

Les scènes de banquet dans les peintures et sculptures chrétiennes des III^e et IV^e siècles

Le mémoire publié ci-dessous est le résultat d'un travail commencé il y a quatre années dans le cadre de l'Institut Pontifical d'Archéologie Chrétienne et qui devait se poursuivre dans une université parisienne sous la forme d'une thèse de 3^e cycle. L'auteur, qui avait enseigné dans une université polonaise, avait profité de son séjour à Rome et de la familiarité acquise, aux côtés des meilleurs maîtres, avec l'iconographie des catacombes et des sarcophages pour amorcer une large enquête sur la typologie des représentations de banquets « chrétiens » afin d'en préciser l'interprétation. C'était un domaine exploré de longue date mais rarement sans idée préconçue. L'abondance des documents et de la bibliographie, les polémiques autrefois déchaînées à propos de ces images, l'« actualité » même du sujet que des découvertes archéologiques en Espagne, en Afrique, à Ostie remettaient à la mode et les discussions qu'elles suscitaient à nouveau sur la nature des banquets funéraires (dont rendent compte par exemple le rapport de Paul-Albert Février au Congrès d'archéologie chrétienne de 1975 et son article paru dans les *Cahiers Archéologiques*, 1977) accumulaient les difficultés mais démontraient la nécessité de l'entreprise. Les hasards d'une carrière universitaire internationale ont éloigné, depuis, l'auteur de Paris et l'ont amené à choisir une voie de recherche légèrement différente, mais elle a tenu à rédiger en français le bilan de sa première enquête. Nous sommes heureux qu'elle ait voulu donner à Charles Pietri et à moi-même le primeur de ce texte qu'elle a sensiblement modifié et étoffé après notre première lecture. Tel qu'il est maintenant, il nous a semblé constituer une mise au point approfondie et objective sur les images de banquets dont le classement typologique est convaincant et dont les sources dans l'iconographie païenne sont clairement explorées. Dans ce domaine la continuité est évidente comme l'est une certaine communauté des coutumes et des mentalités dans le culte funéraire entre païens et chrétiens aux III^e et IV^e siècles. Mais si, remis dans leur contexte de la vie quotidienne et des rites funéraires, les banquets peints et sculptés ne nous surprennent plus au milieu des scènes plus proprement chrétiennes, les renseignements restent rares et vagues sur la nature réelle des « agapes » et sur le rituel qui y présidaient. L'évolution esquissée *in fine* pour expliquer les modifications iconographiques (seul le remplacement du triclinium par le stibadium constitue un élément concret) puis les vives réactions des Pères de l'Église et finalement la disparition de la chose et de l'image (dont la composition subsistera cependant

pour la Cène du Christ) suscitera peut-être des critiques car elle ne peut se fonder sur des textes explicites. L'abondance même des vestiges matériels d'installations et des représentations (mais généralement pas dans les mêmes lieux, ce qui est un élément de doute supplémentaire) exaspère notre regret de ne pas disposer de récits, de descriptions, de rituels échelonnés dans le temps et permettant de marquer clairement les étapes dans l'histoire d'une pratique aussi banale.

A la demande de l'auteur, j'ai révisé la langue du manuscrit français et traduit quelques pages écrites en allemand (p. 70-77), sans modifier en quoi que ce soit le fond de sa démonstration, sinon involontairement. De même, c'est en respectant scrupuleusement la composition du mémoire et le choix des illustrations que j'ai préparé le manuscrit pour l'impression à la requête de l'éditeur. En terminant ces quelques lignes de présentation, je tiens à remercier les Études Augustiniennes et en particulier le P. Folliet et Ch. Pietri pour l'accueil fait à ce mémoire de valeur qui inaugure un type nouveau de publication dans les Recherches.

Noël DUVAL

Abréviations et bibliographie de base

- P. Aringhi = P. Aringhi, *Roma subterranea novissima...*, Romae, 1651.
- B.A.C. = *Bulletino di Archeologia Cristiana*.
- A. Bosio = A. Bosio, *Roma sotterranea, opera postuma...*, Roma, 1632.
- G. G. Bottari = G. G. Bottari, *Sculture, pitture sacre estratte dai cimiteri di Roma...*, Roma, 1746.
- L. De Bruyne, *Peinture* = L. De Bruyne, *La peinture cémétériale constantiniennne, Akten des VII. Intern. Kongr. für christl. Arch.*, Trier 1965, Città del Vaticano, 1969, p. 159-214.
- F. Cumont, *Recherches* = F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942.
- D.A.C.L. = *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*.
- H. Delehaye, *Origines* = H. Delehaye, *Les origines du culte des martyrs*, Bruxelles, 1932.
- F. J. Dölger, IXΘΥΣ = F. J. Dölger, IXΘΥΣ, *die Fisch-Denkmalen in der frühchristlichen Plastik, Malerei und Kleinkunst*, Münster, 1922-45, 5 vol.
- A. Ferrua, R.A.C., 1968, 1970 = A. Ferrua, *Una nuova regione della catacomba dei SS. Marcellino e Pietro*, R.A.C., 1968, p. 29-78 ; 1970, p. 7-83.
- R. Garrucci = R. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, Prato, 1873.
- F. Gerke, *Christ. Sark.* = F. Gerke, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin, 1940, p. 110-141, 365.
- A. Giuliano, *Rilievi* = A. Giuliano, *Rilievi con scene di banchetto a Pizzoli* (Studi Miscellanei 10), Roma, 1966, p. 33-38.
- A. Hasenclever = A. Hasenclever, *Der altchristliche Gräberschmuck, ein Beitrag zur christlichen Archäologie*, Braunschweig, 1886.
- N. Himmelmann, *Typ. Unt.* = N. Himmelmann, *Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jhnts. n. Chr.*, Mainz am Rhein, 1973, p. 24-28, 47-66.
- *Jb. A. Ch.* = *Jahrbuch für Antike und Christentum*.
- Th. Klausner, *Cathedra* = T. Klausner, *Die cathedra im Totenkult der heidnischen und christlichen Antike*, Münster, 1927.
- G. Koch = G. Koch, *Die Mythologischen Sarkophage*, VI, Meleager, Berlin, 1975.
- J. Kollwitz, *Christusbild* = J. Kollwitz, *Das Christusbild des 3. Jh.*, Münster, 1953.
- J. Kollwitz, *Malerei* = J. Kollwitz, *Die Malerei der tetrarchischen und frühkonstantinischen Zeit, Akten des VII. Intern. Kongr. für christl. Arch.*, Trier 1965, Città del Vaticano, 1969, p. 29-158.
- H. Leclercq, *Agapae* = H. Leclercq, *Agapae*, D.A.C.L., I, col. 775-848.

Les banquets funéraires chez les chrétiens, et, avant tout, leurs représentations iconographiques dans l'art paléochrétien, ont toujours posé beaucoup de problèmes à ceux qui se sont penchés sur ce sujet. Les documents de toutes sortes qui se réfèrent à cette problématique ont été publiés plusieurs fois avec des interprétations aussi différentes que nombreuses. Mais il manque encore un travail global étudiant tous les monuments, les sources et les représentations¹.

Les informations fournies par les vestiges archéologiques, l'épigraphie et l'iconographie, se complètent en fournissant plusieurs points de vue sur ce même problème. D'autre part, provenant des différents centres et régions du monde antique, elles se réfèrent à diverses formes locales de la même coutume et permettent de confronter les données.

-
- H. Leclercq, *Manuel* = H. Leclercq, *Manuel d'archéologie chrétienne depuis les origines jusqu'au VIII^e siècle*, Paris, 1907.
 - M. F. J. Liell = M. F. J. Liell, « *Fractio Panis* » oder « *Cena coelestis* », *eine Kritik des Werkes « Fractio Panis » von Wilpert*, Trier, 1903.
 - H. Matthaei = H. Matthaei, *Totenmahldarstellungen in der altchristlichen Kunst*, Magdeburg, 1899.
 - F. Matz = F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage*, Berlin, 1969.
 - M.E.F.R. = *Mélanges de l'École Française de Rome*.
 - A. Nestori, *Repert.* = A. Nestori, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Città del Vaticano, 1975.
 - P.A.R.A. = *Pontificia Accademia Romana di Archeologia*.
 - R.A.C. = *Rivista di Archeologia Cristiana*.
 - *Repertorium* = F. W. Deichmann, G. Bovini, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, I, Rom und Ostia, Wiesbaden 1967.
 - G. B. de Rossi, *Escavazioni* = G. B. de Rossi, *Escavazioni nel cimitero dei SS. Pietro e Marcellino sulla via Labicana*, B.A.C., 1882, p. III-30.
 - G. B. de Rossi, *Roma Sott.* = G. B. de Rossi, *Roma Sotterranea Cristiana*, Roma 1864-77, 3 vol.
 - R. Rochette, *Mém.* = R. Rochette, *Mémoires sur les antiquités des catacombes*, *Mém. de l'Acad. des Inscr. et Belles Lett.*, 13, 1837, p. 132-55.
 - S. Scaglia = S. Scaglia, *Les catacombes de Saint-Calixte*, Rome, 1909.
 - A. Stuiber, *Refr. Int.* = A. Stuiber, *Refrigerium interim* (Theophaneia II,) Bonn, 1957.
 - P. Testini, *Catacombe* = P. Testini, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna, 1966.
 - J. Wilpert, *Fractio Panis* = J. Wilpert, *Fractio Panis, die älteste Darstellung des eucharistischen Opfers in der « Cappella Greca »*, Freiburg i. Br., 1895.
 - J. Wilpert, *Katakombengemälde* = J. Wilpert, *Die Katakombengemälde und ihre alten Copien, eine iconographische Studie*, Freiburg i. Br., 1891.
 - J. Wilpert, *Le pitt.* = J. Wilpert, *Le pitture delle catacombe romane*, Roma, 1903.
 - J. Wilpert, *I sarc.* = J. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, Roma, 1929-36, 3 vol.
 - J. Wilpert, *Malerei* = J. Wilpert, *Die Malerei d. Sakramentkapellen in der Katakombe des hl. Callistus*, Freiburg i. Br., 1897.
 - F. Wirth = F. Wirth, *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des 3. Jh.*, Berlin, 1934.

1. La nécessité de cette recherche et les difficultés principales qu'elle pose ont été soulignées par Th. Klauser, *Das altchristliche Totenmahl nach dem heutigen Stande der Forschung*, dans *Theologie und Glaube*, 20, 1928, p. 599-608.

C'est par exemple dans les nécropoles de l'Afrique du Nord que l'on trouve le plus grand nombre des tables de banquets² ; c'est dans cette même province qu'on rencontre dans l'épigraphie funéraire une terminologie spéciale concernant cette coutume³. Quant aux sources littéraires, la plus grande partie se réfère également à l'Afrique du Nord⁴. A Rome, il existe surtout des représentations iconographiques ainsi que des monuments d'un type particulier comme la salle des réunions, nommée « Triclia », de la catacombe de S. Sébastien, où l'on a célébré par un *refrigerium* la mémoire des SS. Pierre et Paul⁵. L'île de Malte possède des catacombes avec de nombreux *triclinia* creusés également dans le rocher à côté des galeries sépulcrales⁶.

Ces quelques exemples illustrent non seulement la diversité géographique et thématique, mais aussi des variations chronologiques depuis le milieu du II^e siècle environ jusqu'à la fin du IV^e⁷. Tous ces monuments, cependant, se réfèrent à la même forme de culte des morts, très répandue dans le monde chrétien de cette époque, forme dérivant d'une tradition

2. Voir par exemple : E. Albertini, I. Leschi, *Le cimetière de S. Salsa*, dans *Comptes Rendus de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lett.*, 1932, p. 81 s, 84 ; I. Leschi, *Fouilles à Tipasa*, dans *Bull. Arch. du Comité des Trav. Hist.*, 1938-40, p. 424 ; 1941-42, p. 356, 359, 366 ; P.-A. Février, *Le culte des martyrs en Afrique et ses plus anciens monuments*, dans *Corsi di Cult. sull'Arte Rav. e Biz.*, 1970, p. 197, fig. 3 ; M. Bouchenaki, *Nouvelle inscription à Tipasa*, dans *Mitt. des Deut. Arch. Inst. Rom.*, 1974, p. 301-311 ; Id., *Fouilles de la nécropole occidentale de Tipasa (Matarès) 1968-70*, Alger, 1975, p. 32-45.

3. Voir par exemple : H. Leclercq, *D.A.C.L.*, I /1, col. 827-830, XI/1, col. 444-453 ; P. van der Meer, *Augustinus der Seelsorger*, Köln, 1951, p. 519 ; N. Duval, *Recherches archéologiques à Haïdra, les inscriptions chrétiennes*, Rome, 1975, p. 193 s, 205 s.

4. Comparer P. van der Meer, *op. cit.*, p. 516-544 ; Bo Reicke, *Diaconie, Festfreude und Zelos in Verbindung mit der altchristlichen Agapenfeier*, Uppsala, 1951, p. 120-139.

5. P. Styger, *Scavi a San Sebastiano*, dans *Röm. Quart.*, 29, 1915, p. 73-110, 149-190 ; Id., *Il monumento Apostolico della via Appia*, Diss. P.A.R.A., 1918, p. 1-115 ; pour la bibliographie postérieure voir F. Tolotti, *Memorie degli Apostoli in catacumbas*, Città del Vaticano, 1953, p. 17-53 ; D. W. O'Connor, *Peter in Rome, the Literary, Liturgical and Archaeological Evidence*, New York, 1969, p. 135-158.

6. E. Becker, *Malta sotterranea, Studien zur altchristlichen und jüdischen Sepulchralkunst*, Strassburg, 1913, p. 112-121 ; C. Zammit, *I triclini funebri nelle catacombe di Malta*, dans *R.A.C.*, 17, 1940, p. 293-297 ; V. Borg, *Une île et ses hypogées de l'ère des premiers chrétiens*, dans *Les dossiers de l'archéologie*, 19, nov.-déc. 1976, p. 52-67.

7. D'après les sources littéraires, l'origine de la coutume du banquet, célébré sur les tombeaux des martyrs en Afrique et en Orient, remonterait au II^e siècle (cf. H. Leclercq, *D.A.C.L.*, I/1, col. 817 ; H. Delehaye, *Origines*, p. 40-59 ; F. Grossi Gondi, *Il « refrigerium » celebrato in onore dei SS. Apostoli Pietro e Paolo nel secolo IV ad Catacumbas*, dans *Röm. Quart.*, 29, 1915, p. 228, 231). Les témoignages archéologiques et iconographiques les plus récents dans la sculpture provinciale sont datés du IV^e siècle (ici n^{os} 6 et 14) ; une datation semblable, également imprécise, est proposée pour les *triclinia* des catacombes de Malte (G. Agnello, *Le catacombe di Sicilia et di Malta e le loro caratteristiche strutturali*, dans *Atti del XV^o Congr. di Storia dell'Archit.*, Malta 1967, Roma, 1970, p. 233 ; V. Borg, tout récemment, les date de l'époque constantinienne (*op. cit.*, p. 66). Les sources littéraires de la fin du IV^e siècle attestent encore la présence de la coutume (Bo Reicke, *op. cit.*, p. 124 s, 135 s.)

plus ancienne encore, présente dans toutes les cultures antiques de la Méditerranée⁸. Cette évolution de la coutume et l'interprétation semblable des monuments, qui l'attestent dans l'architecture et l'épigraphie, n'ont, pour ainsi dire, jamais été mises en question.

Les représentations iconographiques, par contre, ont été souvent étudiées dans le contexte des autres scènes bibliques ou évangéliques, reproduites en même temps et interprétées pour cette raison comme des scènes d'inspiration chrétienne : banquet biblique ou eucharistique, repas de la communauté chrétienne (*agape*) ou banquet céleste des âmes bienheureuses. Ces opinions ont provoqué plusieurs critiques qui ont mis l'accent sur les liens existant entre ces scènes et, d'une part, les scènes plus anciennes du répertoire païen, de l'autre, le culte des morts à la même époque. Un examen sommaire de l'énorme bibliographie qui s'est développée autour de cette discussion sans fin peut servir à montrer que le problème des scènes de banquet dans l'art paléochrétien restera toujours ouvert tant qu'il formera le centre de la querelle entre les défenseurs de la théorie chrétienne ou païenne.

Dans la présente étude, je tenterai de me limiter à une analyse comparative des scènes chrétiennes et païennes, et plutôt dans l'intention d'examiner les origines iconographiques et de préciser la signification des premières que pour suivre d'une façon complète leur évolution postérieure dans l'imagerie chrétienne.

*
* *

8. H. Leclercq, *D.A.C.L.*, I/1, col. 775-779; A. Nehring, *Seele und Seelenkult bei Griechen, Italikern und Germanen*, Breslau, 1917; F. J. Dölger, *ΙΧΘΥΣ*, II, p. 241-251, 291-316, 387-410; G. P. Oeconomus, *De profusionum receptaculis sepulcralibus inde antiquissimis temporibus usque ad nostram fere aetatem usitatis*, Athen, 1928; E. Freistadt, *Altchristliche Totengedächtnistage und ihre Beziehung zum Jenseitsglauben und Totenkult der Antike*, Münster, 1928, p. 73ss.; A. Parrot, *Le « refrigerium » dans l'au-delà*, Paris, 1937; F. Cumont, *Recherches*, p. 371 s, 435-437, 450-452; O. Walter, *Ein Totenmahlrelief aus Samos*, dans *Studies presented to D. M. Robinson on his 70th birthday*, Washington, 1951, p. 594-605; O. R. Deubner, *Ein Totenmahlrelief in Pergamon*, *ibid.*, p. 606-614; I. Cremonnik, *Totenmahl-darstellungen auf römischen Denkmälern in Jugoslavien*, dans *Oest. Jb.*, 1959, p. 207-230; S. de Marinis, *La tipologia del banchetto nell'arte etrusca arcaica*, Roma, 1961; R. N. Thönges-Stringaris, *Das griechische Totenmahl*, dans *Mitt. des Deut. Arch. Inst. Athen*, 80, 1965, p. 1-99; C. Tabakova-Čanova, *Plaques funéraires romaines du dép. de Pleven*, dans *Archeologia* (Sofia), 12, 1970, p. 38-47; J.-M. Dentzer, *Reliefs au banquet dans l'Asie Mineure du V^e s. av. J.-Ch.*, dans *Rev. Arch.*, 1969, p. 195-224; Id., *Un nouveau relief du Pirée et le type du banquet funéraire attique au V^e s. av. J.-Ch.*, dans *Bull. de Corr. Hell.*, 94, 1970, p. 67-90; Id., *Aux origines de l'iconographie du banquet couché*, dans *Rev. Arch.*, 1971, p. 215-258; B. Fehr, *Orientalische und griechische Gelage*, Bonn, 1971; H. Gablemann, *Die Typen der römischen Grabstelen am Rhein*, dans *Bonn. Jhb.*, 1972, p. 115-123; E. Mitropoulou, *Three unusual banquet reliefs*, Athens, 1974; E. Will, *Banquets et stèles de banquet dans les cultes de la Grèce et de l'Empire romain*, dans *Mélanges d'Hist. anc. et d'Arch. offerts à P. Collart*, Lausanne, 1976, p. 353-362; J.-M. Dentzer, *Reliefs au banquet dans la moitié orientale de l'Empire romain : iconographie hellénistique et traditions locales*, dans *Rev. Arch.*, 1978, p. 63-82.

Les premières publications des scènes de banquet, surtout en peinture et plus tard en sculpture, apparaissent dans les premiers travaux sur les catacombes romaines et sur l'art paléochrétien en général (A. Chacon⁹, A. Bosio¹⁰, G. G. Bottari¹¹, P. Aringhi¹², R. Garrucci¹³) où domine une interprétation biblique de ses scènes. Dans son étude sur les catacombes romaines, R. Rochette est le premier à souligner la continuation directe de la tradition païenne du culte des morts, remontant jusqu'aux Étrusques¹⁴. G. B. de Rossi, dans son magnifique travail sur les catacombes romaines, et surtout sur S. Callixte, traite quelque peu aussi des scènes de banquet découvertes dans les « Chambres des Sacrements » de la même catacombe. Il les interprète comme une mise en scène, dans une symbolique eucharistique, de trois événements bibliques réels : le repas du Christ et de ses disciples au bord du lac de Tibériade et les deux banquets de la foule lors de la multiplication des pains et des poissons¹⁵. A propos des autres scènes provenant de la catacombe des SS. Pierre et Marcellin, De Rossi parle de banquets célestes, où les noms indiqués (*Irene* et *Agape*) auraient une signification symbolique¹⁶. Ces interprétations bibliques ou allégoriques provoquèrent les critiques d'Hasenclever qui souligne le caractère réaliste de ces scènes, surtout des dernières, ainsi que la présence du poisson, menu habituel dans les repas funéraires chez les païens¹⁷.

Toutes ces scènes, tant peintes que sculptées, entrèrent dans les grands catalogues de J. Wilpert¹⁸ qui a commenté, en outre, de façon plus appro-

9. *Antiquitates Romanae*, Cod. Vat. 5409, fol. 22 = J. Wilpert, *Katakombenmilde*, p. 28 s, pl. XV/1, avec une juste critique du copiste de Chacon qui a mal dessiné la scène en changeant la forme du *stibadium*. Il a rajouté notamment d'abondants plis aux vêtements des convives, non assis, mais agenouillés devant des petits pains et du poisson.

10. *Roma sott.*, p. 656 ss. Dans les commentaires des planches avec des scènes de banquet, il y a des légendes différentes : Triclinio (p. 353, 355), banquet funéraire (p. 395) ; miracle de Cana et multiplication des pains (p. 443, 447). L'interprétation de ces scènes est basée sur des textes bibliques et sur ceux des Pères de l'Église.

11. *Roma sott.*, II, p. 106, 108, 109, 127, 129, 139, 141, 158, 163 avec les mêmes monuments que Bosio et avec une ligne générale semblable d'interprétation biblique, mais aussi avec une observation particulière sur la ressemblance du rite funéraire de banquet chez les chrétiens, chez les païens et chez les juifs (III, p. 53-56).

12. *Roma subt.* Présentation des monuments analogue à celle de Bosio.

13. *Stovia*, II, pl. V/2, VII/4, IX/3, XLV/1, XLVII/1, LVI/1, LVII/2, LX/2, LXVIII/1 ; V, pl. 384/4, 401/13, 15, 16.

14. *Mém.*, p. 132-158.

15. *Roma sott.*, II, p. 341, voir aussi p. 244-49, pl. 11-16, 18.

16. *Escavazioni*, p. 111-130, pl. IV, V, VI.

17. *Altchr. Gräb.*, p. 225-237.

18. *Le pitt.*, p. 264 s, pl. 15/1, p. 432-39, pl. 133/2, 157/1, 2, 184, p. 464-75, pl. 7/4, 62/2, 65/3, 167, p. 266 s, 280 s, pl. 15/2, 27/2, 41/3, 4 ; Id., *I sarc.*, II, p. 340-43, pl. 254/1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 164/2 comme des exemples païens — et II, p. 343-47, fig. 215, pl. 2/1, 8/2, 27/1, 53/1, 3, 161/3, 163/1, 2, 3, 254/7, 255/1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8,

fondie les « Chambres des Sacrements » de S. Callixte¹⁹ et la « Chapelle Grecque » de Priscille²⁰. Dans les images peintes, il voit soit le banquet eucharistique (« Chapelle Grecque » et « Chambre des Sacrements » A³), soit le banquet céleste (dans les quatre scènes des SS. Pierre et Marcellin) soit le banquet biblique (dans les trois scènes des autres « Chambres des Sacrements » et une du *Coemeterium Majus*). Il divise les scènes sculptées en scènes païennes-funéraires et chrétiennes-bibliques-allégoriques, en prenant pour critère de cette classification certains détails iconographiques. Ainsi, dans le repas funéraire, le menu est varié, la quantité des convives différente, on voit des musiciens et des chiens, tandis que dans les scènes chrétiennes analogues — non funéraires — il n'y a que des hommes et le menu ne comprend que du pain, du poisson et du vin. Son interprétation la plus élaborée se réfère à la scène peinte de la « Chapelle Grecque », dans laquelle il voit le banquet liturgique-eucharistique, où la fraction du pain est célébrée par un évêque en face de la communauté chrétienne en présence des vases caractéristiques pour la liturgie et des paniers avec du pain symbolisant la multiplication de l'Évangile²¹.

Cette étude suscita les critiques de M. F. J. Liell²² et H. Matthaei²³. Liell compare la scène de la « Chapelle Grecque » avec vingt et une scènes peintes et sculptées (toujours de la même catégorie de monuments) et conclut que la première est le banquet céleste d'une famille et les autres sont des repas familiaux terrestres²⁴. Le second confronte cette scène à d'autres appartenant à des monuments chrétiens (15 en peinture et 11 en sculpture) et aux représentations découvertes dans les tombeaux païens (7 en peinture et une en sculpture)²⁵. Les premières dérivant des secondes, elles sont toutes, pour lui, liées du point de vue iconographique et de la signification et toutes représentent le banquet funéraire. Pour la première fois, H. Matthaei prend également en considération des vestiges archéologiques de cette forme de culte des morts : le vestibule avec des bancs de l'hypogée des Flavii à Domitille, la « Chapelle Grecque », également avec des bancs, et les chambres du *Coemeterium Majus* avec des *cathedrae*²⁶. H. Lerclercq confronte de même l'iconographie avec d'autres

257/1 comme des exemples chrétiens. Une présentation plus ou moins pareille, avec une classification semblable surtout pour la peinture, avait été faite auparavant par C. M. Kaufmann, *Die sepulkralen Jenseitsdenkmäler der Antike und des Christentums*, Mainz, 1900, p. 194-206.

19. *Die Malerei*.

20. « *Fractio panis* ».

21. *Ibid.*, p. 83, 87-94.

22. « *Fractio panis* » oder « *Cena coelestis* ».

23. *Totenmahldarst.* Voir aussi la critique de E. Weigand, *Die spätantike Sarkophagskulptur im Lichte neuer Forschungen*, dans *Byz. Zeit.*, 41, 1941, p. 104-164.

24. « *Fractio panis* » oder « *Cena coelestis* », p. 55, 61.

25. *Totenmahldarst.*, p. 3-22.

26. *Ibid.*, p. 43.

monuments, et provenant non seulement de Rome, mais aussi de l'Afrique du Nord. Avec l'appui de sources littéraires, il souligne le caractère eucharistique, fraternel et charitable des repas funéraires célébrés par les premiers chrétiens sur les tombeaux de leurs confesseurs et surtout de leurs martyrs. Il interprète de la même façon les scènes peintes dans les catacombes romaines²⁷.

Mais la critique la plus vive des idées de J. Wilpert apparaît dans les grands travaux de F. J. Dölger (à propos de la peinture et de la sculpture)²⁸ et de F. Gerke (pour les sarcophages)²⁹. Le premier examine la tradition et la signification du poisson, d'après les sources littéraires, iconographiques, épigraphiques et archéologiques, à travers différentes cultures païennes (babylonienne, syrienne, hittite, égyptienne, punique, juive, grecque et romaine) pour arriver aux monuments chrétiens. Dans tous ces monuments, l'un des aspects les plus caractéristiques du poisson est son appartenance au menu des repas funéraires, ce qui dans l'iconographie romaine apparaît particulièrement bien dans les bas-reliefs des sarcophages. En examinant plusieurs scènes sculptées, Dölger réduit à néant le premier critère de J. Wilpert, qui considérait le poisson comme le signe de la christianisation des monuments. Il critique ensuite les autres critères de Wilpert en étudiant des scènes peintes des catacombes, surtout de la « Chapelle Grecque », où il ne voit rien de spécialement eucharistique et liturgique ni dans les poses et les vêtements des convives, ni dans la vaisselle et les petits pains marqués d'une croix. Il considère de même les noms *Irene* et *Agape*, qui figurent dans les scènes de SS. Pierre et Marcellin, comme les noms propres se référant aux servantes³⁰. Quand il manque de critères dans les scènes mêmes, Dölger en cherche en dehors de ces représentations, dans l'appartenance du monument à une nécropole chrétienne, dans son inscription chrétienne, dans le contexte iconographique biblique³¹. Ce matériel énorme et cette polémique ardente perdent malheureusement un peu de vue l'analyse iconographique des monuments eux-mêmes et il manque des conclusions claires relatives à leur signification de repas funéraire.

F. Gerke, par contre, fait une recherche plus limitée du point de vue quantitatif (les sarcophages préconstantiniens), mais plus détaillée dans son étude de la forme et de la signification, entre autres, des scènes de banquet. Partant des représentations mythologiques de la chasse de Méléagre, à travers les scènes de la vie quotidienne de chasseurs,

27. *D.A.C.L.*, I/1, col. 775-848 ; sauf la scène de la « Chapelle Grecque » représentant, pour lui, un repas eucharistique.

28. *IXΘΥΣ*, V, p. 394, 413, 443, 448 s, 500-27, 534-40.

29. *Christ. Sark.* ; voir la critique de E. Weigand, dans *Byz. Zeit.*, 41, 1941, p. 406-46.

30. R. Rochette (*Mém.*, p. 144 s) avait proposé auparavant la même interprétation.

31. *IXΘΥΣ*, V, p. 451 (surtout important pour les représentations sur les sarcophages).

pasteurs, voyageurs, de repas de type « *klinè* » (Krankenlagermahl-darstellungen ?), il arrive à distinguer deux groupes de scènes chrétiennes : les plus anciennes, avec du pain et du vin, et d'autres plus récentes, avec du pain, du vin et du poisson. Cette analyse, qui porte sur la technique et la composition générale des représentations, sur toutes les poses et les gestes des convives et des serviteurs, sur tous les éléments des scènes additionnelles de préparation du vin, sert à montrer une évolution, très logique du point de vue de Gerke, des scènes chrétiennes à partir de modèles païens. A la fin de cette évolution, les banquets deviennent, suivant son interprétation, particulièrement significatifs ; le pain et le vin symbolisent le corps du Christ et les convives représentent ceux qui, en participant au mystère eucharistique, peuvent parvenir au salut de leur âme. Cette signification est renforcée par des scènes voisines de type sotériologique : celles du cycle de Jonas et du baptême du Christ³².

En examinant des travaux plus récents traitant du problème des banquets, il semble que la discussion, commencée il y a plus d'un siècle, soit infinie. J. Kollwitz dans sa petite étude des images de Christ du III^e siècle, compare ces représentations iconographiques avec des textes bibliques et d'autres postérieurs aux scènes elles-mêmes. Elles représentent pour lui une communauté de gens réunie à table à l'occasion d'un décès, mais elles ont surtout un caractère de symbolisme sotériologique (selon la vision de Perpétue) et une signification biblique (la multiplication des pains et des poissons)³³. A. Stuiber, qui s'occupe du problème du *refrigerium* chez les chrétiens principalement sur la base des sources littéraires et des représentations de libation du défunt, parle aussi des scènes de banquet. Il les interprète comme des repas funéraires terrestres, inscrits dans la tradition bien vivante du culte des morts³⁴. E. Sauser développe encore plus la signification symbolique de ces scènes où dans le banquet se reflètent les idées de l'eucharistie, du bonheur céleste des âmes et de l'*Ecclesia peregrinans*³⁵.

N. Himmelmann enfin a publié un catalogue typologique des représentations sculptées de banquets accompagné d'un commentaire analytique³⁶. Dans son étude il ne traite pas en particulier de la distinction habituelle entre les reliefs de sarcophages chrétiens et païens ; mais il se concentre sur la différence d'iconographie et de sens existant entre le type de banquet à *klinè* et à *sigma*. Le premier représente, selon lui, de façon idéalisée, un ou deux convives, allongés sur un lit rectangulaire (l'un d'eux serait le défunt) ; le second type serait une représenta-

32. *Christ. Sark.*, p. 131, 141 s.

33. *Christusbild*, p. 30 s.

34. *Refr. Int.*, p. 130-136.

35. *Frühchristliche Kunst, Sinnbild und Glaubensanlage*, Innsbruck, 1966, p. 139-155.

36. *Typ. Unt.* ; voir les critiques de Th. Klauser, dans *Jhb. A. Ch.*, 1974, p. 169-72 ; de E. Lucchesi Palli, dans *Röm. Quart.*, 71, 1976, p. 126-28.

tion réaliste du banquet, où plusieurs convives sont assis sur le *stibadium*, un lit semi-circulaire avec un coussin antérieur plus épais, le *pulvinum* : le « type *sigma* » illustrerait plutôt l'événement réel d'un banquet collectif des vivants, tandis que l'autre offre une image idéalisante du défunt avec une signification commémorative⁷.

Le « type *klinè* » est très répandu dans l'art grec, étrusque et romain païen, particulièrement dans la sculpture et les reliefs des stèles, des urnes, des autels, puis des sarcophages³⁸. Il ne pénètre pas — ce qui est bien compréhensible vu sa signification — dans l'iconographie chrétienne à quelques exceptions près : il en est ainsi du couvercle très endommagé du sarcophage de Junius Bassus³⁹ et de trois peintures catacombales de Rome⁴⁰. Dans ce même type, que je laisserai en dehors de ce travail, j'englobe les autres représentations du défunt debout ou assis avec un verre de vin dans la main, dites de *refrigerium*, dont on peut trouver des exemples dans la peinture catacombale et parmi les dessins gravés sur des plaques tombales⁴¹.

Le « type *sigma* » de banquet n'apparaît dans l'art romain qu'à partir de l'époque impériale, semble-t-il, et devient très fréquent dans les reliefs des sarcophages, moins par contre dans la peinture tombale⁴². Le terme *sigma* pour le lit de repas commun apparaît déjà dans la littérature an-

37. N. Himmelman, *Typ. Unt.*, p. 25 ss.

38. *Ibid.*, p. 17 n. 23, p. 18 n. 24.

39. A. de Waal, *Der Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von St. Peter*, Rome, 1900, p. 81 s. ; F. Gerke, *Der Sarkophag des J. Bassus*, Berlin, 1936, pl. 38, 39 ; *Repertorium*, p. 279, n° 680 (avec la bibliographie) ; H. Himmelman, *Typ. Unt.*, p. 15-17, pl. 20-23. Un autre petit fragment de couvercle (*ibid.*, catalogue *klinè*, n° 34) avec inscription chrétienne représente, à droite de celle-ci, une femme debout en tunique longue appuyant son coude sur le dossier d'un fauteuil. Elle ressemble à la servante des scènes de banquet de « type *klinè* », mais elle pourrait aussi appartenir à une autre scène avec des Muses ou des philosophes, telle que la Polyhymnie (M. Wegner, *Die Musensarkophage*, Berlin, 1966, Beil. 4-5 et 11), où l'on trouve aussi un *parapetasma* au fond de la scène, le même vêtement et la même coiffure de la femme, la seule différence concernant la position des pieds.

40. a. Hypogée « dei Flavi » dans la catacombe de Domitille (H. Matthaei, p. 8, n° 1 ; J. Wilpert, *Le pitt.*, pl. 7/4 ; M. F. Liell, p. 49, n° 14 ; J. F. Dölger, IXΘΥΣ, V, p. 504 ; L. Pani Ermini, *L'ipogeo detto dei Flavi in Domitilla*, dans *R.A.C.*, 45, 1969, p. 140, fig. 10 ; A. Nestori, *Repert.*, p. 119, n° 11).

b. Chambre de *Bikentia* dans la catacombe des SS. Pierre et Marcellin (J. Wilpert, *Le pitt.*, pl. 107/1 ; Th. Klausner, *Cathedra*, p. 138, pl. 20/1, 2 ; J. Kollwitz, *Malerei* p. 52 ; L. De Bruyne, *Peinture*, p. 171 s. ; Id., dans *R.A.C.*, 34, 1958, p. 102 s, fig. 6).

c. 2^e chambre de la région Y de la même catacombe (J.-P. Kirsch, *Un gruppo di cripte inedite del cimitero dei SS. Pietro e Marcellino*, dans *R.A.C.*, 7, 1930, p. 203-34, fig. 4 ; J. Kollwitz, *Malerei*, p. 45 ; A. Stuiber, *Refr. Int.*, p. 129 ; A. Nestori, *Repert.*, p. 57, n° 60.

41. A. Stuiber, *Refr. Int.*, p. 124-36 ; L. De Bruyne, *R.A.C.*, 34, 1958, p. 87-118.

42. De même dans les peintures de maisons romaines : G. Åkerström-Hougen, *The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos*, Stockholm, 1974, p. 116.

cienne⁴³ ; dans les travaux modernes il est utilisé pour la première fois par A. Bosio⁴⁴.

Dans l'art chrétien, ce type de représentation est présent à partir du III^e jusqu'au milieu du IV^e environ. Après, il se perd pour réapparaître dès le V^e siècle⁴⁵ et subsister bien plus tard, dans l'art byzantin et médiéval, pour illustrer un événement biblique précis : la Cène du Christ. Les représentations qui nous intéressent maintenant appartiennent à cette première période de l'art chrétien. Il faut dire que l'appartenance religieuse des monuments est parfois impossible à établir, lorsqu'on manque d'indications précises sur le lieu de provenance ou sur un contexte iconographique ou épigraphique clairement chrétien. Parmi les monuments qui remplissent ces conditions, il existe 21 scènes de banquet peintes et 14 sculptées.

CATALOGUE

PEINTURE

Les représentations peintes de banquet proviennent presque exclusivement des catacombes romaines⁴⁶. Il me semble utile de diviser ces scènes entières ou fragmentaires en deux groupes, selon un critère plus formel que chronologique :

1. banquets, plutôt hiératiques, de sept personnes,
2. banquets pleins de vivacité, avec un nombre variable de convives.

Si les exemples les plus anciens se trouvent dans le premier groupe, celui-ci contient également d'autres exemples plus récents et contemporains de ceux du second groupe qui, du point de vue topographique, est plus cohérent que le premier. Toutefois la datation exacte des peintures catacombales ne peut encore être établie avec précision⁴⁷.

43. Martial, *Epigr.* XIV, 87, 1.

44. *Roma sott.*, p. 395.

45. Comme dans la mosaïque du cycle de la Passion de S. Apollinaire Nuovo à Ravenne (L. von Matt, G. Bovini, *Ravenna*, Köln, 1971, p. 84, fig. 58 ; F. W. Deichmann, *Ravenna*, Wiesbaden, 1974, II, p. 173 s, fig. 134) et la miniature du Codex Rossanensis (K. Wessel, *Abendmahl und Apostelkommunion*, Recklinghausen, 1964, p. 8).

46. A Gargaresh en Afrique, les restes d'une autre scène peinte avec un personnage portant une amphore se trouvent dans une chambre funéraire chrétienne. Il y a aussi une *mensa* et un banc de type *sigma* autour. La scène est tout de même trop fragmentaire pour la traiter comme une scène de banquet du type des scènes catacombales de Rome (T. Bahir, *Gargaresh, Libya Antiqua*, 3-4, 1966-67, p. 241-44).

47. Le travail de F. Wirth, *Röm. Wand.*, très utile encore pour la connaissance générale des styles de cette époque, n'est pas toujours à jour du point de vue de

I — Scènes de banquet de sept personnes

S. Callixte

I. « Chambre des Sacrements » A₂⁴⁸, n° 21 (Nestori)⁴⁹.

La scène de banquet se trouve, à l'extrême droite de la bande figurative sur la paroi latérale gauche de la chambre, à côté du pêcheur assis, tenant une canne. Dimensions : 1,68 × 0,40 m ; couleurs : marron, marron-grisâtre, vert ; datation c. 230 (Wirth)⁵⁰, après 236-8 (Kollwitz)⁵¹, avant 236 (Fasola)⁵².

La représentation est schématique et relativement petite, en comparaison avec d'autres scènes de la même chambre. Sept convives nus ou vêtus⁵³ se penchent sur le *pulvinum*, presque tous tendent une main vers les plats placés au premier plan de la scène, où l'on peut distinguer la trace d'une assiette avec une forme allongée dessus, qui peut être celle d'un poisson⁵⁴.

la chronologie. Les travaux de J. de Wit, *Spät-römische Bildnismalerei, stilkritische Untersuchungen zur Wandmalerei der Katakomben und verwandter Monumente*, Berlin, 1938 ; M. Borda, *La pittura romana*, Milano, 1958 et W. Dorigo, *Pittura tardo-romana*, Milano, 1966 sont trop généraux pour examiner les cas particuliers et ne prennent en considération que les critères stylistiques. Unique jusqu'à présent, mais incomplet, le catalogue des peintures de J. Wilpert (*Le pitt.*) contient une chronologie et donne des interprétations qui ne sont plus à jour. Par contre demeurent beaucoup de travaux plus limités mais très importants, monographies ou articles concernant des ensembles de catacombes isolées ou même les régions les plus étudiées (aussi du point de vue de la topographie, de la géologie, des techniques architecturales, de l'épigraphie et des types d'ornementation, peinte ou sculptée : voir la bibl. relative aux scènes particulières). Pour l'état actuel de la recherche dans ce domaine, voir L. Reekmans, *La chronologie de la peinture paléochrétienne, notes et réflexions*, dans *R.A.C.*, 1973, p. 271-91.

48. La bibliographie pour A₂ et les autres chambres des Sacrements est très vaste ; de cette énorme quantité de publications je ne retiens que les travaux principaux ; G. B. de Rossi, *Roma sott.*, II, pl. XV, 4 ; R. Garrucci, II, p. 11, pl. V/2 ; J. Wilpert, *Malerei*, p. 16-19, fig. 9 ; Id., *Le pitt.*, pl. 27/2 ; S. Scaglia, p. 141, fig. 70 ; M. F. J. Liell, p. 46, n° 4 ; H. Leclercq, *Manuel*, p. 546, 2^e ; F. J. Dölger, *IXΘΥΣ*, IV, pl. 283/1, V, p. 534-40 ; J. Kollwitz, *Christusbild*, p. 30, fig. 13 ; P. Testini, *Catacombe*, p. 61-69, 154, fig. 143.

49. *Repert.*, p. 102.

50. *Röm. Wand.*, p. 167.

51. *Malerei*, p. 36.

52. *I cimiteri cristiani*, dans *Relazione del IX. Congresso Int. di Arch. Crist.*, Roma, 21-28 Sett. 1975 (éd. prélim.), p. 6.

53. La nudité des personnages, soulignée par G. B. de Rossi (*Roma sott.*, p. 342) et par J. Wilpert (*Malerei*, p. 1), à l'appui de leur interprétation de la scène comme le banquet du Nouveau Testament au bord du lac de Tibériade, me semble peu importante, car les petites dimensions et la mauvaise exécution technique des personnages pouvaient empêcher de figurer leurs vêtements.

54. Les copistes de G. B. de Rossi (*Roma sott.*, II, pl. XV/4) et R. Garrucci (II, pl. V/2) ont figuré encore une assiette de poisson et sept paniers de pain au premier plan ; ils n'existent pas chez J. Wilpert, *Malerei*, p. 17.

II. « Chambre des Sacrements » A₃⁵⁵, n^o 22 (Nestori)⁵⁶ (fig. 1).

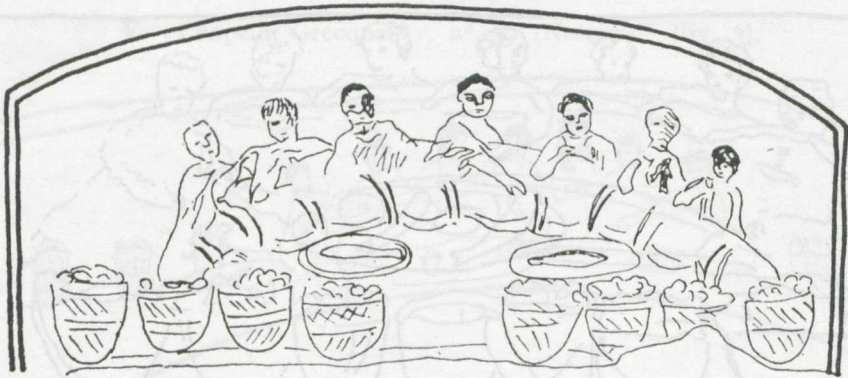


FIG. 1. — « Chambre des Sacrements » A₃; catacombe de S. Callixte, Rome (II).

La scène de banquet se trouve au centre de la bande figurative sur la paroi au fond de la chambre, entre les scènes suivantes : à gauche, deux personnages debout, autour d'une petite table à trois pieds ; à droite, le sacrifice d'Abraham. Dimensions : 0,90 × 0,35 m ; couleurs : rouge, marron, gris, vert ; datation : la même que pour la chambre A₂.

Les sept convives sont placés en profondeur derrière un *pulvinum* épais ; ils tendent leurs bras vers le centre de la scène ou lèvent des verres de vin. Les traits des visages sont peu visibles, sauf pour le personnage central qui a un grand nez et les yeux largement écartés. Devant le *pulvinum* se trouvent deux assiettes, avec un poisson sur chacune, et plus bas, au premier plan, huit grands paniers de petits pains.

III. « Chambre des Sacrements » A₅⁵⁷, n^o 24 (Nestori)⁵⁸ (fig. 2).

La scène de banquet se trouve au centre de la bande figurative sur la paroi latérale gauche, non accompagnée par d'autres scènes. Dimensions : 0,78 × 0,55 m ; couleurs : rouge, marron, jaune, vert et noir ; datation : la même que

55. Bibliographie principale : G. B. de Rossi, *Roma sott.*, II, pl. XVI/2 ; R. Garrucci, II, p. 13, pl. VII/4 ; J. Wilpert, *Malerei*, p. 26 ; Id. *Le pitt.*, pl. 41/3 ; S. Scaglia, p. 149, fig. 78 ; M. F. Liell, p. 46, n^o 3 ; F. Wirth, p. 46, n^o 1, fig. 84 ; H. Leclercq, *Manuel*, p. 547, 3^e ; F. J. Dölger, IXΘΥΣ, IV, pl. 260/1, V, p. 534-40 ; J. Kollwitz, *Christusbild*, p. 30, pl. 14/1 ; P. Testini, *Catacombe*, p. 61-69, 153 ss.

56. *Repert.*, p. 102.

57. Bibliographie principale : G. B. de Rossi, *Roma sott.*, II, pl. XII, XVIII/5, 6 ; R. Garrucci, II, p. 14, pl. VIII/4 ; J. Wilpert, *Malerei*, p. 33-34, fig. 13 ; Id., *Le pitt.*, pl. 41/4 ; S. Scaglia, p. 151 ; M. F. J. Liell, p. 46, n^o 2 ; H. Leclercq, *Manuel*, p. 548, 5^e ; F. J. Dölger, IXΘΥΣ, IV, pl. 260-2 ; V, p. 534-40 ; J. Kollwitz, *Christusbild*, p. 307, pl. 14/2 ; P. Testini, *Catacombe*, p. 61-69, 154.

58. *Repert.*, p. 103.

pour les chambres A₂ et A₃ (Wirth)⁵⁹, un peu plus récente que celle des chambres précédentes (Kollwitz)⁶⁰.

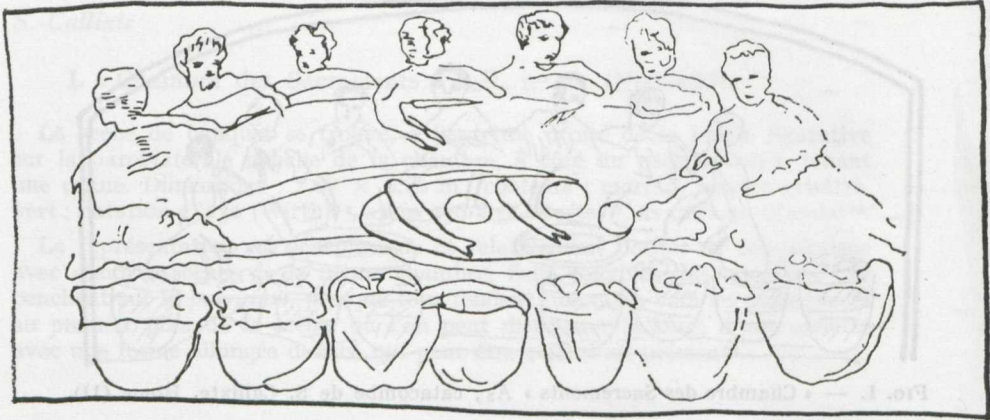


FIG. 2. — « Chambre des Sacraments » A₅; catacombe de S. Callixte, Rome (III).

La peinture est assez endommagée et les détails ne sont pas clairs. Sept convives, dont les traits du visage et les vêtements sont à peine visibles, sont assis derrière un *pulvinum* épais. Devant celui-ci se trouvent une grande assiette avec deux poissons, trois petits pains et sept grands paniers.

IV. « Chambre des Sacraments » A₆⁶¹, n° 25 (Nestori)⁶².

La scène de banquet occupe toute la bande figurative de la paroi latérale du côté droit. Dimensions : 1,72 × 0,40 m; couleurs : rouge, marron, jaune-verdâtre, gris; datation : la même que pour la chambre A₅.

Sept convives derrière un *pulvinum* épais et multicolore sont plus éloignés les uns des autres que dans les autres scènes, leurs gestes sont aussi variés et vifs que dans les cas précédents. Une assiette avec un poisson est placée devant le *pulvinum*; à chaque extrémité est figurée une rangée de cinq grands paniers de pains⁶³.

59. *Röm. Wand.*, p. 167.

60. *Malerei*, p. 36 ss.

61. Bibliographie principale : G. B. de Rossi, *Roma sott.*, II, pl. XIV; R. Garrucci, II, p. 15, pl. IX/3; J. Wilpert, *Malerei*, p. 33; Id., *Le pitt.*, pl. 15/2; S. Scaglia, p. 152; M. F. J. Liell, p. 45, n° 1; H. Leclercq, *Manuel*, p. 548, 4^e; F. J. Dölger, *IXΘΥΣ*, IV, pl. 261-2, V, 534-40; P. Testini, *Catacombe*, p. 61-69, 69, 154, pl. 127.

62. *Repert.*, p. 103.

63. F. J. Dölger (*IXΘΥΣ*, V, p. 534) parle d'un sixième panier du côté gauche, auquel devait correspondre symétriquement un autre à droite; il suppose encore l'existence de deux assiettes de poisson, au centre, devant le *stibadium*. L'une d'elles est encore partiellement visible, un peu à gauche.

Priscille

 V. « Chapelle Grecque⁶⁴ », n^o 39 (Nestori)⁶⁵ (fig. 3).


FIG. 3. — « Chapelle Grecque » ; catacombe de Priscille, Rome (V).

La scène de banquet se trouve au fond de la seconde pièce de la chambre, en haut, sur la paroi frontale au-dessus d'une calotte. Dimensions : 1,70 × 0,38 m ; couleurs : blanc-clair, jaune, bleuâtre pour les personnages et les objets peints sur un fond rouge-foncé ; datation : très confuse, du début du II^e siècle jusqu'au milieu du IV^e s.⁶⁶ La plus probable me semble être la datation tardive (au IV^e siècle)⁶⁷.

La représentation avec sept convives se distingue de toutes les autres scènes du même genre par la haute qualité d'exécution et le bon état de sa conservation. Les convives sont assis derrière un *pulvinum* long, mais assez plat ;

64. Bibliographie principale : J. Wilpert, « *Fractio panis* », *op. cit.*, pl. III, XIII, XIV ; Id., *Le pitt.*, pl. 15/1 ; H. Matthaei, p. 9 s, n^o 2 ; M. F. Liell, *op. cit.* (critique de J. Wilpert) ; H. Leclercq, *Manuel*, p. 571 s, 2^e ; Id., *Agape*, col. 797 s ; *Fractio Panis*, col. 2105 ; A. Profumo, *Un battistero cristiano dell'anno 140 c.* dans *Studi Romani*, 1, 1913, p. 131-43 ; P. Styger, *L'origine del cimitero di Priscilla sulla via Salaria*, dans *Collecta Theol. publ. a Soc. Theol. Polon.*, 12, Leopoli, 1933, p. 5-74 ; Id., *Die römische Katakomben*, Berlin, 1933, p. 140 s, pl. 27 ; F. Wirth, p. 213 ss, fig. 105 ; J. de Wit, *op. cit.*, p. 30 ; F. J. Dölger, *IXΘΥΣ*, IV, pl. 261/1 ; V, p. 503 ss ; C. van Essen, *Studio cronologico sulle pitture parietali di Ostia*, dans *Bull. Commun. di Roma*, 1959, p. 158 ; P.-A. Février, *Études sur les catacombes romaines*, I, *Cah. Arch.*, 10, 1959, p. 20 ; J. Kollwitz, *Malerei*, p. 93 s ; P. Testini, *Catacombe*, p. 166 s, fig. 126 L. De Bruyne, *La « Cappella Greca » di Priscilla*, dans *R.A.C.*, 1970, p. 292-330 ; F. Tolotti, *Il cimitero di Priscilla, studio di topografia ed architettura*, Città del Vaticano, 1970, p. 258-75, fig. 12/5 ; E. Dassmann, *Sündenvergebung durch Taufe, Busse und Martyrerfürbitte in den Zeugnissen frühchristlicher Frömmigkeit und Kunst*, Münster, 1973, p. 12 n. 18.

65. *Repert.*, p. 28.

66. Pour la confrontation des différentes opinions sur la chronologie de la « Chapelle Grecque » voir L. De Bruyne, *R.A.C.*, 1970, *op. cit.*, p. 292 s et F. Tolotti, *Il cimitero*, *op. cit.*, p. 268.

67. H. Brandenburg, rec. de P. Testini *Catacombe*, dans *Byz. Zeit.*, 66, 1973, p. 414 s ; L. Kötzsche-Breitenbruch, *Die neue Katakomba an der Via Latina in Rom*, *Jb A. Ch.*, Ergbd. 4, 1976, p. 14 n. 37.

seul celui de l'extrême gauche est placé au-dessus, avec les pieds dans la courbure du *pulvinum*. Il lève deux bras devant la poitrine. Les autres, les têtes inclinées l'une vers l'autre, semblent se parler en montrant les plats placés au premier plan de la scène. Parmi eux, il y a une femme (cinquième à partir de la gauche) qui porte sur la tête un chignon auquel est attaché un voile. Les traits des visages sont délicatement dessinés et l'accent est mis sur les particularités de la physionomie des personnages. Ils portent tous de longs vêtements blancs à manches longues. Devant le *pulvinum*, on voit deux assiettes (l'assiette centrale contenant deux poissons, celle de gauche, trois petits pains) et un petit vase cylindrique à deux anses verticales. Les grands paniers de pains sont rangés de chaque côté du *stibadium* : quatre à gauche, trois à droite.

Coemeterium Majus

VI. Chambre I (Bosio)⁶⁸, n° 16 (Nestori)⁶⁹.

La scène de banquet se trouve très haut dans la lunette et sur la voûte de l'*arcosolium*, au fond de la chambre ; les couleurs sont indistinctes à cause du mauvais état de la peinture ; datation : première moitié du IV^e siècle⁷⁰.

La représentation, distribuée sur deux plans, très endommagée, est maintenant presque invisible. Elle est connue par de vieilles copies, différant dans les détails, mais avec une composition générale identique⁷¹. Sur la voûte de la lunette, sept convives, hommes et femmes, sont assis derrière un *pulvinum* assez épais, sur lequel il y a trois assiettes et deux petits pains. Sept hauts paniers et deux grandes cruches sont placés au fond de la lunette.

VII. Chambre B₂ du « Christ Enseignant », datée du milieu du III^e siècle⁷², n° 3 (Nestori)⁷³.

La scène de banquet, encore inédite, se trouve dans la lunette de l'*arcosolium* supérieur latéral, à gauche de l'entrée. Elle représente à droite sept

68. Avec une erreur sur le nom de la catacombe donnée comme celle de S. Agnese chez A. Bosio (p. 447, 591E, n° 14) ; A. Aringhi (II, p. 185) ; G. G. Bottari (III, p. 53-56, pl. 141) ; R. Garrucci (II, p. 65, pl. 60/2) ; A. Hasenclever (p. 144, 226) ; comme *Coemeterium Ostrianum* chez J. Wilpert, *Katakombengemälde*, p. 62 s ; Id., *Le pitt.*, p. 280s ; H. Matthaei, p. 12, n° 8 ; M. F. J. Liell, p. 46, n° 6 ; H. Leclercq, *Manuel*, I, p. 565 s, 2° ; avec la bonne localisation chez F. J. Dölger, IXΘΥΣ, V, p. 538, pl. 317/1.

69. *Repert.*, p. 34 s.

70. Sur la datation concernant les autres peintures de la même région : U. Fasola, *Osservazioni su una pittura del Cimitero Maggiore*, dans *Miscellanea Giulio Belvederi*, Città del Vaticano, 1954, p. 287 ; Id., *I cimiteri*, IX Congr., *op. cit.*, p. 8.

71. Cf. A. Bosio, p. 447 ; G. G. Bottari, III, pl. 141 ; R. Garrucci, II, pl. 60-2 ; voir aussi la critique de J. Wilpert, *Katakombengemälde*, p. 62.

72. U. Fasola, *Le recente scoperte agiografiche*, *Rend. P.A.R.A.*, 28, 1954-56, p. 81 ; Id., *Topographische Argumente zur Datierung der « Madonna Orans » im Coemeterium Majus, Röm. Quart.*, 51, 1956, p. 140 (la chambre est marquée par « y » sur le plan) ; Id., *I cimiteri*, IX Congr., *op. cit.*, p. 8.

73. *Repert.*, p. 32.

convives autour du *stibadium*, à gauche sept grands paniers pleins de petits pains et cinq poissons au-dessous de la scène.

Giordani

VIII. Chambre des « Trois Hébreux dans la fournaise⁷⁴ ».

La scène de banquet, comme celle des trois Hébreux, n'existe plus : toutes deux sont connues par de vieilles copies parfois corrigées. Datation des autres peintures conservées dans la même catacombe : seconde moitié du III^e siècle⁷⁵.

Sept convives sont placés derrière un *pulvinum*, devant lequel on voit en haut deux assiettes avec un poisson sur chacune et cinq petits pains marqués d'une croix, en bas une rangée de sept paniers de petits pains.

2 — Scènes de banquet avec un nombre différent de participants⁷⁶
(provenant de la catacombe des SS. Pierre et Marcellin)

Région Y dite des « Nouvelles Agapes »

IX. Chambre If (Ferrua)⁷⁷, n^o 27 (De Bruyne)⁷⁸, n^o 78 (Nestori)⁷⁹
(fig. 4).

La scène de banquet se trouve dans la lunette de l'*arcosolium* au fond de la chambre. Dimensions : 0,95 × 1,88 m ; couleurs : rouge, marron, gris, jaune,

74. La chambre avec ses peintures a disparu ; la scène de banquet a été mal copiée par A. Chacon (cf. note 9) sous le nom *Coemeterium Novellae* ; A. Bosio, p. 495 et G. G. Bottari, III, p. 97 s, pl. 158 la placent à la catacombe de Priscille ; R. Garrucci, II, p. 72, pl. 68/1 la présente comme venant de la catacombe de Trasone et de S. Saturnino ; J. Wilpert, *Katakombengemälde*, p. 28 s, pl. XV, 1, 2 la localise à la Vigna Massimi ; la même chose chez M. F. J. Liell, p. 46, n^o 5.

75. E. Josi, *Le iscrizioni rinvenute nel cimitero dei Giordani*, R.A.C., 8, 1931, p. 276 ; U. Fasola, *I cimiteri*, IX Congr., op. cit., p. 16.

76. La datation de cette catacombe se base surtout sur les recherches iconographiques et stylistiques sur les peintures. Les fouilles récentes (non encore publiées) concernent la basilique et les tombes primitives des martyrs Pierre et Marcellin, dans la région X, loin des représentations de banquet de la même région. D'après la structure de cette région et la datation la plus vraisemblable (monnaies de Maxence 307-312) de la région voisine et postérieure Z, on place les régions Y, X et B dans la période d'avant la paix de l'Église, encore au III^e siècle (U. Fasola, *I cimiteri*, IX Congr., op. cit., p. 6 s.). [Cf. aussi J. Guyon, *La catacombe aux deux Lauriers*, dans *Les dossiers de l'archéologie*, 18, septembre-octobre 1976, p. 68, 76-80].

77. R.A.C., 1968, p. 51-54, fig. 21.

78. Peinture, p. 183, fig. 137.

79. Repert., p. 61 s.

vert ; datation : entre 280 et le début de la période constantinienne (De Bruyne)⁸⁰, III^e siècle tardif (Kollwitz)⁸¹.



FIG. 4. — Chambre de la région Y ; catacombe des SS. Pierre et Marcellin, Rome (IX).

Les cinq convives vêtus de tuniques avec des *clavi* et *orbiculi* sont placés dans une pose détendue sur le *stibadium*. Ils font des gestes vifs des mains et leurs bouches sont ouvertes⁸². Les traits de la physionomie, différents chez chacun d'eux, sont bien marqués. Au premier plan de la scène se trouve une table ronde à trois pieds, couverte d'une longue nappe, petite, mais assez haute. Elle porte une grande assiette avec un poisson. A gauche de la scène, un serviteur en tunique courte avec des *orbiculi* apporte une autre assiette et une longue serviette. A droite, une servante en tunique longue avec des *clavi* tient une petite carafe et une coupe en verre. Dans les deux angles de la scène il y a des pierres, des plantes et un monument de jardin de haute taille. Au-dessus de la tête de la servante on peut lire IRENE écrit sur deux lignes.

X. Même chambre⁸³.

La deuxième scène de banquet se trouve dans la lunette de l'*arcosolium* sur la paroi latérale, à gauche de l'entrée. Dimensions : 0,75 × 1,66 m ; couleurs : marron, rouge, vert-clair.

Les quatre convives de cette scène sont plus grands et le *pulvinum* plus épais que dans le cas précédent. Ils sont vêtus de la même manière et se com-

80. *Peinture*, p. 182 : il considère les peintures de cette chambre comme postérieures à celles de la chambre de Nicère, datées des années 270-80 (p. 181), la date pouvant descendre jusqu'à la période de Constantin (p. 184).

81. *Malerei*, p. 76 : la datation de toute la région est faite d'après le type des escaliers de l'entrée.

82. Cf. A. Ferrua, *R.A.C.*, 1968, p. 51 : il suppose que le dernier des convives tient dans ses mains levées une coupe invisible (en verre).

83. *Ibid.*, p. 51 s, fig. 20 ; L. De Bruyne, *Peinture*, p. 183 ; A. Nestori, *Repert.*, p. 61 s.

portent de façon semblable aussi. Devant le *stibadium* se dresse une table analogue, avec une nappe la couvrant entièrement. A droite de la scène, une servante lève dans sa main droite une coupe, sur la tête elle porte un voile. Au-dessus d'elle se trouve une inscription sur trois lignes : AGAPE MISCE.

XI. Chambre Ih (Ferrua)⁸⁴, n° 31 (De Bruyne)⁸⁵, n° 76 (Nestori)⁸⁶ (fig. 5).

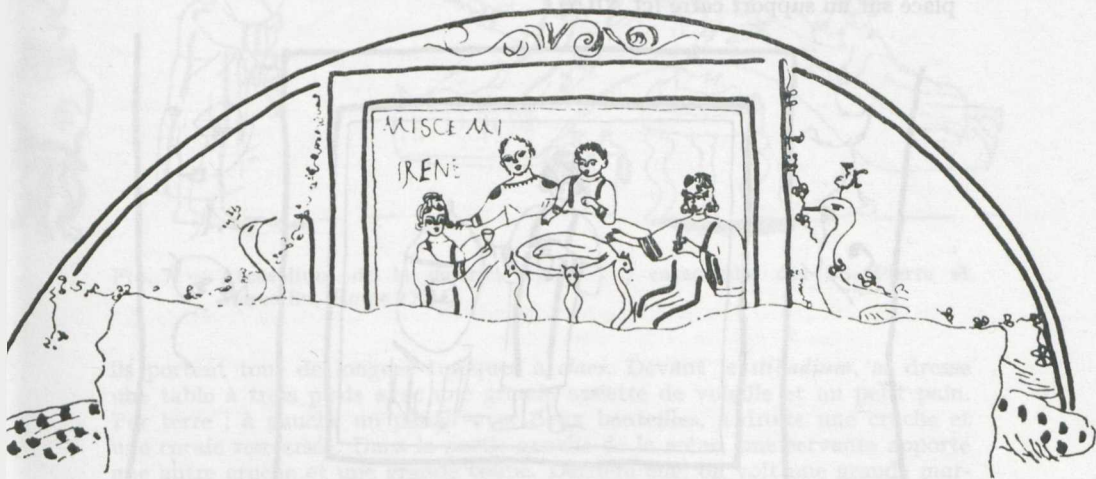


FIG. 5. — Chambre de la région Y ; catacombe des SS. Pierre et Marcellin, Rome (XI : lunette).

La scène de banquet se trouve dans la lunette de l'*arcosolium* au fond de la chambre, placée dans un cadre carré rouge avec une guirlande de fleurs et un paon de chaque côté. Dimensions : 2,16 × 0,33 m ; couleurs : jaune, rouge, rose, marron et vert ; datation : seconde moitié du III^e siècle (De Bruyne)⁸⁷.

La scène est détruite dans sa partie inférieure par un *loculus* postérieur. Deux hommes participent au banquet : un vieux, barbu, à gauche, et un jeune (presqu'un enfant) à droite. A l'extrémité droite du *stibadium* se trouve une femme assise dans un fauteuil de type *cathedra*. De l'autre côté, une servante apporte une coupe en verre⁸⁸. Les femmes et le jeune dîneur portent des tuniques à manches longues, à *clavi* ; la tunique du vieux convive est ornée d'*orbiculi*.

84. *R.A.C.*, 1970, p. 24 s, fig. 15.

85. *Peinture*, p. 185, fig. 142.

86. *Repert.*, p. 61.

87. Dans *Peinture*, p. 185, il considère cette chambre comme contemporaine de celle de la « Madone » de la région Z (p. 178 s) à cause de la similitude des ornements.

88. A. Ferrua (*R.A.C.*, 1970, p. 25) suppose que cette femme serait une des convives, assise symétriquement à l'autre extrémité du *stibadium*. Pour nous, elle représenterait plutôt une servante debout, car il n'y a pas ici, à l'inverse de l'autre, de fauteuil derrière son dos et ses jambes ne sont pas pliées.

Au premier plan il y a une petite table ronde à trois pieds ornés à leur extrémité supérieure par des têtes de chien ; elle est couverte d'une grande assiette avec un poisson. Dans le coin gauche de la scène, en haut, se trouve une inscription sur deux lignes : MISCE MI IRENE.

A cette scène correspond, sans aucun doute, une autre petite représentation renfermée dans un cadre carré (dim. : 0,47 × 0,54 m) qui se trouve à gauche en bas de la voûte du même *arcosolium*⁸⁹ (fig. 6). On y voit une servante, en tunique longue à *clavi*, portant une petite cruche, à côté d'un grand récipient placé sur un support carré (cf. XII ?)



FIG. 6. — Chambre de la région Y ; catacombe des SS. Pierre et Marcellin, Rome (XI : voûte).

XII. Arcosolium β' (Ferrua)⁹⁰, n° 32 (De Bruyne)⁹¹, n° 75 (Nestori)⁹² (fig. 7).

La scène de banquet occupe tout le fond de la lunette de l'*arcosolium* se trouvant en bas dans le couloir. Dimensions : 0,67 × 1,84 m ; couleurs : jaune, rouge, vert, marron, noir ; datation : période de la Tétrarchie (De Bruyne)⁹³.

Le *stibadium*, représenté en entier avec ses extrémités horizontalement, ne se trouve plus au centre de la scène mais dans sa partie droite. Quatre convives, allongés au-dessus et derrière le *pulvinum*, ont des gestes vifs et leurs bouches sont ouvertes ; ils parlent, boivent et appellent les gens de service ;

89. *Ibid.*, p. 25, fig. 16.

90. *Ibid.*, p. 33-35, fig. 22 ; Id., *Triplice omaggio a Sua Santità Pio XII*, Città del Vaticano, 1958, pl. XII.

91. *Peinture*, p. 186, fig. 145.

92. *Repert.*, p. 61.

93. *Peinture*, p. 186, l'*arcosolium* se trouve tout près de la chambre IIh, mais les différences stylistiques entre les peintures ont incité L. De Bruyne à proposer pour l'*arcosolium* une date postérieure à celle de la chambre.



FIG. 7. — Arcosolium de la galerie, région Y ; catacombe des SS. Pierre et Marcellin, Rome (XII).

ils portent tous de longues tuniques à *clavi*. Devant le *stibadium*, se dresse une table à trois pieds avec une grande assiette de volaille et un petit pain. Par terre : à gauche un panier avec deux bouteilles, à droite une cruche et une carafe renversée. Dans la partie gauche de la scène, une servante apporte une autre cruche et une grande coupe. Derrière elle, on voit une grande marmite, chapeauté d'un couvercle cylindrique, placée sur une petite table à trois pieds. En haut de la scène se trouve une inscription sur une ligne : SABINA MISCE.

XIII. Arcosolium k dans le couloir Ig (Ferrua)⁹⁴, n° 73 (Nestori)⁹⁵.

Un petit fragment de la scène, en majorité disparue, est conservé sur le fond de la lunette. Dimensions : 0,26 × 0,20 m ; couleurs : marron, rouge, jaune, vert ; datation : d'après celle de toute la région, remonterait encore au III^e siècle.

Le fragment montre la tête et les épaules d'un homme placé derrière quelque chose de long, qui peut être un *pulvinum*. Sa chevelure abondante, ses yeux et son grand nez semblent être mieux marqués que dans les autres scènes mieux conservées. En haut, à droite de la tête trois lettres sont visibles, dont la dernière seulement en partie : NOB⁹⁶.

94. *R.A.C.*, 1970, p. 75-77, fig. 48.

95. *Repert.*, p. 60.

96. A. Ferrua, *R.A.C.*, 1970, p. 77, l'interprétation de la scène a été faite sur la base de cette inscription, la représentation elle-même étant trop endommagée. La formule MISCE NOBIS se retrouve dans une autre scène de la même catacombe (ici n° XIV).

Région des « Vieilles Agapes »⁹⁷

XIV. Chambre « du Tricliniarque », e (De Bruyne)⁹⁸, n° 45 (Nestorri)⁹⁹ (fig. 8).

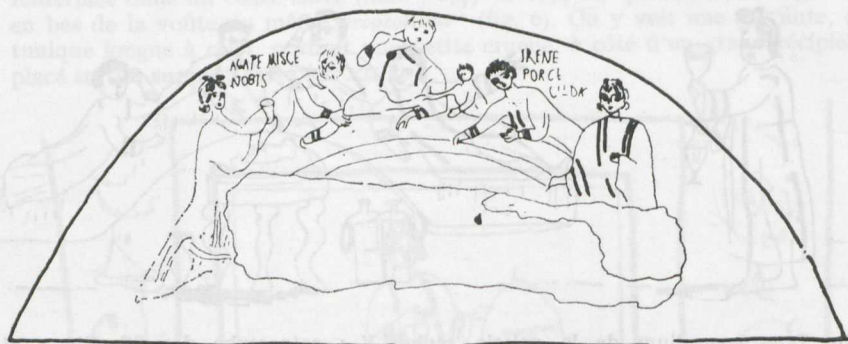


FIG. 8. — Chambre « du Tricliniarque », région des « Vieilles Agapes » ; catacombe des SS. Pierre et Marcellin, Rome (XIV).

La scène occupe toute la lunette de l'*arcosolium* au fond de la chambre ; en bas, elle a été détruite par un *loculus* postérieur. Dimensions : 1,82 × 0,72 m ; couleurs : marron, rouge, jaune, vert ; datation : début de la période constantinienne (De Bruyne)¹⁰⁰, début de la seconde décennie du IV^e siècle (Kollwitz)¹⁰¹.

Parmi quatre convives il y a une femme (au centre) et à sa droite ainsi qu'à sa gauche, un enfant (beaucoup plus petit). Deux hommes se penchent sur le *pulvinum* en montrant avec la main la table centrale, qui a disparu. A chaque extrémité du *stibadium* se trouve une servante debout, celle de gauche apporte une coupe. Tous les personnages ont des tuniques à *clavi*, la tunique de la femme est en plus ornée d'*orbiculi*. En haut de la scène on lit deux inscriptions : à gauche sur deux lignes — AGAPE MISCE NOBIS, à droite — IRENE PORGE C(A)LDA.

97. J. Kollwitz, *Malerei*, p. 68-70, comparant l'ensemble des peintures de cette région, les place toutes entre la seconde décennie du III^e siècle et l'époque constantinienne. Il distingue ensuite, d'après quelques exemples caractéristiques, les différents systèmes de décoration peinte (p. 72-74).

98. *Peinture*, p. 204.

99. *Repert.*, p. 54, Bibliographie principale : R. Garrucci, II, pl. 56/2 (avec un enfant en plus) ; G. B. de Rossi, *Escavazioni*, p. 113 s, pl. IV ; H. Matthaei, p. 10, n° 5 ; M. F. J. Liell, p. 47, n° 8 ; H. Leclercq, *Agape*, col. 845 s, fig. 189 ; Id., *Manuel*, p. 562, 31^e ; J. Wilpert, *Le pitt.*, pl. 133/2 ; F. J. Dölger, IXΘΥΣ, IV, pl. 262/2 ; V, p. 492-500 ; J. Kollwitz, *Malerei*, p. 63, 71.

100. *Peinture*, p. 204.

101. *Malerei*, p. 70 ss. Stylistiquement, les peintures de cette chambre sont très proches de celles de l'*arcosolium* en face de la chambre de Gaudentia, ce qui permet de les dater de la même époque : voir *infra* (n° XVI).

XV. Chambre « de Gaudentia », d (De Bruyne)¹⁰², n° 50 (Nestori)¹⁰³.

La scène de banquet, encadrée par un trapèze formé de lignes rouges, se trouve au centre de la lunette de l'*arcosolium*, au fond de la chambre. La partie inférieure de la peinture a été détruite par un *loculus* postérieur. Dimensions : 2,18 × 2,66 m ; couleurs : rouge, vert, jaune, marron ; datation : dernière décennie du III^e siècle (De Bruyne)¹⁰⁴, premières années de la seconde décennie du IV^e siècle (Kollwitz)¹⁰⁵.

Cinq convives, gestes vifs et poses détendues, sont placés derrière un *pulvinum* épais et multicolore ; parmi eux il y a une femme (seconde à partir de la droite). Devant le *stibadium* se dresse une petite table ronde à trois pieds avec, au-dessus, un poisson. Plus bas, au premier plan on ne voit que les têtes des serveurs dont le corps a disparu : à gauche celle d'un homme, à droite celle d'une femme qui tiendrait une coupe levée (encore visible). En haut, dans deux angles de la scène, se trouvent des inscriptions : à gauche, sur deux lignes, AGAPE DA CALDA, avec le D inversé ; à droite, sur deux lignes, IRENE MISCE.

XVI. Arcosolium vis-à-vis de la « chambre de Gaudentia », c (De Bruyne)¹⁰⁶, n° 47 (Nestori)¹⁰⁷.

La scène de banquet est peinte au centre de la lunette, encadrée par de larges lignes rouges et de fines lignes vertes. Dimensions : 1,00 × 0,80 m ; couleurs : rouge, vert, jaune, gris, noir ; datation : seconde moitié du III^e siècle (De Bruyne)¹⁰⁸, la même que celle de la chambre de *Gaudentia* (Kollwitz)¹⁰⁹.

Derrière un *pulvinum* encore plus décoratif que dans le cas précédent, se trouvent trois convives vêtus de tuniques à manches longues ornées d'*orbiculi*. Ils boivent, parlent et se penchent vers une table placée au centre de la scène portant quelque chose de long (poisson). A droite, au premier plan, une servante apporte une coupe, à gauche, où la peinture est détruite, les traces conservées permettraient de supposer l'existence de la tête d'un autre serviteur. Au-dessus, deux inscriptions : à gauche sur deux lignes AGAPE [POR]GE CALDA, à droite IRENE MISCE.

102. *Peinture*, p. 202.

103. *Repert.*, p. 55. — Bibliographie principale : G. B. de Rossi, *Escavazioni*, p. 116-18, pl. V ; H. Matthaei, p. 11, n° 6 ; M. F. J. Liell, p. 47 sq, n° 9 ; H. Leclercq, *Agape*, col. 836, fig. 184 ; Id. *Manuel*, p. 562 s, 35^e ; J. Wilpert, *Le pitt.*, pl. 184 ; F. J. Dölger, IXΘΥΣ, IV, pl. 263/2 ; V, p. 492-500 ; J. Kollwitz, *Malerei*, p. 63, 68, pl. 32.

104. *Peinture*, p. 201, comme les autres peintures des chambres voisines.

105. *Malerei*, p. 73.

106. *Peinture*, p. 202.

107. *Repert.*, p. 54. Bibliographie principale : G. B. de Rossi, *Escavazioni*, p. 121, pl. VI ; H. Matthaei, p. 11, n° 7 ; M. F. J. Liell, p. 48, n° 10 ; H. Leclercq, *Agape*, col. 845 s, fig. 190 ; Id., *Manuel*, p. 563, 36^e ; J. Wilpert, *Le pitt.*, pl. 157/2 ; F. J. Dölger, IXΘΥΣ, IV, pl. 263-1 ; V, p. 492-500 ; J. Kollwitz, *Malerei*, p. 63-70, fig. 33.

108. *Peinture*, p. 200, d'après la ressemblance entre cette peinture et celle de la chambre de la « Madone » de la région Z (p. 178 s).

109. *Malerei*, p. 70.

XVII. Arcosolium I à côté de la chambre XI (Bosio)¹¹⁰, k dans le couloir 2 (De Bruyne)¹¹¹, n° 39 (Nestori)¹¹² (fig. 9).



FIG. 9. — Arcosolium de la galerie, région des « Vieilles Agapes »; catacombe des SS. Pierre et Marcellin, Rome (XVII).

La scène de banquet se trouve au centre de la lunette, encadrée par de larges lignes rouges et de fines lignes vertes, entre deux oiseaux ; dimensions : 1,56 × 0,90 m ; couleurs : rouge, jaune, marron, noir, gris ; datation : époque de la Tétrarchie (De Bruyne)¹¹³.

110. *Roma sott.*, p. 391.

111. *Peinture*, p. 209, pl. 157.

112. *Repert.*, p. 53. — Bibliographie principale : G. G. Bottari, II, p. 168, pl. 127 avec un lièvre sur la table centrale de la scène ; R. Garrucci, II, pl. 56/1 ; G. B. de Rossi, *Escavazioni*, p. 113 s, pl. III, H. Matthaei, p. 10, n° 4 ; M. F. J. Liell, p. 47, n° 7 ; H. Leclercq, *Agape*, col. 843 s, fig. 88 ; Id. *Manuel*, p. 560, 27^e ; J. Wilpert, *Katakombengemälde*, p. 62 ; Id., *Le pitt.*, pl. 157/1 ; F. J. Dölger, IXΘΥΣ, IV, pl. 262-1 ; V, p. 492-500 ; Th. Klauser, *Cathedra*, p. 147, pl. 21/2 ; J. Kollwitz, *Malerei*, p. 63.

113. *Peinture*, p. 209 ; par beaucoup de détails cette peinture est très proche de celle de l'arcosolium c et de la chambre du Tricliniarque (ici nos 14, 16). J. Kollwitz les considère, malgré des différences stylistiques, comme contemporaines de la chambre de Gaudentia et les date donc plus tard, c'est-à-dire des premières années de la seconde décennie du IV^e siècle, voir *supra*.

Trois convives se penchent sur un *pulvinum* assez plat et petit en tendant les mains vers la table, placée au centre de la scène et portant un poisson. A l'extrémité gauche du *stibadium*, une femme est assise dans un fauteuil de type *cathedra*. Tout le monde porte des tuniques avec des *clavi* ou des *orbiculi*. A l'autre extrémité du *stibadium*, où la peinture est détruite, on aperçoit le haut des corps d'une femme en arrière, et d'un garçon en avant ; celui-ci apporte une coupe. A côté de la table, une grande amphore est posée par terre. En haut de la scène, deux inscriptions : à gauche sur deux lignes IRENE DA CALDA, à droite sur deux lignes AGAPE MISCE M[1].

XVIII. Chambre du « miracle de Cana » a (De Bruyne)¹¹⁴, n° 48 (Nestori)¹¹⁵.

La scène de banquet de la lunette de l'*arcosolium* au fond de la chambre est presque entièrement détruite. Dimensions de la lunette : 1,87 × 0,80 m ; datation, comme pour les autres peintures au même endroit, dernière décennie du III^e siècle (De Bruyne)¹¹⁶, premières années de la seconde décennie du IV^e siècle (Kollwitz)¹¹⁷.

Dans les maigres parties conservées de la peinture on peut apercevoir à droite l'extrémité du *pulvinum* et l'un des convives assis derrière, la tête de son voisin, la partie supérieure d'un autre et la tête de celui de l'extrême droite¹¹⁸.

XIX. *Arcosolium* III (Bosio)¹¹⁹, n° 52 (Nestori)¹²⁰.

La scène de banquet est très endommagée et, dans sa forme, tout à fait différente des autres. Elle se trouve sur la paroi frontale au-dessus de l'*arcosolium*, dans un couloir. Dimensions : 1,26 × 0,60 m ; couleurs peu visibles :

114. *Peinture*, p. 199.

115. *Repert.*, p. 54. — Bibliographie principale : J. Wilpert, *Le pitt.*, p. 279, fig. 25, pl. 133 ; H. Leclercq, *Manuel*, p. 563, et 563, 37^e ; J. Kollwitz, *Malerei*, p. 63, 66 s.

116. *Peinture*, p. 201.

117. *Malerei*, p. 73.

118. J. Wilpert (*Le pitt.*, p. 279, fig. 25) propose une reconstruction de la scène endommagée avec sept convives autour du *stibadium*, un serviteur à droite et une petite table au milieu.

119. *Roma sott.*, p. 395.

120. *Repert.*, p. 55. — Bibliographie principale : G. G. Bottari, II, p. 175 s, pl. 129 ; R. Garrucci, II, pl. 57/2 ; P. Syxtus, *Notiones Archaeologiae Christianae*, Roma, 1909, p. 350 s, fig. 116, 117 ; J. Wilpert, *Le pitture recentemente scoperte nel cimitero dei SS. Pietro e Marcellino*, *Nuovo Bull. di Arch. Crist.*, 1900, p. 89 ; Id., *Le pitt.*, pl. 167 ; Id., *Katakombengemälde*, p. 62 ; H. Leclercq, *Manuel*, p. 562, 34^e, 582, n° XIX ; F. J. Dölger, *IXΘΥΣ*, V, p. 510 ; J. Kollwitz, *Malerei*, p. 63, 72 : d'après lui cet *arcosolium* appartient à la région des « Vieilles Agapes » parce que selon le plan de De Bruyne (*Peinture*, plan C) l'*arcosolium* est relié au couloir dit des « Quattro Coronati » de la région Y. En réalité, le couloir avec cet *arcosolium* se trouve tout près de la région des « Vieilles Agapes » mais sur le niveau inférieur et sans communication directe avec elle. On peut rejoindre l'*arcosolium* à partir des « Quattro Coronati », mais en descendant, ce qui prouve que les deux éléments ne sont pas contemporains.

rouge, jaune, marron, noir ; datation : premières années de la seconde décennie du IV^e siècle (Kollwitz)¹²¹.

Les trois convives, à peine visibles, sont assis derrière une grande table rectangulaire à quatre pieds, croisés deux par deux. Du côté gauche de la table se trouve un serviteur en tunique longue. La forme ronde au milieu de la table semble faire partie du décor de la nappe¹²².

Région X

XX. Chambre VI (Bosio)¹²³, X (Kollwitz)¹²⁴, i (De Bruyne)¹²⁵ ; 14 (Nestori)¹²⁶.

La scène de banquet se trouve sur la paroi frontale dans un couloir, à droite, au-dessus de la porte de la chambre. Elle correspond symétriquement à la scène de marché qui est à gauche. Dimensions : 2,10 × 0,66 m ; couleurs (vives) : jaune, vert, rouge, marron ; datation : seconde moitié du III^e siècle (De Bruyne)¹²⁷, début de l'époque constantinienne (Kollwitz)¹²⁸.

Deux convives (une femme à gauche) sont assis derrière un *pulvinum* court, plat et épais. A droite, une servante apporte quelque chose de non déterminable ; de l'autre côté du *stibadium*, on peut voir les traces d'un autre serviteur apportant une coupe. Au centre de la scène se trouve une table vide.

XXI. Chambre VII (Bosio)¹²⁹, IX (Kollwitz)¹³⁰, h (De Bruyne)¹³¹, n° 13 (Nestori)¹³².

121. *Malerei*, p. 72 s, d'après des ressemblances avec les peintures de la chambre voisine de Susanne.

122. Le copiste de G. G. Bottari (II, pl. 129) a dessiné à cet endroit un grand récipient, mais comme il a mal fait les pieds de la table son dessin ne doit pas avoir une très grande valeur, même si, à l'époque, la peinture était probablement plus visible que maintenant.

123. *Roma sott.*, p. 349.

124. *Malerei*, p. 52.

125. *Peinture*, p. 175.

126. *Repert.*, p. 49. — Bibliographie principale : G. G. Bottari, II, pl. 106 ; R. Garrucci, II, pl. 45/1 ; P. Syxtus, *op. cit.*, p. 349, fig. 115 ; H. Matthaei, p. 12, n° 8 ; M. F. J. Liell, p. 48, n° 11 ; J. Wilpert, *Le pitt.*, p. 466, fig. 45, pl. 62/2 ; Id., *Katakombengemälde*, p. 60 ; H. Leclercq, *Manuel*, p. 556, 3^e ; F. J. Dölger, IXΘΥΣ, V, p. 509.

127. *Peinture*, p. 175 pour sa ressemblance avec les peintures de la chambre « de la Madone ».

128. *Malerei*, p. 56.

129. *Roma sott.*, p. 355.

130. *Malerei*, p. 52, 56.

131. *Peinture*, p. 174.

132. *Repert.*, p. 49. — Bibliographie principale : G. G. Bottari, II, pl. 108, 109 ; R. Garrucci, II, pl. 47/1 ; H. Matthaei, p. 13, n° 2 ; M. F. J. Liell, p. 48 s, n° 12 ; H. Leclercq, *Manuel*, p. 556, 4^e, 581, n° XIII ; J. Wilpert, *Le pitt.*, pl. 65/3 ; Id. *Katakombengemälde*, p. 60 ; F. J. Dölger, IXΘΥΣ, V, p. 509.

La scène est très endommagée et, par sa disposition, différente des autres du même genre. Elle se trouve dans l'espace étroit entre les *loculi*, dans la partie inférieure de la paroi au fond de la chambre à gauche de la représentation d'un fossoyeur. Dimensions : 1,56 × 0,42 m ; couleurs indistinctes : gris-marron ; datation : dernières années du III^e siècle (De Bruyne)¹³³, la même que pour la chambre précédente (Kollwitz)¹³⁴.

De cette représentation, presque invisible, on peut deviner : six convives avec des gestes vifs, un fragment du *pulvinum* du côté droit de la scène et, cas unique, trois petites tables rondes à trois pieds devant le *stibadium*¹³⁵.

SCULPTURE

Les exemples sculptés de banquet font habituellement partie d'un ensemble de scènes, en bas-relief assez plat en général, qui ornent la partie antérieure horizontale des couvercles de sarcophages. Des 61 représentations cataloguées déjà par N. Himmelmann¹³⁶, je n'ai retenu ici, dans le cadre d'une présentation particulière, que des scènes de banquet qui se trouvent dans un contexte chrétien, c'est-à-dire celles qui sont accompagnées par des scènes bibliques, des orants, des philosophes, des pasteurs ou des inscriptions chrétiennes.

I — Scènes de banquet avec scènes bibliques

1. Couvercle de sarcophage de Baebia Hertofilè, trouvé à Rome, via Tiburtina. Musée National des Thermes, n° inv. 59672¹³⁷ (pl. I, 1).

Le couvercle (dim. : 2,15 × 0,36 m) se dresse au-dessus d'un sarcophage à strigiles, flanqué d'une colonne corinthienne de chaque côté ; au milieu du sarcophage, un *clipeus* porte le portrait d'un couple âgé, au-dessous du *clipeus* une scène bucolique. Le couvercle est flanqué de deux masques ; au centre se trouve une inscription¹³⁸ flanquée de deux panneaux figurés rectan-

133. *Peinture*, p. 174.

134. *Malerei*, p. 53.

135. Les copistes de A. Bosio (p. 354) et de G. G. Bottari (p. 141) ont dessiné comme convives trois hommes et trois femmes, et trois grands vases chacun sur de petits pieds à la place des tables se trouvant devant le *stibadium*.

136. *Typ. Unt.*, p. 57-66, pl. 44b-49b. Le catalogue contient 56 exemples auxquels on peut encore ajouter : 1. le fragment du Musée de Merida (ici n° 6) ; 2. le fragment non publié du palais Randanini à Rome (ici n° 57) ; 3. le fragment du Musée d'Ostie (ici n° 46) ; 5. le fragment perdu de la catacombe de Domitille (ici n° 26) ; 4. le fragment du Port d'Ostie (ici n° 32) ; 6. le fragment de la collection Wilshere, Oxford (ici n° 39).

137. J. Wilpert, *I sarc.*, pl. 53/3 ; *Repertorium*, p. 325 s, n° 778, pl. 121 ; N. Himmelmann, *Typ. Unt.*, p. 58, n° 7, pl. 47 c ; W. N. Schumacher, *Hirt und « Guter Hirt »*, *Röm. Quart.*, Suppl. bd 34, 1977, p. 167 s.

138. *Caenabi, Cons[an]ti | Marc. Iul. Baebiae Herto | file h(onestae) m(emoriae) f(emina), unice casti[tatis] <s>orori et comiti | super finem amoris | diligens maritum | coniug(i) benigniss(imae) et in | comparab(ili) matrone, Valeri | us Valentinianus b(ene)f(iciarius) p(refectorum) p(retorio) | cum coheredibus suis ; Repertorium*, p. 325.

gulaires. Datation : III^e siècle (Gerke)¹³⁹, dernier tiers du III^e siècle (*Repertorium*)¹⁴⁰.

Le panneau de gauche illustre trois épisodes de la vie de Jonas : le bateau à voile avec un rameur et un orant, le monstre marin et Jonas se reposant sous la pergola.

Dans la scène de banquet (panneau de droite), cinq convives boivent, parlent, écoutent. Ils portent tous des tuniques à manches larges. A gauche du *stibadium*, un serviteur apporte un petit pain marqué d'une croix, devant lui se dresse un haut panier avec le reste des pains. Derrière lui on peut voir la tête d'un autre serviteur. Devant le *pulvinum* se trouvent quatre petits pains et la moitié d'un, placés directement par terre sur un rocher.

2. Plusieurs fragments d'un couvercle. Rome, catacombe de Prétex-tat¹⁴¹. Datation : dernier tiers du III^e siècle (*Repertorium*)¹⁴² (p. II, 2).

Les fragments conservés du couvercle contiennent un tableau carré sans inscription ; à sa gauche, deux épisodes de la vie de Jonas (surgissant de la gueule du monstre marin et se reposant sous la pergola).

A droite : une partie de la scène de banquet avec quatre convives derrière le *pulvinum* et un serviteur devant. Le second dîneur à partir de la gauche lève deux bras en tenant dans ses mains le bord de son vêtement (*pallium* ?) qui tombe, découvrant son torse nu. Tous les autres portent des tuniques à manches longues. Le serviteur à gauche du *pulvinum* prend un petit pain dans un grand panier.

3. Deux fragments d'un couvercle provenant de la basilique de Saint-Pierre au Vatican. Rome, Campo Santo Teutonico¹⁴³ (dim. : 0,26 × 0,30 m et 0,31 × 0,42 m). Datation : dernier tiers du III^e siècle (*Repertorium*)¹⁴⁴.

L'un de ces fragments représente des épisodes de la vie de Jonas : bateau à voile avec un rameur et un orant, et une partie du corps du monstre marin.

De la scène de banquet il ne reste qu'un convive appelant un serviteur qui apporte à table un petit pain. Derrière celui-là on voit le bras gauche d'un autre serviteur portant une amphore. Entre le convive et les gens de service est figuré un arbre.

139. *Christ. Sark.*, p. 355.

140. P. 326.

141. J. Wilpert, *I sarc.*, pl. 161/3 ; *Repertorium*, p. 241, n° 591, pl. 90 ; H. Himmelmann, *Typ. Unt.*, p. 57, n° 2.

142. P. 241.

143. J. Wilpert, *I sarc.*, pl. 163/2 *Repertorium*, p. 370 s, n° 890, pl. 141 ; N. Himmelmann, *Typ. Unt.*, p. 60, n° 21.

144. P. 371.

4. Deux fragments d'un couvercle. Rome, Palazzo Corsini, via Montserrat, 22¹⁴⁵ (dim. : 0,16 × 1,77 m). Datation : III^e siècle (Gerke)¹⁴⁶, dernier tiers du III^e siècle (*Repertorium*)¹⁴⁷.

Le couvercle (il manque un petit fragment) était flanqué de deux masques angulaires (celui de droite n'existe plus). Au centre, un tableau sans inscription sépare deux panneaux figurés rectangulaires. Celui de gauche représente l'histoire de Jonas : un bateau avec un orant et le héros lui-même se reposant sous la *pergola*.

Quatre convives en tuniques à manches longues sont assis derrière le *pulvinum*. Ils parlent, écoutent, boivent et montrent une rangée de petits pains placés devant le *pulvinum*. A gauche, deux serveurs apportent, le premier un petit pain, et le second un panier de pain. Dans le coin gauche de la scène se trouve une grande marmite placée sur le feu.

5. Fragment d'un couvercle. Rome, Campo Santo Teutonico¹⁴⁸ (dim. : 0,26 × 0,30 m). Datation : début du IV^e siècle (*Repertorium*)¹⁴⁹.

Ce fragment d'un panneau rectangulaire représente deux scènes qui ne sont pas séparées : à gauche, Noé, les bras levés dans un geste d'orant, debout dans son arche qui flotte sur l'eau : à droite, un convive dont la tête n'est pas conservée, allongé sur le *pulvinum*. Derrière lui un *parapetasma* suspendu. Devant le *pulvinum* quatre petits pains sont placés à terre.

6. Fragment d'un couvercle. Musée de Merida, prov. de Badajoz en Espagne¹⁵⁰ (dim. : 0,36 × 0,70 m). Datation : IV^e siècle (production locale)¹⁵¹ (pl. II, 4).

Le fragment, dans un très mauvais état de conservation, représente deux scènes : à gauche Noé dans son arche, à droite un banquet¹⁵².

145. J. Wilpert, *I sarc.*, pl. 163/1 ; *Repertorium*, p. 392, n° 942, pl. 150 ; N. Himmelmann, *Typ. Unt.*, p. 61, n° 27, avec la bibliographie antérieure à laquelle on peut ajouter H. Matthaei, p. 16, n° 2 ; M. F. J. Liell, p. 51, n° 21.

146. *Christ. Sark.*, p. 355.

147. P. 393.

148. J. Wilpert, *I sarc.*, pl. 255/7 ; *Repertorium*, p. 371 s, n° 893, pl. 142 ; N. Himmelmann, *Typ. Unt.*, p. 60, n° 17.

149. P. 372.

150. G. Bovini, *Sarcophagi paleocristiani della Spagna*, Città del Vaticano, 1954, p. 11 s, n° 1, sous le nom de « rilievo frammentario pagano », avec toute la bibliographie antérieure.

151. P. Battle Hugot, *Arte Paleocristiana*, dans *Ars Hispaniae (Historia universal del arte hispánico)*, II, Madrid, 1947, p. 208.

152. G. Bovini (*op. cit.*, p. 11 s), en publiant comme païen le relief considéré d'après lui par erreur jusque là comme chrétien, cite les deux interprétations contradictoires (sans donner son opinion personnelle) de J. R. Melida (*El Arte en España durante la época romana*, dans *Historia de España*, Madrid, 1935, p. 747) qui parle d'un banquet mithriaque et de P. Battle (*op. cit.*, p. 208) qui parle d'un banquet funéraire

Derrière un *pulvinum* assez étroit sont placés trois convives. A leur gauche se trouvent un serviteur et une servante ; à droite, encore une personne de service ; ils portent tous des tuniques longues. Devant le *pulvinum* est figuré un objet assez grand en forme de trapèze avec quelque chose au-dessus¹⁵³.

7. Fragment d'un couvercle. Rome, Musée du Vatican, Museo Pio-Cristiano (coll. Later.), n° inv. 123¹⁵⁴ (dim. : 0,29 × 0,75 m). Datation : dernier tiers du III^e (*Repertorium*)¹⁵⁵ (pl. I, 2).

Le panneau rectangulaire contient deux scènes séparées, au second plan, par un cadran solaire. A gauche, est figurée la scène du baptême du Christ, petit et nu, debout dans l'eau à côté d'un Jean Baptiste barbu.

A droite du cadran : scène de banquet avec quatre convives qui boivent, dorment et appellent les serviteurs. Le premier, à partir de la gauche, vêtu d'une tunique courte, est assis sur le *pulvinum*. Devant celui-ci on voit à gauche quatre paniers de haute taille, au centre une assiette avec un poisson et à droite trois autres paniers de pains. A gauche des dîneurs, un serviteur apporte deux petits pains. Entre lui et le premier des convives, on voit un arbre.

2 — Scènes de banquet accompagnées par des orants

8. Fragment d'un couvercle. Rome, Musée du Vatican, Museo Pio-Cristiano (coll. Later.), n° inv. 172¹⁵⁶ (dim. : 0,27 × 0,94 m). Datation : années 80 du III^e siècle (Gerke)¹⁵⁷, fin du III^e siècle (*Repertorium*)¹⁵⁸ (pl. I, 3).

Le panneau rectangulaire représente du côté gauche quatre personnages : une femme debout avec un *volumen* et la main droite levée dans un geste

chrétien, unique exemple de ce type en Espagne. La seconde interprétation me semble plus probable, par analogie avec la composition identique de la scène de Noé à côté de la scène de banquet sur le fragment de Rome (ici n° 5).

153. Il est difficile de déterminer si cet objet a cette forme exceptionnelle depuis l'origine ou s'il représente plutôt le fragment d'une assiette ovale, détruite ensuite sur les deux côtés.

154. J. Wilpert, *I sarc.*, pl. 8/2 ; *Repertorium*, p. 96 s, n° 150, pl. 34 ; N. Himmelmann, *Typ. Unt.*, p. 58, n° 8, avec la bibliographie antérieure à laquelle on peut ajouter : G. B. de Rossi, *B.A.C.*, 1882, pl. IX ; H. Matthaei, p. 18, n° 6 ; M. F. J. Liell, p. 50, n° 16.

155. P. 97.

156. J. Wilpert, *I sarc.*, pl. 2/1 ; *Repertorium*, p. 97, n° 151, pl. 34 ; N. Himmelmann, *Typ. Unt.*, p. 61, n° 24, avec la bibliographie antérieure à laquelle on peut ajouter : H. Matthaei, p. 19 s, n° 8 ; M. F. J. Liell, p. 50, n° 17 ; W. N. Schumacher, *op. cit.*, p. 1321, 139 s.

157. *Christ. Sark.*, p. 282, il considère le relief comme une plaque fermant le *loculus*.

158. P. 97.

d'orante ; un homme, du type philosophe, assis, avec un *volumen* ; une orante debout puis un panier plein d'autres *volumina* ; un autre philosophe debout tenant lui aussi un *volumen*.

Directement à gauche de ce groupe se trouve la scène de banquet avec quatre convives qui boivent et parlent en faisant avec leurs mains des gestes vifs et variés. Du côté gauche, un serviteur apporte un petit pain. Devant le *stibadium*, se dresse une table avec un poisson et deux petits pains placés par terre. Au second plan de la scène on voit un *parapetasma*.

9. Fragment d'un couvercle. Rome, Musée National des Thermes, n° inv. 67609¹⁵⁹ (dim. : 0,32 × 0,74 m). Datation : dernier tiers du III^e (*Repertorium*)¹⁶⁰.

Le fragment de l'angle gauche du relief comprend le masque et une partie du panneau contenant plusieurs scènes, dont seulement la première, celle du banquet, est complète. A sa droite, on discerne un pasteur en tunique courte et avec une *syrinx* ainsi qu'une sorte d'édicule à l'intérieur duquel on voit la main levée d'un orant disparu.

Trois convives sont assis sur le *stibadium* : l'un d'eux parle, deux autres l'écoutent. Au premier plan sont placés trois petits pains. A gauche sont figurés un arbre et un serviteur prenant un petit pain dans un panier. Au fond de la scène, on aperçoit un *parapetasma*.

3 — Scènes de banquet accompagnées d'inscriptions chrétiennes

10. Couvercle de sarcophage de Curtia Catiana. Rome, catacombe de Prétextat¹⁶¹ (dim. : 1,17 × 0,16 m). Datation : premier quart du IV^e siècle (*Repertorium*)¹⁶² (pl. II, 1).

Le petit sarcophage d'enfant est décoré par des scènes marines entourant un *chipeus* central avec le portrait du défunt. Le couvercle, en relief plus plat que celui du sarcophage, est composé de deux masques angulaires, d'un tableau central portant l'inscription : CVRTIAE CATIANAE CP IN PACE et de deux panneaux figuratifs : à droite deux scènes de jeux athlétiques, à gauche une scène de banquet.

Cette petite représentation contient à partir de la gauche : une grande marmite sur le feu ; un serviteur à genoux versant de l'eau dedans ; un grand meuble de

159. F. Gerke (*Christ. Sark.*, p. 131) suppose l'existence ici dans le voisinage de scènes non conservées du cycle de Jonas. — Bibliographie : J. Wilpert, *I sarc.*, pl. 27/2 ; *Repertorium*, p. 331 s, n° 793, pl. 127 ; N. Himmelmann, *Typ. Unt.*, p. 57, n° 5, avec la bibliographie antérieure à laquelle on peut ajouter G. B. de Rossi, *B.A.C.*, 1882, pl. IX ; H. Matthaei, p. 18 s, n° 7 ; M. F. J. Liell, p. 50, n° 16.

160. P. 332.

161. J. Wilpert, *I sarc.*, pl. 254/9 ; *Repertorium*, p. 230, n° 557, pl. 85 ; N. Himmelmann, *Typ. Unt.*, p. 62, n° 30.

162. P. 230.

cuisine¹⁶³ ; un autre serviteur apportant à table un panier de pain et deux convives assis sur et derrière le *pulvinum*. Devant celui-ci, on voit une grande assiette avec un poisson et deux petits pains.

11. *Fragment d'un couvercle provenant d'Ostie*. Manziana (Bracciano), Villa Tittani¹⁶⁴, Datation : proche des reliefs des sarcophages du dernier tiers du III^e siècle (pl. II, 3).

Le fragment présente une partie de la scène du banquet à gauche et une inscription à droite : ΕΠΙΚΓΗ / ANNI / EN. ΚΩΧ

Du banquet, avec cinq participants probablement, il reste trois convives qui boivent et parlent. Devant le *pulvinum*, fragment d'une assiette et un petit pain.

12. Trois fragments du couvercle de Bera. Rome, catacombe de S. Sébastien¹⁶⁵ (dim. : 0,23 × 1,23 m). Datation : III^e siècle (Gerke)¹⁶⁶, dernier quart du III^e siècle (*Repertorium*)¹⁶⁷ (pl. III, 1).

Les fragments forment la partie droite du couvercle, la scène figurée se trouve entre le masque angulaire et le tableau central avec l'inscription DEP BERAE / V KAL, MART.

Dans la scène de banquet, s'alignent à partir de la gauche : une grande cruche avec deux serviteurs réchauffant du vin ; un autre serviteur portant une coupe de vin ; un *stibadium* avec cinq convives vêtus de tuniques courtes (ils boivent, parlent, mangent et se reposent, formant une bonne compagnie à table). Devant le *pulvinum* on voit une tête de sanglier et deux petits pains. Derrière les convives un *parapetasma* les protège du soleil.

13. *Fragment d'un couvercle provenant de la catacombe de S. Callixte*. Rome, Campo Santo Teutonico¹⁶⁸ (dim. : 0,29 × 0,32 m). Datation : IV^e siècle (*Repertorium*)¹⁶⁹.

163. C'est une interprétation commune, mais l'objet pourrait représenter aussi un pilier ou une colonne analogue à celle qui sépare les deux scènes de jeux athlétiques sur l'autre panneau du même couvercle.

164. D'après N. Himmelmann (*Typ. Unt.*, p. 65, n° 52) et F. J. Dölger (IXΘΥΣ, V, p. 455) ce relief, découvert en 1859 au Porto d'Ostie et qui se trouvait en 1866 au Palazzo Castellani à Rome, d'où il fut transféré ensuite au Palazzetto Poli, toujours à Rome, où on l'a vu encore en 1879 ; il est depuis réputé perdu. Dans la photothèque du Deut. Arch. Inst. à Rome il est désigné (sous le n° neg. 59933) comme un fragment se trouvant à la Villa Tittani, Manziana (Bracciano) ; à la bibliographie de H. Himmelmann on peut ajouter : H. Matthaei, p. 17, n° 4 ; M. F. J. Liell, p. 51, n° 19.

165. J. Wilpert, *I sarc.*, pl. 254 / 1 ; *Repertorium*, p. 155, n° 298, pl. 59 ; N. Himmelmann, *Typ. Unt.*, p. 62, n° 32.

166. *Christ. Sark.*, p. 355.

167. P. 155.

168. *Repertorium*, p. 369, n° 885, pl. 140 ; N. Himmelmann, *Typ. Unt.*, p. 64 s, n° 48.

169. P. 369.

Ce petit fragment comporte une scène de banquet et un tableau avec une inscription : [...]NO NISI / [...]SECVNDA / [...]TIS DEPOS / [...]TI V IDVS / [VIXI]T ANNOS / [...]D]IES XX / [...]LIO FIC / [...]TISI DES / [...]ENTIA

A droite de l'inscription, on voit le début de la scène de banquet avec deux serviteurs : l'un devant une marmite placée sur le feu, l'autre portant un objet non déterminable.

14. *Fragment d'un couvercle. Avignon, Musée Calvet*¹⁷⁰ (dim. : 0,75 × 0,29 m). Datation : IV^e siècle, production locale¹⁷¹ (pl. III, 2).

Le relief du couvercle est très mal conservé. Il représente à partir de la gauche : une scène de banquet, un génie ailé supportant un tableau avec l'inscription : ANTODONI [...] / ANIMAE D[VLCI] / IN PACE QV[I VI] / XIT ANN XLV M[ENSES] / VIII D[IES] XVI... Les parties saillantes du relief — têtes et haut du corps des convives — ont disparu. Trois dîneurs sont assis derrière le *pulvinum* sur lequel sont figurés trois petits pains et devant lequel se trouve une petite table avec un gros poisson. A gauche de la scène deux serviteurs s'agitent autour d'une marmite placée sur le feu.

SCÈNES PEINTES DE BANQUET DES TOMBEAUX PAÏENS

Les parallèles picturaux, provenant de monuments non chrétiens, des représentations du « type *sigma* » ne sont pas très nombreux. Ceci reflète plus le mauvais état de conservation des tombeaux païens, surtout, à la surface, que l'état réel du répertoire iconographique funéraire chez les païens. Parmi les 11 exemples, connus jusqu'à présent, cinq proviennent d'hypogées, trois de *columbaria*, un d'un mausolée-hypogée, un d'un mausolée de surface et un d'un tombeau creusé dans le rocher.

Huit peintures dans ce groupe sont datées de la même époque que les peintures catacombales, soit des III^e et IV^e siècles. Certaines d'entre elles ont une signification précise, d'autres non, mais toutes forment un important matériel de confrontation avec les scènes des catacombes chrétiennes. J'examinerai tout d'abord le groupe des huit peintures contemporaines des peintures catacombales :

170. N. Himmelmann, *Typ. Unt.*, p. 62, n° 34, avec la bibliographie antérieure à laquelle on peut ajouter H. Matthaei, p. 17, n° 5 ; M. F. J. Liell, p. 51, n° 20.

171. E. Le Blant, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, Paris, 1886, p. 28, n° 29 ; H. Leclercq, *D.A.C.L.*, VII/2, col. 2052 ; XII/2, col. 2289.

XXII. La scène de banquet du columbaire de la Vigna Codini à Rome¹⁷².

Le tombeau lui-même est maintenant détruit et la peinture se trouve au Musée du Louvre ; selon Campana qui l'a vue sur place, la scène ornait une des chambres annexes du columbarium¹⁷³. Dimensions : 0,45 × 0,42 m ; couleurs : rouge, vert, marron, violet, bleu, rosé ; datation : début du III^e siècle¹⁷⁴.

La scène de banquet se passe en plein air, au-dessous d'une *pergola* de vigne avec feuilles et grappes de raisins et sur un terrain parsemé de pierres et de touffes d'herbes. Les 11 convives sont assis autour d'une table semi-circulaire, assez haute et avec des pieds en forme de pattes de cheval. Les dîneurs portent des tuniques de différentes couleurs à longues manches et des couronnes sur la tête. Ils boivent ou parlent avec différents gestes de mains en formant un groupe détendu de gens heureux d'être ensemble à table. Au milieu de la table se trouve une assiette avec des petits pains ou des fruits et à droite une cruche. Devant la table, à gauche, un petit serviteur, en tunique courte, porte probablement un plateau.

XXIII. La scène de banquet du columbarium dit « dei Claudii » n° 32, de la nécropole de la via Laurentina à Ostie¹⁷⁵ (fig. 10).

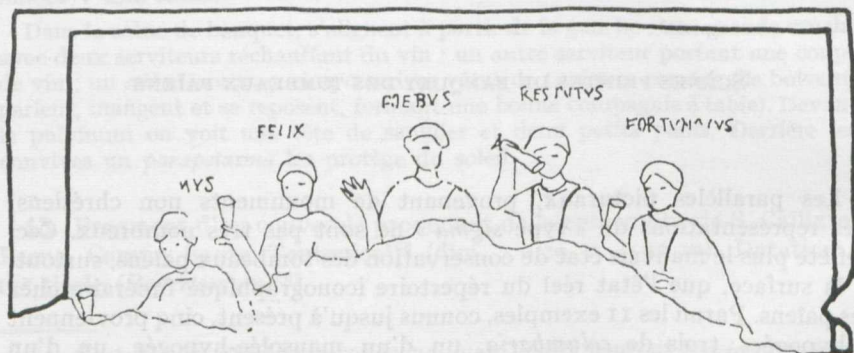


FIG. 10. — Columbarium « dei Claudii » d'Ostie ; Rome, Musée du Vatican, Museo Pio-Provano (XXIII).

172. Campana, *Di due sepolcri romani del secolo di Augusto scoperti tra la via Latina e l'Appia presso la tomba degli Scipioni*, Roma, 1840, p. 50 s, pl. 14 ; H. Matthaei p. 6 ; Tran Tam Tinh, *Catalogue des peintures romaines (Latium et Campanie)* du Musée du Louvre, Paris, 1974, p. 71 s, fig. 57.

173. *Op. cit.*, p. 50 s.

174. Tran Tam Tinh, *op. cit.*, p. 72.

175. G. L. Visconti, *Delle pitture murali de tre sepolcri ostiensi scoperti nel 1865*, *Annali dell'Istit. di Corr. Arch.*, 1866, p. 320 s. ; H. Matthaei, p. 6 ; B. Nogara, *Le Nozze Aldobrandine, i paesaggi con scene dell'Odisea e le altre pitture murali antiche*, Milano, 1907, p. 64, 67, 71, fig. 3, pl. LXIV/B ; G. Calza, *Ostia, Not. degli Sc.*, XIV, 1938, p. 69-71 ; *Kurzer allgemeiner Führer der Skulpturen und Malereien des Vatikans, des Laterans und der Vatikanischen Bibliothek*, Vatikanstadt, 1951, p. 231, n° 969 ; M. F. Squarciapino, *Scavi di Ostia*, II, *Le necropoli*, Roma, 1955, p. 125-27 ; R. Calza, E. Nash, *Ostia*, Firenze, 1959, p. 107, fig. 148.

La peinture, maintenant au Musée du Vatican — Museo Pio-Profano, coll. Later. —, a orné originellement la paroi d'entrée, au-dessus de la porte de la chambre principale du complexe du columbarium qui possédait un *triclinium* en maçonnerie. Une autre peinture, de la paroi du fond du même espace, représente Mercure et un bateau nommé *Isis Giminiiana* avec des marins et des porteurs de sacs de grain (maintenant à la Bibliothèque du Vatican). Dimensions de la scène de banquet : 0,74 × 0,32 m; couleurs : blanc, marron, bleuâtre ; datation : III^e siècle¹⁷⁶.

La scène dans un cadre de larges bandes rouges, n'est pas conservée dans sa partie inférieure. D'autre part, elle a été très retouchée par les restaurations modernes. Elle représente cinq convives placés dans un hémicycle ; le *stibadium* est détruit. Les dîneurs portent des tuniques blanches à *clavi* et à manches longues. Ils lèvent des mains vides ou avec des grands verres de vin. Au-dessus des têtes des convives, des inscriptions indiquent leurs noms, à partir de la gauche : MUS¹⁷⁷, FELIX, FOEBUS, RESTUTUS, FORTUNATUS.

XXIV. La scène de banquet de l'attique du mausolée de Claudius Hermes dans la catacombe de S. Sébastien¹⁷⁸ (fig. II et pl. III, 3).

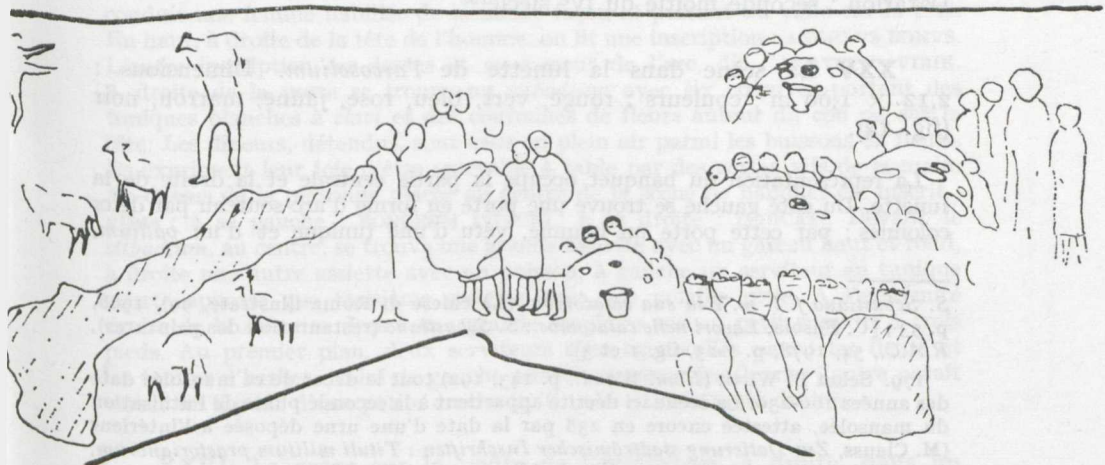


FIG. 11. — Mausolée-hypogée de Claudius Hermes ; Rome, catacombe de S. Sébastien (XXIV).

176. *Kurz. allg. Führ., op. cit.*, p. 231 sans justification, mais à en juger d'après le style de la peinture la datation semble être juste. Le columbarium lui-même, d'après la technique des murs, date de l'époque d'Adrien (M. F. Squarciapino, *op. cit.*, p. 125), mais l'intérieur présente les traces de différentes couches de peinture prouvant plusieurs phases de l'utilisation du tombeau. La nécropole a été utilisée du I^{er} jusqu'au III^e siècle (G. Calza, *op. cit.*, p. 27).

177. La lecture à cet emplacement d'IRENE (cf. D. Vaglieri, *Ostia. Cenni storici e guida*, Roma, 1914, p. 117) ne semble pas être justifiée.

178. G. Mancini, *Scavi sotto la basilica di S. Sebastiano sull'Appia Antica, Not. degli Sc.*, 1923, p. 53, pl. X ; A. von Gerkan, *Beilage de H. Lietzmann, Petrus und Paulus in Rom*, Berlin, 1927, p. 301-04, pl. 9 ; F. Wirth, *Röm. Wand.*, p. 190-93, fig. 101 ; C. Cecchelli, *Monumenti cristiano-eretici di Roma*, Roma, 1945, p. 187-91 ; J. Carcopino, *De Pythagore aux Apôtres*, Paris, 1956, p. 333-76, pl. XXI ; A. Ferrua,

La représentation (aujourd'hui à peine visible) fait partie de tout l'ensemble du décor peint de la façade de l'attique qui se trouve au-dessus du fronton et de l'entrée du mausolée. Datation : début du III^e siècle¹⁷⁹.

Sur l'attique, était figuré à partir de la gauche : une scène bucolique avec trois pasteurs et un troupeau de brebis ; un groupe de gens à pied vêtus de tuniques blanches (au centre de l'attique) ; quatre *stibadia* avec 5 ou 6 convives pour chacun. Devant les *stibadia* on voit des petits pains, de grands vases à deux anses et des assiettes contenant des objets indéterminables. Au-dessous des *stibadia*, on aperçoit une file de serviteurs en marche, portant sur le dos de grands paniers pleins de petits pains. A l'extrême droite de la scène en haut est représenté un autre groupe de gens à pied, semblables à ceux qui figurent au centre de l'attique. La représentation se poursuit encore, sur le côté droit du mausolée, par une scène représentant un troupeau de sangliers et un homme qui court.

XXV-XXVI. Deux scènes de banquet d'un *arcosolium* de l'hypogée de Vibia à Rome¹⁸⁰. Ces scènes, tant terrestres que célestes, avec deux autres, ornent la voûte et la lunette de l'*arcosolium* qui porte un *titulus*¹⁸¹. Datation : seconde moitié du IV^e siècle¹⁸².

XXV. La scène dans la lunette de l'*arcosolium*. Dimensions : 2,12 × 1,00 m ; couleurs : rouge, vert, bleu, rose, jaune, marron, noir (fig. 12).

La représentation du banquet occupe la partie centrale et la droite de la lunette. Du côté gauche se trouve une porte en forme d'arc soutenu par deux colonnes ; par cette porte un homme, vêtu d'une tunique et d'un *pallium*,

S. Sebastiano f. l. m. e la sua catacomba. (Le chiese di Roma illustrate, 99), 1968, p. 53 ; [U. Fasola, *Lavori nelle catacombe : S. Sebastiano* (restauration des peintures), *R.A.C.*, 54, 1978, p. 7-13, fig. 1 et 3].

179. Selon F. Wirth (*Röm. Wand.*, p. 143, 192) tout le décor de ce mausolée date des années 160-230. La scène ici décrite appartient à la seconde phase de l'utilisation du mausolée, attestée encore en 238 par la date d'une urne déposée à l'intérieur (M. Claus, *Zur Datierung stadtrömischer Inschriften : Tituli militum praetorianorum*, dans *Epigraphica*, 35, 1973, p. 85, ad *AEp.*, 1946, 148). Le style de la peinture de l'attique et celui des autres scènes de la même phase dans l'intérieur du mausolée, semble confirmer la datation proposée.

180. Bibliographie principale : R. Garrucci, *Tre sepolcri con le pitture ed iscrizioni appartenenti alle superstizioni pagane del Bacco, Sabazio e del Presidico Mitra scoperti in un braccio del cimitero di Pretestato in Roma*, Napoli, 1852 ; G. B. de Rossi, *Le cripte storiche del cimitero di Pretestato dal secolo VIII al X*, dans *B.A.C.*, 3, 1872, p. 61 s ; P. Styger, *Röm. Kat.*, op. cit., p. 310 ; J. Wilpert, *Le pitt.*, pl. 132/1, 133/1 ; F. Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Paris, 1929, p. 60-62, fig. 3 ; C. Cecchelli, *Monumenti*, op. cit., p. 167-80, pl. 35, 36/a ; F. J. Dölger, *IXΘΥΣ*, V, p. 485-91, IV, pl. 264.

181. (V)ncenti hoc o(stium) quetes quot vides ; plures me antecesserunt omnes expecto. Manduca viba, lude et beni at me. Cum viba bene fac, hoc tecum feres. Numinis antistes Sabazis, Vincentius hic e(st) qui sacra sancta deum mente pia coluit (F. J. Dölger, *IXΘΥΣ*, V, p. 485).

182. A. Ferrua, *La catacomba di Vibia*, dans *R.A.C.*, 1971, p. 59-61.



Fig. 12. — Lunette d'arcosolium ; hypogée de Vibia, Rome (XXV).

conduit une femme habillée de la même façon et portant un voile sur la tête. En haut, à droite de la tête de l'homme, on lit une inscription : *ANGELVS BONVS*. L'autre inscription, au-dessus et au-dessous de l'arc, dit : *INDVCTIO VIBIAE*. A droite de la porte se trouve un *stibadium* avec six convives portant des tuniques blanches à *clavi* et des couronnes de fleurs autour du cou ou sur la tête. Les dîneurs, détendus, sont assis en plein air parmi les buissons en fleurs. Ils expriment leur joie d'être ensemble à table par des gestes vifs de la main. Au-dessus de la personne placée au centre de la scène de banquet est inscrit : *VIBIA* ; à sa gauche : *BONORVM IVDICIO* ; à sa droite : *IVDICATI*. Devant le *stibadium*, au centre, se trouve une grande assiette avec un gâteau haut et rond, à droite une autre assiette avec un poisson, à gauche un serviteur en tunique courte apporte une troisième assiette avec une volaille rôtie. A l'extrémité droite de la scène se dresse une grande amphore sur un petit support à trois pieds. Au premier plan, deux serviteurs sont agenouillés parmi les fleurs et les touffes d'herbes : celui de gauche semble ramasser les fleurs ; l'autre paraît verser un liquide d'une petite cruche qu'il tient dans la main droite.

XXVI. La scène sur la voûte de l'*arcosolium*, à droite, dans un cadre rouge-noir. Dimensions : 1,00 × 0,68 m ; couleurs : assez vives, de la même variété que dans la lunette (fig. 13).

Au banquet participent sept hommes. Le second, le cinquième et le dernier, à partir de la gauche, portent sur la tête de hauts bonnets phrygiens. Le premier et le cinquième sont jeunes, les autres plus âgés et barbus. Tous portent des tuniques à manches longues et ceux dont les têtes sont couvertes, soit un *pallium*, soit un autre manteau de type oriental (la peinture n'est pas très nette). Dans leur main gauche ils semblent tenir un verre. Les poses et les gestes des convives sont plus hiératiques et rigides que dans la scène précédente. Devant le *stibadium* se trouvent quatre grandes assiettes et quatre petits pains marqués d'une croix. Sur la première assiette à partir de la droite, on peut apercevoir un poisson, sur les autres il n'y a rien. Au-dessus des têtes des convives court une inscription : *SEPTEM PII VICENTIVS* (au-dessus du quatrième) *SACERDOTES*,



Fig. 13. — Voûte d'arcosolium ; hypogée de Vibia, Rome (XXVI).

XXVII. La scène de banquet de l'hypogée des frères Aurelii du viale Manzoni à Rome¹⁸³ (fig. 14).

La scène se trouve sur le pilier d'angle à droite de l'entrée au fond, dans la salle principale de l'hypogée, celle de la mosaïque à dédicace, entre un groupe de gens à pied à droite et un jardin à gauche. Dimensions : 1,10 × 1,00 m ; couleurs : blanc, jaune, bleuâtre, marron, rosé ; datation : 220¹⁸⁴.

Au banquet participent 12 dîneurs assis sur le *stibadium*. Les convives, un peu serrés et hiératiques, portent des tuniques blanches, à manches longues et à *clavi*, parfois à peine visibles. Devant le *stibadium*, au premier plan de la scène, sont situés trois serviteurs vêtus de larges tuniques blanches. Celui de droite porte une grande assiette ; le serviteur du centre, tournant le dos, lève un verre de vin dans la main gauche ; le geste du troisième, à gauche de la scène, est moins clair. Au-dessus des convives, dans l'espace vide entre le troisième et le quatrième, est assise une personne (probablement une femme), vêtue d'une tunique blanche qui semble poser la main droite sur la tête du troisième dîneur.

183. Bibliographie principale : G. Bendinelli, *Il monumento sepolcrale degli Aureli al viale Manzoni in Roma*, dans *Monum. Ant. dell'Accad. dei Lincei*, 1922, P. 360-62, fig. 29, pl. XII ; J. Wilpert, *Le pitture dell'ipogeo di Aurelio Felicissimo presso viale Manzoni in Roma*, Roma, 1924, p. 30 s, pl. 17 ; C. Cecchelli, *L'ipogeo eretico degli Aureli*, Roma, 1928 ; Id., *Monumenti*, *op. cit.*, p. 9 s, pl. VI, p. 53 s ; N. Himmelmann, *Das Hypogäum der Aurelien am Viale Manzoni, ikonographische Beobachtungen*, *Abhandlungen der Geistes- und Sozialwiss. Klasse d. Akademie d. Wissensch. und d. Lit.*, Mainz, 1975, p. 22, pl. 9.

184. Himmelmann, *op. cit.*, p. 9.

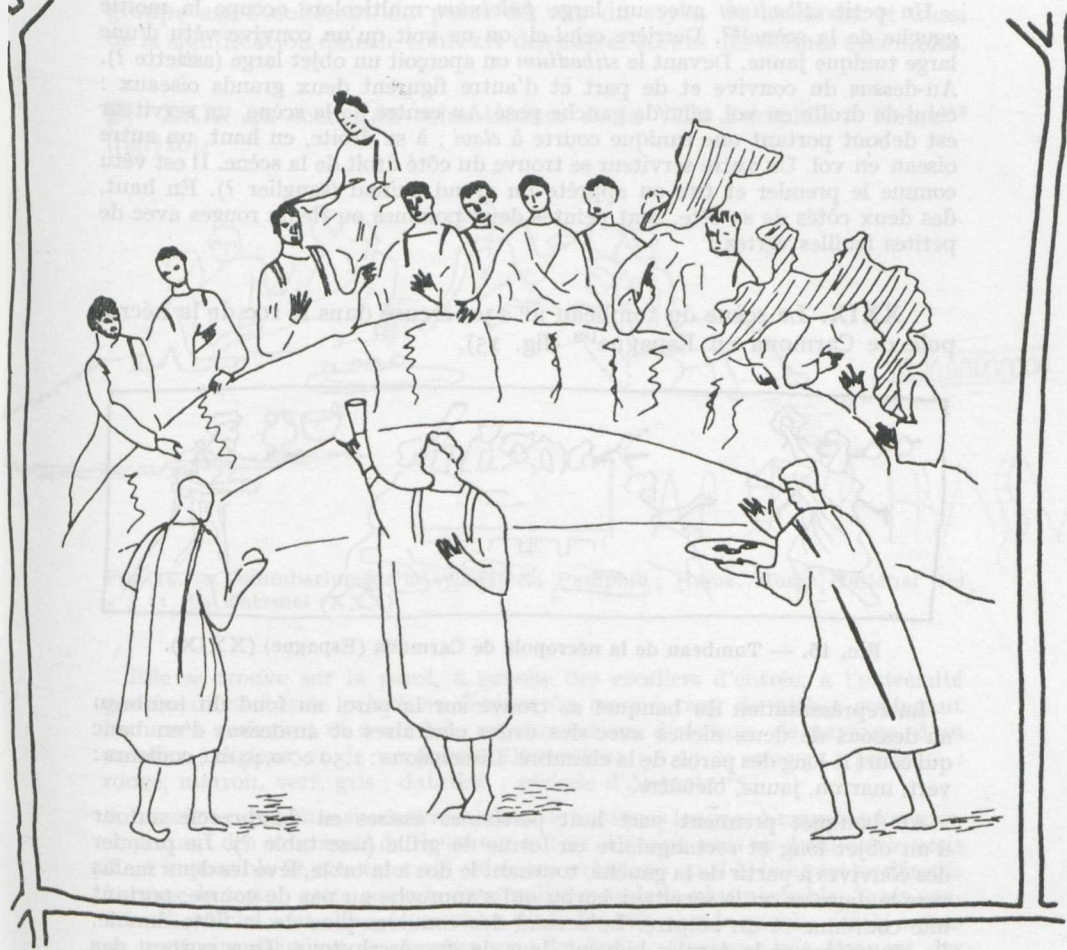


FIG. 14. — Hypogée « degli Aureli » ; Rome, Viale Manzoni (XXVII).

XXVIII. La scène de banquet de l'hypogée d'Arangio de la Villa Landolina à Syracuse (Musée Archéologique, n^o inv. 49824)¹⁸⁵.

La représentation se trouve dans un cadre rectangulaire à larges bandes rouges ; elle est assez endommagée. Dimensions : 1,20 × 0,50 m ; couleurs : rouge, noir, marron, vert, blanc ; datation : milieu du IV^e siècle¹⁸⁶.

185. B. Brea, *Siracusa, ipogei pagani e cristiani nella regione adiacente alle catacombe di S. Giovanni*, *Not. degli Sc.*, 1947, p. 175-207, fig. 4 ; G. Agnello, *La pittura paleocristiana della Sicilia*, Città del Vaticano, 1952, p. 143-45, fig. 30.

186. Agnello, *op. cit.*, p. 144, par analogie avec le style des peintures chrétiennes de la catacombe voisine de S. Giovanni (voir aussi p. 135 s, 145).

Un petit *stibadium* avec un large *pulvinum* multicolore occupe la moitié gauche de la scène¹⁸⁷. Derrière celui-ci, on ne voit qu'un convive vêtu d'une large tunique jaune. Devant le *stibadium* on aperçoit un objet large (assiette ?). Au-dessus du convive et de part et d'autre figurent deux grands oiseaux : celui de droite en vol, celui de gauche posé. Au centre de la scène, un serviteur est debout portant une tunique courte à *clavi* ; à sa droite, en haut, un autre oiseau en vol. Un autre serviteur se trouve du côté droit de la scène. Il est vêtu comme le premier et tire ou apprête un grand animal (sanglier ?). En haut, des deux côtés de sa tête, sont peintes deux pommes ou fleurs rouges avec de petites feuilles vertes.

XXIX. La scène du tombeau n° 230, creusé dans le roc de la nécropole de Carmona en Espagne¹⁸⁸ (fig. 15).

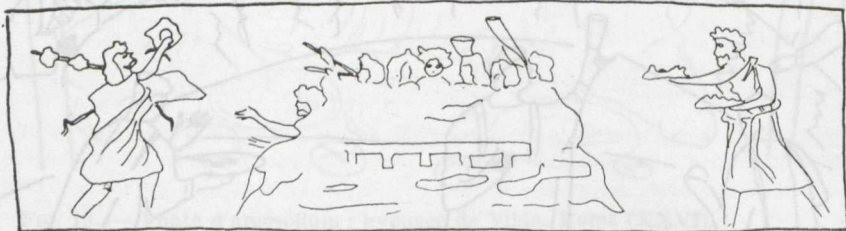


FIG. 15. — Tombeau de la nécropole de Carmona (Espagne) (XXIX).

La représentation du banquet se trouve sur la paroi au fond du tombeau au-dessous de deux niches avec des urnes cinéraires et au-dessus d'un banc qui court le long des parois de la chambre. Dimensions : 1,50 × 0,40 m ; couleurs : vert, marron, jaune, bleuâtre.

Au banquet prennent part huit personnes assises en demi-cercle autour d'un objet long et rectangulaire en forme de grille (une table ?). Le premier des convives à partir de la gauche, tournant le dos à la table, lève les deux mains vers le danseur ou le serviteur barbu qui s'approche au pas de course, portant une couronne et un sceptre. Le second des convives joue de la flûte double. Le cinquième et le dernier boivent dans de grands rhytons. Tous portent des tuniques de couleurs différentes et presque tous sont barbues. A droite de la scène est représenté un autre serviteur, vêtu comme le premier d'une tunique courte. Dans chaque main il porte une assiette avec des objets non reconnaissables.

Trois représentations peintes de banquets, qui proviennent de tombeaux plus anciens que les monuments décrits jusqu'ici, forment un

187. B. Brea (*op. cit.*, p. 177) et G. Agnello (*op. cit.*, p. 143) considèrent la forme du lit comme celle du « type *klinè* », ce qui semble inexact : on aperçoit bien la forme du *sigma*.

188. G. E. Bonsor, *An Archaeological Sketch-Book of the Roman Necropolis of Carmona*, New York, 1931, p. 99, n° LVII. Cette publication semble être la seule et ne contient que des dessins et des plans des tombeaux, de leur mobilier et du décor ; elle ne donne pas d'indications chronologiques plus précises.

groupe assez cohérent du point de vue du style, de la forme et aussi de la signification dans le contexte des autres scènes des mêmes ensembles.

XXX. La scène du columbarium de la Villa Pamphili à Rome¹⁸⁹ (fig. 16).

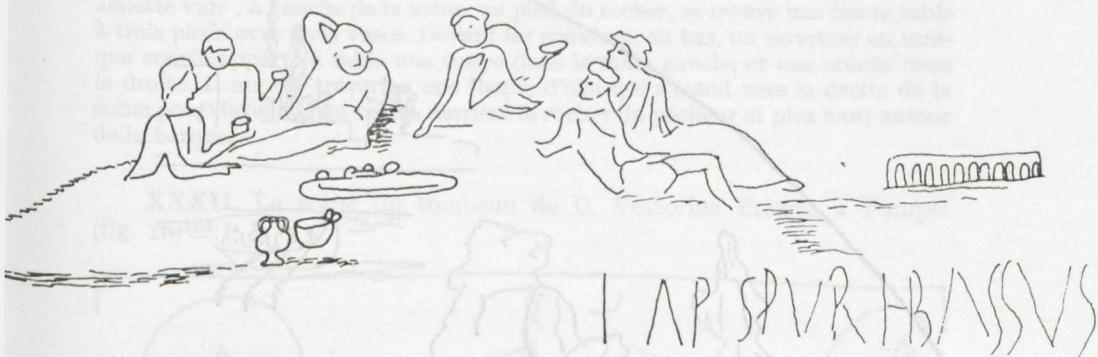


FIG. 16. — Columbarium de la Villa Doria Pamphili ; Rome, Musée National des Thermes (XXX).

Elle se trouve sur la paroi, à gauche des escaliers d'entrée, à l'extrémité gauche d'une bande peinte au-dessous du second rang de niches contenant les urnes cinéraires et à côté de représentations d'oiseaux, de paysage, d'un sacrifice religieux et de musiciens. Dimensions : 2,05 × 0,90 m ; couleurs : rouge, marron, vert, gris ; datation : période d'Auguste¹⁹⁰.

La scène représente six convives vêtus de tuniques longues à manches longues, et portant des couronnes de fleurs sur la tête. Ils sont assis en demi-cercle mais il est impossible de constater s'il existe un *stibadium* ou si le banquet se déroule à même la terre ; cette seconde éventualité semble la plus probable. Trois convives à gauche sont allongés, avec les pieds tournés vers la gauche ; trois autres au contraire étendent les jambes vers la droite. Quelques-uns tiennent des coupes de vin. Devant les dîneurs, au milieu, se trouve une assiette plate sur laquelle est posé un objet méconnaissable. Encore plus bas, au premier plan de la scène, on voit un vase à haut pied et à deux anses, ainsi qu'une grande coupe avec deux anses verticales du même côté. A droite de la scène, on aperçoit une architecture constituée d'un mur percé de onze arcades. Du même côté, en bas, figure une inscription qui a été grattée : I. AP. SPVR. I. BASSVS.

189. O. Jahn, *Die Wandgemälde des Columbariums in der Villa Pamphili*, *Abhandlungen der bayerischen Akademie der Wissenschaften*, VIII, 1857, p. 8 s, 250, pl. VI/17 ; E. Samter, *Le pitture del colombario di Villa Pamphili*, dans *Mitt. des Kaiser. Deut. Arch. Inst.*, VIII, 1893, p. 134 sq., 143 ; H. Matthaei, p. 6 ; G. Bendinelli, *Roma V, Le pitture del colombario di Villa Pamphili*, Roma, 1941, p. 7, pl. II/1, paroi A, IX.

190. Ch. Hülsen, *Le iscrizioni del colombario di Villa Pamphili*, dans *Mitt. des Kaiser. Deut. Arch. Inst.*, VIII, 1893, p. 165 ; G. Bendinelli, *op. cit.*, p. 32-37.

XXXI. La scène de l'hypogée de Caivano, près de Naples¹⁹¹ (fig. 17).

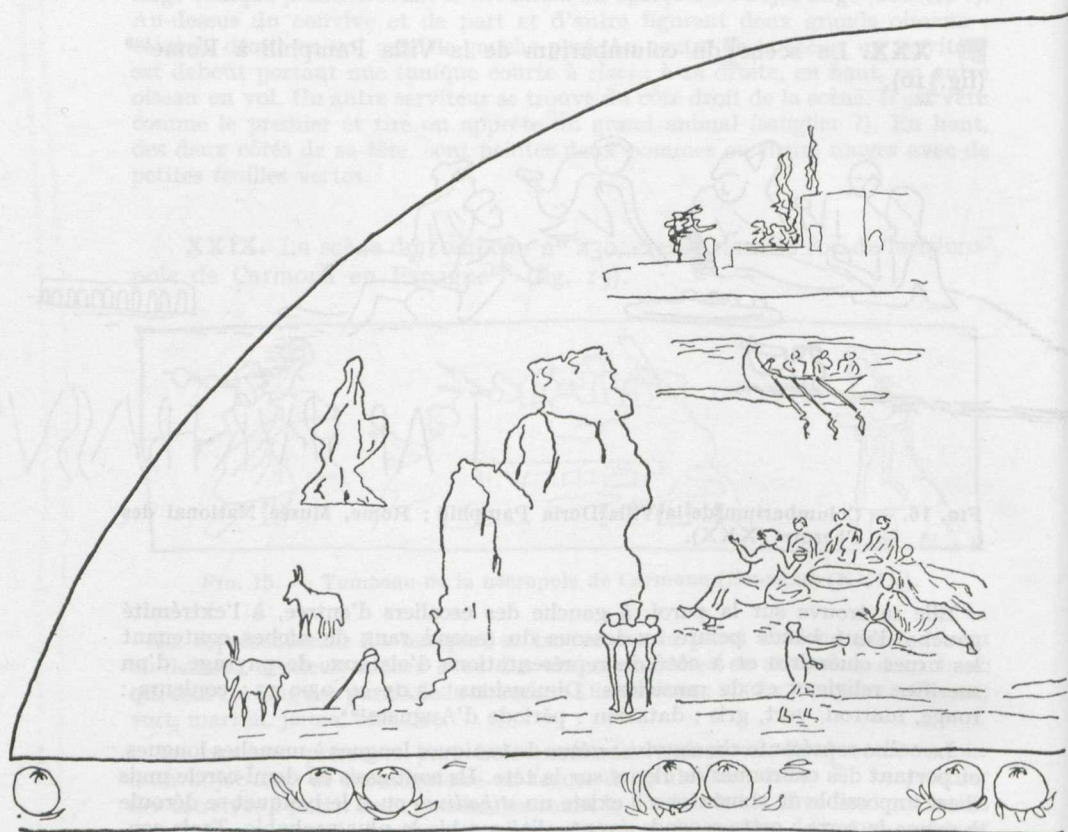


FIG. 17. — Hypogée de Caivano près de Naples (XXXI).

La représentation du banquet se trouve un peu à gauche du centre de la lunette, sur la paroi du fond de l'hypogée, au-dessus d'une large bande décorative avec des pommes. Le banquet se passe au milieu d'un paysage encadré de deux rochers : sur celui de droite sont peints une scène de sacrifice devant un autel, une colonne, un arbre et un pêcheur tenant une canne. Au-dessus du banquet, est figurée une barque avec quatre personnes à bord et trois rames ; encore plus haut, on voit une maison au milieu des arbres. En bas, à côté des rochers, aux deux extrémités de la lunette, se trouvent des pasteurs avec des chèvres. Dimensions de la lunette : 3,60 × 1,47 m ; couleurs : vert, rouge, jaune,

191. O. Elia, *L'ipogeo di Caivano*, *Monum. Ant. dell' Accad. dei Lincei*, 34, 1931, p. 438-41, 470-76, pl. II, VI ; F. Wirth, *Röm. Wand.*, p. 87-89 ; F. Gerke, *Ideengeschichte der ältesten christlichen Kunst*, Berlin, 1940, p. 36.

marron, rosé, noir ; datation : dernier quart du I^{er} siècle (O. Elia)¹⁹², 130-160 (F. Wirth)¹⁹³.

Dans la scène de banquet six convives sont placés librement sur le *stibadium* dont les extrémités sont bien visibles. On peut remarquer que parmi les dîneurs, peints en silhouette, le premier à partir de la gauche lève une coupe de vin. Tous les six semblent être vêtus, de pareille manière, de tuniques longues avec des couronnes de fleurs sur la tête. Au milieu de la scène est figurée une grande assiette vide ; à gauche de la scène, au pied du rocher, se trouve une haute table à trois pieds avec trois vases. Devant les convives, en bas, un serviteur en tunique courte apporte à table une coupe dans la main gauche et une cruche dans la droite. Il semble traverser une flaque d'eau qui s'étend vers la droite de la scène pour devenir plus visible derrière le rocher du pêcheur et plus haut autour de la barque.

XXXII. La scène du tombeau de C. Vestorius Priscus à Pompei (fig. 18)¹⁹⁴.

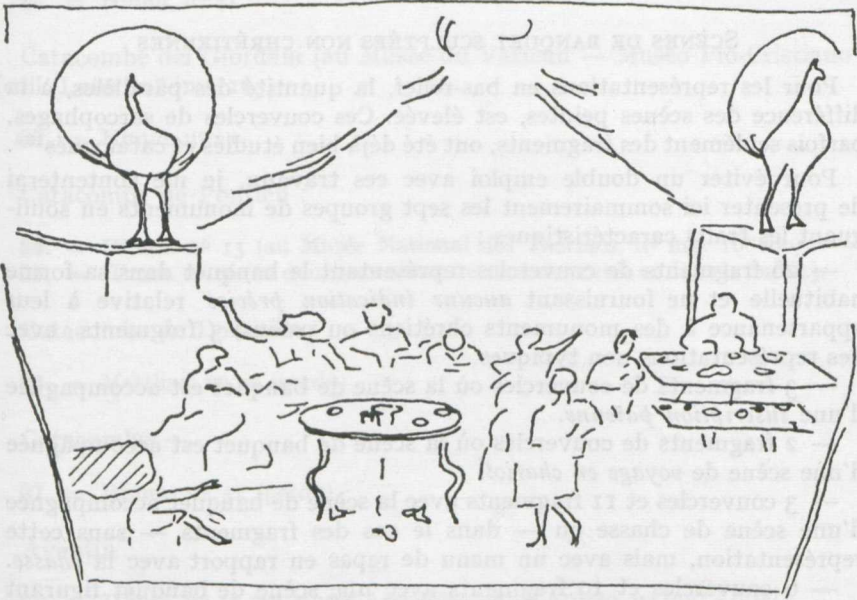


FIG. 18. — Tombeau de C. Vestorius Priscus ; Pompei (XXXII).

192. *Op. cit.*, p. 492.

193. *Röm. Wand.*, p. 88.

194. G. Spano, *La tomba dell' edile C. Vestorio Prisco in Pompei*, dans *Atti della Reale Acc. d'Italia, Mem.*, ser. VII/III, fasc. 6, 1943, p. 277-81, fig. 11. M. J.-M. Dentzer, *La tombe de C. Vestorius dans la tradition de la peinture italique*, dans *M.E.F.R.*, LXXIV, 1962, p. 547-49 ; H. Mielsch, *Römische Stuckreliefs (Mitt. des Deut. Arch. Inst., Abh.)*, Heidelberg, 1975, p. 139, n° K50 ; E. la Rocca, M. et A. de Vos, F. Coarelli, *Guida archeologica di Pompei*, Roma, 1976, p. 280/j.

La représentation du banquet, peinte en blanc, jaune et bleuâtre sur un fond rouge-foncé, se trouve en haut sur la face méridionale de la base de l'autel du tombeau, au-dessus d'une scène marine. Datation c. 75-76 après J.-C.¹⁹⁵.

La scène aujourd'hui à peine visible représente six convives allongés sur un haut *stibadium* devant lequel est peinte une table à trois pieds avec des vases d'argent aux formes fines et variées. Les dîneurs parlent en faisant divers gestes de mains dont le plus clair est celui du second des convives qui boit d'un grand *rhyton* levé dans la main droite. Devant l'extrémité droite du *stibadium* on voit un serviteur en tunique courte portant une cruche. Du même côté un autre serviteur est debout derrière les convives. Le troisième se trouve encore plus à droite derrière un *repositorium* formé de deux plateaux rectangulaires superposés avec différents vases aux formes non reconnaissables. Devant l'extrémité gauche du *stibadium* est assis un petit musicien jouant de la flûte. Le sol au-dessous de la table est couvert de fleurs et, en haut de la scène, un *parapetasma* suspendu au centre indique que le banquet se passe en plein air. Derrière les convives, de chaque côté de la scène, un pilier rectangulaire porte une statue de paon à la queue éployée.

SCÈNES DE BANQUET SCULPTÉES NON CHRÉTIENNES

Pour les représentations en bas-relief, la quantité des parallèles, à la différence des scènes peintes, est élevée. Ces couvercles de sarcophages, parfois seulement des fragments, ont été déjà bien étudiés et catalogués¹⁹⁶.

Pour éviter un double emploi avec ces travaux, je me contenterai de présenter ici sommairement les sept groupes de monuments en soulignant les traits caractéristiques :

— 26 fragments de couvercles représentant le banquet dans sa forme habituelle et ne fournissant aucune indication précise relative à leur appartenance à des monuments chrétiens ou païens; 3 fragments avec des représentations non typiques.

— 3 fragments de couvercles où la scène de banquet est accompagnée d'une *inscription païenne*.

— 2 fragments de couvercles où la scène de banquet est accompagnée d'une scène de *voyage en chariot*.

— 3 couvercles et 11 fragments avec la scène de banquet accompagnée d'une scène de chasse ou — dans le cas des fragments — sans cette représentation, mais avec un menu de repas en rapport avec la *chasse*.

— 6 couvercles et 10 fragments avec une scène de banquet figurant certainement dans un contexte *mythologique* le *repas de la chasse calydonienne de Méléagre*.

— 1 couvercle et un fragment avec la scène de banquet du cycle de la *chute de Troie, l'Iliopersis*.

— 16 couvercles et 11 fragments avec la scène de banquet du *cycle dionysiaque*.

195. *Ibid.*, p. 280.

196. Il s'agit surtout de F. Gerke, *Christ. Sark.*, p. 110-40, 365; F. Matz, III, p. 328-39; H. Himmelmann, *Typ. Unt.*, p. 57-66, pl. 44b-49b; G. Koch, p. 125-29, pl. 114-18.

I — *Banquet habituel sans aucune indication permettant une interprétation*

Fragments de provenance connue (romaine) :

Catacombe de S. Callixte :

15. = Himm. n° 29 ; — 16 = Himm. n° 35 ; — 17. = Himm. n° 36 ; —
18. = Himm. n° 37.

Catacombe de Priscille :

19. = Himm. n° 9 ; — 20. = Himm. n° 15 ; — 21. = Himm. n° 31.

Catacombe de S. Sébastien :

22. = Himm. n° 41.

Catacombe dei Giordani (au Musée du Vatican — Museo Pio-Cristiano
(coll. Later. n° inv. 165) :

23. = Himm. n° 11.

Catacombe de Pontien :

24. = Himm. n° 13 (au Musée National des Thermes, n° inv. 106200) ; —
25. = Himm. n° 16 (en deux morceaux : au même musée et dans la catac.).

Catacombe de Domitille :

26. = Matthaei n° 2a (perdu).

Catacombes :

27. = Himm. n° 51 (perdu).

Aventin :

28. = Himm. n° 53 (au Musée Archéologique d'Arezzo, n° inv. A0)¹⁹⁷ ;

Ostie :

29. = Himm. n° 18 (au Musée) ; — 30. = Himm. n° 23 (au Musée) ; —
31. = Himm. n° 28 (au Musée) ; — 32. = Matthaei n° 9 (perdu).

¹⁹⁷ Le fragment était considéré par F. J. Dölger ((IXΘΥΣ, IV, pl. 244-1) et par N. Himmelmann comme perdu. Le dessin présenté par Dölger correspond cependant à un fragment de provenance inconnue se trouvant au Musée d'Arezzo (collection Funghini, n° inv. A 0). Il est donc plus que probable qu'il s'agit du même relief.

Fragments de provenance inconnue dans les musées de Rome :

Vatican :

- 33.** = Himm. n° 56 (Museo Pio-Cristiano, coll. Later. n° inv. 117/4) ; —
34. = Himm. n° 22 (Gal. Chiarimonti — magasin).

Campo Santo Teutonico :

- 35.** = Himm. n° 44.

Palazzo Corsetti :

- 36.** = Himm. n° 46.

Fragments de provenance inconnue des autres musées :

Berlin :

- 37.** = Himm. n° 19 (Schloss Glienicke, n° inv. G.L. 167) ; — **38.** = Himm. n° 4 (Kaiser-Friedrich Museum, n° inv. 3060).

Oxford :

- 39.** = (Pusey House)¹⁹⁸.

Fragment de production locale provinciale :

Arles :

- 40.** = Himm. n° 40 (pl. IV, 4).

Parmi tous ces fragments il n'y en a que cinq où les scènes de banquet sont complètes : avec cinq convives (**15**, **23**, **39**), ou quatre (**37**, **40**). Dans deux autres scènes fragmentaires, où trois personnes sont conservées, la forme de la courbure du *stibadium* permet de supposer aussi l'existence de cinq participants (**28**, **30**). Une scène, incomplète également (**33**), représente six convives, très serrés les uns contre les autres, mais on ne peut pas deviner combien il y en avait encore. Les autres fragments avec un, deux ou trois convives sont trop petits pour reconstituer le nombre

¹⁹⁸ M. Sotomayor, *Una importante y mal conocida colección de objetos paleocristianos*, dans *Röm. Quart.*, 58, 1963, p. 225, n° 3, pl. 20 a.

probable des participants au banquet¹⁹⁹. Les dîneurs portent en général des tuniques à manches longues ; dans deux scènes ils ont un *palium* sur les tuniques (15, 29). En ce qui concerne le menu, dans la plupart des scènes, sauf celles par trop fragmentaires, on distingue des petits pains, marqués d'une croix, placés devant le *stibadium*, portés par les serviteurs ou tenus dans la main par les convives (18, 19, 22, 23, 24, 25, 27, 30, 31, 33, 35, 37, 38, 40). Dans trois scènes des petits pains se trouvent dans de grands paniers placés devant ou à côté du *stibadium* (23, 24, 32). Le poisson apparaît onze fois : devant le *stibadium* (18, 20, 25, 33, 35) et sur une table à trois pieds (22, 30, 32, 39, 40), dans trois cas, parmi ces dernières scènes, il y a un chien à côté de la table. La présence du vin est indiquée par des verres dans les mains des convives ou des serviteurs (15, 21, 23, 34, 36, 37, 39), par de grandes marmites, sur le feu ou non, au coin gauche de la scène (15, 17, 18, 24, 34) ou par deux bouteilles dans un grand panier double (40). Les serviteurs en tuniques courtes apportent à table du pain, du poisson et du vin (16, 17, 18, 21, 23, 24, 26, 27, 37, 38, 39) ou bien ils s'occupent de la marmite en s'agenouillant devant (15, 17, 18, 24, 34). Dans cinq scènes, le plein air est indiqué par un arbre (21, 24, 28, 32, 34) dans cinq autres par un *parapetasma* (16, 20, 21, 36, 38) ; une forme architecturale (une petite maison) n'apparaît qu'une seule fois (39).

La datation de ces fragments de bas-relief, parfois très approximative à cause de leurs petites dimensions et de leur état de conservation, intéresse la seconde moitié du III^e et la première du IV^e siècle : années 60 du III^e (19), second tiers du III^e (38), seconde moitié du III^e (20), fin du III^e (15, 24, 25, 30, 31, 35, 36, 37), fin du III^e ou début du IV^e (21, 28, 34), début du IV^e (17, 22, 29, 39), environ 320 (33), années 20 du IV^e (40), moitié du IV^e (18)²⁰⁰.

Trois représentations de banquet s'écartent, d'une certaine façon, du type habituel de la scène :

41. — Himm. n° 55 (couvercle presque entièrement conservé d'un sarcophage d'enfant au Musée du Vatican, Gal. Chiarimonti, n° inv. 2165) (pl. IV, 1).

Au centre de la scène trois convives sont derrière et sur le *pulvinum*. Des deux côtés, les autres dîneurs sont assis derrière deux tables rectangulaires. Au milieu d'eux les serviteurs et les servantes en tuniques longues et courtes, apportent des plats, des boissons et des objets indéterminables. Devant le *stibadium* se trouve une table avec un poisson au-dessus et un chien à côté.

Le type du relief le rapproche des autres datant de la fin du III^e siècle.

199. Des reconstructions excessives et parfois pleines d'imagination risquent d'être fort dangereuses dans ce domaine : comparer les fragments publiés par J. Wilpert (*Le pitt.*, pl. 255/1, 3, 5, 6, 8) et surtout celui de la pl. 164/5 où rien n'indique qu'il y avait une scène de banquet au-dessous d'un petit morceau conservé de *parapetasma*, qui se trouve sur la cuve du sarcophage (?) à côté du *clipeus* central.

200. Je voudrais exprimer ma gratitude à M. H. Brandenburg pour l'aide généreuse qu'il m'a offerte pour établir cette séquence chronologique.

42. — Himm. n° 20 (fragment de couvercle au Musée du Vatican, Loggia Scoperta, n° inv. 13).

Un homme ou une femme (une tête masculine sur un corps féminin), dont le visage semble un portrait, est assis derrière le *pulvinum*. Du côté droit, on aperçoit le bras levé d'un autre dîneur. A gauche sont sculptés deux serveurs : le premier en tunique longue, avec un porc rôti et le deuxième en tunique courte avec un lapin. Devant le *stibadium* se dresse une table avec un poisson au-dessus et un double panier avec des bouteilles à côté.

Datation : époque constantinienne²⁰¹.

43. Himm. n° 47 (fragment de couvercle au Musée d'Ostie, n° inv. 676).

Sur le sarcophage, on aperçoit les deux jambes et la partie inférieure du corps d'un grand putto volant. Sur le couvercle, doté d'un masque angulaire, se trouvent, à partir de la gauche : une marmite sur le feu, un serveur agenouillé, un musicien jouant d'une flûte, deux autres serveurs apportant du vin et une assiette, un convive allongé à plat ventre sur le *pulvinum*.

Datation : du III^e siècle²⁰².

2 — Banquet accompagné d'une inscription païenne

Trois exemples de la scène de banquet accompagnée d'une inscription funéraire neutre (sans formules caractéristiques pour l'épigraphie chrétienne) :

44. — Himm. n° 50 (fragment d'un couvercle du Musée d'Ostie, n° inv. 1346)

Le tableau central porte une inscription : D [M] / L LICINIO M / ... / EQ R DECVR-
(IONI) / HOMINI P... / HERED(ES)...

A sa gauche on distingue la scène de banquet, très incomplète : des fragments du *stibadium*, trois petits pains devant, un convive en train de boire et les mains d'un autre placées sur le *pulvinum*.

Datation : d'après le style de l'inscription, dernier quart du III^e siècle²⁰³.

45. — Himm. n° 49 (fragment d'un couvercle de Cessenon Bézier, France, incorporé dans le mur d'une maison).

Le tableau central porte une inscription : SVPLICIO A[PRO VIRO ?] / PRESTANTI
A[VRELIA ?] / VITALINIA [CONIVX] / KARISSIMA [SVO ET LIBERO ?] / RVM IPSIVS

201. Le traitement des visages en plein relief, les types de vêtements féminins surtout, la forme de l'élaboration des yeux et des plis sont très proches des exemples analogues du monument des Tétrarques du *Forum Romanum* et de ceux de l'arc de Constantin (H. Kähler, *Das Fünfsäulendenkmal für die Tetrarchen auf dem Forum Romanum*, Köln, 1964, p. 37 s, pl. I/1, 2, III/2).

202. T. Brennicke, *Kopf und Maske*, Berlin, 1970, p. 71, n° 109.

203. M. Bloch, *Ostia, Not. d. Sc.*, 1953, p. 294, n° 57.

I[MPENDIO ?] / SARCOFAGV[M ...] EXIBERE CVR[AVIT... CV] / RANTE EVSEB[IO ...] AMANTIS[SIMO]²⁰⁴.

A sa gauche se trouve la scène de banquet complète, mais assez endommagée. Celle-ci représente six convives, en tuniques à manches longues, assis derrière un *pulvinum*. Devant celui-ci, se trouve une table couverte d'une nappe avec au-dessus une assiette portant probablement un rôti. A droite de la table on voit un chien. Derrière les convives trois serviteurs (deux à gauche un à droite) apportent à table des plats impossibles à préciser.

Datation : première moitié du IV^e siècle, production locale²⁰⁵.

46. — Dölger, IXΘΥΣ, III, p. 56, n° 3 (fragment d'un couvercle du Musée d'Ostie, n° inv. 859) (pl. IV, 2).

Entre le masque angulaire et le tableau central portant des restes d'une inscription²⁰⁶ se trouve la scène de banquet : trois hommes vêtus de tuniques et de *pallia*, avec des bonnets phrygiens sur la tête. Devant le *stibadium*, sont représentés trois assiettes avec des plats impossibles à déterminer. Du côté droit deux serviteurs, l'un derrière l'autre, servent à table. Le premier apporte des fruits ou des pains et une cruche. Au second plan on voit un *parapetasma*.

Datation : III^e siècle²⁰⁷.

3 — Scènes de banquet accompagnées de celles de voyage en chariot

47. — Himm. n° 38 (couvercle de la Villa Guicciardini à Sesto Fiorentino) (pl. VI, 2).

Le couvercle est flanqué de deux masques (symbolisant le soleil et la lune). Au centre se trouve un tableau, sans aucune inscription, supporté par deux génies ailés. Dans le panneau figuré de gauche : scène avec un couple et un conducteur assis sur un chariot tiré par deux chevaux et guidé par un personnage à pied ; au fond, les murs d'une maison.

Dans le panneau figuré de droite, quatre convives sont en train de boire, manger et parler, avec des gestes vifs de mains ; ils portent des tuniques longues à manches longues. Sur le *pulvinum* : un petit pain marqué d'une croix ; devant une table à trois pieds avec un poisson, un chien et un double panier avec deux

204. CIL XII, 4290. H. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule Romaine*, Paris, 1907, I, n° 553.

205. T. Brennicke, *op. cit.*, p. 67, n° 98.

206. L'inscription, maintenant presque invisible, n'est plus conservée qu'en partie ; elle était plus complète au moment de sa découverte : DM / L. Arrio Vitaliano, dec. / Laur. vico August., IIII / vir. eiusdem. loci, / quaest. aer., flam[ini] / qui vix. an[nis...], men[sib. X, dieb... / ...ianus (CIL, XIV, 301).

207. T. Brennicke, *op. cit.*, p. 72, n° 110.

bouteilles. Trois servantes en tuniques longues servent à table (une à gauche, deux à droite). Au-dessus des têtes des convives est suspendue une guirlande.

Datation : premier tiers du IV^e siècle²⁰⁸.

48. — Himm. n^o 42 (petit fragment de Blera [Bieda]).

Ce fragment de couvercle comporte seulement la partie centrale. Il représente, à partir de la gauche : un guide à pied qui précède d'habitude le chariot avec, au fond, une muraille ; une tabula sans inscription ; une scène de préparation du vin accompagnant la représentation du banquet perdue.

Les dimensions et le mauvais état de conservation du relief ne permettent pas de bien préciser la datation du fragment qui semble appartenir au IV^e siècle.

4 — Scènes de banquet accompagnées des scènes de chasse

Bas-reliefs de provenance connue :

Catacombe de S. Sébastien :

49. = Himm. n^o 33 (couvercle entier) (pl. V, 1).

Catacombe de Prétextat :

50. = Himm. n^o 45.

Badia di S. Pietro à côté de Fertillo :

51. = Himm. n^o 54 (perdu).

Fragments de provenance inconnue des Musées de Rome :

Vatican :

52. = Himm. n^o 25 (Museo Pio-Cristiano, coll. Later., n^o inv. 117/1) ; —

53. = Himm. n^o 2 (Gal. Chiarimonti, n^o inv. 214) ; — 54. = Himm. n^o 6 (Gal. Chiarimonti, n^o inv. 160 a).

Villa Borghèse :

55. = Himm. n^o 3.

208. D'après le style des masques angulaires caractéristiques de la période constantinienne (*ibid.*, p. 149-53). On trouve en plus le même type de génie ailé supportant le tableau central sur le couvercle du sarcophage Albani de la catacombe de S. Sébastien, daté du premier tiers du IV^e siècle (*Repertorium*, p. 139 s, n^o 241, pl. 54).

Palazzo Merolli :

56. = Himm. n° 10.

Palazzo Randanini :

57. = n° nég. Deut. Arch. Inst. Rom 581570 (pl. VI, 4).

Fragments de provenance inconnue dans les autres musées :

Florence :

58. = Himm. n° 43 (Galerie des Offices, n° inv. 458).

Naples :

59. = Himm. n° 14 (Musée National, n° inv. 6595).

Copenhague :

60. = Himm. n° 26 (Ny Carlsberg Glyptothek).

Leiden :

61. = Himm. n° 1 (Rijksmuseum van Oudheden).

Un couvercle de production locale provinciale :

Déols, Saint-Étienne :

62. = Himm. n° 39.

La plupart des scènes de banquet de ce groupe, sur les trois couvercles entiers et sur les fragments, ont conservé la composition complète. Sur les couvercles entiers, à côté des scènes de banquet, on trouve des scènes de chasse proprement dite (49 : pl. V, 1, 51), de départ ou de retour de la chasse (50). En général, les convives sont quatre (49, 54, 56, 60, 61, 62) ou bien trois (51, 52, 53, 55, 59). Leurs vêtements sont plus variés cette fois : tuniques à manches longues (49, 50, 55, 56, 61, 62), tuniques avec un *pallium* au-dessus (59), tuniques courtes sans manches ou laissant un bras découvert (52, 54, 57, 58, 61). C'est le menu qui indique l'appartenance de ces scènes au groupe du repas des chasseurs : une tête de sanglier placée par terre devant le *stibadium*, entre deux petits pains marqués d'une croix (49, 54, 55, 59, 60, 61) ou sur une petite table à trois pieds (50, 56, 62) ; un cuissot de sanglier dans la même position avec (53) ou

sans (56) les deux pains. L'atmosphère générale des ces banquets est plus joyeuse et détendue que dans les scènes des autres groupes, mais les convives ont des poses habituelles sur toutes les représentations. Ils boivent, parlent, appellent des serviteurs ou se reposent avec un des bras levé derrière la tête. Sur sept reliefs, on trouve des scènes annexes relatives à la préparation du vin : une marmite sur le feu (52, 53, 54, 56, 59, 61) ou une grande cruche sur une table à trois pieds (49 : pl. V, 1). Les serviteurs s'occupent des marmites, servent à table en apportant du pain (52), ou d'autres plats, probablement du rôti (49, 53, 57) ou du vin (49, 54, 59, 60). L'atmosphère de plein air est indiquée par des arbres avec ou sans *parapetasma* (53, 54, 58, 61) ou seulement par un *parapetasma* suspendu au-dessus des têtes des convives (49 : pl. V, 1, 56). Dans une des scènes, à côté d'un dîneur se trouve un carquois (57).

Datation de ces fragments : fin du III^e siècle (50, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 61), dernier quart du III^e siècle (49 : pl. V, 1), fin du III^e et début du IV^e siècle (60), début du IV^e siècle (57 : pl. VI, 4), second quart du IV^e siècle (62)²⁰⁹.

5 — La chasse de Calydon

Parmi tous les reliefs des couvercles de sarcophages avec la scène de banquet calydonien, je ne retiens que ceux qui représentent le repas des chasseurs de type « *sigma* », avec Méléagre, Atalante, les deux Dioscures et d'autres personnes non identifiées. J'en exclurai, par contre, trois fragments avec la scène où le sanglier est attaché, qui accompagne d'habitude le banquet²¹⁰ ainsi que la scène de banquet elle-même avec Méléagre et Atalante allongé sur la *klinè*²¹¹. Ces quatre scènes n'offrent pas de parallèles directs avec les représentations des autres groupes.

Couvercles avec sarcophages :

63. = Koch n° 128 (Rome, église Sainte-Cécile du Transtévère) (pl. V, 2) ; —
 64. = Koch n° 7 (Frascati, Villa Aldobrandini, provenant d'Ostie) ; —
 65. = Koch n° 81 (Istanbul, Musée Archéologique, n° inv. 2100) ; —
 66. = Koch n° 73 (Bâle, Antikenmuseum, n° inv. 434).

Couvercles entiers sans sarcophages :

67. = Koch n° 130 (Ostie, nécropole de l'Isola Sacra) ; — 68. = Koch n° 131 (Florence, Villa Bardini, perdu).

209. Cf. la note 200. Pour le fragment n° 49 voir *Repertorium*, p. 155, n° 298.

210. G. Koch, p. 128 s, n° 140-42, pl. 118, fig. 10-11.

211. *Ibid.*, n° 139.

Fragments de couvercles de Rome :

69. = Koch n° 127 (Vatican, Gal. Chiarimonti, n° inv. 129/6) ; — 70. = Koch n° 134 (Villa Borghèse, jardin) ; 71. = (n° neg. Deut. Arch. Inst. Rom 581569)²¹² (pl. VI, 3) ; — 72. = Koch n° 132 (Studio Canova, perdu) ; — 73. = Koch n° 133 (maison de via Lanziana 26) ; — 74. = Koch n° 136 (propriété privée, perdu) ;

Fragments de couvercles en dehors de Rome :

75. = Koch n° 138 (Velletri, perdu) ; — 76. = Koch n° 137 (Saint-Germain-en-Laye, Musée des Antiq. Nat., n° inv. 155) ; — 77. = Koch n° 129 (Berlin, Schloss Klein Glienicke bei Potsdam) ; — 78. = Koch n° 135 (Göttingen, Arch. Inst. der Universität).

Sur les sarcophages du premier groupe on trouve d'habitude des reliefs avec des scènes du cycle de Méléagre : chasse au sanglier, retour de la chasse, mort de Méléagre, tristesse d'Atalante (64, 65, 66) ; dans un seul cas, le sarcophage comporte des strigiles sans aucune représentation figurée (63 : pl. V, 2). À côté de celle du banquet, les scènes voisines représentent : le bardage du sanglier, la préparation de la viande (63, 64, 65, 67, 72) ; la préparation du vin, avec une grande marmite sur le feu (63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 75, 77) ; la présentation d'une guirlande de fleurs (66). Au banquet même participent : trois (75, 76), quatre (63, 64, 68), cinq (67, 72), six (69), sept (66), enfin neuf convives sur deux *stibadia* (65). Parmi eux nous retrouvons les personnages connus de la chasse calydonienne : Atalante en tunique longue ou courte et avec les cheveux tirés rassemblés en un petit chignon (tous les exemples sauf 71, 78) ; deux Dioscures avec des chapeaux coniques sur la tête (tous les exemples sauf 68, 70, 71, 73, 75) et un homme habituellement nu, assis à côté d'Atalante et qui, à considérer son geste (la main gauche levée vers les serviteurs), paraît être le maître du banquet et est donc interprété d'habitude comme Méléagre (63, 64, 65, 66, 67, 75, 76). Les autres dîneurs masculins sont nus (71) ou portent une petite pèlerine sur les épaules (69), une tunique courte qui laisse un bras découvert (*tunica ezomita*) (70) ou des tuniques et des *pallia* (76). Devant le *stibadium* peuvent se trouver : une tête de sanglier (72, 76), des cuissots de sanglier (64), des petits pains (64, 65, 66, 68, 71, 72, 75), une bouteille ou une amphore de vin (75, 76). Les serviteurs s'occupent de la préparation du vin ou bien apportent des plats à table (64, 68, 71, 72, 75, 76). Parfois, du côté droit du *stibadium*, on voit un autre personnage mythologique, Oineus, debout, avec une lance dans la main gauche, la droite levée dans un geste de discours (63 : pl. V, 2). Au fond de la scène il y a quelquefois des arbres (68, 71, 77) ou un *parapetasma* (63, 65, 73, 76, 77).

212. N. Himmelmann, *Typ. Unt.*, p. 66.

La datation : première moitié du II^e siècle (65), seconde moitié du II^e (66, 67, 69), fin du II^e (70), premier quart du III^e siècle (63 : pl. V, 2, 77, 78), première moitié du III^e siècle (72, 74), seconde moitié du III^e (64), fin du III^e (68, 76)²¹³ et début du IV^e siècle (71 : pl. VI, 3)²¹⁴.

6 — *Le cycle troyen*

Seuls jusqu'à présent deux exemples de reliefs représentent le groupe des scènes de banquet des Troyens du cycle de la chute de Troie.

79. — C. Robert II, 64 (couvercle fragmentaire d'Oxford, Univ. Mus. (pl. VI, 1)²¹⁵.

La scène de banquet se trouve au centre du couvercle. Trois convives assis derrière un *pulvinum* portent des tuniques et des bonnets phrygiens sur la tête. Ils boivent du vin. Le premier, à partir de la droite, attaqué par un soldat (un Grec), renverse son verre sur le *pulvinum*. A gauche du *stibadium* sont figurés un autre Troyen debout, en tunique courte et avec un bonnet phrygien, et un personnage en tunique longue identifié avec Priam ou Cassandre²¹⁶. Au coin gauche de la scène se trouve le cheval de Troie tiré au-delà de la porte de la ville par quatre de ses habitants. A droite du banquet, Achille traîne le cadavre d'Hector attaché derrière son char à travers le terrain jonché des corps des Troyens. Le couvercle est flanqué de deux masques de têtes masculines avec des bonnets phrygiens.

Datation : première moitié du III^e siècle²¹⁷.

80. — Fragment d'un couvercle de la catacombe de S. Sébastien — encore inédit²¹⁸.

A gauche est partiellement conservée la *tabella* sans inscription et à droite la scène de banquet avec deux convives seulement. Ils portent des bonnets phrygiens. Le premier à partir de la gauche est attaqué par un soldat qui s'approche de lui, glaive dégainé, du côté gauche où, plus loin, se trouve encore un autre soldat. Derrière le convive attaqué il y a, debout, un serviteur ou un autre dîneur, portant un bonnet phrygien et qui se précipite vers son compagnon blessé. Devant le *stibadium* se trouvent deux petits pains marqués d'une croix.

213. D'après G. Koch, p. 125-29.

214. Cf. la note 200.

215. A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge, 1882, p. 566, n° 111 ; H. Heydemann, *Iliupersis auf einer Trinkschale des Brygos*, Berlin, 1866, pl. II, 3 ; C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, Berlin, 1890, II, p. 73-75, n° 64, pl. XXVI ; T. Brennicke, *op. cit.*, p. 49, 210, n° 73, pl. LIII/1.

216. C. Robert, *op. cit.*, p. 74.

217. D'après le type des masques angulaires : T. Brennicke, *op. cit.*, p. 47.

218. Je voudrais remercier ici le P. U. Fasola pour m'avoir autorisée à mentionner ce monument qui va être publié dans un prochain volume de *R.A.C.*

7 — *Le cycle dionysiaque*

Le groupe des bas-reliefs des sarcophages dionysiaques présente un nombre assez grand de scènes de banquet :

Couvercles avec sarcophages :

81. = Matz n° 108 (Rome, Musée National des Thermes, n° inv. 128577) ; —
 82. = Matz n° 76 (Rome, Musée National des Thermes, n° inv. 124682) ; —
 83. = Matz n° 152 (Rome, Musée du Capitole, Pal. des Conserv.) (pl. VII) ; —
 84. = Matz n° 218 (Vatican, Gal. dei Candelabri, n° inv. IV, 30) ; —
 85. = Matz n° 265 (Vatican, Pio-Profano, coll. Later. n° inv. 10425) ; —
 86. = Matz n° 129 (Cambridge, Fitzwilliam Museum) ; — 87. = Matz
 n° 75 (Copenhague, Ny Carlsberg Glyptothek, n° inv. 778) ; — 88. = Matz
 n° 285 (Pise, Campo Santo) ; — 89. = Matz n° 199 (Baltimore, Walter
 Art Gallery) ; — 90. = Matz n° 180 (Ince Blundell Hall, n° inv. 243) ; —
 91. = Matz n° 179 (Paris, Musée du Louvre, n° cat. MA 475)²¹⁹.

Couvercles entiers sans sarcophages :

92. = Matz n° 162 (Rome, Musée du Capitole, perdu) ; — 93. = Matz
 n° 194 (Rome, Villa Doria Pamphili, n° inv. MD 2331) ; — 94. = Matz
 n° 189 (Ince Blundell Hall) ; — 95. = Matz n° 181 (Turin, Musée des
 Antiquités) ; — 96. = Matz n° 183 (Paris, Musée du Louvre, n° cat. MA
 1590).

Fragments de couvercles de Rome :

97. = Matz n° 184 (Vatican, Gall. Chiarimonti, n° inv. XLVII/4) ; 98. =
 Matz n° 182 (église de S. Crisogono) ; — 99. = Matz n° 185 (Musée Torlonia) ;
 — 100. = Matz n° 193 (Casa del Cavaliere Merton, perdu) ; — 101. =
 Dölger, IXΘΥΣ, IV, 242/1 (Campo Santo Teutonico)²²⁰ ; — 102. = Matz
 n° 191 (Villa Albani) ; — 103. = Matz n° 190 (Palazzo Merolli).

Fragments de couvercles en dehors de Rome :

104. = Matz n° 189A (Ostie, Musée) ; — 105. = Matz n° 188 (Ostie, Musée) ;
 106. = Matz n° 189 (Ostie, Musée) ; — 107. = Matz n° 192 (Florence,
 Villa Casamorata, perdu) ; — 108. = Matz n° 187 (Paris, Musée du Louvre,
 n° cat. MA 3478).

²¹⁹. Le couvercle ne se trouve pas sur un sarcophage dionysiaque, mais sur un autre avec des représentations de Muses. Cependant le banquet lui-même a un caractère dionysiaque.

²²⁰. Ce petit fragment avec la scène de préparation du vin se rattache plus aux banquets dionysiaques qu'à d'autres types de repas. Les mêmes types de four et de vase, le même personnage de serviteur accroupi (non agenouillé) figure sur un autre relief (ici n° 83). Le grand cratère a la même forme et la même place (au milieu) sur le relief n° 95.

Dix couvercles recouvrent leurs propres sarcophages. Ceux-ci représentent différentes scènes du cycle dionysiaque : le thiase bacchique (81, 83 : pl. VII, 85, 86, 88), la naissance de Dionysos (89), la rencontre de Dionysos et d'Ariane (84), le groupe divin autour de Dionysos et d'Ariane (82, 87). Parfois, le banquet sur le couvercle représente les noces de Dionysos et d'Ariane (81, 82, 83, 85, 87) : au centre de la scène, on voit le couple divin et des deux côtés sont situés les autres participants à la cérémonie. Parmi eux on distingue de jeunes satyres, des ménades et des silènes barbus. Les mêmes personnages font partie du banquet dionysiaque habituel, où le nombre des convives est variable : deux (94), quatre (84, 88, 96), cinq (83), six (91, 92), huit (90), neuf (82), dix (86, 95), quatorze (89). Le banquet se passe en général dans une atmosphère très détendue et joyeuse : par terre (81, 84, 85, 94, 96, 97, 100), sur un rocher (82, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 108), sur des fourrures (83, 86, 104, 105) ou sur un *stibadium* très plat, à peine visible (95, 98). Les convives sont placés librement, allongés chacun à son aise, seuls ou en couples. Parmi eux, il y a des enfants, de petits satyres (83, 84, 86, 93, 95, 97) ; dans deux scènes on trouve des panthères (96, 107). De petits Amours jouent d'habitude le rôle de serviteurs apportant du vin (81, 84, 87, 98). Parfois les scènes sont flanquées de petits personnages, des musiciens jouant de la lyre ou de la flûte (82, 86, 89, 93, 100). Assez souvent, le banquet est accompagné par une scène de préparation du vin, limitée cette fois à une grande marmite avec un serviteur agenouillé devant (81, 83, 85, 97, 100, 101, 102). Le menu ne se compose, d'ailleurs, que de vin — les convives boivent dans des coupes ou des rhytons — dont la présence est indiquée par de grands cratères placés au milieu de la scène (85, 94, 96, 101, 107). Le plein air est indiqué, comme toujours, par un *parapetasma* (82, 83, 85, 86, 95, 100, 108) ou, moins souvent, par des arbres (81, 87, 103).

Datation selon Matz : première moitié du II^e siècle (85, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 98, 99, 104), moitié du II^e (86, 89, 97), seconde moitié du II^e (83, 87), fin du II^e (81, 84, 88, 108), début du III^e siècle (82, 94).

Les bas-reliefs *sépulcraux* avec des scènes de banquet de « type *sigma* », qui précèdent des représentations sur les sarcophages, ne sont pas nombreux. L'un d'entre eux se trouve sur une urne cinéraire, un autre sur un autel funéraire et les trois derniers proviennent de monuments funéraires, sans aucune indication précise.

109. L'urne du Musée Archéologique d'Aquilée, n^o inv. 314²²¹ (pl. VIII, 1).

Urne circulaire, de calcaire (h. 0,67 m, diam. 0,34 m) ornée sur son pourtour d'une scène continue. Datation : fin du I^{er} siècle avant J.-C. (Santa Maria

221. G. Brusin, *Il museo archeologico nazionale di Aquileia*, Roma, 1936, p. 147 s, fig. 86 ; Id. *Aquileia e Grado*, Udine, 1947, p. 112, n^o 52, fig. 82 ; V. Santa Maria Scrinari, *Museo Archeologico di Aquileia*, Rome, 1972, p. 106 s, n^o 322.

Scrinari)²²². Le type de la coiffure des personnages, tant masculins que féminins, est caractéristique des portraits de la période julio-claudienne et, par conséquent, la datation la plus vraisemblable semble être le milieu du I^{er} siècle après J.-C.²²³.

Au banquet participent quatre convives allongés sur un *stibadium* haut et recouvert d'une étoffe, placé autour d'une *tabella* rectangulaire, sans inscription, formant la base d'une petite table ronde. Les dîneurs — deux femmes en tuniques et deux hommes à moitié nus — boivent, parlent et appellent les gens de service. L'un d'eux se trouve à l'extrémité droite du *stibadium* et porte un pot avec des fruits ou des petits pains. Derrière lui un musicien joue de la flûte double. A l'autre bout du *stibadium*, une servante prend quelque chose d'un grand objet carré reposant devant elle par terre ; derrière elle il y a une grande amphore. Toute la scène se passe sur un fond ornemental fait d'une grille à rhomboïdes²²⁴.

110. Autel, provenant probablement d'Aquilée, au Musée National d'Este²²⁵ (pl. VIII, 2).

Le relief avec la scène de banquet (dim. : 0,86 × 0,93 m), assez endommagé, se trouve sur la face antérieure de l'autel ; les faces latérales sont ornées de représentations des outils de travail ; datation : moitié du I^{er} siècle après J.-C.²²⁶.

La scène de banquet représente 12 convives placés sur trois lits arrangés ensemble de façon semblable à un « *sigma* », avec des angles droits. Sur les lits latéraux les dîneurs sont représentés entièrement, de ceux du lit central on voit seulement la partie supérieure du corps (méthode de perspective primitive avec deux visions réunies ensemble). Tous semblent porter des tuniques et des *pallia*. Au centre de la scène, se dresse une table avec des plats indéterminables. Deux serviteurs en tuniques courtes, de chaque côté du *stibadium*, apportent des objets inidentifiables. En haut de la scène, un *parapeatasma* est suspendu à un arbre.

222. *Ibid.*, p. 107.

223. Pour des parallèles parmi les portraits impériaux cf. V. Poulsen, *Les portraits romains*, Copenhague, 1962, I (République et dynastie julienne), n° 37, pl. LVII-LIX, n° 56, pl. XCIII, n° 57, pl. XCIV-XCV, n° 59, pl. XCVIII-XCIX. Pour des parallèles parmi les autres portraits provenant de la même région, cf. *Arte e Civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla Repubblica alla Tetrarchia* (exposition), Bologna, 1965, n° 264, p. 183, pl. LVI/III, n° 353, p. 242, pl. CIII/209.

224. V. Santa Maria Scrinari (*op. cit.*, p. 106) l'interprète comme le grillage d'un jardin indiquant que toute la scène se passe en plein air. Il me semble cependant que cette forme n'a rien de commun avec le type de représentation de jardin dans la peinture funéraire romaine du III^e siècle, p. ex. celle des murs de la « Triclia » dans la catacombe de S. Sébastien (P. Styger, *Il monumento, op. cit.*, pl. VI-XXV). Dans le cas de l'urne d'Aquilée son décor semble imiter les grosses tiges de rosier de la charpente d'une corbeille dont la forme était à l'origine celle de ce type d'urnes rondes : cf. *Arte e Civiltà* (Catalogo), *op. cit.*, n° 311, p. 210, pl. LXXVI/152, n° 315, pl. LXXVI/153.

225. G. Fogolari, *Ara con scene di convito, Aquileia Nostra*, 1956, col. 39-50 ; R. Bianchi-Bandinelli, *Roma, l'arte romana nel centro del potere*, Roma, 1969, p. 67, fig. 76 ; A. Giuliano, *Rilievi*, p. 35, pl. XVII/41.

226. G. Fogolari, *op. cit.*, col. 48 ; A. Giuliano, *Rilievi*, p. 38.

111. *Relief de Sentinum* (Saepinum), Musée National d'Ancône ; datation : même que pour le relief précédent²²⁴ (pl. VIII, 3).

La scène de banquet ressemble aussi à celle présentée ci-dessus ; même nombre de convives, même arrangement des lits un peu plus hauts et à quatre pieds. La petite table ronde, au milieu de la scène, supporte quatre vases.

112. *Relief de Pizzoli dans l'église de S. Stefano* (maintenant dans le mur de l'église à S. Vittorino — Amiternum)²²⁸.

Le relief est assez bien conservé (dim. : 1,12 × 0,49 m) ; même datation.

La scène de banquet est divisée en deux parties. Six convives sur le *stibadium* à gauche ; à droite, un autre groupe de six convives assis sur un banc, autour d'une petite table. Devant le *stibadium* se trouve la même table. Les dîneurs se comportent tous d'une façon semblable en buvant, en mangeant et en faisant des gestes vifs de la main. Au centre de la scène se situe une troisième table avec deux rhytons et deux coupes. Derrière celles-ci, est figuré un serviteur. Un autre, à gauche de la table, apporte aux convives un rhyton et un grand vase.

113. Relief en stuc, très endommagé, de la nécropole de Carthage (en Italie), au Musée ; datation : la même que ci-dessus²²⁹.

La représentation du banquet n'est pas très claire ; on peut apercevoir neuf ou huit convives assis en demi-cercle sur un banc autour d'une table à trois pieds.

INTERPRÉTATION

Les 144 représentations iconographiques de banquet, présentées ci-dessus, méritent sans doute un examen attentif et détaillé tant du point de vue formel que de la signification. Il existe, d'ailleurs, un modèle de travail de ce genre, très élaboré, dans l'étude des sarcophages de F. Gerke²³⁰. Toutefois, en suivant ce modèle on court un double risque : d'une part de noyer les points essentiels de l'analyse dans une foule de détails, d'autre part de relancer une polémique sans fin où la critique se

227. G. V. Gentili, *Bassorilievo paleocristiano da Sentinum : l'ultima cena*, *Nuovo Didaskaleion*, III, 1949, p. 23 s ; R. Bianchi-Bandinelli, *op. cit.*, p. 67, fig. 77 ; A. Giuliano, *Rilievi*, p. 35, pl. XVII/42.

228. F. Studniczka, *Symposion Ptolomaïos II*, *Abhandlungen d. Phil.-Hist. Klasse d. Sächs. Ges. d. Wissensch.*, XXX, 1914, II, p. 135, fig. 36 ; R. Bianchi-Bandinelli, *op. cit.*, p. 67, fig. 75 ; A. Giuliano, *Rilievi*, p. 33-38, pl. XII-XV.

229. *Ibid.*, p. 35 s, 38, pl. XVIII/43.

230. *Christ. Sark.*, p. 110-40.

réfère plus aux études modernes qu'aux monuments eux-mêmes. Il m'apparaît donc plus souhaitable de limiter cette étude à une sorte de guide-commentaire de ces 144 scènes en expliquant leur classification, leurs caractéristiques, leurs ressemblances et leurs différences, préparant de cette façon une base, la plus complète possible, pour tirer des conclusions finales.

La première et la plus évidente classification sépare les représentations peintes de celles qui sont sculptées. Pour répartir ensuite les documents à l'intérieur de chacun de ces groupes il faut utiliser des critères différents. La distinction entre des scènes peintes chrétiennes et d'autres non chrétiennes est relativement facile ; elle se base sur leur provenance (catacombes chrétiennes de Rome) et sur leur contexte iconographique (présence d'autres scènes chrétiennes).

Pour ce qui est des bas-reliefs, ces mêmes critères sont parfois insuffisants ou impossibles à établir. La provenance d'une nécropole chrétienne est rarement une preuve : les sarcophages constituaient un mobilier funéraire produit en série dans de grands ateliers et transporté ensuite dans les catacombes ou dans d'autres tombeaux. Il paraît probable que l'emploi des sarcophages par les premiers Chrétiens, dans la période précédant l'édit de tolérance, dépendait plus souvent du choix concret des produits d'un atelier que d'une option véritable pour un décor chrétien ou païen (à l'exception de commandes précises), d'autant plus que la plupart des motifs traditionnels semblent plutôt liés à certains sujets populaires dans l'iconographie funéraire — indifférenciée du point de vue de la religion — qu'appartenir clairement à des groupes religieux différents.

Une autre différence entre scènes peintes et sculptées concerne leurs typologies. Les premières peuvent être classées selon leurs propres caractéristiques, le contexte iconographique des autres scènes ne jouant pas un rôle principal, tandis que les scènes sculptées ne fournissent pas assez d'indications sur la typologie sans le contexte iconographique ou épigraphique.

Cependant, aussi bien en peinture qu'en sculpture, les scènes de banquet de « type *sigma* » se caractérisent par la même forme générale et par l'existence de nombreux détails communs. Leur apparition et leur disparition progressive dans l'art chrétien sont contemporaines, le contexte des scènes voisines est très semblable. Mais, pour dire si elles ont ou non des sources et, si oui, les mêmes ; pour savoir si elles ont la même signification, il est bon de présenter d'abord un commentaire analytique séparé pour les représentations peintes ou sculptées, selon leurs caractères spécifiques.

PEINTURE

Les 21 scènes peintes des catacombes romaines peuvent être divisées en trois groupes. Ceux-ci correspondent, mis à part leurs particularités iconographiques et stylistiques, à trois régions différentes des catacombes :

1) 4 scènes de la catacombe de S. Callixte, avec 7 convives, des paniers avec des pains et du poisson (I-IV) ;

2) 4 scènes des catacombes de Priscille, dei Giordani et du Coemeterium Majus, avec 7 convives, des paniers de pains, un poisson et du vin (V, VIII) ;

3) 13 scènes de la catacombe des SS. Pierre et Marcellin, avec un nombre différent de convives et un menu plus diversifié aussi (IX-XXI).

1^o) Les scènes de banquet du premier groupe se trouvent sur des bandes horizontales qui courent le long des parois entre deux rangs de *loculi* dans les « Chambres des Sacrements ». La scène de la chambre A₂ (I) se distingue des autres par ses dimensions relativement modestes, une exécution moins bonne et par une mauvaise conservation. Cette scène, tout comme la suivante A₃ (II : fig. 1), est insérée parmi d'autres représentations figurées. Quand le décor au voisinage direct des scènes (III et IV) est conservé, il a un caractère ornemental (des oiseaux). Les convives dans toutes ces scènes, vêtus de blanc, semblent tous être des hommes ; ils gesticulent très peu et donnent une impression générale plus hiératique et rigide que dans les autres groupes de scènes. Les files de paniers (de 8 à 10) se trouvent devant, ou aux extrémités du *stibadium*, sauf pour la scène I où ils n'ont jamais existé ou bien ne se sont pas conservés.

Parmi les scènes voisines, on trouve Moïse et le miracle de la source, le pêcheur à la canne, l'orant et le baptême du Christ (I) ; des fossoyeurs, le philosophe et une orante debout des deux côtés d'une table avec du pain, le sacrifice d'Abraham (II).

Les autres motifs qui se trouvent dans toutes les « Chambres des Sacrements » sont :

- le Bon Pasteur — sur deux voûtes, les seules conservées (I et II) ;
- le cycle de Jonas (I, II, III, IV) ;
- la résurrection de Lazare (I et IV) ;
- la guérison du paralytique (II) ;
- le Christ et la Samaritaine (II) ;
- le bateau pendant la tempête (I) ;
- une table à trois pieds entre 7 paniers de pains (I) ;
- des éléments ornementaux : amours, oiseaux en vol, paons, têtes humaines, vases de fleurs, dauphins et fleurs (I, II, III, IV).

2^o) Les scènes du second groupe, sauf celle de la « Chapelle Grecque » (VI : fig. 3), sont maintenant soit perdues (VIII), soit à peine visibles (V, VII) ; il faut donc se servir de vieilles copies²³¹. Ces trois dernières scènes se trouvent dans les lunettes des *arcosolia* des trois chambres ; dans la « Chapelle grecque » la scène de banquet est placée sur l'arc au fond de la chambre, juste au-dessus de la voûte. Toutes ces scènes sont plus grandes que dans les cas précédents ; les 7 convives, de sexes différents, sont plus détendus, plus animés. Devant ou à côté du *stibadium* il y a aussi des paniers de pains — toujours 7 —, des assiettes avec du poisson, sauf pour (VII) où 5 poissons semblent nager librement en bas de la scène, ainsi que des vases de vin (V et VI).

Les autres scènes figuratives se trouvent dans les autres *arcosolia*, sur les voûtes ou sur les parois et les arcs de la « Chapelle Grecque », chambre exceptionnelle du point de vue architectural aussi :

les trois Hébreux dans la fournaise (V, VI, VIII) ;

la résurrection de Lazare (V, VI, VII) ;

Daniel entre deux lions (V, VI) ;

la guérison du paralytique (V, VI) ;

Noé dans l'Arche (V, VI) ;

Moïse et la source (V, VI) ;

Moïse se déchaussant (VI) ;

le cycle de Jonas (VI) ;

le cycle de Susanne (V) ;

le sacrifice d'Abraham (V) ;

les trois Mages devant la Vierge (V) ;

le Bon Pasteur (VI) ;

le Christ enseignant (VI²³², VII) ;

des orants (VI) ;

des éléments ornementaux : amours, caryatides, animaux, oiseaux, têtes humaines, vases de fleurs, fleurs simples, représentation d'une ville (V), vigne, décor peint imitant le marbre (V, VI), motifs géométriques et décor en stuc (V).

3^o) Le troisième groupe, le plus nombreux, contient 8 scènes d'un type commun et trois exceptions à ce type. Les scènes typiques (de IX à XVIII) ornent les lunettes des *arcosolia* dans les chambres ou dans les couloirs des trois régions de la catacombe des SS. Pierre et Marcellin. La quantité des convives est différente — de deux (XI) à cinq (XIV) — ; parmi eux il y a des femmes, dont une assise sur un siège de type *cathedra* (XVII), et des enfants (XIV). Les convives sont placés d'une façon commode et libre sur le *stibadium*, parfois bien allongés (XII) ; ils gesticulent vivement et forment des images réalistes de vraies festivités à table. Leurs tuniques blanches, ornées de *clavi* et d'*orbiculi*, indiquent plutôt la fête qu'un repas quotidien. A l'exception des représentations trop

231. Pour la scène n^o 6, p. 6 : G. G. Bottari, pl. 141 ; n. 8, p. 8 : J. Wilpert, *Katakombengemälde*, pl. XV/1 ; la scène n^o 7, p. 7 n'est pas encore publiée.

232. « Cristo Giudice » selon A. Nestori (*Repert.*, p. 34, n^o 16).

endommagées, il y a toujours des servantes et des serviteurs. Des assiettes avec du poisson, sauf dans un cas où il y a un poulet rôti (XII : fig. 7), sont placées sur de petites tables au centre de la scène, jamais par terre. Dans deux représentations, à côté du banquet, dans la même scène (XII : fig. 7) ou dans la scène voisine, (XI : fig. 6), on voit une grande marmite sur un support. A part ce récipient contenant du vin, il y a des bouteilles, des carafes, des amphores, placées à côté de la table (XII et XVII : fig. 7, 9). On ne voit pas de pain. Le plein air est indiqué par des traces d'ombre par terre, par des pierres et des plantes. Les inscriptions — ordres adressés aux servantes, portant pour noms *Irene*, *Agape*, *Sabina*, de donner et de mélanger du vin avec de l'eau chaude — se répètent 8 fois, dans toutes les scènes mieux conservées.

Les scènes voisines sur la voûte, conservées seulement dans deux chambres, ne sont pas nombreuses :

Bon Pasteur au centre et tout autour : Job assis ; le baptême du Christ, Noé dans l'arche, la multiplication des pains, Daniel entre deux lions, la guérison du paralytique, Moïse et la source, la résurrection de Lazare (IX, X) ;

Bon Pasteur au centre et tout autour des têtes ornementales et des animaux (XIV).

Sur les voûtes des *arcosolia* avec des scènes de banquet dans les lunettes :

le Bon Pasteur (XI, XVII) ;

le cycle de Jonas (XIV, XVI, XVII) ;

Noé dans l'arche (XVI, XVIII) ;

la multiplication des pains (XVIII) ;

le miracle de Cana (XVIII) ;

Hélios sur son char (XIV) ;

des orants (XI, XV).

Sur d'autres parois des chambres sont figurés des orants, des fossoyeurs, un homme assis (« Tricliniarque ») (XIV), des motifs ornementaux. Sur la paroi au-dessus de l'*arcosolium* de XII il y a des restes d'une représentation interprétée par A. Ferrua comme une scène de banquet, mais elle me semble représenter plutôt un fossoyeur et un pasteur²³³.

Trois scènes de la même catacombe, par leur forme ou leur contexte, s'écartent du type habituel. L'une d'entre elles (XX) — mieux conservée — se trouve au-dessus de la porte d'une chambre. Elle représente un banquet avec deux personnes (dont une femme sans doute), à côté d'une scène de marché, où, au-dessous d'une *pergola* de courges, est figurée une femme avec une fille. La position centrale de cette scène de banquet, sa liaison

233. A. Ferrua, *R.A.C.*, 1970, p. 35-37, fig. 23 et 24. Le personnage de gauche est vêtu d'une *tunica ezomita*, caractéristique pour les pasteurs. Elle n'est jamais portée par les convives dans les scènes peintes. Comparer avec d'autres représentations catacombales du pasteur sans brebis sur les épaules (J. Wilpert, *Le pitt.*, pl. 51/1, 2 ; 178/3 ; 112/1 ; 122/2 ; 151 ; 178/1, 2). Le vêtement du personnage de droite (tunique courte avec une ceinture à la taille) et sa pose (jambes écartées et mains levées) rappellent des représentations assez typiques de fossoyeurs en train de creuser la roche, suggérée aussi dans la scène (*ibid.*, pl. 59/1 ; P. Testini, *Archeologia cristiana*, Roma, 1958, pl. I ; A. Ferrua, *R.A.C.* 1970, p. 54, fig. 37).

avec la deuxième scène tirée de la vie quotidienne et la présence de la même femme dans les deux représentations peuvent indiquer qu'il s'agit bel et bien ici de la défunte enterrée dans la chambre. Elle est représentée deux fois dans son activité quotidienne ou dans la scène de banquet de façon « idéalisée », analogue au type du banquet à « *klinè* ».

Deux autres scènes sont tout à fait exceptionnelles mais impossibles à examiner à cause du mauvais état de conservation. La scène du couloir (XIX), au-dessus d'un *arcosolium* avec des scènes bibliques, se passe derrière une table rectangulaire ; il n'y a pas de *stibadium* ; les gestes des quatre personnages situés derrière ne sont ni très visibles ni compréhensibles²³⁴. La petite représentation XXI dans une bande décorative peinte entre les deux rangs de *loculi*, figurant vraisemblablement six convives et trois tables, semble être, suivant toute probabilité, une scène habituelle du banquet ; cependant elle est différemment composée et ses dimensions sont plus petites que d'habitude.

Dans le contexte iconographique de ces trois groupes de scènes (motifs bibliques, motifs figurés indifférenciés et ornementaux) on n'observe aucune préférence pour un sujet particulier (contrairement aux reliefs des sarcophages). La différence, si différence il y a, dans le choix du contexte entre le premier groupe et les deux autres, semble due au caractère spécifique du répertoire iconographique des deux périodes : la première moitié du III^e siècle et la fin du III^e — début du IV^e siècle. Les scènes de banquet, surtout dans les deux derniers groupes, semblent de plus être indépendantes de leur contexte iconographique. Cela est reconnaissable à leur place principale dans la lunette de l'*arcosolium*, à l'absence d'une référence biblique (soit au miracle de Cana²³⁵, soit à la multiplication des pains ou au repas des foules²³⁶) ; enfin, à leur caractère réaliste différent de celui, conventionnel, des scènes voisines.

234. La vieille copie de G. G. Bottari (pl. 129) ne me semble pas exacte : cf. la note 122.

235. Interprétation toute récente de A. Nestori (*Repert.*, p. 32) à propos de la scène n° VII. La représentation du Miracle de Cana est déjà répandue dans sa forme propre soit sans, soit avec le banquet (J. Wilpert, *Le pitt.*, pl. 57), mais toujours avec un Christ debout qui touche avec un bâton les vases de vin placés par terre (*ibid.*, pl. 37, 115, 120/1, 186/1, 196, 228/13, 240/1). Une scène de banquet de l'hypogée anonyme de Gava della Rosa à Rome, avec le Christ portant un bâton à droite du *stibadium*, peut donc représenter le Miracle de Cana, même si la destruction de la partie inférieure de la peinture ne permet pas d'être certain qu'il existait des vases par terre (C. Cecchelli, *Monumenti*, *op. cit.*, pl. XLV ; J. Wilpert, *Le pitt.*, pl. 265, 267).

236. Pour les mêmes raisons : absence du Christ avec son bâton devant ou à côté des paniers de pains comme sur les autres représentations de cette scène (*ibid.*, pl. 45/1, 54/2 ; F. J. Dölger, IXΘΥΣ, V, p. 534-40). Comparer aussi avec la scène de la catacombe d'Alexandrie celle de la représentation du banquet de Cana (où la Vierge est désignée par son nom) à côté d'un groupe de gens debout où le Christ bénit les paniers de pains et les poissons (G. B. de Rossi, *B.A.C.*, 1865, pl. 5 ; H. Leclercq, *D.A.C.L.*, I/1, col. 1129, fig. 279).

Parmi les trois groupes de scènes catacombales on peut remarquer quelques caractères communs : d'ordre iconographique entre le premier et le second, et stylistique entre le second et le troisième. Dans les deux premiers groupes, on trouve toujours sept convives et des paniers de pains dont la quantité, dans le second groupe, correspond au nombre des convives. Les scènes du premier groupe sont seulement plus schématiques et les positions des convives plus hiératiques, tandis que dans les représentations du second groupe la composition est plus libre et le comportement des convives plus vif. Ces caractères stylistiques rapprochent le second groupe du troisième ; ce qui s'explique aussi chronologiquement parce que les deux derniers groupes sont contemporains et postérieurs au premier (sauf sur la scène VI). Mais la principale différence est celle que l'on peut observer entre les deux premiers groupes et le troisième. Elle semble liée à une divergence de signification de ces scènes et à une différence d'intention artistique dans la représentation du même événement. Le banquet avec sept convives paraît correspondre au type du banquet en général. Les scènes du troisième groupe sont plus réalistes et individualisées et semblent représenter le repas concret et particulier d'une famille. Les scènes de sept convives ne montrent pas ce type de liens familiaux entre les participants au banquet, mais pour mieux comprendre leur signification il faut se servir des autres scènes non chrétiennes.

On peut trouver un parallèle — assez proche, aussi bien du point de vue chronologique que stylistique (moitié du IV^e siècle) — dans le repas funéraire de Vicentius et de six autres prêtres de Sabazio de l'hypogée de Vibia (XXVI : fig. 13). Les traits communs aux représentations catacombales sont : le nombre des convives (sept), la présence de poissons notamment, qui sont placés sur les assiettes et par terre et accompagnés de petits pains marqués d'une croix, l'absence de cadre matériel, l'absence de serviteurs. Ces ressemblances et la date postérieure de la peinture de l'hypogée peuvent indiquer qu'elle dérive d'un modèle réalisé plus tôt dans les catacombes. D'autre part, le contexte épigraphique de cette scène non chrétienne nous éclaire sur sa signification pour la première fois : il s'agit ici d'un banquet funéraire, célébré officiellement par le veuf en compagnie d'autres représentants de la même religion, à la mémoire de la défunte Vibia²³⁷. La confrontation de cette scène avec une autre, bien définie par ses inscriptions (XXV : fig. 12), représentant le banquet céleste de Vibia dans le même hypogée, confirme l'interprétation du banquet de Vicentius : le repas de Vibia, qui a lieu théoriquement aux cieux, est en pratique très réaliste ; le comportement des convives est plus détendu ; il y a des serviteurs, du mobilier et de la vaisselle, caractéristiques indispensables pour un repas concret ; en outre, le plein air est suggéré. À côté des scènes réalistes des catacombes, celle-ci se détache par son contexte épigraphique et iconographique : il s'agit de l'arrivée de Vibia au paradis. Ces additions spécifiques semblent être

237. Cf. la note 181.

employées cette fois exprès pour transformer la signification de la représentation d'un banquet terrestre en un repas paradisiaque. Dans le cas du banquet de Vicentius, la référence aux modèles catacombaux semble être plus directe. La formule *septem pii sacerdotes* souligne ici sa signification, différente de celle de la scène voisine, mais apparentée à la signification traditionnelle de la représentation du banquet de sept convives.

On notera que ce nombre de convives à table était proverbial dans l'antiquité²³⁸. Des découvertes archéologiques récentes appuient cette explication. Il s'agit d'une mosaïque du pavement du *triclinium* d'une maison romaine tardive d'Argos : elle représente un modèle de *stibadium*, divisé en sept compartiments et placé autour d'une table semi-circulaire avec deux poissons. Chacun de ces compartiments devait servir à un des sept convives²³⁹. Il était donc habituel qu'un lit de table permette à sept convives de prendre place.

Le caractère institutionnel du nombre sept, pour une communauté chrétienne surtout, peut dériver aussi de l'organisation intérieure de l'Église primitive où les diacres, responsables directs de la vie de la communauté, étaient au nombre de sept²⁴⁰.

Un trait caractéristique des scènes catacombales manque dans la scène du repas de Vicentius. Il s'agit des paniers de pain. Leur signification peut être éclairée par une scène parallèle, provenant du mausolée-hypogée de Claudius Hermes (XXIV : fig. 11 et pl. III, 3). La scène de l'attique de ce monument est antérieure aux peintures catacombales et elle représente le banquet collectif d'un collège funéraire où les membres du collège sont assis autour de quatre *stibadia* et où les organisateurs de la fête sont debout des deux côtés des convives²⁴¹. A cause de la mauvaise exécution et de l'état de la peinture, les détails de la représentation

238. *Septem convivium, novem vero convivium* ; E. Weigand, *Byz. Zeit.*, *op. cit.*, p. 434 s.

239. G. Åkerström-Hougen, *The Calendar, op. cit.*, p. 104, fig. 61, 74, pl. VII.

240. Pour les origines de cette institution cf. le texte de *Hist. des Apôtres*, 6 ; E. Baumgartner, *Zur Siebenzahl der Diakone in der Urkirche zu Jerusalem*, dans *Biblische Zeitschrift*, 7, 1909, p. 49-53 ; Bo Reike, *Diakonie, op. cit.*, p. 31 ; pour Rome (dans les sources littéraires), cf. A. von Harnack, *Zur Geschichte der Anfänge der inneren Organisation der stadtrömischen Kirche*, dans *Sitzungsberichte der Königl. Preuss. Akad. der Wiss.*, XLII, 1918, p. 969-75 ; Ch. Pietri, *Roma Christiana*, I, Rome, 1976, p. 135 s.

241. Cette interprétation était donnée par G. Mancini (*Not. d. Sc.*, *op. cit.*, p. 53 ; Id., *S. Sebastiano f. l. m.* [Le chiese di Roma illustrate, 21], p. 44) ; dans sa dernière publication préparée en commun avec B. Pesci (*S. Sebastiano f. l. m.*, [Le chiese di Roma illustrate, 48], p. 46), il a changé son opinion en interprétant les scènes de l'attique comme des illustrations bibliques. Énumérons les autres interprétations proposées : chrétienne-mystique (A. von Gerkan, *Beilage, op. cit.*, p. 109), pseudo-chrétienne (F. Wirth, p. 143), syncrétiste (C. Cecchelli, *Monumenti, op. cit.*, p. 187-907. chrétienne (A. Ferrua, *S. Sebastiano f. l. m. e la sua catacomba*, Roma, 1968, p. 52. [En dernier lieu, le P. Fasola, *R.A.C.*, 54, 1978, p. 13, n. 8, admet le banquet funéraire, malgré la présence de deux scènes bibliques sur les côtés.]

ne sont pas très visibles, mais on peut assez bien distinguer trois éléments du menu : de grands vases à deux anses (cratères), de petits pains marqués d'une croix devant les *stibadia* et de grands paniers de pain apportés aux convives par des serviteurs. D'après les sources littéraires et épigraphiques surtout, ces paniers — les *sportulae* — ont toujours été présents pendant les repas collégiaux. Ils contenaient des rations de nourriture, du pain surtout, remplacées quelquefois par des sommes d'argent accordées suivant la hiérarchie du collège à ses membres et distribuées à tous les participants au banquet²⁴². Les paniers étaient donc utilisés au cours des repas avec de nombreux participants, et n'avaient pas de raison d'être pour les repas familiaux. Il m'est impossible, dans les limites de cette étude, de m'occuper du problème, très discuté, des rapports de la vie collégiale des Romains et de celle des communautés chrétiennes²⁴³. Dans l'iconographie, d'ailleurs, il n'y a rien qui pourrait éclairer ce problème. Les paniers dans les scènes catacombales, par analogie à celle du mausolée-hypogée, peuvent seulement indiquer qu'il s'agit ici d'un banquet de communauté avec un grand nombre de participants (sept étant le nombre représentatif de l'ensemble), réunis à table à l'occasion de la mort de l'un d'entre eux (par analogie avec la scène de Vicentius et les autres ci-dessous), où l'attitude de charité du repas fraternel — *agape* — devait jouer un rôle de lien (vu l'absence de liens familiaux entre les convives). La représentation de la « Chambre des Sacrements » A₂ — unique dans la série — de sept paniers placés à côté d'une table, par le nombre de paniers, la composition et la signification, doit être reliée à celle du banquet de la même chambre (I).

La scène du columbaire dit « dei Claudii » de la nécropole d'Ostie (XXIII : fig. 10) est stylistiquement la plus proche des scènes chrétiennes. Le banquet, avec six convives en tuniques blanches à *clavi*, se trouve vis-à-vis d'une scène figurant le chargement d'un navire précédée par une représentation de Mercure. Cette fois-ci, le caractère funéraire du repas célébré à la mémoire du défunt — un marchand de grain — n'a jamais été mis en question²⁴⁴. Les noms écrits au-dessus des têtes des convives indiquent des personnages concrets et toute la scène doit se référer à un événement réel survenu après la mort du marchand ; ses petites dimensions, le style et les poses hiératiques des convives rapprochent cette scène de celle des « Chambres des Sacrements » (I-IV). Les tuniques à *clavi*, le nombre non conventionnel de convives (six au lieu de sept) et les inscriptions à valeur concrète constituent d'étroits parallèles aux scènes familiales réalistes de la catacombe des SS. Pierre et Marcellin (IX-XVIII : fig. 4-9) où apparaissent, dans les inscriptions,

242. J.-P. Waltzing, *Étude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains*, Louvain, 1895, I, p. 393, IV, p. 513 s, 687-694 ; E. Albertini, dans Daramberg-Saglio, *Dict. des Ant.*, IV/2, p. 1443 s ; *RE*, III/A, col. 1883-85.

243. Cf. F. M. de Robertis, *Storia delle corporazioni e del regime associativo nel mondo romano*, Bari, 1974, II, p. 64-89.

244. G. I. Visconti, *Delle pitture*, *op. cit.*, p. 321.

les noms des servantes²⁴⁵. Les noms des convives sont ici inconnus, mais leur nombre variable, la présence des femmes et des enfants ainsi que certaines variations dans le menu devraient correspondre à des différences entre des familles réelles.

D'ailleurs l'existence du rite funéraire sous la forme du banquet est attestée d'une autre façon dans le même colombarium d'Ostie. Au sol on trouve un *triclinium* de maçonnerie, dont le sommet est incliné vers l'extérieur de chacun des trois lits²⁴⁶. On trouve un parallélisme semblable dans le tombeau creusé dans le rocher de la nécropole de Carmona. Là, c'est un banc qui se trouve au bas des trois parois de la chambre funéraire, cette fois au-dessous d'une représentation de banquet (XXIX : fig. 15) avec sept convives et un musicien, un serviteur et un danseur. La présence du danseur, du musicien et d'une table rectangulaire, outre des différences stylistiques éloigne cette représentation des exemples de la même scène existant à Rome et sur la terre italienne, mais la scène est jusqu'à présent unique en Espagne aussi (de même que dans les autres provinces romaines d'Occident).

Une association semblable entre l'iconographie et le mobilier des banquets funéraires est habituellement proposée pour la « Chapelle Grecque » de la catacombe de Priscille (V) où, au-dessous de la scène du repas et des autres scènes bibliques, est disposé un large banc (en forme de L) qui court le long des parois et occupe les trois absides au fond de la chambre²⁴⁷. Mais cette banquette, d'après les premières descriptions de la « Chapelle Grecque », a servi à porter des sarcophages, dont deux ont été trouvés sur place²⁴⁸. Les proportions irrégulières (le banc est trop haut pour s'asseoir et trop étroit pour s'allonger, la surface supérieure dans les niches est plate, sans aucune inclinaison comme dans les lits de repas) me semblent exclure l'interprétation habituelle d'un banc destiné aux banquets.

Une scène, appartenant à un groupe de peintures, contemporaines des scènes catacombales, de l'hypogée d'Aragio à Syracuse (XXVIII), représente le repas d'un unique convive — probablement le défunt propriétaire du tombeau. Ce caractère le rapproche plutôt du groupe des représentations idéalisées du banquet « de type *klinè* ». Le problème d'interprétation semble être le même que pour la peinture XX de la catacombe des SS. Pierre et Marcellin.

Dans l'iconographie funéraire païenne du début du III^e siècle, on trouve deux autres scènes de banquet avec plusieurs participants, dans le

245. P.-A. Février, *A propos du repas funéraire : culte et sociabilité*, Cah. Arch., XXVI, 1977, p. 29-37.

246. M. F. Squarciapino, *Scavi di Ostia*, op. cit., p. 125, fig. 61.

247. F. Tolotti, *Il cimitero*, op. cit., p. 263, fig. 123.

248. V. Davin, *La Cappella Greca du cimetière Apostolique de Priscille*, Paris, 1892, p. 252 s. Comparer avec une construction semblable dans un tombeau de la via Nomentana (G. Annibaldi, *Not. d. Sc.*, 19, 1941, p. 187-95).

columbarium de le Vigna Codini (XXII) et l'hypogée des Aurelii (XXVII: fig. 12) à Rome²⁴⁹. Dans la première, onze convives sont assis, d'une façon inhabituelle, derrière une table semi-circulaire sans *stibadium*. Dans la seconde, il y a douze convives placés sur le *stibadium*. La première provient d'un columbarium appartenant à une famille ou à un collège²⁵⁰; la seconde ornait un hypogée familial, à côté d'autres scènes dont le caractère allégorique semble être dominé par un type commun de représentation de la vie quotidienne. Les deux scènes de banquet, mis à part leur présence dans un monument sépulcral, ne présentent aucune caractéristique conduisant à une interprétation funéraire exclusive. Elles peuvent représenter tout aussi bien un quelconque repas en plein air des nombreux propriétaires des tombeaux²⁵¹.

Un autre groupe de trois scènes païennes du 1^{er} siècle (fig. 16-18) est constitué par des représentations du repas à ciel ouvert — qu'on peut appeler « rustique » —, accompagné d'autres activités de la vie quotidiennes comme la danse, le théâtre (XXX), la pêche, le pâturage, la navigation (XXXI), les combats de gladiateurs, un jugement (XXXII). Dans ces trois images les convives sont au nombre de six. Dans la première, ils sont placés en demi-cercle par terre sans *stibadium*. Dans les autres, ils sont assis sur un *stibadium* assez haut, autour d'une petite table. Le plein air est indiqué soit par le fond architectural (XXX, XXXI), soit par des rochers, des arbres, un lac (XXXI), soit encore par des monuments de jardin et des fleurs (XXXII). Le banquet de Pompéi (XXXII: fig. 18) était, depuis sa découverte, interprété comme funéraire²⁵², mais les autres scènes du même tombeau n'ont aucune signification particulièrement sépulcrale. Elles illustrent plutôt la vie quotidienne, dans un aspect plus public que familial, du propriétaire du tombeau. En outre, typologiquement, cette scène est très proche des autres représentations du repas quotidien qu'on trouve dans le décor peint des maisons pompéiennes (maintenant au Musée National de Naples)²⁵³. D'autre part, dans le même tombeau de V. Priscus, on a trouvé des tubes en plomb incorporés dans la maçonnerie qui ont servi à verser des liquides (pendant les libations funéraires) directement à l'intérieur des urnes²⁵⁴.

249. L'interprétation « païenne » de l'ensemble des peintures de l'hypogée donnée par N. Himmelmann (*Das Hypogeum, op. cit.*, p. 25) me semble beaucoup plus justifiée que toutes les opinions précédentes (gnostiques, syncrétistes et hérétiques-chrétiennes, cf. la note 183).

250. On n'a trouvé aucune inscription indiquant les propriétaires du columbarium, aujourd'hui complètement détruit.

251. N. Himmelmann (*Das Hypogeum, op. cit.*, p. 22) interprète la scène de banquet de l'hypogée comme une sorte de « déjeuner sur l'herbe ».

252. G. Spano, *La tomba, op. cit.*, p. 283.

253. a. n° inv. 9015 (O. Elia, *Pittura murale e mosaici nel Museo Nazionale di Napoli*, Roma 1932, n° 287); b. n° inv. 120029 (*ibid.*, n° 290); c. n° inv. 120030 (*ibid.*, n° 289); d. n° inv. 9024 (*ibid.*, n° 492); e. n° inv. 9193 (F. J. Dölger, *IXΘΥΣ*, IV, pl. 240. Cf. le *triclinium* en mosaïque de la maison d'Argos dans G. Åkerström-Hougen, *The Calendar, op. cit.*, p. 116 s, fig. 74).

254. G. Spano, *La tomba, op. cit.*, p. 247.

En outre, à Pompéi, dans la nécropole en dehors de la porte d'Herculanium, on a fouillé aussi un ensemble sépulcral formé d'un *triclinium* de maçonnerie à ciel ouvert, qui atteste l'existence dans le rituel funéraire non seulement de la simple libation mais aussi du banquet²⁵⁵. La forme rectangulaire du *triclinium*, composé de trois lits maçonnés (semblable à celle du columbarium d'Ostie), ne trouve d'équivalent dans l'iconographie en peinture ni au I^{er} siècle ni plus tard, au temps des scènes chrétiennes. Toutes les scènes peintes de banquet ont un caractère commun : elles représentent du mobilier portatif — *stibadium* formé de coussins, petites tables à trois pieds, vaisselle placée par terre — c'est-à-dire tout ce qui est nécessaire et commode pour organiser un repas à ciel ouvert.

Au I^{er} siècle donc, les scènes de banquet font partie, sans aucune priorité, d'un ensemble de scènes illustrant la vie quotidienne, familiale ou publique, et semblent avoir elles-mêmes cette signification. Au III^e siècle et surtout plus tard, jusqu'au début du IV^e, non seulement elles deviennent indépendantes de leur contexte iconographique, mais elles commencent à présenter un caractère funéraire qui leur est propre, et ce à cause du choix particulier des mets²⁵⁶, des vêtements spéciaux des convives²⁵⁷ et parfois des inscriptions. Elles peuvent être réalistes (repas effectif familial ou collégial) ou représenter symboliquement le type stéréotypé du banquet funéraire, où le nombre de sept convives est conventionnel. Ces deux formules iconographiques illustrent le même rite du culte des morts, rite concret et activité importante de la vie quotidienne pour les contemporains, quel que soit leur milieu social, politique, culturel ou religieux. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que les premiers chrétiens, vivant dans le même monde, aient repris les mêmes modèles, tant réalistes que symboliques, dans leur iconographie. On rappellera que ces scènes, bien qu'étrangères parmi des images bibliques, sont celles qui se sont conservées le plus longtemps dans le répertoire chrétien. Mais, par ailleurs, elles pouvaient refléter aussi la vie quotidienne de la communauté chrétienne, en illustrant les rencontres fraternelles à table, du type des *agapae*²⁵⁸.

255. A. Mau, *Pompeii, its Life and Art*, London 1902, p. 424 s, fig. 243 ; J. M. C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World*, London, 1971, p. 119.

256. F. J. Dölger, IXΘΥΣ, II, p. 291-97, 397-411 ; V, p. 399-435, voir *infra* dans l'analyse de la sculpture.

257. Dans l'épigraphie funéraire romaine, on trouve quelques indications relatives au port des tuniques blanches comme vêtements spéciaux de fête pour célébrer des banquets funéraires ; cf. le texte du testament de Langres (Bibliothèque de Bâle) : *CIL* XIII, 5708.

258. Bo Reike, *Diakonie*, *op. cit.*, p. 123, 148 s.

SCULPTURE

La dérivation directe des scènes de banquet chrétiennes de l'iconographie païenne, illustrée déjà par F. Gerke, est encore mieux visible en sculpture qu'en peinture. Typologiquement, elles dérivent des représentations mythologiques du repas de la chasse calydonienne et se développent parmi un ensemble de représentations de la vie quotidienne.

Si l'on compare des scènes chrétiennes avec d'autres scènes contemporaines (tableau 19), on observe non seulement la même composition générale mais aussi la répétition des mêmes détails iconographiques tels que gestes et vêtements des convives et des serveurs, menu composé de pain, de vin et de poisson (sauf le gibier réservé au repas des chasseurs), scènes annexes de préparation du vin. Ces ressemblances particulières me semblent plutôt résulter d'un choix iconographique limité à certains modèles, qu'exprimer une christianisation logique et conséquente du thème du banquet²⁵⁹. Les convives des scènes chrétiennes portent des tuniques longues (15) aussi bien que les tuniques courtes « réservées » aux chasseurs (7, 9). Par contre, dans les banquets des chasseurs on trouve aussi des vêtements longs (57). Parmi les convives des scènes chrétiennes on voit des gens qui se reposent, une main levée au-dessus de la tête (7), se déshabillent (2), discutent vivement (1), ou écoutent les autres (9). Presque tous ces types de personnages se retrouvent dans les autres groupes de monuments contemporains (tableau 19) et il me semble excessif de vouloir imposer à ce comportement, normal à table, l'interprétation spécifiquement religieuse de discussion eucharistique²⁶⁰. Les gestes caractéristiques des convives, représentés d'abord dans les scènes du repas calydonien, se répètent dans d'autres scènes postérieures : par exemple les gestes de Méléagre (72, 75, 76) sont attribués au personnage appelant les serveurs (1, 3, 7, 8, 15, 29, 41) ; ceux d'Atalante (72, 75, 76) au personnage écoutant avec la tête appuyée sur le coude (1, 4, 9, 36, 37, 40) ; comparons encore le personnage à l'extrême droite du *stibadium*, vu de derrière dans le repas calydonien (66, 72) et les autres scènes (1, 8, 11, 12, 15, 53, 57, 61, 62) ; le personnage buvant dans le repas calydonien (64, 65, 67, 76) et dans les autres banquets (1, 4, 7, 8, 10, 11, 12, 21, 33, 36, 37, 42, 44, 47, 54, 59, 61). Le geste et la pose du buveur apparaissent encore plus tôt dans les scènes du banquet dionysiaque (86, 87, 90, 93, 95) où les convives sont en général allongés par terre sans *stibadium* (sur un rocher ou sur des fourrures), mais où existe aussi le type du convive vu de derrière (86, 89, 91, 93, 95, 104). Dans les scènes dionysiaques on trouve aussi pour la première fois la

259. *Christ. Sark.*, p. 126 s, 139 s.

260. *Ibid.*, p. 129.

scène de préparation du vin où, devant un four aménagé dans le rocher avec un grand vase au-dessus, un serviteur accroupi allume le feu (81, 83, 85, 90, 97, 101, 102). Dans les banquets calydoniens, on trouve parfois encore un autre serviteur qui verse du vin d'une amphore dans le vase sur le feu (59, 63, 66, 68, 71, 75). Dans les images du III^e siècle et du IV^e, cette scène se répète avec un nombre égal ou supérieur de serviteurs et avec d'autres modifications formelles, comme le remplacement du four par une grande cruche (4, 10, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 24, 44, 49, 52, 53, 54, 59, 61). Le fond de la scène, le plein air avec un rocher, des arbres et un *parapetasma*, est présent dans tous les types de scènes de banquet : dionysiaque (81, 82, 83, 85, 86, 87, 91, 95, 96, 97, 100, 103, 105, 108) ; calydonien (63, 65, 66, 68, 74, 76, 77, 78) et autres (1, 2, 5, 7, 8, 9, 12, 20, 21, 24, 28, 32, 34, 36, 38, 42, 45, 46, 53, 54, 55, 56, 58, 61). Une seule fois, le plein air est indiqué par une petite maison avec une fenêtre et un toit couvert de tuiles (39).

Le même modèle de repas des chasseurs placés par terre, sur ou sans *stibadium*, parmi des arbres, au-dessous d'un *parapetasma* et avec le même mobilier peut se trouver dans les représentations accompagnant des scènes de chasse sur mosaïque²⁶¹.

En sculpture, une diversité beaucoup plus grande qu'en peinture caractérise le menu de ces différents banquets, ce qui est normal puisque les contextes varient. Dans le banquet dionysiaque il n'y a que du vin ; dans le banquet calydonien du vin, des têtes et des cuissots de sanglier (64, 72, 76), des petits pains marqués d'une croix (66, 71, 72, 75). On trouve le même menu dans les scènes du repas des chasseurs (12, 49, 52, 53, 54, 55, 59, 60, 61), avec une composition caractéristique où le rôti est placé entre deux petits pains devant le *stibadium*. Cette position centrale du plat est parfois accentuée par la présence d'une petite table à trois pieds qui porte le rôti (50, 56, 62). Dans les autres scènes qui ne sont pas liées à la chasse, la même composition se répète (sauf quelques cas exceptionnels), mais la place du rôti est occupée par un poisson sur la petite table (8, 14, 15, 22, 40, 41, 42, 45, 47) ou à même le sol (10, 11, 18, 20, 33).

Une composition analogue et des détails semblables apparaissent aussi dans un autre cycle mythologique (peu répandu) : celui du repas tragique des Troyens attaqués par les Grecs pendant la défaite de leur ville (79 : pl. VI, 1, 80). L'organisation générale de la scène et les types de convives

261. Cf. M. F. G. de Pachtère, *Inventaire des Mosaïques III*, Afr. Procons., Numid., Maurét., Paris, 1911, p. 12 s, n° 45 ; D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, 1947, p. 249, pl. LX/b ; G. Daltrop, *Die Jädmosaikien der römischen Villa bei Piazza Armerina*, Hamburg, 1969, p. 14, pl. 3, fig. 1 ; de même que les mosaïques avec un banquet de la vie quotidienne, comme par exemple celle d'El Djem (J. W. Salomonson, *La mosaïque du « banquet costumé » d'El Djem*, dans *Cah. de Tun.*, 8, 1960, p. 57-61).

sont les mêmes. Seuls leurs vêtements et le contexte précis de la chute de Troie donnent à ces représentations un caractère spécifique²⁶².

La comparaison effectuée par N. Himmelmann des scènes « de type *sigma* » avec d'autres « de type *klinè* » où à la place principale figurent les mêmes mets (du vin, du pain et du poisson)²⁶³ et l'étude de F. J. Dölger sur la signification du repas de poisson ont suffisamment confirmé l'interprétation de banquet terrestre lié au culte des morts²⁶⁴. Le proche rapport thématique entre les deux représentations « à *sigma* » — réaliste — et « à *klinè* » — idéalisée — est d'ailleurs visible dans le n° 42 où deux personnages (un est presque entièrement détruit), allongés sur le *stibadium*, présentent le caractère idéalisé des banquets du « type *klinè* » : traits du convive travaillés avec soins, présence de deux dîneurs seulement (mari et femme), variété des mets apportés par des serviteurs (du porc et du lapin)²⁶⁵. C'est la même réunion de la composition typique pour les scènes réalistes « à *sigma* » et de la signification symbolique de « type à *klinè* » que l'on trouve dans les scènes peintes n°s XX, XXVIII²⁶⁶.

La scène typique du banquet funéraire réaliste en sculpture représente plusieurs convives — uniquement des hommes (de trois à six) — assis derrière le *pulvinum* du *stibadium* ou sur ses extrémités, parmi des arbres et au-dessous d'un *parapetasma*. La petite maison (39), en raison de sa simplicité et du contexte — un repas funéraire — pourrait figurer un tombeau de type mausolée. Les convives mangent, boivent, parlent, se reposent, appellent les serviteurs qui apportent des plats.

Les trois exceptions à cette formule, bien qu'elles apparaissent comme accidentelles, ne sont somme toute pas si surprenantes : il s'agit du couvercle d'un sarcophage d'enfant n° 41 (pl. IV, 1) et des deux fragments d'Ostie n°s 46, 43. La première scène où, en plus du *stibadium* au centre, il y a deux tables rectangulaires, pourrait être interprétée, à l'instar des

262. Cette forme de banquet des Troyens au-dessus d'un ou plusieurs *stibadia* semble être typique. On la trouve aussi dans les représentations de la chute de Troie sur les miniatures des manuscrits du v^e siècle du Virgile du Vatican (*Picturae Antiquae. Virg. Cod. Bibl. Vat.*, Romae, 1782, fol. xxxvix ; J. de Wit, *Die Miniaturen des Vergils Vaticanus*, Amsterdam, 1959, pic. 14, pl. 8/2, 30/1, 2, 4) et de l'Iliade Ambrosienne (R. Bianchi-Bandinelli, *Hellenic-Byzantine Miniatures of the Iliad*, Olten, 1955, p. 69, fig. 66, min. XXX, pl. CC/191).

263. *Typ. Unt.*, p. 25.

264. IXΘΥΣ, II, p. 291-97, 397, 411 ; V, p. 394-435, 440-66.

265. Comparer avec la variété du menu servi au défunt allongé sur la *klinè* du relief du sarcophage de Caecilius Vallianus du Musée du Vatican, Museo Pio-Profanò (coll. Later.), n° inv. 9538 : N. Himmelmann, *Typ. Unt.*, p. 47, n° 3, pl. 26-29.

266. Dans une scène de la frise continue d'un sarcophage, en grande partie détruit, du Musée du Capitole (Pal. Conserv.) (*ibid.*, p. 52, n° 27, pl. 41/b). On voit des restes de deux scènes de banquets : une du « type *sigma* » à gauche avec un pasteur à côté, et, à droite, une du « type *klinè* » avec un pêcheur à côté. Compte tenu du fait que le sarcophage est très endommagé, il est impossible de décider si la scène du *sigma* représente un banquet typique de plusieurs convives ou si c'est une autre variante du « type *klinè* » avec un convive allongé sur le *stibadium* ou plutôt sur un banc rocheux.

autres sarcophages d'enfants, comme d'une imitation par les enfants du banquet des adultes. La quantité énorme de serviteurs et servantes (10 pour 7 convives) peut confirmer qu'il s'agit ici plutôt d'un jeu que d'un repas réel²⁶⁷. Le fragment n° 46 (pl. IV, 2) représente trois hommes richement vêtus, avec des touffes de cheveux au-dessus du front et avec un menu indéterminable ; ce genre de vêtements et de coiffure est unique dans toutes les scènes de banquet. Les touffes au-dessus du front ressemblent à certaines coiffures de barbares représentés dans les arts mineurs, mais qui sont absents sur les sarcophages²⁶⁸. Dans la scène n° 43 il y a, parmi les serviteurs, un joueur de flûte, personnage fréquent dans le « type *klinè* », mais qui ici représente un cas unique dans la série, sans signification particulière, semble-t-il, pour le reste de la scène.

En sculpture, tant païenne que chrétienne, le banquet a son caractère propre, très rare dans des représentations analogues en peinture, à savoir l'absence totale de femmes parmi les convives, à l'exception des scènes mythologiques qui supposent la présence de personnages précis. Cela peut s'expliquer par le rôle principal qu'occupe parmi les autres scènes de repas le banquet de chasseurs qui est naturellement dépourvu de femmes. D'autre part il semble que la tradition iconographique se rattache en sculpture non seulement aux représentations mythologiques mais aussi à un autre groupe de reliefs funéraires représentant des banquets publics.

Dans la sculpture funéraire du 1^{er} siècle, on connaît cinq scènes de repas à plusieurs participants : sur une urne (n° 109, pl. VIII, 1 : scène familiale avec deux femmes et deux hommes) et sur quatre reliefs (110-113)²⁶⁹. Ces derniers (pl. VIII, 2-3) représentent un banquet de douze convives assis autour d'une ou deux tables, sur trois lits rectangulaires, sur le *stibadium* ou sur un simple banc. Les scènes ont été interprétées comme des repas publics de hauts fonctionnaires romains : Seviri ou Augustales (le nombre de participants suggérerait cette explication)²⁷⁰. A ces banquets publics ne participent que des hommes. Le menu, malheureusement, sauf pour le vin servi dans des vases divers, n'est pas reconnaissable. Ces reliefs sont de production provinciale locale du Nord et de l'Ouest de l'Italie et précèdent chronologiquement la production romaine des sarcophages figures. Mais ils ne peuvent pas être considérés comme l'origine directe des modèles iconographiques qui se sont développés dans ce dernier groupe de monuments. Cependant le plus grand nombre de banquets publics (4 contre 1) semble montrer qu'à l'origine la compo-

267. Comparer avec la représentation des jeux sportifs des enfants sur un sarcophage du Musée du Louvre (F. Cumont, *Recherches*, pl. XLVI/2).

268. P. Bienkowski, *Les Celtes dans les arts mineurs gréco-romains*, Cracovie, 1928, p. 78, 158, fig. 128/a, b.

269. Cette scène exécutée en stuc est très endommagée. Parmi les convives on peut distinguer seulement 9 ou 10 personnages.

270. A. Giuliano, *Rilievi*, p. 36.

sition du banquet à plusieurs convives placés plus ou moins en un demi-cercle, était plutôt caractéristique pour le second type (le banquet public). Cette composition, comme l'a observé N. Himmelmann, provient d'un type iconographique italien indigène et représente, de façon réaliste, une scène de la vie quotidienne, plus souvent publique que familiale²⁷¹ ; l'urne d'Aquilée reste pour le moment un exemple unique pour cette dernière. L'exclusion du banquet familial dans les représentations du « type *sigma* » en sculpture pourrait être d'autant plus compréhensible que le « type à *klinè* » (assez répandu dans la sculpture du I^{er} siècle, urnes et autels), dérivant de la tradition tant hellénistique qu'étrusque²⁷², illustre d'une certaine façon la vie familiale des défunts. Dans ces représentations idéalisées on voit à côté du défunt des membres de sa famille et de sa maison. Bien que la scène elle-même ne représente pas un repas familial effectif, l'iconographie utilise des personnages et des objets appartenant à l'ambiance familiale. Peut-être pouvait-on de cette manière indirecte, en sculpture funéraire, satisfaire le goût pour les scènes réalistes de banquet familial.

En résumé, si on cherche l'origine des scènes de repas de « type à *sigma* » dans la sculpture du III^e et du IV^e siècles, on constate : 1^o) la composition générale et les détails du repas en plein air ont été fournis par des représentations mythologiques (cycles dionysiaque, troyen et surtout calydonien) par l'intermédiaire des représentations de la vie quotidienne (repas de chasseurs notamment) ; 2^o) la forme réaliste et la présence exclusive de participants masculins proviennent non seulement de ces derniers modèles (chasseurs), mais aussi de la tradition plus ancienne des banquets publics ; 3^o) le menu (vin, pain et poisson) se rattache à la tradition du culte des morts attestée dans l'iconographie de toutes les scènes de repas (soit du « type *klinè* », soit du « type *sigma* ». Les petits pains marqués d'une croix correspondent à la forme commune du pain dans l'antiquité²⁷³.

Les groupes différents de scènes de banquets ici présentés peuvent se classer ainsi sur le plan chronologique et thématique :

1) reliefs funéraires avec scènes de la vie publique, et une de la vie familiale, du I^{er} siècle (109-113 : pl. VIII) ;

271. *Typ. Unt.*, p. 19 (n. 34). La forme *sigma* de banquet public peut aussi se rencontrer, en dehors des monuments funéraires, dans la représentation du repas cultuel des Vestales de l'*Ara Pietatis* (H. Junker, *Bildnisbüste einer Vestalin*, *Mitt. des Deut. Arch. Inst. Röm.*, 68, 1961, p. 94 (n^o 7) ; K. Kerényi, *Die Religion der Griechen und Römer*, München, 1963, fig. 121) : six femmes, avec la tête couverte, sont assises sur le *stibadium* autour d'une petite table ronde portant des plats divers.

272. N. Himmelmann, *Typ. Unt.*, p. 17 (n. 23), 18 (n. 24), 24.

273. Comparer avec la forme des pains de Pompéi (B. Mayeske, *Bakeries, Bakers nad Bread at Pompeii*, Maryland, 1972, p. 49-52, pl. VII/1, 2 ; IX, 2, 3).

2) reliefs des couvercles de sarcophages avec *scènes mythologiques* des cycles :

- a) *dionysiaque* du II^e siècle (81-108) ;
- b) *Chute de Troie*, de la première moitié du III^e siècle (79 : pl. VI, 1 ; 80) ;
- c) de la *chasse calydonienne*, 57 : des II^e et III^e siècles (63 : pl. V, 2 ; 78) ;

3) reliefs des couvercles de sarcophages avec *scènes de la vie quotidienne* :

- a) banquet accompagné par une *scène de chasse*, de la fin du III^e et du début du IV^e siècle (49 : (pl. V, 1 ; 57 : VI, 4 ; 62) ;
- b) banquet accompagné par une *scène de voyage*, du début du IV^e siècle (47 : pl. VI, 2 ; 48) ;
- c) banquet accompagné par des *représentations de pasteur, d'orant, de philosophe*, de la fin du III^e siècle (8 : pl. I, 3 ; 9) ;
- d) banquet avec une *inscription funéraire neutre*, du III^e jusqu'à la moitié du IV^e siècle (44-46 : pl. IV, 2) ;
- e) banquet avec une *inscription funéraire chrétienne*, de la fin du III^e et du IV^e (10-14 : pl. II, 1 et 3 ; III, 2) ;
- f) banquet accompagné par une *scène biblique*, de la fin du III^e et du IV^e siècle (1-7 : pl. I, 1 et 2 ; II, 2 et 4) ;
- g) banquets *conservés fragmentairement* et, par conséquent, impossibles à attribuer avec certitude à aucun des groupes ci-dessus, de la seconde moitié du III^e siècle et de la première du IV^e (15-43).

Dans les groupes 3 e et 3 f il y a deux exemples (6 : pl. II, 4 et 14 : pl. III, 2) de la production locale provinciale, assez endommagés en outre, dont la datation (IV^e s.) ne peut être précisée.

Cette confrontation montre que les critères typologiques les plus sûrs, surtout dans le troisième groupe, se trouvent en dehors des scènes de banquet, dans le contexte iconographique ou épigraphique. Les scènes des groupes 3e et 3f ont un contexte chrétien. Dans le premier d'entre eux, à part les inscriptions, rien n'indique, du point de vue iconographique, l'appartenance au christianisme. Au contraire, la scène du fragment de Saint-Sébastien n° 12 par son menu (une tête de sanglier) se rattache au groupe du repas de chasseurs 3a. Une autre scène sur le fragment de Prétextat n° 10 est accompagnée d'une scène de la vie quotidienne (jeux de la palestre). En plus, ce couvercle appartient à un sarcophage d'enfant dont la cuve porte un décor marin²⁷⁴. Les exemples de ce groupe montrent toutefois que la présence d'une scène de banquet, comme celles de la vie quotidienne ou de thèmes allégoriques courants dans l'iconographie funéraire de l'époque, n'empêchait pas les premiers

²⁷⁴ A. Rumpf, *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs*, Rom, 1969, p. 21, n° 61, pl. 6.

chrétiens de se servir de ces sarcophages. Cette coexistence de l'épigraphie chrétienne et de l'iconographie païenne illustre de la façon la plus directe possible l'adaptation chrétienne des monuments païens.

Une autre forme d'adaptation semblable, mais plus avancée, nous est présentée par l'ensemble des reliefs décorant le couvercle et le sarcophage de *Baebia Hertofile* n° 1 (pl. I, 1). Sur le sarcophage lui-même est sculpté un *clipeus* central avec les deux portraits d'un couple et une scène bucolique ; au-dessus du *clipeus*, sur le couvercle, sont figurés à gauche le cycle de Jonas et à droite le banquet. Comme l'a déjà remarqué F. Gerke, en éliminant la représentation de Jonas, on se trouve devant une image funéraire typique pour l'époque et neutre du point de vue religieux²⁷⁵.

Le même processus est moins clair dans deux autres exemples considérés traditionnellement comme chrétiens, mais qui pourraient aussi bien appartenir à des monuments païens. Suivant toute probabilité, ils se situent — impossible de préciser — quelque part à mi-chemin entre les deux. Il s'agit du relief n° 8 avec des orants et des philosophes (pl. I, 3) et du n° 9 avec un orant et un pasteur ; ces trois personnages représentent des types courants²⁷⁶ dans l'imagerie funéraire de l'époque, tant païenne que chrétienne. Un détail iconographique seulement, dans le second relief, rapproche la scène de banquet de celles accompagnées de scènes bibliques. Il s'agit du panier de petits pains placé à l'angle gauche de la scène. Toutes les scènes de repas qui se trouvent à côté du cycle de Jonas, mais non celles avec Noé (5, 6 : pl. II, 4)²⁷⁷, se distinguent de toutes les autres du groupe 3 par la présence, soit d'un panier semblable à côté du *stibadium* (1, 2, 3, 4), soit de plusieurs paniers au premier plan de la scène (7 : pl. I, 2). Leur présence, moins régulière que dans les scènes peintes, et aussi leur absence dans les scènes sûrement païennes, plaident pour une signification parallèle. Peut-être les paniers sont-ils apparus en sculpture sous l'influence des scènes analogues peintes dans les catacombes. Dans ce cas, seules les scènes avec les paniers permettent une interprétation « chrétienne » de représentations qui appartiennent par ailleurs à la vie de la communauté romaine.

Parmi les fragments de couvercles, il y a encore trois scènes de banquets conservées entièrement ou partiellement, où l'on peut trouver aussi des paniers (23, 24, 31). La première de ces scènes, provenant de la catacombe dei Giordani, a été présentée par J. Wilpert avec une scène du cycle de Jonas, provenant de la catacombe de Priscille. Sans aucune raison scientifique,

275. *Christl. Sark.*, p. 120 s.

276. Th. Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst*, dans *J.A. Ch.*, 3, 1960, p. 127, 133 ; W. N. Schumacher, *op. cit.*, p. 139 s.

277. La scène de banquet du Campo Santo Teutonico (ici n° 5) est en grande partie détruite ; on ne peut donc pas exclure l'existence des paniers de pains dans la partie centrale de la scène devant le *stibadium*. La scène du fragment de Merida (ici n° 6) est une production provinciale locale dont l'iconographie est totalement différente de celle des reliefs analogues provenant des ateliers romains.

il a reconstruit, à partir de deux pièces séparées, un couvercle unique²⁷⁸. F. Gerke attribue ce fragment, avec deux autres (19, 24), à son premier groupe de scènes chrétiennes de banquet (pain et vin) liées aux scènes de Jonas (1, 2, 3, 4, 9)²⁷⁹. Un autre fragment avec des paniers de pain (31) est attribué par Gerke à son second groupe de scènes chrétiennes (pain, vin, poisson), où se trouvent encore celles accompagnées d'un sujet biblique (5, 7 : pl. I, 2) et des fragments (20, 21, 25, 29, 30, 33, 35)²⁸⁰. Vu l'état actuel de la recherche sur les représentations de banquet, on ne peut pas considérer la présence de petits pains et du poisson comme des facteurs suffisants pour attribuer ces fragments à des monuments chrétiens. Il me semble donc plus prudent de considérer tous ces morceaux comme des scènes non déterminables du point de vue religieux, à l'exception peut-être de celles où figurent des paniers de pains, ceux-ci pouvant être réservés au banquet des chrétiens. Mais on regrette l'absence de critères plus sûrs faute de contexte iconographique.

Mon propos n'est pas de traiter du rapport réciproque d'ordre symbolique existant entre les scènes de banquet et les scènes bibliques voisines : le cycle de Jonas, le baptême du Christ et Noé dans son arche. Leur proche voisinage, les dimensions analogues et le manque de préférence pour l'une ou l'autre scène chrétienne (sauf le cycle de Jonas qui apparaît plus souvent) peuvent indiquer effectivement un lien entre les deux types de représentation. Mais, comme le montre l'unique sarcophage entièrement conservé de Baebia Hertofilè n° 1 (pl. I, 1), les scènes de Jonas sont les premières et les plus populaires dans l'iconographie chrétienne. Elles entrent comme telles dans l'imagerie funéraire commune où elles occupent au commencement une place secondaire et sans signification profonde, laquelle n'apparaît que plus tard, associée aux autres scènes chrétiennes²⁸¹. Cette existence indique seulement que si les propriétaires de ces sarcophages étaient chrétiens, ils partageaient une mentalité et des coutumes communes à tous les contemporains. En sculpture, comme en peinture, les scènes de banquet semblent appartenir à un genre de représentations différent de celui des scènes bibliques. Les premières expriment la vie des chrétiens de l'époque, tandis que les autres mettent en images un texte religieux ; elles sont réalistes et, en outre, constituent un témoignage d'une vieille vénération des vivants envers des morts, tandis que les autres sont plus conventionnelles, illustratives et peuvent avoir une signification symbolique (le salut, la vie éternelle de l'âme et la résurrection du corps).

Tout en étant réalistes, les scènes de banquet ne semblent pas être d'une grande aide pour préciser le lieu réel de ces festivités. Dans les

278. *I sarc.*, p. 75, pl. 53/1, 2.

279. *Christl. Sark.*, p. 126.

280. *Ibid.*, p. 136.

281. Comparer avec Brandenburg, *Überlegungen zum Ursprung der frühchristlichen Bildkunst, Relazione del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana*, Roma 21-28 Sett 1975 (éd. prélim.), p. 14 s.



1. — Sarcophage de Baebia Hertofilè ; Rome, Musée National des Thermes (1). Cliché DAI Rom 60.1451.



2. — Fragment d'un couvercle, Rome, Musée du Vatican, Museo Pio-Cristiano (7). Cliché PAC La A 85.



3. — Fragment de couvercle ; Rome, Musée du Vatican, Museo Pio Cristiano (8). Cliché DAI Rom 3230.



1. — Sarcophage de Curtia Catiana ; Rome, catacombe de Prétextat (10).



2. — Fragments d'un couvercle ; Rome, catacombe de Prétextat (2). Cliché DAI Rom 60.1314.



3. — Fragment d'un couvercle ; Manziana, Villa Tittani (11). Cliché DAI Rom 59.933.



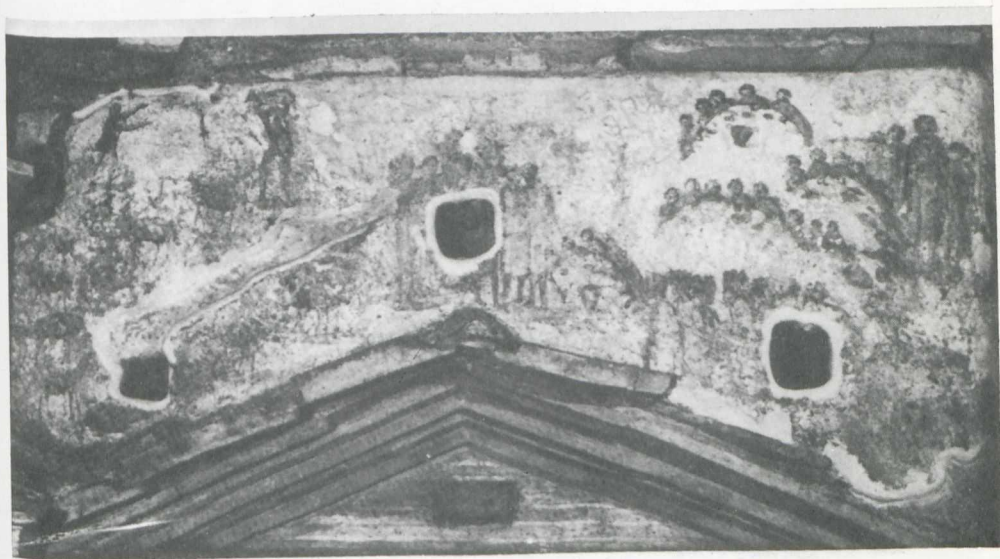
4. — Fragment de couvercle ; Mérida (Espagne), Musée (6).



1. — Fragment du couvercle de Bera ; Rome, catacombe de S. Sébastien (12). Cliché DAI Rom 63.70.



2. — Fragment d'un couvercle ; Avignon, Musée Calvet (14). Cliché DAI Rom 60.1538.



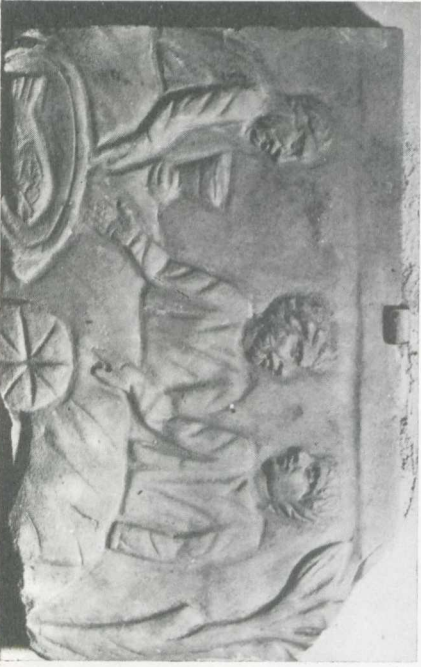
3. — Peinture du solarium du Mausolée de Clodius Hermes à Saint-Sébastien (XXIV) après le récent nettoyage. (D'après R.A.C., 1978).



1. — Fragment d'un couvercle ; Rome, Musée du Vatican, Gall. Chiarimonti (41). Cliché PAC RR5.



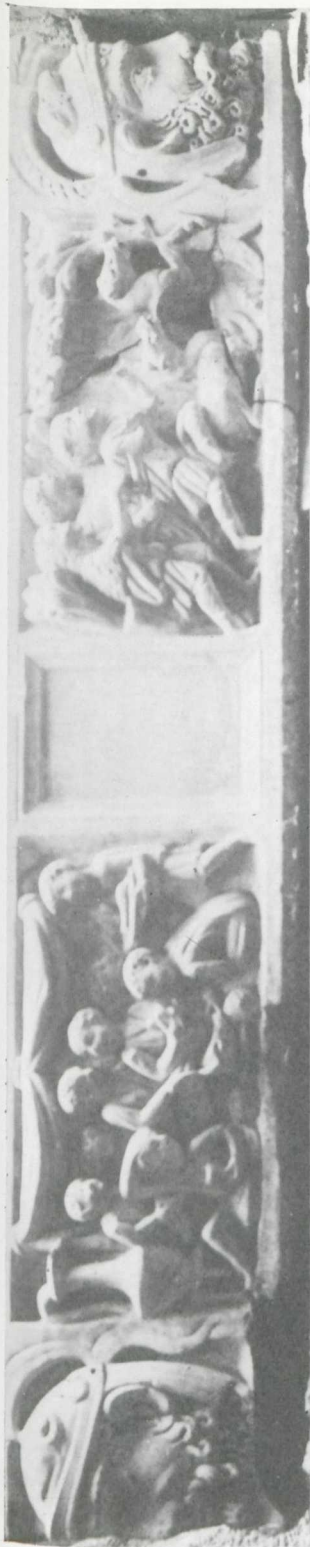
2. — Fragment d'un couvercle ; Ostie, Musée (46).



3. — Fragment de couvercle ; Arrezzo, Musée Archéologique (28).



4. — Fragment d'un couvercle ; Arles (40). Cliché DAI Rom 60.1766.



1. — Couvercle ; Rome, catacombe de S. Sébastien (49). Cliché PAC Seb F 13.



2. — Sarcophage ; Rome, église de Ste-Cécile (63). Cliché DAI Rom 32167.



1. — Fragment de couvercle ; Oxford, Ashmolean Museum (79).



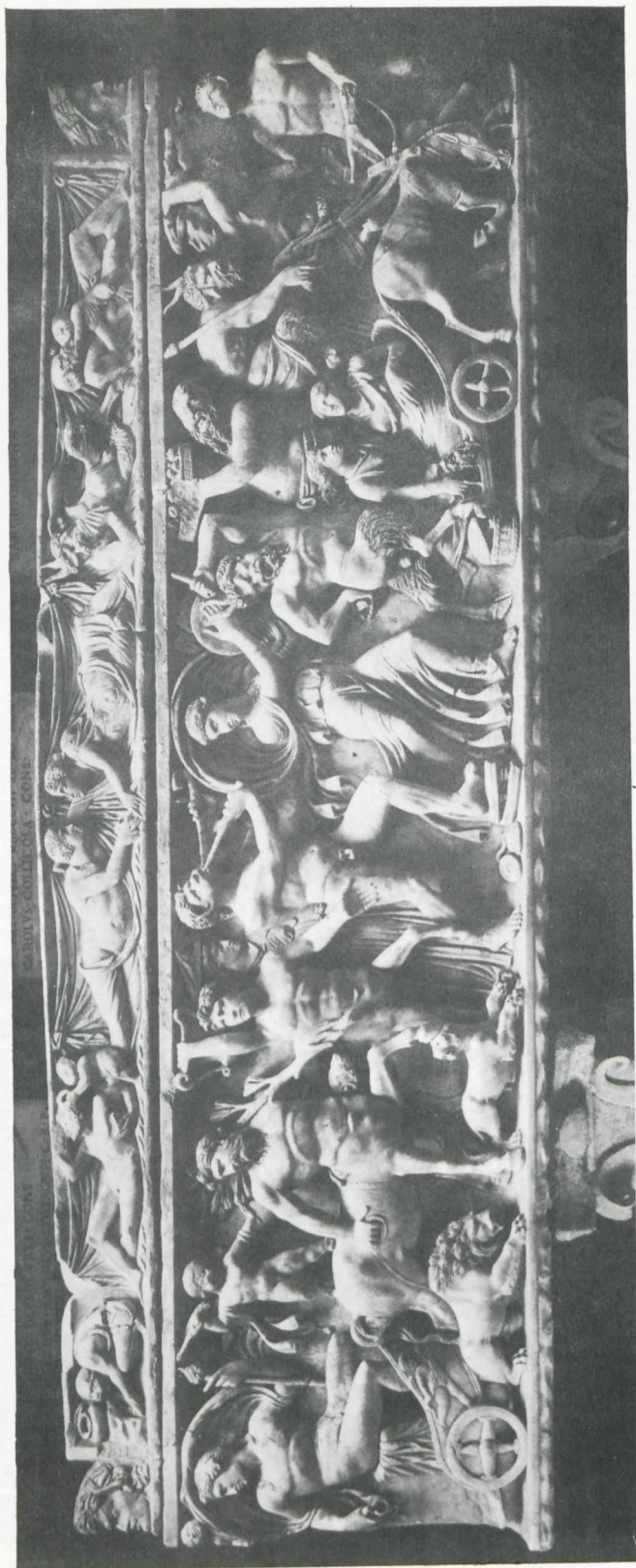
2. — Couvercle ; Sesto Fiorentino, Villa Guicciardini (47). Cliché DAI Rom 75.308.



3. — Fragment ; Rome (71). Cliché DAI Rom 58.1569.



4. — Fragment ; Rome, Palazzo Randanini (57). Cliché DAI Rom 58.1570.

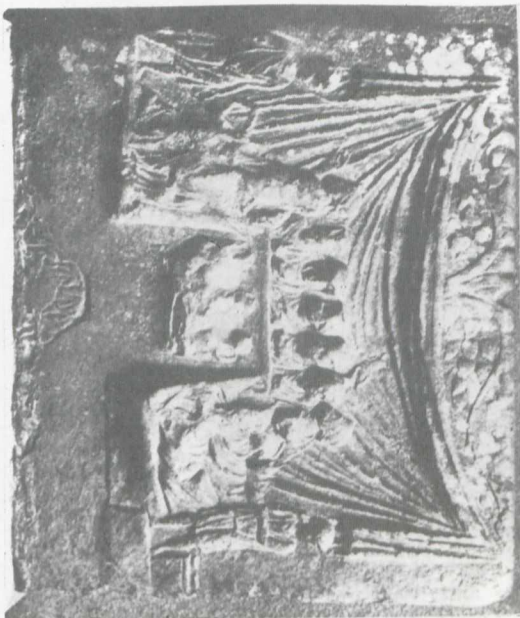


Sarcophague ; Rome, Musée du Capitole (Pal. Conserv.) (83). Cliché DAI Rom 33.492.



1. — Urne ; Aquilée, Musée Archéologique (109). Cliché DAI
Rom 74.2939.

2. — Relief ;
Este, Musée
National
(110).



3. — Relief ;
Ancone, Mu-
sée National
(111).



chambres catacombales où elles se trouvent, il n'existe aucune organisation pour les banquets ou même pour les libations, rien de semblable aux *triclinia* des nécropoles païennes (Ostie, Pompei) ou même aux bancs le long des parois dans les tombeaux païens et aussi chrétiens à Rome, mais à une époque soit antérieur soit postérieure²⁸². Les *mensae* et les lits du type *sigma* qu'on trouve au-dessus ou à côté de tombeaux dans les nécropoles chrétiennes espagnoles ou nord-africaines n'ont pas de parallèles à Rome²⁸³. Dans les représentations peintes et sculptées, l'action se déroule à ciel ouvert, ce qui ne prouve pas qu'il en ait été ainsi dans la réalité : cela pourrait être aussi bien une convention formelle dérivant d'une tradition iconographique antérieure. Mais le mobilier et le menu, malgré leur côté conventionnel, nous montrent le genre d'objets et de nourriture utilisés pendant ce type de festivité. De même, les scènes de la préparation du vin en sculpture et les ordres aux gens de service inscrits sur les peintures, qui se répètent plusieurs fois dans une forme semblable, nous indiquent ce que l'on buvait et de quelle manière on préparait cette boisson²⁸⁴.

Le rôle important des scènes de banquet dans l'iconographie chrétienne tient dans le fait qu'elles se rattachent — comme des scènes plus sporadiques de la vie professionnelle — aux habitudes réelles des contemporains²⁸⁵. C'est pourquoi elles constituent un unicum sur le plan iconographique parmi les images inspirées de la Bible ou des Apocryphes ou encore parmi les très nombreuses représentations symboliques de Pasteurs et de Philosophes.

On ne doit pas se contenter cependant d'expliquer cette particularité de l'iconographie chrétienne par la tradition évoquée ci-dessus, qui est perceptible à la fois dans les coutumes funéraires des païens et des chrétiens et dans les représentations afférentes des deux coutumes.

De cette particularité et en même temps de la fréquence des scènes de banquets dans la peinture des catacombes et dans la sculpture des sarcophages, on peut conclure que l'acte représenté jouait un rôle spécial dans la vie de la communauté chrétienne et des familles au moment où on concevait ces images. Il s'agit d'une période allant du deuxième tiers

282. Comparer avec les bancs d'un columbarium du *Sepolcreto Ostiense* (G. Lugli, *Not. degli Sc.*, XVI, 1919, p. 347-53, n° XXX) et d'autre part avec les bancs de la catacombe du *Coemeterium Majus* (Th. Klauser, *Cathedra*, p. 106-10, nos 6-7, 9).

283. G. Serra Villaro, *I sepolcri delle necropoli di Tarragona*, dans *R.A.C.*, 14, 1937, p. 263 s, fig. 26 ; v. maintenant une communication de X. Barral i Altet au Congrès d'archéologie chrétienne de Rome, 1975 (s. presse) ; pour l'Afrique du Nord, voir la note 2.

284. P.-A. Février, *A propos du repas funéraire : culte et sociabilité*, dans *Cah. Arch.*, XXVI, 1977, p. 34-36.

285. Il y a d'ailleurs dans la peinture catacombale d'autres représentations se référant à l'activité professionnelle des défunts : des fossoyeurs (J. Wilpert, *Le pitt.*, pl. 48, 59/b, 107/c, 180), des marchands de vin (*ibid.*, pl. 173/a, 202) ou de grain (*ibid.*, pl. 194).

du III^e s. à l'époque constantinienne, en particulier du tournant du III^e au IV^e siècles. Il s'agit aussi de la période principale de développement du premier christianisme : la floraison « illégale » de la première moitié du III^e s., les périodes de persécutions et de paix de la seconde moitié du III^e s. et du début du IV^e siècle, et enfin le temps du triomphe avec la reconnaissance officielle après 313. Quand on met en rapport ces coupures chronologiques avec les représentations figurées de banquets, on peut constater d'intéressantes conjonctions : la première période correspond aux peintures des « Chapelles des Sacrements » de S. Callixte (I-IV) et d'une chambre du *Coemeterium Majus* (VII) ; la seconde est celle des sarcophages (1-5, 7-12) ; à la troisième appartient la peinture de la « Chapelle Grecque » de Priscille (V), la scène de la seconde pièce du *Coemeterium Majus* (VI) et les peintures de la catacombe des SS. Pierre et Marcellin (IX-XXI).

Si on recherche des sources contemporaines, le problème n'est pas simple, car on ne dispose pour toute cette époque d'aucune description, en particulier à Rome, de la vie des chrétiens. La « *trichia* » sous Saint-Sébastien à la Via Appia constitue la seule preuve — de la deuxième moitié du III^e s. — que les chrétiens se réunissaient là pour un *refrigerium* en commun, en l'honneur des apôtres Pierre et Paul²⁸⁶.

Les sources littéraires traitant du culte chrétien des morts et des martyrs sont soit antérieures soit postérieures aux représentations figurées. Une comparaison entre les deux peut cependant éclairer la forme prise par ces coutumes et leur évolution pendant la période intermédiaire.

L'offrande (*oblatio*) pour les défunts — aussi bien des simples chrétiens que des martyrs — apparaît déjà chez Tertullien²⁸⁷ et Cyprien²⁸⁸. Ces brèves allusions ne disent pas malheureusement en quoi consistaient ces offrandes et si un banquet suivait. On sait, d'après le livre apologétique de Tertullien sur l'organisation de la communauté chrétienne (très voisine des collèges funéraires romains en général), qu'un repas fraternel collectif (*agape*) jouait un rôle important dans la vie de la communauté²⁸⁹. Ce repas devait commencer et finir par une prière. Des remarques sur l'allumage des lumières on peut conclure que la réunion se plaçait tard le soir.

286. Pour la bibliographie principale, cf. A. de Marco, *The Tomb of Saint Peter*, Leiden, 1964, p. 70-143 ; D. W. O'Connor, *Peter in Rome*, New York, 1969, p. 135-58 ; J. Ruysschaert, *Les premiers siècles de la tombe de Pierre*, *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, VIII, 1975, p. 7-47 ; id., *La tomba di Pietro*, *Studi Romani*, XXIV, 1976, p. 322-36 ; Ch. Pietri, *Roma Christiana*, Rome, 1976 (voir l'index). Comme je mène par ailleurs une recherche sur le complexe au-dessous de Saint-Sébastien je laisse de côté ici sa problématique qui est très importante pour les banquets funéraires.

287. *De exhort. cast.*, XI, 1, CC, I/1 (1954), p. 1031 ; *De corona*, III, 3, *ibid.*, p. 1043 ; *De monogamia*, X, 4, *ibid.*, p. 1243.

288. *Epist.* XII, II, 1 et XXXIX, III, 1, éd. Ch. Bayard, Paris (1925), I, p. 34 s, 99.

289. F. J. Keating, *The Agape and the Eucharist in the Early Church*, London, 1901, p. 189 s ; F. M. De Robertis, *Storia delle Corporazioni*, *op. cit.*, p. 75-82.

Pendant le repas, qui devait seulement calmer la faim et la soif, on chantait des psaumes²⁹⁰. Le lieu du banquet n'est pas précisé.

Le 8^e livre des Constitutions Apostoliques, dont l'auteur est indiqué à tort comme Hippolyte (elles datent en effet au plus tôt du milieu du IV^e s.), parle des Agapes encore exactement comme l'*Apologeticum* de Tertullien. On peut en conclure qu'au IV^e siècle encore, les Agapes étaient une des manifestations collectives les plus importantes de la communauté, tout à fait indépendante de l'Eucharistie²⁹¹. A ces réunions prenaient part aussi bien les catéchumènes que les fidèles baptisés, avec la différence que les premiers n'avaient droit qu'à du vin et du pain béni (*exorcizatus*) et qu'ils étaient exclus du « repas du Seigneur ». Le repas devait se dérouler dans la paix et l'ordre, sans excès de boisson. Le président était l'évêque et, en son absence, le prêtre ou le diacre. L'éventuelle participation des veuves au banquet montre le caractère charitable de cette manifestation²⁹².

290. *Apologeticum*, XXXIX, 14-19 : « Quid ergo mirum, si tanta caritas conuiuatur ? Nam et cenulas nostras, praeterquam sceleris infames, ut prodigas quoque suggillatis... Cena nostra de nomine rationem sui ostendit : id uocatur quod dilectio penes Graecos... Non prius discumbitur quam oratio ad Deum praegustetur ; editur quantum esurientes capiunt ; bibitur quantum pudicis utile est. Ita saturantur, ut qui meminerint etiam per noctem adorandum Deum sibi esse ; ita fabulantur, ut qui sciant Deum audire. Post aquam manuaem et lumina, ut quisque de scripturis diuinis uel de proprio ingenio potest, prouocatur in medium Deo canere ; hinc probatur quomodo biberit. Aequae oratio conuiuium dirimit. Inde disceditur non in ceteras caesionum nec in classes discursionum nec in conceptiones lasciuarum, sed ad eandem curam modestiae et pudicitiae, ut qui non tam cenam cenauerint quam disciplinam. », *CC*, I (1954), p. 152 s.

291. F. J. Keating, *The Agape*, *op. cit.*, p. 107-40.

292. Canons n^{os} 26-30 en version latine : « ... qui praesentis estis, et ita aepulamini. Catecuminis uero panis exorcizatus detur et calicem singuli offerant. (27) Catecuminus in cena dominica non combat. Per omnem uero oblationem memor sit qui offert eius qui illum uocauit ; propterea enim depraecatus est ut ingrediatur sub tecto eius. (28) Edentes uero et bibentes cum honestate id agite et non ad ebrietatem, et non ut aliquis inrideat, aut tristetur, qui uocat uos, in uestra inquietudine, sed oret ut dignus efficiatur ut ingrediatur sancti ad eum. Uos enim, inquit, estis sal terrae. Si communiter uero omnibus oblatum fuerit quod dicitur graece apoforetum, accipite ab eo. Si autem ut omnes gustent sufficienter, gustate ut et superet, et quibuscumque uoluerit qui uocauit uos mittat tamquam de reliquiis sanctorum et gaudeat in fiducia. Gustantes autem cum silentio percipiant qui uocati sunt, non contententes uerbis, sed qu(a)e hortatus fuerit episcopus et, si interrogauerit aliqui, respondeatur illi. Et cum dixerit episcopus uerbum, omnes cum modestia laudans eum taceat, quamdiu iterum interroget. Etiam si absque episcopo in cena adfuerint fideles, praesente presbytero aut diacono similiter honeste percipiant. Festinet autem omnis siue a praesbytero siue a diacone accipere benedictionem de manu. Similiter et catecuminus exorcizatum ita ipsi accipiat. Si laici fuerint in unum, cum moderatione agant. Laicus enim benedictionem facere non potes(t). (29) Unusquisque in nomine d(omi)ni edat. Hoc eni(m) d(e)o placet, ut aemulatores etiam apud gentes simus, omnes similes et sobrii. (30) Uiduas, si quando quis uult ut aepulentur, iam maturas aetate, dimittat eas ante uesperam. Si autem no(n) potest propter clerum quem sortitus est, escas et unum dans eis dimittat illas et apud semet ipsas, quomodo illis placet, de re sumescant. », *SCh*, 11^{bis} (1968), p. 104-110 ; cf. aussi H. Duesing, *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen* 3/32, 1946, p. 68-79, n^{oo} 36-38.

Dans la version arabe des prétendus « *Canones Hippolyti* », un passage est consacré au banquet funéraire, mais très bref. Il ne se distingue pas des Agapes habituelles, sauf qu'il ne peut se placer le dimanche²⁹³. D'autres sources, après le milieu du IV^e siècle, livrent des indications, plus tardives, mais plus explicites sur les repas funéraires chrétiens dans leur double forme : commémorations funéraires privées et anniversaires des martyrs. Au premier type se rapporte le récit bien connu de Paulin de Nole qui décrit le banquet funéraire que le sénateur romain Pammachius a offert au peuple de Rome en l'honneur de sa défunte femme Paulina à Saint-Pierre en 397. La basilique était pleine ; les nombreux participants, appartenant pour la plupart aux classes les plus pauvres de la population, étaient partagés, couchés à même le sol, en petits groupes de banqueteurs. La fête avait commencé avec une *veneratio* particulière de l'Apôtre (la messe dominicale) ?²⁹⁴

Le second groupe de sources concernant les fêtes commémoratives à l'anniversaire des martyrs est beaucoup plus riche et cohérent car tous ces écrits traduisent une attitude très critique contre ces coutumes. Depuis la première critique de Zénon de Vérone au milieu du IV^e siècle, s'est développée une véritable campagne, hostile aux repas funéraires, chez les Pères de l'Église²⁹⁵. Dans l'Empire d'Occident, les repas autour des tombes de martyrs furent surtout combattus par S. Ambroise à Milan et S. Augustin en Afrique. L'évêque de Milan a été dans ce domaine le plus radical. D'après le récit fait par Augustin de la visite de sa mère

293. Canon n° 33 : « S'il y a une ἀνάλημψις qu'on fait pour ceux qui sont morts, qu'ils reçoivent d'abord les mystères avant de s'asseoir. Que ce ne soit pas le dimanche. Après l'offrande, qu'on leur donne le pain d'exorcisme (ἐξορκισμός), avant qu'ils s'assoient. Qu'aucun des catéchumènes ne s'assoie avec eux pour les repas du Seigneur (κυριακόν). Qu'ils mangent et boivent en suffisance, non jusqu'à l'ébriété, mais tranquillement, en louange à Dieu. », *Pat. Or.*, XXXI/2 (1966), p. 404-07. Les huit Livres des Constitutions Apostoliques ont été rédigés probablement vers 380 en Syrie ou à Constantinople ; d'origine orientale, ils ne peuvent se référer directement aux usages funéraires de l'empire romain occidental.

294. *Epist.* XIII, 10-15 : « Itaque patronos animarum nostrarum pauperes, qui tota Roma stipem meritant, multitudinem in aula apostoli congregasti, pulchro equidem tanti operis tui spectaculo pascor. uidere enim mihi uideor tota illa religiosa miserandae plebis examina, illos pietatis diuinae alumnos tantis influere penitus agminibus in amplissimam gloriosi Petri basilicam per illam uenerabilem regiam cerula eminus fronte ridentem, ut tota et intra basilicam et pro ianuis atrii et pro gradibus campi spatia coartentur. uideo congregatos ita distincte per accubitus ordinari et profluis omnes saturari cibus, ... primo de apostoli ueneratione, cuius fidem ac memoriam tam multiplicata opulentiae deuotione celebrasti, sacras primum hostias, casta libamina, cum acceptissima ipsius commemoratione deo deferens... » *CSEL*, 29 (1894), p. 92, 95 ; F. van der Meer, *Augustinus, op. cit.*, p. 593 ; Bo Reicke, *Diakonie, op. cit.*, p. 124-26.

295. *Tract.* I, 25, VI, 11 : « Non hi solum, qui tales sunt, displicent deo, sed et illi, qui per sepulcra discurrunt, qui foetorosis prandia cadaueribus sacrificant mortuorum, qui amore luxuriandi atque bibendi in infamibus locis lagenis et calicibus subito sibi martyres pepererunt, *CC* 22 (1971), p. 75 ; Th. Klauser, *Theologie und Glaube*, 20 (1928), p. 601/2 ; F. van der Meer, *Augustinus, op. cit.*, p. 537.

à Milan, Ambroise avait interdit les banquets dans les cimetières, surtout parce qu'ils rappelaient trop les coutumes païennes²⁹⁶. Toujours d'après Augustin, cette interdiction fut étendue à toute l'Italie²⁹⁷. En Afrique du Nord, il en était cependant autrement. S. Augustin a célébré, en tant que pasteur, toute sa vie durant, les anniversaires des martyrs, souvent sous la forme de réunions exubérantes dans les cimetières²⁹⁸. Il décrit, avec une grande compréhension, pourquoi ces coutumes étaient tant prisées des chrétiens : « scilicet post persecutiones tam multas tamque uehementes cum facta pace turbæ gentilium in christianum nomen uenire cupientes hoc impedirentur, quod dies festos cum idolis suis solerent in abundantia epularum et ebrietate consumere nec facile ab his perniciosissimis sed tamen uetustissimis uoluptatibus se possent abstinere, uisum fuisse maioribus nostris, ut huic infirmitatis parti interim parceretur diesque festos post eos, quos relinquebant, alios in honorem sanctorum martyrum uel non simili sacrilegio quamuis simili luxu celebrarent...²⁹⁹ ». Il cherche à détourner vers d'autres formes du culte des martyrs la piété des fidèles, par de splendides cérémonies dans les cimetières : « Sed quoniam istæ in cimiteriis ebrietates et luxuriosa conuiuia non solum honores martyrum a carnali et inperita plebe credi solent, sed etiam solatia mortuorum, mihi uidetur facilius illis dissuaderi posse istam foeditatem ac turpitudinem, si et de scripturis prohibeatur et oblationes pro spiritibus dormientium, quas uere aliquid adiuuare credendum est, super ipsas memorias non sint sumptuosæ atque omnibus potentibus sine typho et cum alacritate præbeantur neque uendantur ; sed si quis pro religione aliquid pecuniæ offerre uoluerit, in præsentibus

296. *Confessionum*, VI, 2 : « Itaque cum ad memorias sanctorum, sicut in Africa solebat, pultes et panem et merum adtulisset atque ab ostiario prohiberetur, ubi hoc episcopum uetuisse cognouit, ... itaque ubi conperit a praeclaro prædicatore atque antistite pietatis præceptum esse ista non fieri nec ab eis qui sobrie facerent, ne ulla occasio se ingurgitandi daretur ebriosis, et quia illa quasi parentalia superstitioni gentilium essent simillima, abstinuit se libentissime et pro canistro pleno terrenis fructibus plenum purgatoribus notis pectus ad memorias martyrum afferre didicerat, ut et quod posset daret egentibus et sic communicatio dominici corporis illic celebraretur, cuius passionis imitatione immolati et coronati sunt martyres. » *Œuvres de S. Augustin*, 2^e sér., 13 (1962), p. 518-21 ; F. van der Meer, *Augustinus, op. cit.*, p. 532 s ; Bo Reicke, *Diakonie, op. cit.*, p. 135 s ; chez Ambroise, cf. *De Helia et ieiunio*, 17, 62, *CSEL*, 32 (1897), p. 448 s.

297. *Epist.* 22, 4 : « cum uero et per Italiae maximam partem et in aliis omnibus aut prope omnibus transmarinis ecclesiis, partim quia numquam facta sunt, partim quia uel orta uel inueterata sanctorum et uere de uita futura cogitantium episcoporum diligentia et animaduersione extincta atque deleta sunt... » *CSEL*, 34 (1895), p. 57 ; J. Quasten, *Theologie und Glaube*, 25, 1933, p. 326 ; F. van der Meer, *Augustinus, op. cit.*, p. 535.

298. Surtout les deux lettres nos 22 et 29, *CSEL*, 34 (1895), p. 54-62, 114-25 ; puis *De morib. Ecc. Cath.*, *PL*, 32 (1877), p. 1342 ; *Contra Faustum*, XXI, *CSEL*, 251 (1891), p. 561 ; *De Civ. Dei*, VIII, 27, *Œuvres de St. Augustin*, 5^e sér., 34 (1959), p. 337 ; *Sermo* 252, IV, *PL*, 38 (1841), p. 1174, *Enar. in Psal.*, LIX, 15, CC, 39 (1956), p. 795.

299. *Epist.* 29, 9, *CSEL* 34 (1895), p. 120.

pauperibus eroget. ita nec deserere uidebuntur memorias suorum, quod potest gignere non leuem cordis dolorem, et id celebrabitur in ecclesia, quod pie honesteque celebratur. Haec interim de comissionibus et ebrietatibus dicta sint³⁰⁰ ». Ses critiques prennent souvent un ton plus acide : « Novi multos esse sepulcrorum et picturarum adoratores ; novi multos esse qui luxoriosissime super mortuos bibant, et epulas cadaveribus exhibentes, super sepultos seipsos sepeliant, et voracitates ebrietatesque suas deputent religioni...³⁰¹ » et le thème du banquet en l'honneur des martyrs revient encore dans ses derniers écrits : « Quicumque etiam epulas suas eo deferunt (quod quidem a christianis melioribus non fit, et in plerisque terrarum nulla talis est consuetudo) tamen quicumque id faciunt, quas cum apposuerint, orant et auferunt, ut uescantur uel ex eis etiam indigentibus largiantur, sanctificari sibi eas uolunt per merita martyrum in nomine domini martyrum³⁰² ».

Ce court résumé des allusions des Pères de l'Église latine des III^e et IV^e s. permet de discerner pour l'essentiel l'évolution du culte des morts et des martyrs. D'après les analogies (relevées dans l'*Apologeticum* de Tertullien) entre les collèges funéraires et les communautés chrétiennes au début du III^e s., on peut conclure que les banquets se ressemblaient dans ces deux groupes (banquets funéraires païens et Agapes chrétiennes) : nombreux participants, partage de la contribution commune, atmosphère pacifique et sans doute même menu (vin, pain et poisson). Il est vraisemblable que ce qui était une contribution obligatoire chez les païens est devenu chez les chrétiens un don volontaire, fraternel, à caractère charitable. On ne peut cependant savoir quel rôle, dans les Agapes chrétiennes, jouait le souvenir de la Cène³⁰³, ni si elles se transformaient souvent en banquets funéraires³⁰⁴. Peut-être n'existait-il pour les contemporains aucune distinction formelle entre les deux types d'Agapes, puisque, plus d'un siècle plus tard, les « *Canones Hippolyti* » montrent que les deux types de banquets sont encore très voisins³⁰⁵.

300. *Epist.* 22, 6, CSEL 34 (1895), p. 58 s ; E. Freistedt, *Altchristliche Totengedächtnistage*, *op. cit.*, p. 146 ; F. van der Meer, *Augustinus*, *op. cit.*, p. 534.

301. *De mor. Ecc. Cath.*, I, xxxiv, 75, PL, 32 (1877), p. 1342 ; F. van der Meer, *Augustinus*, *op. cit.*, p. 537.

302. *De Civ. Dei*, VIII, 27, *Œuvres de St. Augustin*, 5^e sér., 34 (1959), p. 337.

303. Comparer avec F. J. Keating, *The Agape*, *op. cit.*, p. 160 s.

304. Selon Ambroise, les chrétiens en ont plusieurs fois l'occasion : le troisième, septième, treizième et quarantième jour après la mort, *De Obitu Theodosi*, 3, CSEL, 73 (1955), p. 373 ; aussi le jour de l'anniversaire de la mort, qui représentait le jour de naissance pour eux (cf. n. 287 et 288) ; v. aussi E. Freistedt, *Altchristliche Totengedächtnistage*, *op. cit.*

305. Autrement Bo Reicke, *Diakonie*, *op. cit.*, p. 147-49.

Au IV^e siècle, en particulier dans la seconde moitié et à la fin du siècle, la célébration des martyrs s'ajoute à la vénération des simples défunts. Ses formes triomphales et souvent exubérantes ont attiré l'attention de tous les Pères de l'Église qui d'abord la critiquent, puis interdisent ce type de festivités, ce qui devait provoquer par la suite la disparition de toutes les autres formes d'Agapes chrétiennes.

Les premières représentations iconographiques de la Catacombe de Callixte rappellent la description de Tertullien, puisque le nombre symbolique de sept participants représentant la communauté, et la présence des corbeilles de pains suggèrent un nombre élevé de convives et le caractère charitable du repas. Ces représentations réunissent étroitement deux caractères des banquets : signification religieuse (cf. le banquet des prêtres de Sabazio **XXVI** : fig. 13) et réunion collégiale (cf. le banquet du Mausolée d'Hermès **XXIV** : fig. 11 et pl. III, 3).

Ce thème apparaît aussi sur les sarcophages avec l'introduction des corbeilles de pains dans les scènes de banquet, qui, ici, avaient une beaucoup plus longue et riche tradition (banquet mythologique, banquet de chasse, banquet funéraire)³⁰⁶. C'est peut-être pourquoi la conception chrétienne de la scène s'est introduite si tard dans la sculpture des sarcophages.

Au IV^e siècle, après la persécution de Dioclétien, le vieux thème du repas fraternel survit, mais dans un nombre réduit de monuments : deux scènes de la Chapelle Grecque (**V** : fig. 3), une salle du *Coemeterium Majus* (**VI**). La décadence se traduit dans la représentation féminine de la première scène, et dans la séparation entre les convives (sol de l'arcosolium) et les mets (lunette). Mais le modèle n'a pas été profondément modifié.

Dans cette période apparaissent aussi les scènes du banquet familial, nouvelles dans l'iconographie chrétienne, mais traditionnelles par ailleurs et directement inspirées des représentations païennes. Peut-être la rapide diffusion du christianisme dans les milieux populaires romains après 313 provoqua-t-il un rapprochement entre les vieilles coutumes du culte privé des morts et les nouveaux usages de la vie communautaire. A ce sujet,

306. Ces paniers sont les seuls à survivre dans les représentations postérieures qui illustrent l'épisode biblique de la multiplication des pains, tant en peinture (cf. note 236), qu'en sculpture (J. Wilpert, *I sarc.*, pl. 4/3 ; 9/2 ; 96 ; 112/2, 3 ; 113/1, 2, 3 ; 180/1, 2 ; 184/1, 5 ; 218/1, 2 ; 228/3, 7). La scène, unique du point de vue iconographique, figurant sur les fragments polychromés de Velletri (*ibid.*, pl. 220/1 ; F. Gerke, *Christ. Sark.*, pl. 6/2 ; aujourd'hui au Musée des Thermes à Rome) représente derrière six paniers de pains, quatre personnages agenouillés et quatre personnes debout, dont un figurant le Christ lui-même. Il me semble que c'est là une autre version de la scène de la multiplication des pains, sans banquet clairement indiqué (pas de *stibadium*, un seul personnage qui boit) ; le chrisme marqué sur l'un des petits pains peut cette fois donner un caractère particulier (eucharistique) à toute la scène.

les noms des servantes *Agape* et *Irene* rappellent l'atmosphère irénique à la fois des *Parentalia* païennes et des banquets fraternels chrétiens³⁰⁷.

Ce lien concret, personnel et la participation des convives à un repas funéraire à la fois comme frères dans la foi et parents dans la vie, semblent expliquer pourquoi seule cette manifestation chrétienne a été représentée dans l'art funéraire, alors que le mystère de l'Eucharistie, tout à fait étranger à la tradition et impersonnel, n'a pas suscité d'images.

On peut mesurer le goût pour les repas funéraires et le profond enracinement de cette coutume dans la vie du temps par le fait que le culte des martyrs a pris souvent cette forme de vénération, tout à fait spontanée et pas toujours dans l'esprit chrétien, et que les Pères de l'Église l'ont combattu comme un usage typiquement païen. Ce culte ne s'appliquait cependant pas du tout aux tombeaux des simples défunts dont les *loculi*, *arcosolia* et sarcophages furent décorés de scènes de banquets. Cela explique peut-être pourquoi les scènes représentées n'ont aucun rapport avec le culte des martyrs et pourquoi, à l'époque de la diffusion de ce culte (après le milieu du iv^e s.), on ne trouve plus aucune représentation du banquet funéraire. Du récit de Paulin de Nole, on peut inférer que le repas funéraire s'était éloigné, à la fin du iv^e siècle, de ses rites anciens pour se transformer en agapes monumentales, impersonnelles, à caractère charitable, qui prenaient place dans les basiliques, c'est-à-dire loin des tombes des défunts concernés.

CONCLUSION

En résumé, on peut constater que :

1) les scènes de banquet des deux séries (sculpture et peinture) proviennent des modèles d'iconographie funéraire plus anciens et païens :

- a) en peinture : de celui du repas familial et public à caractère rustique, plus tard familial et collégial à caractère funéraire ;
- b) en sculpture : directement de type de repas mythologique et de celui figurant des chasseurs ou d'autres individus présentés dans le cadre de leur vie quotidienne ; indirectement de la tradition du banquet public des hommes ;

2) elles se développent parallèlement, au cours de la période allant du milieu du iii^e jusqu'au milieu du iv^e siècle environ :

- a) en peinture, plus tôt et plus longtemps ;
- b) en sculpture, à la fin du iii^e et au début du iv^e siècles ;

307. P.-A. Février, *A propos du repas*, op. cit., p. 37-40.

3) elles représentent les banquets funéraires des chrétiens, très populaires à la même époque :

- a) familiaux, dans la peinture pour les scènes de la catacombe des SS. Pierre et Marcellin (IX-XXI : fig. 4-9) ;
- b) de la communauté chrétienne, dans la peinture pour les scènes avec sept convives et dans la sculpture pour les scènes avec des paniers de pains (I-VIII, 1, 2, 3, 4, 7, 9, probablement aussi les fragments 23, 24, 31) ;

4) il n'y a aucun rapport de signification entre ces scènes représentant la vie terrestre et les autres figurant des événements bibliques ;

5) le seul rapport particulier avec la vie religieuse chrétienne qu'elles semblent avoir concerne les réunions de type *agapè* dans leur aspect fraternel et charitable — non pas eucharistique —, ce qui explique leur place particulière dans l'iconographie chrétienne, malgré leur relative fréquence.

*
* *

Il y a plus d'un siècle que R. Rochette constatait déjà : « L'Institution des agapes, imitée ou même continuée de celle des anciens *silicernia*, fut un de ces moyens, à la fois si puissants et si familiers, un de ces innocents stratagèmes employés par la primitive Église pour gagner des cœurs à la foi chrétienne : les témoignages de saint Grégoire de Nysse, de saint Paulin de Nole et du pape saint Grégoire le Grand, pour ne pas multiplier ces autorités imposantes, ne laissent aucun doute à cet égard. A l'aide d'une pratique ancienne, dont la religion nouvelle s'était bornée à changer l'objet et à purifier l'intention, le peuple, toujours esclave de ses anciennes habitudes, toujours sensible aux impressions matérielles et aux jouissances physiques, se laissait tout doucement attirer du culte païen des mânes au culte chrétien des martyrs. Dans cette heureuse transition d'un système à l'autre, des festins célèbres sur des tombeaux servent à la fois de lien avec l'ancien ordre de choses et d'appât pour le nouveau ; et les chrétiens les plus éclairés, entre lesquels le premier rang est dû sans doute à saint Augustin, pouvaient s'applaudir de cette espèce de douce surprise et de contrainte innocente, exercée au profit de leur croyance sur les souvenirs mêmes et sur les habitudes du paganisme³⁰⁸ ». Cette opinion possède une valeur historique. Aujourd'hui on peut mettre en question son style, son jugement concernant le rôle directif et attractif joué par l'Église primitive et la réaction optimiste de saint Augustin³⁰⁹. Mais, en dépit

308. *Mémoires*, p. 136 s.

309. Cf. J. Quasten, *Theologie und Glaube*, 25, 1933, p. 318-31 ; F. van der Meer, *Augustinus, op. cit.*, p. 601-09.

de tout, c'était la première interprétation reconnaissant avec exactitude des liens entre les païens et les chrétiens qui vivaient dans un même monde, partageaient certaines coutumes dans leur vie quotidienne où les banquets funéraires avaient toujours occupé une place importante. L'avènement du culte des martyrs, à la suite de persécutions notamment, aurait développé encore plus, jusqu'aux limites admissibles par la religion chrétienne, cette forme populaire de vénération des saints défunts et, par la suite, provoqué une réaction d'interdiction, bien naturelle de la part de l'Église.

Elisabeth JASTRZEBOWSKA*

(1976-1978)

* Je tiens à exprimer ma gratitude pour une correction attentive des épreuves et d'utiles suggestions au P. Folliet et à M. N. Duval.