate* 7, 109-110, ed. A. Le Boulluec, SC 428, Paris, 1997, p. 325-331 ; L. GOSSEREZ, « Une métamorphose allégorique, les bêtes féroces de Circé vues par les Pères de l'Église », *Revue interdisciplinaire de la Grèce archaïque*, ERGA, Université Stendhal-Grenoble III, 7, 2003, p. 447-459.

46. F. BUFFIÈRE, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, 1956, p. 506 à 520 ; P. COURCELLE, *Recherches sur les Confessions de saint Augustin*, Paris, 1968, p. 428 à 440 ; J. PÉPIN, « The Platonic and Christian Ulysses », *Neoplatonism and Christian Thought*, éd. D. J. O'MEARA, New York, 1982, p. 4 à 18.

47. AMBROISE, *Expositio Euangelii secundum Luc*, 7, 49-52 (233, 575), op. cit. (n. 44), p. 25.

docteurs pervers des doctrines hérétiques »⁴⁸, ce qui n'est pas sans consonance avec l'iconographie du diptyque, où figure précisément, au centre de la composition bucolique, un minuscule renard. L'image s'est appliquée aux peuples barbares qu'évangélisaient les missionnaires. Le contemporain de Prudence, Paulin de Nole, compare l'évêque missionnaire Nicétas à Orphée sur le vaisseau des Argonautes, et les barbares qu'il convertit à des fauves apprivoisés⁴⁹. Hilaire d'Arles célèbre saint Honorat en assimilant sa prédication inspirée à l'antidote fourni par Hermès, « le *môly* qui transforme, au rebours du poison de Circé, les brutes barbares en hommes dignes de ce nom⁵⁰ ». Sur la sculpture en ivoire, il faut probablement aussi considérer le paysage bucolique comme une représentation allégorique de l'île de Malte, où les animaux figurent les barbares guéris et convertis par Paul.

Outre sa signification religieuse, la scène paradisiaque prend ainsi une dimension morale et historique. L'île de Malte apparaissait déjà dans les Actes comme une utopie, où de « bons sauvages » pratiquaient une vertueuse philanthropie, providence des naufragés⁵¹. C'est la raison pour laquelle, au début du V^e siècle, le poète Prudence n'hésite pas à proposer les Maltais en exemple aux Romains. Malte devient le paradigme emblématique de l'État chrétien où se mêlent désormais pécheurs, païens et hérétiques repentis, Romains de souche et citoyens d'origine barbare.

Sur le diptyque, l'artiste met en scène cette actualisation, et, par une hyperbole qui tient du panégyrique, il l'enrichit encore en identifiant l'île au paradis. Il célèbre ainsi, de manière allégorique, un aspect essentiel du programme philanthropique et politique du consul, en conformité avec l'idéologie récente de l'empire chrétien. Le consul s'est fait portraiturer d'un côté sous les traits de Popilius dans l'exercice de ses fonctions, patronné par saint Paul et recevant les témoignages de gratitude du peuple ; et de l'autre il a fait peindre les effets paradisiaques de son bon gouvernement. La scène biblique de la Genèse, ainsi moralisée, prend une signification politique, tout comme l'autre volet de l'œuvre. L'image édénique résume l'abondance et la vertu dont le nouveau

48. ORIGÈNE, *Commentaire sur le Cantique*, 4, 3, 2-7, éd. L. Brésard, H. Crouzel, M. Borret, Paris, 1992, SC 376, t. 2, p. 725.

49. PAULIN DE NOLE, *Carmen* 17, 245-268, éd. G. de Hartel, M. Kampter, CSEL 30, t. 2, 1999, p. 92-93 ; voir J. FONTAINE, « Les symbolismes de la cithare dans la poésie de Paulin de Nole », *Romanitas et Christianitas. Studia J. H. Waszink*, Leiden, 1974, p. 123-143.

50. P. COURCELLE, *op. cit.* (n. 46) p. 437 ; HILAIRE D'ARLES, *Vie de saint Honorat*, 17, 4 et 6, éd. M.-D. Valentin, SC 235, p. 115-116.

51. J.-N. ALETTI, « Le naufrage d'Actes 27 », *L'Évangile exploré. Mélanges offerts à Simon Léglasse*, sous la dir. d'A. Marchadour, Cerf, 1996, p. 375-392 ; M. QUESNEL, « Le naufrage de saint Paul », *Le naufrage*, Actes du colloque tenu à l'Institut catholique de Paris (28-30 janvier 1998), Paris, Champion, 1999, p. 297-306 ; M.-F. BASLEZ, *Saint Paul*, Fayard, Paris, 1991, p. 271-272 ; EAD., « Paul à Malte, entre utopie et espérance chrétienne », *Le Monde de la Bible*, 152, 2003, p. 19-23.

consul se veut le garant : Adam rayonnant de santé entouré de tous les animaux pacifiés, symbolise le peuple heureux sous son administration idéale. L'iconographie du diptyque joue ainsi, encore une fois, sur un double registre matériel et spirituel.

De plus, le décor végétal apporte une précision et une justification de ce programme. En effet, les arbustes chargés de feuilles et de fruits qui parsèment les interstices renvoient d'abord à la déclaration de la Genèse : « Voici que je vous donne toute herbe portant semence à la surface de toute la terre, et tout arbre qui a en lui fruit d'arbre portant semence ; cela vous servira de nourriture. Et à toute bête sauvage, à tout oiseau du ciel, et à tout ce qui rampe sur la terre et qui a en lui âme vivante, [je donne] toute herbe verte en nourriture⁵². » Le texte sacré précise ainsi que l'homme et les animaux primitifs sont végétariens. Ce régime végétarien des hommes avant le péché originel, signifie que le sang n'a jamais coulé au Paradis qui se définit comme un royaume de douceur. C'est pourquoi Augustin suppose que les fauves étaient inoffensifs avant la faute⁵³. Or, comme le suggère Paul Beauchamp, « à travers la relation homme/animal, c'est le rapport homme/homme qui est visé. La douceur de l'homme envers l'animal, douceur exigée par son régime alimentaire, est le signe de l'absence de guerre entre les hommes. Ceci est le point principal qui constitue l'homme à l'image de Dieu⁵⁴. » Sur le diptyque, ce symbolisme biblique érige le paysage idyllique de Malte en utopie de la concorde et de la paix. Ce n'est donc pas un hasard si l'éphèbe s'appuie à l'un des deux arbres fruitiers, geste peu courant dans les différents types de représentation d'Adam. Cet arbre est vraisemblablement l'arbre de vie considéré dans la symbolique juive et chrétienne comme une allégorie de la sagesse. Philon d'Alexandrie, Ambroise, Augustin, appliquent en effet le verset 3, 18 des Proverbes au verset 2, 9 de la Genèse : « [La Sagesse] est un arbre de vie pour tous ceux qui s'attachent à elle, et pour ceux qui s'appuient sur elle comme sur le Seigneur, elle est sûre⁵⁵. » Augustin explique dans la *Cité de Dieu* que, par une grâce merveilleuse, les fruits de l'arbre de vie apportaient l'immortalité aux premiers hommes et les préservait de la vieillesse et de la maladie, « comme si les autres arbres procuraient l'aliment et que l'arbre de vie fût sacrement ; ainsi représentaient-ils dans le paradis corporel ce qu'est dans le paradis spirituel ou intelligible la sagesse de Dieu dont il est

52. Gn 1, 29-30.

53. AUGUSTIN, *De Gen. ad litt.*, 3, 15, 24, *op. cit.* (n. 37), p. 249-251.

54. P. BEAUCHAMP, « Crédit et fondation de la loi », *La Crédit dans l'Orient ancien*, Paris, Cerf, 1978, p. 139-182.

55. « Proverbes 3, 18 », *La Bible d'Alexandrie*, t. 17, éd. D.-M. d'Hamonville, E. Dumouchet, Paris 2000, p. 176 ; PHILON D'ALEXANDRIE, *Leg. Alleg.*, I, 45, ed. C. Mondésert, Paris, 1962, p. 70-71 ; AMBROISE, *De paradiso*, 1, 6, ed. Schenkl, *CSEL* 32, 1, 1897, p. 266 ; *Explanatio Psalmorum*, 1, 35, éd. Petchenig, M. Zelter, *CSEL* 64, 1999, p. 30-31 ; AUGUSTIN, *In Ps.*, 32, 2, s.2, 17, éd. D. E. Dekkers et I. Fraipont, *CCL*, 1956, p. 267 ; *De Gen. ad litt.*, 8, 4, 8, *op. cit.* (n. 37), p. 21, note complémentaire 37, p. 499-500.

dit : « Elle est un arbre de vie pour ceux qui l'embrassent⁵⁶. » Telle est bien la force spirituelle que suggère également, sur le diptyque Carrand, le geste d'Adam tenant l'arbre de vie qui s'incline vers lui dans l'angle supérieur du tableau. C'est par la sagesse qui lui vient de Dieu que l'homme peut reconquérir à la fois l'innocence, la béatitude, et la paix.

L'actualisation romaine de l'image se traduit par un jeu supplémentaire d'allusions. Le paysage du diptyque rappelle en effet le *locus amoenus* du *refrigerium* chrétien, tel que le représentaient les fresques des catacombes. Il évoquait les Champs Élyséens du paganisme. Dans un contexte iconographique païen aussi bien que chrétien, la nudité d'Adam pouvait être vue comme un symbole d'immortalité, qu'on reconnaissait dans l'éphèbe du diptyque une allégorie du genre humain, ou un portrait « héroïsé » du magistrat lui-même, Adam apparaissant comme l'image même du bonheur dans l'au-delà. Resplendissant de santé et de jeunesse, son corps est dessiné selon les canons de l'esthétique gréco-latine ; et l'harmonie de la nature rappelle la sagesse antique, stoïcienne, épique-rienne, ou pythagoricienne, qui prônait également le régime végétarien⁵⁷. Le tableau s'enrichit, en outre, de réminiscences mythologiques : le jardin merveilleux d'Alcinoos dans l'*Odyssée* (7, 110-130), celui de Circé, ou les pommes d'or du jardin des Hespérides. Il offre une vision anticipée, anagogique, de la béatitude éternelle. La leçon prend ainsi un aspect propre à séduire le public romain, et tout particulièrement les grands propriétaires terriens qui menaient dans leurs domaines un *otium cum dignitate* plus ou moins christianisé⁵⁸. En soulignant la domination de l'Homme sur les animaux, elle intègre les valeurs de l'humanisme et de l'ascétisme. Elle unifie l'expression d'aspirations mystiques diverses, en suscitant un rêve de bonheur et d'harmonie cosmique.

Cette signification est adaptée à la fonction sociale, politique, religieuse du diptyque, ainsi qu'aux circonstances de son utilisation. En examinant les deux faces du livret que formaient les deux feuillets reliés lorsqu'ils se refermaient, K. J. Shelton a en effet remarqué que le tableau paradisiaque en constituait le

56. AUGUSTIN, *De ciu. Dei* 13, 20, *CCL* 48, 1955, p. 404-405 ; éd. B. Dombart et A. Kalb, *BA* 35, Paris, 1959, p. 309 et 313 ; *De Gen. ad litt.*, 8, 5, 9, *op. cit.* (n. 37), p. 24-25 (Col 1, 14 *sq.* ; Pr 8, 22-31 ; He 1, 3 ; Sg 7, 25 *sq.*)

57. J. FONTAINE, « La conversion chrétienne du christianisme à la culture antique : la lecture chrétienne de l'univers bucolique », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1, 1978, p. 50-75 (= *Études sur la poésie latine tardive d'Ausone à Prudence*, Paris, 1980, p. 214-239) ; F. HEIM, « Pythagore aux III^e et IV^e siècles », *Le pythagorisme en milieu romain*, Actes du colloque éd. par C. M. Ternes, avec la collaboration de Y. Lehmann et G. Freyburger, *Études luxembourgeoises d'histoire et de littérature romaines*, t. 2, Luxembourg, 1998, p. 5-42 ; R. M. GRANT, *Early christians and animals*, London-New York, 1999, p. 11 *sq.*

58. PRUDENCE, *Cathemerinon*, 3, *Hymnus ante cibum*, éd. M. Lavarenne, Paris, 1972, p. 12-19 ; J. FONTAINE, « Valeurs antiques et valeurs chrétiennes dans la spiritualité des grands propriétaires terriens à la fin du I^e siècle occidental », *“Epektasis”*. *Mélanges J. Daniélou*, Paris, 1972 p. 571-595 (= *Études sur la poésie latine tardive...*, p. 241-265).

recto, tandis que les scènes des Actes en ornaient le verso⁵⁹. Sur la couverture, avant même qu'on ouvrît le diptyque, l'évocation hyperbolique des commencements du monde convenait pour célébrer l'année nouvelle qui allait porter le nom du consul. Cette image de paix se substituait opportunément aux représentations traditionnelles des animaux tués lors des jeux du cirque que présidait le nouveau magistrat aux fêtes des calendes de janvier. D'autre part, la fermeture des plaquettes révélait, au verso, la figure du *Princeps* de Malte, Popilius, en rappelant les vœux du commanditaire. L'homonymie du titre officiel de Popilius avec le titre du Prince, est peut-être même un indice de l'identité impériale du nouveau consul. Ce pourrait, par exemple, être l'empereur Honorius qui revêtit en janvier 404 son sixième consulat. Le symbolisme jouerait ainsi, d'une manière bien conforme au goût de l'époque, sur la polysémie du mot *Princeps* : prince, mais aussi premier citoyen, inaugurateur de l'année, fondateur de l'État, et image sur terre du Créateur.

En tout cas, il souligne le passage du temps cyclique païen au temps linéaire chrétien, ainsi que la valeur prospective de la vision. La conversion idyllique des Maltais apparaît non seulement comme un modèle, mais comme un commencement à travers lequel se profile toute l'histoire du salut. La typologie chrétienne présente en effet traditionnellement la fin des temps comme une nouvelle création. Sur le diptyque Carrand, le tableau bucolique du paradis préfigure à la fois l'espérance individuelle dans la vie éternelle et les aspirations collectives de l'Empire chrétien : la résurrection dans un royaume de paix universelle où fleurit un nouvel âge d'or. En effet, la version hébraïque de la *Genèse* contient probablement déjà en elle-même la projection dans l'avenir d'un idéal de douceur⁶⁰. D'ailleurs, les nations en guerre sont bien souvent symbolisées par des fauves dans la littérature prophétique ou apocalyptique : lion, ours, léopard, monstres, qui, à la fin des temps, se soumettront au Seigneur⁶¹. D'autre part, dans l'iminaire latin, les fauves apprivoisés rappellent le règne de Saturne et les îles bienheureuses, où les lions fraternisent avec le bétail⁶². Aussi, les chrétiens du IV^e et V^e siècle font-ils figurer les bêtes pacifiées dans les tableaux de la seconde Parousie, comme le montre, par exemple, la pièce XI du *Cathémérinon* sur le mystère de Noël ; les animaux de la crèche, l'âne et le bœuf, y symbolisent les

59. K. J. SHELTON, *op. cit.* (n. 2), p. 170.

60. P. BEAUCHAMP, « La première page de la Bible », *Le Monde de la Bible*, numéro hors-série : *La Création*, 2003, p. 49. La rédaction de la Genèse étant postérieure à celle du Déluge, le récit de Gn 1 doit être lu comme un retourement de Gn 9.

61. Dn 2, 37-38 et 7, 1-8 ; *Bible Osty*, Seuil, 1973, p. 1916 sq. ; cf. AUGUSTIN, *In Ioh. Eu. tr. 9, 14* ; *Homélies sur l'Évangile de Jean I-XVI*, éd. M.-F. Berrouard, BA 71, 1993², notes 1 et 2 p. 536-537.

62. HORACE, *Épode* 16, 41-66, éd. F. Villeneuve, Paris 1991, p. 229-231 ; VIRGILE, *Églogue* 4, éd. E. de Saint-Denis, Paris, 1983, p. 60-62.

païens convertis, selon une exégèse empruntée à Ambroise⁶³. On peut donc interpréter la scène bucolique du diptyque Carrand comme une esquisse du Paradis à venir, tel que le dépeint le verset du prophète Isaïe selon l'exégèse patristique dont témoigne Prudence : « Le loup séjournera avec l'agneau, le léopard gîtera avec le chevreau ; le veau et le lionceau pâtriront ensemble...⁶⁴ ». Le thème virgilien de l'âge d'or, en fusionnant avec la vision biblique de l'Apocalypse, traduit un espoir nouveau.

Dès lors, la sculpture ne représente pas seulement une idée rêvée du bon gouvernement, elle préfigure le bonheur dans l'au-delà et la fin des temps que les chrétiens de cette époque croyaient imminente⁶⁵. L'image est conforme aux descriptions des prophètes pour qui la nouvelle terre sainte est un jardin planté d'arbres fruitiers au feuillage toujours vert et aux fruits merveilleux, où vivra l'homme enfin pleinement sanctifié au milieu des fauves apprivoisés. Ézéchiel précise que les arbres procureront une nourriture inépuisable et que leurs feuilles serviront de remède (Ez 37, 12). Dans la partie inférieure du tableau, les quatre sources simultanées et parallèles, figurent le jaillissement du Fleuve de vie qui sort de la montagne de Sion dans l'Apocalypse (Ap 22, 1-2). Ce dernier est traditionnellement considéré comme l'antitype des fleuves du paradis. La perspective eschatologique fait du jardin d'Éden l'accomplissement ultime de la scène de guérison et de conversion présentée sur l'autre volet de la plaque d'ivoire, tandis que le groupe des animaux qui fraternisent évoque l'unité mystique d'une Église élargie aux dimensions de l'Empire et du monde⁶⁶.

En même temps, le tableau ambigu des bêtes apprivoisées exprime un idéal politique « impérialiste ». L'image « consone » avec les préoccupations liées à l'idéologie théodosienne, le désir d'unifier un Empire menacé de tous côtés par le paganisme, l'hérésie et les barbares, Goths ou Vandales⁶⁷. Le sculpteur semble affirmer à son tour que le salut des peuples, temporel aussi bien que spirituel, passe par la domination de l'Empire romain, en un temps où la situation était particulièrement critique. Il relie l'espérance religieuse et le patriotisme de son commanditaire : la *pax christiana* devient le ciment et la finalité ultime de la *pax romana*. Si le messianisme virgilien de la IV^e églogue semble ici fusionner avec la vision biblique de l'Éden, c'est pour traduire le thème augustéen de l'âge d'or doublement revisité par le christianisme et par

63. PRUDENCE, *Cath.* 11, 81-84, *op. cit.* (n. 58), p. 65 ; AMBROISE, *In Luc.* 2, 43, *op. cit.* (n. 44), p. 92.

64. Is 11, 6 ; Os 2, 20 ; PRUDENCE, *Cath.* 3, 158, *op. cit.* (n. 58) ; J.-L. CHARLET, « Prudence et la Bible », *RecAug*, 18, 1983, p. 49.

65. TERTULLIEN, *Apologétique*, 39, 2, éd. A. Severyns, Paris, 1971, p. 82 : Tertullien prie pour l'ajournement de la fin du monde.

66. ORIGÈNE, *Commentaire sur le Cantique des cantiques*, 2, 1, 3, éd. L. Brésard, H. Crouzel, SC 375, 1991, Paris, p. 263-264.

67. PRUDENCE, *Contre Symmaque*, 2, 608- 625, *op. cit.* (n. 24), p. 179-180.

l'idéologie théodosienne. La célébration de l'année d'or qu'annonce l'avènement du consul, était en effet un *topos* des panégyriques romains⁶⁸. Mais l'inauguration du consulat qui coïncide avec les fêtes du Nouvel an, aux calendes de janvier, s'inscrit désormais dans une perception spécifiquement chrétienne du temps, par rapport à une attente eschatologique mystérieuse⁶⁹. Le diptyque propose une représentation du royaume de Dieu, en associant la réalisation à la propagation de la foi, dans le concept renouvelé de *Roma aeterna*. L'image touche ainsi secrètement la sensibilité du spectateur ; et, tout en adoptant un vocabulaire symbolique adapté à sa culture littéraire et artistique, le conduit jusqu'à la contemplation du bonheur qui lui est promis. Cette vision mystique exhorte à la confiance et, à travers une lecture providentialiste de l'histoire, célèbre la vocation universelle, « catholique », de l'Empire chrétien⁷⁰.

En conclusion, le diptyque constitue une synthèse complexe de spiritualité chrétienne et de théologie politique. À partir de deux péricopes complémentaires tirées de la Genèse et des Actes, les deux panneaux évoquent un même événement : la conversion des païens, dont Paul est l'apôtre attitré, dans un langage adapté à ce public spécifique. Les consonances profanes de l'iconographie assurent en effet la transposition de l'épisode biblique en l'appliquant aux Romains. Le modèle maltais est représenté dans sa réactualisation au début de l'année, à l'entrée en charge du nouveau consul dont le diptyque annonce la nomination. Le symbolisme repose non seulement sur les catégories de l'exégèse, mais aussi sur le programme politique théodosien. D'un côté figure la profession de foi du magistrat romain qui se place sous le patronage de saint Paul, en se faisant représenter sous les traits de Popilius guérissant le peuple de ses maux. De l'autre, le tableau du Paradis qui représente Adam et les animaux sauvages, superpose le passé, le présent et l'avenir. Le symbolisme ambigu joue sur un double registre païen et chrétien. L'on peut ainsi identifier sous la figure d'Adam, le consul « héroïsé » ou une allégorie de l'humanité. Quoi qu'il en soit, Adam reste l'incarnation d'un idéal. Nonchalamment appuyé à l'arbre de vie qui est aussi l'arbre de la sagesse, au milieu des délices de l'Éden, l'homme anticipe la bénédiction qui l'attend après sa mort. Mais la scène prophétise également le bonheur du peuple tout entier, et les effets paradisiaques du bon gouvernement inspiré par la doctrine chrétienne. L'enseignement de l'apôtre Paul, par l'intermédiaire du magistrat romain, son disciple, répand en effet le Logos, c'est-à-dire la douceur dans les âmes ; il dompte les vices et fonde la concorde entre les peuples barbares autrefois féroces, qui se convertissent. Les animaux sauvages,

68. CLAUDIEN, *De consulatu Stiliconis*, 1, 309 ; 2, 224-268 et 2, 450, in *Claudii Claudiani Carmina*, op. cit. (n. 31), p. 202, 213 sq. et p. 222.

69. F. MONFRIN, « La fête des calendes de janvier, entre Noël et épiphanie », *La Nativité et le temps de Noël*, Aix-en-Provence, 2003, p. 95 et 99.

70. G.-H. BAUDRY, « Le retour d'Adam au paradis, symbole du salut de l'humanité », *MSR*, 1994, 51/2, p. 117-147.

miraculeusement apprivoisés les uns aux autres, figurent à la fois les vices domptés dans l'âme des pénitents romains, les païens et les hérétiques convertis, les barbares pacifiés. Le tableau du paradis qui dépeint le jardin de la Genèse, est simultanément une image idéalisée de l'île de Malte, une allégorie bucolique du royaume des cieux, un microcosme de l'Empire chrétien : il offre un tableau utopique de la cité de Dieu, où la célébration mystique de *Roma aurea aeterna* rejoue la vision eschatologique de la paix. Le diptyque Carrand possède donc une profonde cohérence. Son esthétique délicate, faite de minutie, de finesse et de subtilité allégorique, n'a rien de gratuit, malgré son élégance tout alexandrine. Il remplit la fonction traditionnelle des diptyques consulaires : commandé par un grand personnage pour célébrer sa nouvelle dignité, – peut-être par l'empereur Honorius lui-même –, il exprime également ses idées politiques, son idéal ascétique et sa foi. La confrontation de cet objet d'ivoire et des poèmes contemporains de Prudence, montre l'accentuation particulière de la thématique paulinienne lorsqu'elle s'adapte à l'aristocratie sénatoriale au début du V^e siècle, dans le cadre, désormais liturgique, du changement d'année consulaire : suivant un code iconographique familier aux Romains comme aux lecteurs de l'Écriture sainte, le poète et l'artiste deviennent les nouveaux apôtres de Rome, et leur prédication visionnaire exalte la conversion des nations au sein d'un Empire pacifié et unifié par le christianisme.

Laurence GOSSEREZ
Université Stendhal-Grenoble III

RÉSUMÉ : Une allégorie liée à l'exégèse biblique et attestée par Prudence permet une interprétation politique du diptyque Carrand. D'un côté le consul commanditaire du diptyque, s'est fait représenter sous les traits de Popilius, Princeps de Malte, qu'il érige en modèle de magistrat chrétien. De l'autre, les bêtes sauvages symbolisent à la fois les pécheurs, les barbares et les païens. La représentation des animaux dans le jardin d'Éden sur l'un des panneaux du diptyque pourrait donc figurer la concorde au sein de l'Empire unifié par le christianisme ; d'autant plus que Paul, l'apôtre des nations, apparaît sur l'autre panneau en tant que fondateur de cette unité et patron du magistrat.

ABSTRACT : An allegory connected to the exegesis biblical and attested by Prudentius, allows a political interpretation of the Carrand diptych. The consul by whom the diptych was ordered, appears on one side under Popilius's features, Princeps of Malta, that he sets up as model of Christian magistrate. Of the other one, wild animals symbolize the sinners, the barbarians and the heathens. The representation of animals in the garden of Eden on one of the panels of the diptych could so represent the harmony within the Empire unified by the Christianity; more especially as Paul, the apostle of nations, appears on the other panel as founder of this unity and patron of the magistrate.