

New Europe College Yearbook 1999-2000



CĂTĂLIN CIOABĂ
OVIDIU CONSTANTIN CRISTEA
MIHAELA CZOBOR-LUPP
MĂDĂLINA DIACONU
ȘTEFAN GHENCIULESCU
SORIN IONIȚĂ
MARIUS LAZĂR
GEORGIAN TIBERIU MUSTAȚĂ
TOADER NICOARĂ
IOAN I.C. OPRÎȘ
ROBERT D. REISZ

Editor: Irina Vainovski-Mihai

Copyright © 2003 – New Europe College

ISBN 973 –85697 – 7 – X

NEW EUROPE COLLEGE

Str. Plantelor 21

023971 Bucharest

Romania

Tel. (+40-21) 327.00.35, Fax (+40-21) 327.07.74

E-mail: nec@nec.ro



IOAN I.C. OPREȘ

Né en 1967, à Bucarest

Doctorat accordé par l' Institut Roumain de Thracologie, 1992

Thèse : *La céramique romaine de Dobroudja aux IV^e-VI^e siècles. Avec référence spéciale sur la céramique de Capidava*

Maître de conférence à la Faculté d'Histoire, Université de Bucarest

Membre de la Commission Internationale pour la Promotion des Études Indo-Européennes et Thraces

Stage à Institute for Applied Language Studies, University of Edinburgh,
Scotland, 1990

Bourse de l'Österreichischer Akademischer Austauschdienst (ÖAD) à l'Institut
für Klassische Archäologie der Universität Wien, 1995

Bourse de recherche à Deutsches Archäologisches Institut (DAI) – Abteilung
Istanbul, 1999

Recherches sur des sites en Roumanie et en Ukraine

Auteur de plusieurs rapports de fouilles, et également d'études et d'articles
ayant comme sujet la céramique romaine et paléobyzantine, ainsi que des
nouvelles découvertes d'épigraphes antiques

ICONOGRAPHIE ET SYMBOLIQUE CHRÉTIENNE ET PAÏENNE REFLÉTÉES DANS LES DÉCOUVERTES CÉRAMIQUES DE LA PROVINCE DE SCYTHIE (IV^e - VI^e siècles ap. J.-C.)

Le matériel archéologique présenté dans les pages suivantes concerne dans sa plus grande partie des catégories importées de la céramique de l'époque romaine tardive et du début de celle byzantine de Dobroudja. Pour être plus précis, il s'agit, outre un nombre impressionnant d'amphores ou de lampes, tout comme la vaisselle pour le service de la table (*vasa escaria*) de production africaine (*African Red Slip Ware*) ou micro-asiatique (*Late Roman C Ware – Phoccean Ware*)¹. Quelques pièces à caractère plus spécial (dévotionnel) s'ajoutent à celles mentionnées auparavant, notamment les ampoules égyptiennes de St. Ménas ou celles de l'Asie Mineure, qui méritent une discussion séparée, à côté de certains produits des ateliers céramiques locaux (on rappelle ici les lampes, les couvercles de vase ou pour les grands vases à vivres, les *dolia*).

L'abondance des motifs iconographiques païens ou chrétiens, dont quelques-uns sans analogies parfaites ou bien rarissimes dans tout l'Empire, ainsi que la « renaissance » qu'on peut constater pour les premiers durant le VI^e siècle et qui, à notre opinion, a été d'une manière insatisfaisante expédiée par certains céramologues de l'époque romaine sous verdict sec de « plain antiquarianism », ne sont que quelques motifs qui soutiennent le choix d'une telle méthode de présentation. On peut ajouter à ces motifs, en contrepartie à la démarche archéologique dédiée exclusivement à la typologie et à la chronologie des artefacts, l'absence de tout intérêt de la part des historiens de l'art pour ces découvertes mineures.

On ne doit pas perdre de vue le fait selon lequel la conception valable pendant toute l'Antiquité est celle d'un art qui demeure essentiellement une technique. A l'exception des grandes personnalités artistiques

prédestinées à révolutionner le champ iconographique, la touche de l'artiste (τεχνίτης) n'est rien d'autre que

« ... quelque variante à cette iconographie; les hommes aiment la répétition, non la monotonie »².

Généralement désignée comme « fossile directoire de l'archéologie », la céramique peut substantiellement contribuer à l'enrichissement des connaissances de religion, de l'histoire de l'église ou des communautés religieuses, mais aussi des connaissances d'épigraphie (selon qu'il pourra être observé plus tard au cours de la discussion), d'onomastique, de chronologie et d'économie régionale ou encore d'iconographie, d'esthétique et aussi des standards technologiques de l'époque. En outre, l'iconographie, comme vecteur sémantique, offre, par l'analyse formelle, une large gamme d'indices sur le culte, l'architecture, les vêtements, la faune et la flore, l'ornementation et le goût esthétique de l'époque. Les images, historiques ou allégoriques, qui seront discutées dans les pages suivantes ont à la fois un caractère polysémique, car le contenu sémantique de l'image peut varier au cours de "son existence". L'image peut accomplir des fonctions différentes, éventuellement associées, d'ordre religieux, didactique, économique, de propagande, eschatologique, historique et légendaire ou apotropaïque³. Le raisonnement par analogie, dans l'esprit des textes littéraires antiques, des inscriptions et des contextes archéologiques mêmes – c'est-à-dire une *herméneutique* des sources, est une clé efficace pour l'étude de l'époque de transition entre l'interprétation païenne et chrétienne de l'image, qui fait l'objet de cette étude.

Une diagnose systématique des changements dans l'art de l'Antiquité tardive opère depuis longtemps⁴. Sans doute, c'est une époque des grands changements de style qui correspondent à l'altération du goût artistique, mais qui ne cachent pas obligatoirement les indices d'une décadence. Plutôt que la stricte investigation des formes et des styles, l'intérêt moderne sur l'Antiquité tardive est concentré sur l'évaluation de sa contribution à la compréhension de l'histoire de la période. C'est exactement ce que nous avons essayé de faire par rapport direct à la province de Scythie, dans les pages qui suivent.

Mais avant de passer à la présentation proprement-dite des pièces archéologiques il convient pourtant de procéder à une courte précision des termes: chrétiens *versus* helléniques (*pagani* pour l'espace occidental de l'Empire). Les premiers sont les adeptes de la doctrine de Jésus Christ

et les gagnants de la partie dès le IV^e siècle, lorsque leur religion devient successivement *licita*, et puis religion *officielle* du nouvel Empire. Ce sont toujours eux qui agiront en *inversant* le sens d'application du légendaire *non licet vos esse*, contenu dans un décret sénatorial de l'année 35 ap. J.-C. contre la nouvelle religion apparue à Rome⁵.

Plus d'un siècle avant ces événements, par une décision prise à l'époque de l'empereur Caracalla (*Constitutio Antoniniana*), tous les hommes libres de l'Empire sont déclarés citoyens en l'an 212 ap. J.-C. La qualification de certains d'entre eux au IV^e siècle comme des helléniques signifiait, en fait, leur exclusion du corps civique, donc la perte de leur qualité de « romains ».

Tout comme le terme « barbare »⁶, le terme « hellénique » est l'une des étiquettes réciproques et péjoratives attribuées entre chrétiens et païens. La grande nouveauté apportée par l'époque du Dominat est précisément le besoin de s'adapter à une situation inédite pour les derniers: leur religion, leurs rites arrêtent d'être ceux officiels. On connaît très bien les nostalgies et à la fois les tentatives de regagner les privilèges traditionnels, qui ne font rien que précipiter l'évolution vers des croyances et des pratiques de nature privée, inspirées par la philosophie platonicienne ou pythagorique, par les vieux cultes initiatiques, officiels (tels les mystères d'Éleusis) ou ceux « parallèles » (l'orphisme), vers la magie chaldéenne ou égyptienne.

Le paganisme de l'Antiquité classique avait été une mosaïque de religions de l'ordre établi. Être pieux envers les dieux signifiait « croire en les dieux de la cité », un devoir dont l'absence est imputée à Socrate par ses accusateurs. Mais beaucoup plus que croire en eux, il faut les honorer par des pratiques religieuses courantes. L'ensemble de ces vieilles traditions et valeurs culturelles, généralement comprises par le terme *patria*, connaissent une mutation si radicale au cours de seulement deux siècles (IV^e-V^e siècles ap. J.-C.), de manière qu'il est beaucoup plus facile de suivre les étapes du triomphe du christianisme que les dernières manifestations religieuses de l'antiquité grecque-romaine. En autres mots, il serait imprudent de parler des « derniers païens »⁷.

L'équivalent occidental du terme « hellénique », *paganus*, connaît une évolution sémantique absolument curieuse. La solution proposée par Th. Zahn à la fin du XIX^e siècle ne paraît pas être trop inspirée: elle partait de « civil », le sens initial de *paganus*⁸, opposé à « militaire », le fait que dans l'apologétique du III^e siècle les chrétiens sont souvent désignés du nom de « *milites Christi* »⁹ étant d'ailleurs très connu. La dernière

métaphore était déjà désuète, lorsque *paganus* commence de désigner « païen » au niveau du langage courant. De l'autre côté, si l'on peut vraiment parler d'une religion à vocation militaire pendant l'Antiquité, celle-ci est le mithraïsme¹⁰. Comment faut-il expliquer le terme alors ?

Les *pagani* sont pour Orose, dans son *Histoire contre les païens*, rédigée au début du V^e siècle ap. J.-C. « les ruraux bornés », les habitants d'un *pagus* (canton), pratiquants d'une religion de campagnards¹¹. Pourtant le terme signifie beaucoup plus que cela, c'est-à-dire « les gens de l'endroit », soit qu'il s'agisse d'une ville ou bien d'un *pagus*, ceux qui gardent les coutumes locales, opposés aux gens d'ailleurs – les *alieni*, ce qui désignerait de plus en plus, par opposition, les chrétiens (c'est comme cela qu'il faut lire une intéressante épitaphe posée par un père à sa fille, « fidèle parmi les fidèles, *pagana* parmi les *alieni* »)¹². Ceci d'autant plus qu'il est difficile d'accepter un baptême plus alerte de la ville occidentale par rapport à celle orientale au IV^e siècle¹³. La dernière solution concilie les trois acceptions et consacre le paganisme comme une religion de la ville, par mettre en évidence sa résistance et sa diversité au cours des pratiques religieuses.

La première des formes reconnues, ARSWare Hayes 56, résulte de la série des productions céramiques de luxe des ateliers africains par le décor en relief qui l'accompagne¹⁴. La source d'inspiration utilisée est fournie par les plats de forme rectangulaire ou ronde en métal précieux, dont le nom est conservé dans le Digeste de Justinien (*Digesta* VI, 1, 6) : *lances quadratae vel rutundae*. Ils figurent parmi les présents impériaux ou consulaires (les *Geschenkegegenstände*), comme le montrent les miniatures de la *Notitia Dignitatum* ou certains reliefs des diptyques consulaires. Leur fonction revêt donc un caractère strictement officiel et de représentation. Outre ces pièces exceptionnelles, des analogies iconographiques pour le décor des céramiques traitées ici peuvent également se rencontrer sur les médaillons ou les garnitures de cassettes en argent ou en bronze, tous étant des produits artistiques des IV^e et V^e siècles¹⁵.

La forme céramique ARSWare Hayes 56 correspond à certains plats rectangulaires, incompatibles avec le tour de potier et dépendants de prototypes métalliques de la Haute Antiquité. La technique de production de ces pièces suppose l'utilisation de moules¹⁶, tant pour la partie intérieure décorée que pour l'extérieur, lisse et disposant d'arêtes bien marquées.

Un premier fragment appartenant à cette forme céramique, situé au niveau des rebords horizontaux d'un tel plat de forme rectangulaire, fut trouvé à Capidava, à l'occasion de fouilles archéologiques plus anciennes, pour lequel nous ne pouvons préciser avec clarté le contexte (pl. II.1).

La partie conservée correspond au registre supérieur du bord du plat et la scène représentée est tirée du « cycle de la vie d'Achille »¹⁷ (pl. I). On a ainsi pu identifier au centre de la pièce le centaure Chiron courant et à gauche une jambe du jeune Achille, qui prend son élan pour lancer le disque. A droite, on peut encore remarquer les pattes postérieures et la queue du même Chiron, toujours en train de courir mais portant cette fois à l'arrière Achille enfant. Comme motif secondaire, quasi-floral, réalisé par application d'une matrice sur la pâte crue, nous mentionnons encore la présence de petits cercles entrelacés, qui suggèrent les pétales d'une fleur. Même si la technique utilisée est tellement ancienne, en ce qui concerne la vaisselle de luxe en argent ou en argent légèrement doré et destinée à un public aristocratique, un niveau absolument spectaculaire de complexité et sophistication est atteint au cours du IV^e siècle. Deux des plus célèbres trésors, celui de Sevso, découvert en Pannonie près du lac Balaton et gardé dans la collection du Marquis de Northampton¹⁸ ou celui de Kaiseraugst/ Aargau, apparenté du point de vue stylistique – le plat octogonal de Kaiseraugst inspirant sans doute la variante céramique du « cycle de la vie d'Achille »¹⁹ pour ce qui est de la technologie et de la composition – témoignent indubitablement de l'idée mentionnée auparavant.

En ce qui concerne la datation de notre pièce, si dans les grandes lignes elle peut être placée dans l'intervalle 360-430 apr. J.-C., le décor choisi – cycle de la vie d'Achille – suggère plutôt la première partie de cette période de production, entre 360 et 390 apr. J.-C.²⁰.

Le second fragment trouvé dans la réserve de provisions d'une hutte médiévale à Capidava, de dimensions plus réduites, appartient également à la bordure horizontale d'un plat du type ARSWare Hayes 56. Ce fragment céramique est décoré en relief, de l'image d'un animal courant, dont seule la partie postérieure du corps est conservée (pl. II.2). Dans ce cas, il est beaucoup plus difficile de préciser à quel cycle spécifique de ce type a appartenu le plat (outre le cycle de la vie d'Achille, discuté auparavant, on peut encore citer celui des Dioscures, de Pégase, des provinces de Maurétanie et d'Afrique ou de combats dans l'arène²¹, les scènes de *venatio* étant spécifiques aux deux derniers). De plus, l'identification de l'animal (félin, lapin ou antilope) et une datation plus

précise de la pièce dans la période générale de production de ce type (360-430 apr. J.-C.) s'avèrent impossibles. En ce qui concerne son rapport à l'iconographie chrétienne, les scènes de chasse, éventuellement associées à des symboles prophylactiques ou à des combats de gladiateurs, acquièrent une valeur apotropaïque, symbolisant les dangers que les hommes sont obligés de courir afin de triompher sur les forces du mal²².

Avant de commencer à analyser d'autres motifs ornementaux et formes céramiques dont nous allons parler plus bas, il est nécessaire de rappeler quelques aspects que nous considérons comme représentatifs de l'importance de la présence de ce type de pièces dans la province de Scythie.

Malgré l'existence de ces produits en quantité notable (car des analogies sont connues partout dans l'Empire), les plats ARSWare Hayes 56 ne constituent pas de biens d'usage commun, jouant plutôt un rôle décoratif qu'utilitaire, comme l'indique la présence d'un décor sur la surface intérieure du récipient. La valeur de ces copies céramiques d'objets en métal précieux est de surcroît confirmé par les traces de restaurations antiques sur certaines d'entre elles²³.

Vu l'état présent des recherches, les seules analogies certes pour les pièces de Capidava – on prend en considération ici autant les aspects techniques que ceux iconographiques – ont été récemment publiées par nos collègues qui mènent des fouilles archéologiques à Durostorum²⁴.

Ces pièces ont été découvertes par hasard dans la zone des ateliers céramiques de la ville et sont datées à leur tour, entre la deuxième moitié du IV^e siècle et les premières décennies du siècle suivant. Le fragment dont je viens de parler appartient à la partie centrale d'un plateau de forme ARS Ware Hayes 56, orné cette fois-ci de l'image d'un personnage masculin dont on ne voit qu'une partie des pieds et qui tient dans la main une lance, le fer tourné vers le bas, peut-être un Dioscure (?); à sa droite, on distingue la queue d'un cheval²⁵ (pl. II.3). Un deuxième fragment en céramique, découvert à Dinogetia²⁶, au nord de la Dobroudja, porte l'image d'un soldat, sa lance tourné vers le bas, peut-être lui aussi un des Dioscures, sinon saint militaire²⁷ (pl. II.4). Sans être absolument identiques, on peut rapprocher les décors aux thèmes iconographiques déjà connus pour cette catégorie céramique (pl. II.5).

L'association des deux personnages mythologiques, dont le culte était encore pratiqué au IV^e siècle²⁸ et (d'une manière préférentielle) des saints « gémeaux » tels Pierre et Paul, constitue encore un élément de répertoire

païen adopté en iconographie chrétienne. Une inscription à l'époque du pape Damase I, découverte sous l'église de Saint-Sébastien à Rome, désigne les apôtres de l'épithète de *nova sidera*, une allusion évidente aux Dioscures, souvent symbolisés par deux étoiles ou ayant deux étoiles au-dessus de leurs têtes. Les apôtres deviendront le symbole de la Rome chrétienne, tout comme les Dioscures avaient été considérés des dieux tutélaires de celle païenne²⁹. Les mêmes produits céramiques de luxe de Zeugitane comportent des combinaisons iconographiques hétéroclites des plus intéressantes: les Dioscures se trouvent au centre du champ décoré en position héraldique, associés à l'inscription *ORATIONIBUS SANTORUM* (sic) *PERDUCET DOMINUS*, tandis que, sur la bordure, peuvent être observés les douze apôtres et deux croix monogrammatiques pattées et gemmées. D'autres *sigillatae* remplacent les apôtres par des scènes de chasse ou par des lions, des panthères, des kantharoi et d'*aediculae* – interprétées comme des symboles de la résurrection de Lazare³⁰.

Comme l'a déjà remarqué J.W. Hayes³¹, l'inventaire des motifs séculaires-païens, caractéristiques pour la poterie africaine, connaît une « enaissance » au VI^e siècle, une fois avec E (ii) stamp style (env. 530-600 ap. J.-C.), car au contraire des pièces déjà mentionnées ces images sont réalisées par la technique de l'estampage. Deux pièces intéressantes, appartenant à cette catégorie, furent découvertes dans le Nord de la Dobroudja, plusieurs décennies auparavant: un fragment de bol qui porte l'image de la partie inférieure du corps de deux personnages nus – peut-être Hercules et certainement Dionysos, la panthère à ses pieds, au milieu de la scène fut découvert à Dinogetia³² (pl. II.6). Le dernier verse du vin à la panthère d'un vase tenu presque horizontalement. Enfin, toujours du nord de la Scythie, de Halmyris (site du Delta du Danube) provient un autre fragment céramique, encadré par l'auteur qui l'a publié dans le motif *ARS Ware 223 Bacchus with panther and amphora* de Hayes (pl. II.7), bien que l'image en diffère un peu par comparaison au canon connu³³.

Un dernier groupe de pièces, que nous avons récemment soumis à une analyse critique³⁴, appartient à une catégorie céramique toujours du VI^e siècle ap. J.-C., dont on peut compter seulement quelques pièces dans tout l'espace oriental de l'Empire. Celles-ci furent découvertes à Saraçhane, Istanbul, à Sardes, mais aussi sur la côte d'ouest de la Mer Noire, à Odessos (Varna, aujourd'hui). Excepté la pièce de Sardes, décorée d'une croix grecque dans un cadre de cercles entaillés et de petites

lignes arrondies, disposées verticalement, toutes les autres contiennent des scènes de *venatio* typiques à l'époque romaine tardive.

Dans les années '50 du dernier siècle l'on découvrit à Histria trois fragments du ce type, connu dans la littérature archéologique sous le nom d'« Asia Minor Fabrics » – type associé aux ateliers micro-asiatiques de la région du Cnide. D'entre ceux-ci, deux appartiennent au même plat. Ces deux pièces sont remarquables non seulement pour les motifs païens qui les ornent, mais surtout pour la technique de production qui les singularise parmi les produits de l'époque³⁵.

On va commenter et analyser ici l'image d'un Pan à cornes, ayant un nez gros et aigu, un menton bien mis en évidence et barbiche. A sa droite, on peut remarquer des éléments décoratifs, végétaux, probablement de la vigne (pl. VII.1-2).

Au moment de la parution de la pièce, son auteur interprétait l'image en tant que dérivée d'un type païen, faisant directement référence au diable (διάβολος), en citant un cas notoire d'Egypte (à Baouît)³⁶. L'analogie était forcée, vu que la scène représentée dans la fresque apotropaïque de Baouît représentait le Saint Chevalier Sisinnios terrassant un *daimon* féminin, entourés d'une classique image de « mauvais oeil »³⁷; toujours une paire de *daimones* sont en fait les figures noires qui ornent l'Évangile du syrien Rabbula (586 ap. J.-C., Bibliotheca Laurenziana, Florence)³⁸.

D'autre part, du point de vue des pères de l'Église, à l'époque dont on s'occupe, le diable reste une entité incorporelle chez Théodore, l'évêque de Kyrrhos ou bien chez Grégoire de Nyssa. Pour cette raison seule, un unique schéma iconographique reste en dehors de toute discussion³⁹. Une très connue représentation de Lucifer (*Gestürzter Engel*) de Saint-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne, où Christ est flanqué par deux anges, nous le présente sous l'image du bel ange⁴⁰. Dans ce cas, sans que ceci présuppose nécessairement une généralisation conceptuelle propre à la Basse Antiquité, le classique *καλὸς καὶ ἀγαθὸς* cède la place à la différence opérée par St. Augustin entre la Beauté intérieure (*interior homo*) et celle proche, extérieure (*exterior homo*), c'est à dire celle laide (*foedus*)⁴¹. On y remarque déjà la tradition d'une fonction spiritualiste de l'art annoncée déjà chez Plotin, par le retour vers « les yeux intérieurs », dès le III^e siècle ap. J.-C.⁴².

Bien que le phénomène appartienne à une époque ultérieure, l'idée de la convergence entre les représentations iconographiques de Pan et

celle de Satan est, au fond, correcte. On peut même expliquer le mécanisme de l'association de ces figures d'une manière convenable : la clé se trouve dans l'autre monde, vu le caractère chthonien des deux. Les divinités traditionnelles chthoniennes, associées à la fertilité aussi, inspirent peur par leur sauvagerie et leur frénésie sexuelle. Se trouvant dans un conflit avec le rationalisme classique des Grecs (car la passion annule la raison et mène à l'excès), mais aussi avec l'ascétisme chrétien, les dieux antiques de la sexualité seront facilement assimilés au principe du mal, et la liaison chtonique-peur devant la mort va achever cette union⁴³.

Ce qu'on connaît sur l'art des IV^e-VI^e siècles ap. J.-C. concernant l'iconographie associée à Dionysos et à son *thiasos* est une longue liste de pièces groupées en différents genres artistiques. La mosaïque de la chapelle de Jérusalem, discutée dans les lignes suivantes par rapport à l'image d'Orphée, comprend à la fois les images d'un centaure et celle de Pan.

Pour ce qui est des arts somptuaires, les panneaux en ivoire de l'*ambo* d'Henri II (1002-1024) à la cathédrale d'Aix-la-Chapelle comprennent (outre les images d'Isis vêtue de *peplum*, de celle du temple rond d'Osiris et d'une autre ménade dansant), deux représentations de Dionysos, les jambes croisées et le bras droit levé : dans l'une il repose sur une colonnette, dans l'autre sur une fontaine à museau de lion, auprès de Pan et de sa flûte.

Tout un cortège de *nymphae*, de *bacchantes*, de Silènes et de Satyres sont représentés sur les *missoria* en métal précieux, dont un, actuellement dans la collection du Musée de l'Ermitage, remonte, grâce aux estampilles de contrôle du *praefectus Urbi* de Constantinople à l'époque du règne de Héraclius (613-629/30 ap. J.-C.). Des épisodes mythologiques célèbres ne manquent pas, eux non plus : Athéna arbitrant la dispute d'Ulysse et d'Ajax pour les armes d'Achille, Aphrodite dans la tente d'Anchise ou devant Adonis, Phèdre et Hyppolite, Héraclès étranglant le lion de Némée⁴⁴. A tout cela s'ajoutent des néréides chevauchant des monstres marins, des réunions des dieux ou des personnifications exotiques – tel est le cas d'une pièce incrustée de *niello* découverte à Lampsac au bord du Hellespont, représentant l'Inde, avec laquelle l'empereur Anastase avait repris les liaisons commerciales⁴⁵.

Si de pareils *Prestigegegenstände*, associés à une aristocratie cosmopolite formée autour des grandes écoles ou l'on étudiait la littérature

classique peuvent être parfaitement expliqués, par contre, les produits céramiques en série des ateliers zeugitaines auprès de Carthage⁴⁶, à large circulation dans l'Empire et remontant au milieu du VI^e siècle nous posent infiniment beaucoup plus de problèmes.

Dans le contexte de leur datation tardive, de la signalisation des découvertes dans des régions intensément christianisées ou de la forte domination des motifs iconographiques chrétiens, naît une interrogation légitime sur leur signification. Elles furent d'une manière absolument directe traitées comme des manifestations d'un « plain antiquarianism »⁴⁷. Et pourtant celles-ci sont uniquement de simples récurrences antiquisantes⁴⁸ ou le résultat de certaines pratiques de culte encore actives – et dans ce cas le « décodage iconographique » doit avoir eu une importance spécifique, distincte, pour des populations ou des individus encore attaches aux valeurs helléniques ?⁴⁹.

Car des arguments historiques pour la probable pratique du culte au VI^e -VII^e siècles ap. J.-C., restent pourtant inconnus. Malgré le fait que le culte était devenu depuis longtemps *religio illicita*, une variante locale du Dionysos (Dusares) est encore adorée dans la province d'Arabie au plein VI^e siècle ap. J.-C.⁵⁰, pour que, à la fin du siècle suivant, dans le 62^e canon du *concilium in Trullo* (691-692), on apprenne la stupéfiante condamnation – implicitement l'attestation *de facto* – de l'invocation du dieu au cours du rituel d'écrasement des raisins dans le cycle de la production du vin⁵¹.

Un thème à part, sans qu'il soit rencontré pourtant parmi les découvertes céramiques de l'Antiquité tardive dans la province de Scythie⁵², se réfère à Orphée. Celui-ci est peut-être le personnage mythologique le plus représentatif rencontré dans la période du début de l'art chrétien.

Le thème d'Orphée *apprivoisant les bêtes sauvages et la nature* était déjà connu au I^{er} siècle ap. J.-C., lorsqu'il apparaît dans une forme statuaire, associé à l'ornementation des fontaines monumentales (*Lacus Orpheï*). On le retrouve, dans un nouveau contexte, au II^e siècle ap. J.-C., dans les mosaïques des *villae* romaines et dans les peintures des catacombes de Rome (les catacombes SS. Pietro et Marcellino, S. Callisto et Domitilla). Les chrétiens préférèrent le thème orphique même depuis les premières étapes de la constitution d'un langage iconographique propre, à cause d'une vision commune sur la transmigration de l'âme (*metempsychosis*), du péché originaire et, non pas en dernier lieu, à

cause d'une conception monothéiste⁵³. Orphée apparaît comme un héraulte de l'Annonciation de l'arrivée du Christ, apprivoisant les bêtes sauvages et la nature par sa musique, tout comme Jésus les illumine par sa doctrine.

Comparé pendant la Haute Antiquité, par opposition à Jésus, par Clément d'Alexandrie⁵⁴, Orphée est celui qui

« trompe les hommes et les assujettit à une vie plus équilibrée. La musique de Dieu, pourtant, purifie les hommes des émotions inapprivoisées et les conduit vers le salut ».

Eusèbe, l'évêque de Césarée, paraît plus tolérant quand il décrit Orphée comme le Bon Pasteur⁵⁵, en le comparant de nouveau avec Jésus:

« tandis qu'Orphée apprivoise la nature par ses chansons, le Christ apprivoise l'esprit humain et fait répandre la musique de son instrument, la nature humaine »⁵⁶.

Son adoption théologique engendre toute une série de représentations artistiques d'Orphée – le Bon Pasteur, dont nous rappellerons ici les mosaïques de la basilique de Quasr-el-Lebia (VI^e siècle ap. J.-C.) ou celle de Beyrouth⁵⁷.

D'une importante série de mosaïques remontant aux II^e-VI^e siècles ap. J.-C. (Séleucie de Pamphylie, Urfa-Édesse, Tarse, Milet, Adana, Jérusalem et Cos), le mieux gardé, le plus tardif et à la fois le plus intéressant du point de vue de la composition est certainement celui de Jérusalem, découvert dans une chapelle funéraire datée de la première moitié du VI^e siècle. Orphée symbolise ici la musique dédiée aux âmes des morts. On peut observer dans bordure des fruits offerts à ceux-ci, et pour ce qui est de la scène en son ensemble, elle dénote un rituel où des animaux sauvages et des figures mythologiques, situés dans le panneau central et sur la bordure extérieure, participent à la sanctification des défunts⁵⁸.

De nombreuses similitudes associent ensuite la conception orphique à l'une des plus significatives hérésies du début du christianisme, la doctrine fondée par Origène d'Alexandrie au III^e siècle ap. J.-C., associée à son tour à la métempsychose. La doctrine engendre une grande adhérence en Orient et finira par être condamnée par le V^e concile œcuménique

(553 ap. J.-C.); les livres d'Origène sont interdits et brûlés à l'initiative du pape Vigile. La liaison entre ces événements et l'extinction du thème orphique du début de l'iconographie chrétienne *précisément* dans cette période reste pourtant une question à spéculer.

Un important apport d'informations concernant la vie religieuse de la province au cours des IV^e-VI^e siècles ap. J.-C. peut être trouvé parmi les découvertes à caractère épigraphique. Sans connaître des textes littéraires et généralement des traces archéologiques irréfutables (des ensembles de culte public ou privé, des rituels païens dans les nécropoles, etc.) sur la persistance des coutumes païennes traditionnelles plus tardives que le IV^e siècle ap. J.-C., les dernières inscriptions funéraires ou à caractère votif se placent en grand nombre entre l'époque de Dioclétien et la première partie du règne de l'empereur Constantin⁵⁹.

De l'autre côté, les épigraphes réalisées en céramique, présentant un intérêt complémentaire pour notre démarche iconographique et symbolique, sont évidemment associées à des objets à emploi quotidien, c'est-à-dire à des amphores, à des jarres, à des lampes ou à des couvercles de vaisseaux. Sur la surface lisse du corps et du goulot des premiers peuvent être rencontrés (spécialement pour ce qui est des pièces en circulation aux V^e-VI^e siècles ap. J.-C.), de courtes inscriptions peintes de teinture rouge (*tituli picti*) ou éraflées (*graffiti*), indiquant la capacité du vaisseau, des anthroponymes (propriétaires et producteurs), à côté de certains symboles ou formules abrégées à caractère chrétien. Étant donné la grande circulation de ces produits céramiques, les amphores étant en fait le plus employé type d'emballage du commerce antique, les informations contenues dans les inscriptions mentionnées auparavant peuvent contribuer à une compréhension historique plus profonde des phénomènes religieux de l'époque.

Nous avons affaire à une double standardisation : d'un côté celle des pièces proprement dites, de l'autre côté celle des formules épigraphiques qui les accompagnent. Ainsi, les formules le plus souvent rencontrées sont : Χρ(ιστός) – « Christ » – le chrisme, le monogramme de Dieu⁶⁰; Μ(ήτηρ) Θ(εοῦ) – « Vierge Marie »⁶¹; Χ(ριστὸν) Μ(αρία) γ(εννῆ) – « Marie accouche de Jésus »⁶²; – Θ(εο)ῦ Χ(ριστοῦ) – « Du Christ le Dieu »⁶³ (Histria). Cette variété considérable d'épigraphes peut être enrichie d'autres, contenant pourtant une série extra-dobroudjienne provenant d'une cité située en amont du fleuve – de l'avant-poste à Sucidava dans le *barbaricum* –: Θ(εοῦ)/ Θ(εοῦ) Υ(ιός) – « De Dieu / Du fils de Dieu »; Θ(εοῦ) Φ(ῶς) – « Lumière de Dieu »; Θ(εοῦ) λ(όγος) λ(αμπρότατος) – « Mot

de Dieu » / « Dieu le splendide » ; Χάρι[τς] – « Grâce divine » ; ΑΩ = Θ(εός) β(οήθη) « ΑΩ = Que Dieu nous soit favorable ! » ; Ἰ(ησοῦς) Θ(εός) β(οήθη) – « Jésus, notre Dieu, sois-nous favorable ! » ; = πρ(εσβύτερος) – « = du prêtre » ; Α[Ω]...νικᾶ – « Α[Ω]...Victoire » ; αν ἀρετ[ήρ] – celui qui prie ou Δούλη ἀφοῦ Χ(ριστοῦ) – « que tu sois fidèle à Dieu »⁶⁴.

Souvent, la formule « Marie accouche de Jésus » est continuée d'un texte à caractère religieux ou de certaines indications sur le propriétaire : Θεοῦ χάρις Σω[τήρ] κύ(ριος) – « ... La grâce de Dieu... Le Rédempteur, Le Maître immortel... »⁶⁵. De Tomis, plus précisément d'une nécropole de la ville, nous connaissons à la fois un petit vaisseau inscriptionné de teinture blanche, remontant au IV^e siècle, portant le texte Εἰλέος μοι ὁ Θεός – « Prends-moi en pitié, Dieu »⁶⁶. A Histria, un vaisseau pour l'eau – une hydrie à deux anses des V^e-VI^e siècles ap. J.-C., porte l'inscription Χ(ριστός) ὁ Π(αντοκράτωρ) – « Christ le tout puissant »⁶⁷. De courtes inscriptions chrétiennes incisées apparaissent, finalement, sur des briques aussi : une brique d'Ibida est incisée du texte Α=Ω, tandis que à Salsovie l'épigraphe est funéraire Ἐνθάδε κίτε Πάρφοις δοῦλος Χ(ριστοῦ) – « Ci-gît Porphyre, le fidèle du Christ »⁶⁸.

En ce qui concerne la production locale de couvercles destinés à l'emploi quotidien, nous pouvons suivre non pas uniquement l'anthroponymie des habitants pieux de la province, mais aussi les formules chrétiennes les plus aimées par ceux-ci. Des inscriptions comme [Λ]άβε πῶ[μα καὶ πίε] [Ἐλέη]σον Κ[ύριε] Ἀμήν – « Enlève le couvercle et bois! Prends-moi en pitié, Dieu. Amen ! » ; (=) Ἰωάν(νι) = Κύραδος Κύ(ριε) β(οήθη) (ι), Ἀμήν. Λάβε πῶμα – « Mon Dieu, sois favorable à Jean, fils de Kyras. Amen ! Prends le couvercle » ; [Λάβε πῶ[μα] ΑΔ = [ἐ]λε(ή)σ[ον] Κ(ύριε) – « Prends le couvercle... Aie pitié, Dieu » ; Αμ[ήν] [Κ(ύριε) βοήθη] Ἀ[μήν] – « Que Dieu nous soit favorable. Amen ! » ; Θ(εοῦ) Υ(ιός) ὁ Π(αντοκράτωρ) ... Βοήθει ... Θε(ός) Μαρία ... [βοή]θη – « Tout puissant fils de Dieu... sois-nous favorable... Dieu / Marie. Sois-nous favorable » fréquemment ornent les moules ou les couvercles de vase découverts aux cours des fouilles archéologiques de Dobroudja⁶⁹. Dans de nombreuses situations, on peut lire sur les lampes une autre formule chrétienne très répandue, abrégée, à caractère apotropaïque, Φῶς Ζωή – « Lumière-Vie »⁷⁰.

De l'autre côté, c'est toujours dans cette région qu'on enregistre un vaste répertoire d'images et symboles à caractère chrétien associés à la majorité des *vasa escaria* ornés par la technique d'estampage à l'époque du Dominat (le phénomène est courant à l'échelle de l'Empire entier).

Celles-ci furent inventoriées et classifiées au niveau de la province⁷¹, selon un schéma chronologique qui comprend, largement, des motifs géométriques-végétaux, zoo-antropomorphes, à côté du thème de la croix, signe de la triomphante religion chrétienne, à partir du V^e siècle.

On va s'arrêter pour un moment sur les palmettes et les couronnes qui ornent dans une première phase la partie intérieure des assiettes et des bols. Il faut rappeler que, par-dessus des simples éléments végétaux spécifiques à l'espace méditerranéen par excellence, elles peuvent être interprétées dans le sens d'une espérance eschatologique, ayant comme point de départ lointain la fête saisonnière des Tabernacles, du Lévitique (23, 33-44)⁷². Des symboles universels de la victoire, de l'ascension, de la régénéscence ou de l'immortalité adoptée dans la liturgie chrétienne, la palme, le rameau, la branche verte font explicitement référence à l'entrée triomphale de Jésus dans Jérusalem en *Dominica in palmis* et à la résurrection de Lazare, le samedi des Rameaux (*Mathieu 21; Jean 12*). Ils préfigurent la résurrection de Jésus, ayant, de ce point de vue, une signification commune avec la *palma* des martyrs.

La liste des éléments phytomorphes stylisés continue avec l'*arbor evangelica*⁷³, en tant que symbole du royaume divin, qui décore d'une manière particulière l'anse de certains produits céramiques locaux des IV^e-VI^e siècles ap. J.-C., les ainsi dites lampes « danubiennes »⁷⁴. D'autres situations où des éléments végétaux peuvent être disposés en forme de croix, ou accompagnant des croix proprement-dites et des inscriptions chrétiennes, peuvent être observées dans les cas des couvercles des grands récipients destinés à conserver les vivres (*dolia*)⁷⁵.

Par la suite, une nouvelle et importante série de motifs zoomorphes apparaissent sur les vases céramiques de l'époque. On peut attribuer à ces motifs une forte signification chrétienne : premièrement le poisson (ἰχθύς)⁷⁶, dans le nom grec duquel on retrouve les initiales du Rédempteur même (Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ). On ne le sait que très bien, le poisson aux Catacombes est l'image du Christ ; il fait, en même temps, allusion au baptême (Tertullien, *Traité du Baptême*, 1), où né de l'eau du baptême, le chrétien est assimilable à un petit poisson, à l'image du Christ lui-même), mais comme il en est aussi une nourriture que Christ ressuscité en a mangé (Luc, 24, 42), il devient encore symbole de l'Eucharistie.

Le dauphin se trouve représenté d'une manière répétitive, lui aussi, sur la vaisselle en céramique de la province⁷⁷. Dans ce cas on se retrouve devant la dimension sothérique du Christ.

Ensuite, bien que stigmatisé et interdit comme l'impur par les sources vétéro-testamentaires (*Deutéronome* 17, 7; *Lévitique* 11), le lièvre fera plus tard partie de l'inventaire iconographique chrétien, à l'intérieur duquel il symbolise le néophyte, s'abreuvant parfois, comme les paons⁷⁸, dans le Calice et mangeant les raisins eucharistiques. Il apparaît, d'une manière répétitive – en courant – sur quelques fragments céramiques découverts à Tomis et Callatis⁷⁹.

Comme je l'ai déjà rappelé, dès le V^e siècle, on enregistre au niveau de l'inventaire céramique de la province l'omniprésente croix – la *crux mortis et resurrectionis* – Σταυρός θανάτου και ἀναστάσεως évoquée par cette unique inscription gréco-latine connue en épigraphie chrétienne, découverte à Tropaeum Traiani⁸⁰. Le répertoire connu compte plusieurs variantes : des croix latines ou grecques, de petites dimensions et simples, à double contour, aux bras évasés, bicuspidés, des croix à l'intérieur des coeurs, des croix monogrammatiques, des croix pattées et gemmées, dont l'espace intérieur est rempli de losanges et de cercles concentriques. Dans deux des cas connus, la croix est représentée sept fois (fait qui comporte une symbolique spéciale pour l'arithmologie chrétienne)⁸¹: un bol de Dinogetia, décoré de croix monogrammatiques⁸² et une assiette découverte à Histria, cette fois-ci, ornée de croix à l'intérieur des coeurs⁸³ (pl. VI.1-10).

Finalement, on arrive au décor anthropomorphe, spécifique pour un horizon chronologique du VI^e siècle, mais dont le nombre de pièces rapporté à toute la province est relativement réduit.

L'un des fragments connus, découvert à Tropaeum Traiani, reproduit les têtes de deux personnages masculins qui flanquent une double croix latine renversée. Au moment de sa parution, ceux-ci ont été décrits en tant que personnages qui « rappellent la représentation d'un coeur »⁸⁴ (pl. IV.1).

Nous basant sur quelques-uns des motifs spécifiques pour les céramiques appelées African Red Slip Wares⁸⁵, mais aussi sur des analogies artistiques offertes par les mosaïques de l'Asie Mineure, décorées de l'histoire des « trois jeunes hébreux dans le four » (Daniel, 3), ou par le fréquent thème iconographique d'Orphée chantant aux bêtes sauvages⁸⁶, on peut assumer qu'elles avaient été identifiées à des personnages sémitiques, coiffés du bonnet phrygien.

Sur une autre pièce, cette fois-ci provenant de Tomis, et dont on ne dispose pas d'une illustration satisfaisante, on trouve estampé un personnage vêtu de tunique, les bras levés en l'air, dans une assez typique

attitude d'orant. L'auteur l'ayant découverte supposait que cette image puisse représenter un prêtre en train de prier - invoquant la divinité⁸⁷. Le thème de l'orant est un des thèmes favoris dans le langage artistique chrétien, étant adopté très tôt en association avec l'image du Christ et puis élargi, tout comme les contreparties païennes, en tant qu'allégorie de la piété, vers le chrétien ordinaire⁸⁸.

Il convient de soumettre à l'attention une nouvelle autre pièce, en fait la plus élaborée pièce céramique connue pour ce qui est de l'espace de la province, de grande valeur à cause du simple fait qu'il n'y a d'analogies directes nulle part dans l'Empire : une lampe d'origine égyptienne (IV^e-V^e siècles ap. J.-C.), dont le disque est décoré de l'image du Christ en orant – comme pendentif du Bon Pasteur – et celle des 12 apôtres⁸⁹.

Le Christ est représenté en orant, vêtu d'un long manteau, debout et vu de face. Il porte une barbe et les cheveux longs, ayant à ses pieds deux rameaux de palmier croisés. Autour de Jésus il y a un court texte, « *Pacem meam do vobis* », un célèbre passage de l'Évangile de Jean (XIV, 27). Les apôtres apparaissent à l'intérieur du cadre du disque, séparés en deux groupes par une silhouette féminine peu visible (située au dessus de la tête du Christ – Vierge Marie ?)⁹⁰.

Un dernier groupe de pièces intéressantes fut découvert, et par suite publié par nous. Elles proviennent d'un site du limes danubien – celui de Capidava.

Le premier plat, de grandes dimensions et qui ne fut conservé qu'en partie, appartient à la forme ARSWare Hayes 104 A⁹¹. Sur la surface intérieure, la pièce présente deux lignes circulaires incisées juste sous la lèvre épaisse, de section en amande, et trois autres motifs moulurés dans sa partie centrale. Les derniers encadrent l'insolite décoration estampée, pour laquelle les plus proches analogies connues de Scythie Mineure sont à Histria⁹².

La décoration présente deux personnages masculins latéraux identiques, rendus de face, en buste, les traits faciaux étant réalisés d'une manière schématique et dont les cheveux bouclés furent suggérés par quelques cercles. On y observe aussi quelques éléments vestimentaires, plus précisément la tunique dont le drapage est réalisé par quelques lignes diagonales. Les deux personnages flanquent une croix latine pattée et gemmée, à double contour, dont l'espace intérieur est rempli de losanges et de cercles concentriques (ceux qui se trouvent sur les bras latéraux ayant des dimensions plus petites) – un motif fréquemment

rencontré sur les vases de forme ARSWare Hayes 104⁹³. Dans sa partie centrale, l'estampage est peu visible, et fait place à un nouvel élément décoratif, à savoir deux cercles à contour incomplet (le chrisme ?) (pl. V.1).

On se trouve sans doute devant le thème iconographique de la Sainte Croix. Un important indice peut être apporté par les sources littéraires, plus précisément par l'information d'un auteur du VI^e s. ap. J.-C., Théodore Anagnostes⁹⁴. Celui-ci mentionnait l'existence, à la cour de Constantinople, d'une *crux gemmata* utilisée dans les processions impériales. Elle aurait contenu un fragment de la Sainte Croix et elle était associée d'une manière légendaire à la personne de l'empereur Constantin le Grand. Sans entrer dans d'autres détails, même des données fournies par la littérature concernant les céramiques en question peuvent être évoquées comme point d'appui: on mentionne ici l'association d'une telle croix gemmée à un personnage féminin, identifié dans la personne d'Hélène, la mère de l'empereur⁹⁵.

Ce type de croix en métal précieux a sans doute un caractère exceptionnel, étant donnée la liaison avec l'*adventus* des personnages impériaux, les évêques ou les reliques saintes, transportées dans les guerres de l'Empire par des *signophoroi*. Ces croix gemmées sont présentes aussi dans la cérémonie d'entrée de la Divine Liturgie dans l'église: pour l'art mural, la mosaïque de Saint-Vital (Ravenne) où l'évêque Maximianus étale une telle croix est bien connue, la liste des basiliques dans lesquelles elle apparaît comme telle n'étant qu'entamée⁹⁶. Si l'on accepte l'idée d'une signification symbolique exceptionnelle – qui nous renvoie à la « croix par excellence », la Sainte Croix du Rédempteur⁹⁷ –, la popularité dont elle jouit parmi d'autres motifs artistiques utilisés dans la décoration des grands *missoria* en métal précieux ou des plats en céramique, s'en suit logiquement.

Un autre plat qu'on découvrit à Capidava s'inscrit parmi les plus grands connus, dans le cadre de la même forme ARSWare Hayes 104 A et, dans ce cas aussi, l'état de conservation est fragmentaire. Dans le champ gardé on trouve de nouveau deux personnages masculins latéraux, représentés de face en buste, les mêmes traits faciaux étant schématiquement dessinés. Les cheveux sont cette fois-ci suggérés par de courtes lignes verticales et diagonales. Vêtus de tunique, ils flanquent une figure impériale, qui s'appuie à droite sur une haste (un sceptre ?), et tient le globe à la main gauche⁹⁸. La silhouette centrale est surmontée d'une *colomba*⁹⁹. A cause de l'impression superficielle, il s'avère difficile

de préciser si le personnage principal a au-dessus de sa tête un *nimbus* ou si le dessin visait seulement quelques éléments de coiffure ou de parure, étant réalisés d'une manière simpliste. A remarquer ensuite le fait que les personnages secondaires s'inscrivent dans une variante de dimensions plus petites et de plus mauvaise qualité artistique que le modèle du plat précédent (pl. V.2).

Le plat de Histria, représentant « l'empereur Constantin et ses fils » est, certainement, la plus intéressante des découvertes de ce type de Dobroudja. Il appartient à la même forme africaine, propre aux artefacts qui viennent d'être décrits¹⁰⁰. Du point de vue de la composition évidemment inspiré par les analogies offertes par les *missoria* romains¹⁰¹, il présente l'image de l'empereur vu de face. Constantin porte un manteau, une tunique serrée au corps à l'aide d'une ceinture décorée et tient un sceptre (une lance ?) à la main droite, et le globe à la main gauche. Deux jeunes personnages secondaires vêtus de tuniques eux aussi flanquent par leurs bustes l'image centrale (pl. IV.2).

Ce schéma tripartite, un peu différent des images décrites auparavant, peut être observé sur de nombreux African Red Slip wares¹⁰². Il convient de faire quelques remarques. On peut observer une évidente convergence entre l'iconographie monarchique et l'imagerie chrétienne, entre la monarchie divine représentée par celle des princes romains convertis sur terre¹⁰³. Elle affecte « une place si importante à la majesté du Christ tout-puissant et à toutes les images qui glorifient la victoire du Christ ou de ses saints, les cérémonies du couronnement, de l'investiture, du souverain haranguant ses disciples »¹⁰⁴.

Finalement, les deux dernières pièces présentées ici proviennent de la partie inférieure de différents plats, et même si on ne put pas les attribuer avec exactitude, elles appartiennent à la forme ARSWare Hayes 103 ou 104. La première fait partie d'un plat à pied court sur lequel, au centre d'un cadre intérieur formé par trois gorges circulaires, on peut observer la partie inférieure du corps d'un personnage masculin, nu-pieds, du type « Saint revêtu d'une dalmatique »¹⁰⁵. (pl. VI.11)

Le dernier fragment, lui aussi resté longtemps inédit, est décoré du même motif iconographique. Seulement une partie du buste et de la tête, réalisés d'une manière schématique, s'est gardée. Sur l'épaule droite on peut observer la bande de la dalmatique¹⁰⁶. (pl. VI.12)

Depuis le IV^e siècle ap. J. -C., dès le temps des premières fastueuses fondations basilicales constantiniennes (ici l'on peut évoquer l'église du Saint Sépulcre sur la Golgotha ou l'église d'Éléone sur le Mont des Oliviers

à Jérusalem, la basilique de la Nativité à Bethléem, les basiliques de Mamre près de Hébron, site associé à l'histoire vétéro-testamentaire d'Abraham, Saint-Jean-de-Latran ou Saint-Pierre à Rome, etc.) on assiste à la constitution progressive de la géographie sacrée de ce « new commonwealth of men for men »¹⁰⁷ chrétien. Bien que le procès soit principalement centré sur l'espace géographique de la Palestine antique, il se rapportera à toutes les provinces de l'Empire. Aussi bien le syntagme « lieux saints », jusque-là absente de la littérature chrétienne, sera-t-elle désormais couramment utilisée après l'innovation qu'on doit à Eusèbe de Césarée¹⁰⁸.

Commencé dans les célèbres sanctuaires de la Chrétienté du début de l'époque du Dominat et pratiqué jusqu'au Ve siècle ap. J.-C. lorsqu'il comprend tout le bassin méditerranéen, le culte des saints se développe autour de la présence physique (*praesentia*) des reliques des martyrs. « Amis invisible » (ἀόρατος φίλος) ou « amis intimes » (γνήσιος φίλος), tels qu'ils sont appelés par Théodoret, évêque du Kyrrhos, ou Grégoire de Nyssa¹⁰⁹, les saints envisageront d'une manière sensiblement nouvelle la relation personnelle de l'individu avec la divinité¹¹⁰. Dans la logique de la détermination de nature géographique, impliquée par la *praesentia*, en même temps que les opérations des nombreux transferts de reliques, initiée par une nouvelle élite chrétienne formée d'évêques et de nobles pèlerins, peut être identifiée de point de vue historique une nouvelle institution, dont la progression et les implications profondes dans l'époque ne peuvent être quantifiées qu'avec difficulté. Le pèlerinage, car il s'agit du pèlerinage, « une thérapie par l'espace » qui « demeure essentiellement départ »¹¹¹ vers ces lieux bénits par la *potentia* (et par les *virtutes*, en un sens plus large) *Sanctorum*, connu, pendant les dernières décennies, un intérêt scientifique pleinement mérité, ce qui revient à la réunion des sources littéraires, à la redécouverte des routes de pèlerinage pendant les premiers siècles de l'Empire chrétien et, non pas en dernier lieu, à leur corrélation avec les découvertes archéologiques publiées et qui sont de plus en plus nombreuses¹¹².

De ce point de vue, dans les pages suivantes, nous traiterons une catégorie particulière d'artefacts céramiques chrétiens de l'époque, notamment les ampoules de pèlerin (ou à eulogie). Celles-ci sont des petits récipients de *terra cota*, en forme de petites cruches ou gourdes. Dans ce cas aussi, on a affaire à des produits en série dont le prototype en métal précieux peut être suggéré, évidemment, par les célèbres pièces

gardées dans les trésors de l'Abbaye de Bobbio ou dans celui de l'église Saint-Jean à Monza¹¹³ – tous provenant de Jérusalem et de Bethléem.

Faisant partie des pièces à caractère dévotionnel en général, les petits récipients céramiques¹¹⁴ servaient au transport, *pro benedictione*, lors du retour du pèlerinage, de l'huile sacrée (saint Chrême) ou de l'eau d'une fontaine merveilleuse – tel est le cas à Karm-Abu-Mina, situé tout près du sanctuaire du Saint.

On ressent, sans doute, le besoin de faire une distinction : si, du point de vue fonctionnel, ces artefacts supportent une discussion commune, ils sont évidemment différents du point de vue de leur forme, de leurs thèmes et de leurs motifs iconographiques décoratifs ou même du point de vue de l'espace géographique d'origine (Égypte, à Karm-Abu-Mina, respectivement l'espace de l'Asie Mineure). Nous insisterons, dans les pages suivantes, sur quelques découvertes pareilles à Capidava et à Callatis, lesquelles sont associées à un horizon chronologique remontant aux dernières décennies du VI^e siècle ap. J.-C.¹¹⁵. L'importance de leur valeur scientifique est donnée par le fait que toutes sont des découvertes *in situ*. Elles sont datables dans le contexte ou peuvent dater, grâce aux analogies artistiques, le contexte archéologique respectif, par comparaison aux précédentes découvertes connues depuis l'avant-guerre, mais qui provenaient de collections privées et non pas de recherches archéologiques documentées.

Les premières trouvent leur origine dans la région située à l'ouest d'Alexandrie, dans le Delta du Nil, où est emplanté le sanctuaire du Saint¹¹⁶, et forment une catégorie bien définie de la céramique de la haute antiquité d'Égypte ; leur forme est inspirée par les pièces locales ornées de rosettes et qui circulent aux époques précédentes, ptolémaïque et romaine¹¹⁷. Mais la récurrence de cette forme orientale peut faire que la discussion porte sur une période qui remonte jusqu'à l'époque du bronze anatolien, lorsqu'on enregistre les premières *Pilgerfläsche* de grandes dimensions. Les facettes des ampoules comportent chacune un médaillon réalisé à l'aide de moules monovalves, le motif courant étant celui de Saint Ménas, vu de face, debout et aux bras grands ouverts (en orant). Le martyr chrétien de l'époque tétrarchique¹¹⁸ est drapé en tunique et porte un manteau militaire (*paludamentum*), ayant deux chameaux agenouillés prosternés à ses pieds. Ce schéma, rencontré aussi dans les reliefs en pierre découverts en Égypte¹¹⁹, peut constituer aussi le décor du médaillon sur la facette opposée, ce qui conduit, à juste raison, à l'idée de l'emploi d'un même moule. Souvent, le schéma peut être supprimé en faveur du

texte de la bénédiction (+ ΕΥΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ). Rarement, le canon décrit auparavant est abandonné afin de laisser la place à l'image du Saint à tête de nègre.

La chronologie de ces artefacts se situe dans l'intervalle environ 480-650 ap. J.-C., période pour laquelle furent identifiées, en vertu de fouilles archéologiques, trois périodes distinctes de production¹²⁰.

Les ampoules à eulogie représentant Saint Menas sont largement répandues dans tout l'espace géographique appartenant à l'Empire et la littérature qui traite ce sujet fit déjà l'objet des préoccupations de nombreux chercheurs¹²¹. Hier encore, pour ce qui est du territoire de la Roumanie, on connaissait cinq pareilles pièces provenant de Tomis, de Dierna et de Porolissum¹²².

En ce qui concerne les exemplaires uniques recensés pour les deux derniers sites mentionnés, on peut assumer l'hypothèse d'une pénétration dalmatique dans l'ancien territoire de la province de Dacie, ici pouvant être évoquée aussi la popularité du culte du saint dans la région¹²³, d'où il se répand dans le reste de l'espace balkanique et éventuellement dans celui situé au nord du Danube. Leur qualité essentielle – celle d'objets dévotionnels – se révèle être difficile à déceler en ce qui concerne les sites où ils furent répertoriés. À l'exception de quelques situations ponctuelles, les plus expressifs étant quand même les avant-postes emplantés par l'Empire au-delà du fleuve (Drobeta ou Sucidava-Celeiu), dont les sources littéraires antiques peuvent être vérifiées par des découvertes archéologiques indubitables, on ne connaît presque pas du tout les communautés chrétiennes de la région située au nord du Danube auxquelles auraient appartenus les propriétaires. Selon cette logique, la situation des découvertes de Dobroudja est fondamentalement différente. Elle dérive de leur propre circulation *intra fines Imperii*, ce qui représente, au fond, une conséquence directe du pèlerinage de certains habitants pieux de notre province aux Lieux Saints de l'Orient.

Une nouvelle découverte de la variante égyptienne, décorée de l'image de Saint Ménas, apparut récemment en Dobroudja, à Capidava¹²⁴. Son corps utrifforme, aplati bilatéralement, porte sur les deux faces un décor unique et schématisé, c'est-à-dire le plus répandu canon: le Saint apparaît en orant, les bras grands ouverts, vêtu de tunique et *paludamentum*. Latéralement, en bas, il y a deux chameaux prosternés à ses pieds, tandis qu'en haut, il y a deux crois à bras égaux. L'entière composition s'inscrit dans une sorte de *imago clipeata*¹²⁵, délimitée par deux cercles concentriques perles, imprimés en creux. Cette association est absolument

insolite et sans analogies directes. On connaît, évidemment, d'autres ampoules qui comportent deux cercles concentriques perlés pareils, mais qui représentent le Saint à tête de nègre, tandis que sur l'autre face, à l'intérieur d'un autre cercle perlé, bordé par une *taenia*, on peut observer l'inscription de l'eulogie¹²⁶. L'analyse comparative permet la datation de la pièce égyptienne de Capidava qui remonte aux dernières décennies du VI^e siècle – début du VII^e siècle ap. J.-C. (pl. III.3)

Bien que du point de vue de la morphologie des dimensions (généralement plus réduites) les ampoules du type d'Asie Mineure présentent des différences saisissables par rapport à la catégorie décrite antérieurement, elles comportent des similitudes technologiques et, en outre, des similitudes fonctionnelles. Ayant des décorations sur les deux faces – des motifs identiques ou différents (par combinaison de moules) – les ampoules s'associent à une variété iconographique beaucoup plus large, mais aussi plus difficile à interpréter.

Une première série, très nombreuse, comprend des pièces à décor anthropomorphe (ampoules à chevaliers¹²⁷ ou à personnages vus de face, debout, sous une arche – Saint Pierre, Saint André, Saint Phocas (?), Saint Théodore (?); souvent, il apparaît l'image de Daniel dans la fosse aux lions ou celle du tombeau de Lazare, etc.), tandis que la deuxième série comprend exclusivement des motifs décoratifs symboliques et floraux, toutefois pauvre, en présentant les quelques types de croix, palmettes, rosettes ou coquilles¹²⁸.

A la différence des ampoules représentant Saint Méнас, celles du type d'Asie Mineure proviennent d'un espace géographique beaucoup plus étendu et implicitement plus difficile à délimiter. Ceci est dû à l'absence de fouilles archéologiques systématiques tout aussi bien qu'au manque d'une série plus nombreuse de pareilles pièces qui permette ensuite la localisation d'un ou de plusieurs centres de production¹²⁹. Malgré cette situation précaire du *Forschungsstand*, on put quand même avancer une hypothèse plausible en ce qui concerne l'association de quelques pièces portant l'image des "Évangélistes" (un type bien représenté dans la collection du Musée du Louvre, par exemple) au sanctuaire de Saint-Jean d'Éphèse (*Johanneskirche*)¹³⁰.

Les ampoules de cette catégorie du type d'Asie Mineure étaient jusque là absolument inconnues dans les sites archéologiques de Dobroudja; c'est bien pendant les dernières années que les deux premières pièces pareilles furent publiées. Leur corps utrifforme est bordé de deux trous ronds minuscules qui délimitent les anses et qui permettaient que la

petite gourde soit pendue au cou en guise de porte-bonheur (*Schnurlöcher*). Les faces de la pièce de Capidava sont décorées identiquement, en relief, d'une croix grecque ayant les extrémités évasées et bicuspidées, tandis que les diagonales du champ sont ornées de pétales. Malgré le fait que des analogies absolues manquent dans le stade actuel des recherches, il convient de mentionner toute une série de pièces provenant de la région, auxquelles l'artefact s'apparente du point de vue de la forme et du décor¹³¹. (pl. III.1)

De la même série fait partie une autre pièce aussi, récemment découverte à Callatis¹³². Dans ce cas-ci, le champ décoré comprend, à l'intérieur d'une bordure qui suit la forme du vaisseau, une croix à bras presque égaux (les bras verticaux étant un peu plus longs), les bouts élargis, ayant à l'intérieur une série de cercles concentriques. Les bras horizontaux ont une terminaison convexe et les bras verticaux sont bicuspidées. Quatre pétales inégaux sont dessinés sur la diagonale du champ, ayant l'origine à la base des bras de la croix. (pl. III.2)

De larges analogies pour ce type de décor, concernant soit des croix décorées, soit des associations à d'autres motifs ornant le champ d'entre les bras de la croix peuvent être découvertes non seulement parmi les pièces céramiques gardées dans la collection du Musée du Louvre¹³³, mais aussi par rapport à la pièce antérieurement décrite. Ensuite, on peut établir une série d'analogies artistiques avec certains types de croix-reliquaires, processionnelles ou votives remontant aux VI^e - VII^e siècles ap. J.-C., provenant des ateliers syro-palestiniens, c'est-à-dire de l'espace géographique même ou fut produite notre pièce. L'énumération de ces variantes d'ornementation de l'espace intérieur de la croix inclut une ampoule de Monza en métal précieux¹³⁴, d'autres croix aniconiques ou à des représentations figurées et des inscriptions votives en métal commun (bronze) de la région mentionnée auparavant, ayant les bras bicuspidées et des cercles concentriques pour décorations¹³⁵. La pièce la plus spéciale qui puisse être évoquée dans ce contexte large est la célèbre croix-reliquaire en argent doré donnée par le couple impérial de Justin II (565-578) et de Sophie à la ville de Rome (gardée de nos jours dans le trésor de la Cathédrale Saint Pierre à Vatican)¹³⁶, ornée de cinq médaillons représentant d'une manière répétitive le Rédempteur et le couple impérial, en orants.

Pour conclure, quelques considérations sur les pièces en céramique découvertes dans la province de Scythie Mineure s'imposent. On a longtemps considéré que l'art chrétien est tout simplement un art à texte et à iconographie chrétiens. Nous observons pourtant qu'au moins quelques-uns d'entre les artefacts présentés dans ces pages sont ou peuvent être l'expression de combinaisons syncrétiques. Au fond, le caractère chrétien ou païen d'un œuvre d'art ne réside pas en l'étiquette « chrétienne » ou « païenne » que nous serions tentés de lui appliquer aujourd'hui par enquête iconographique, mais précisément en la manière dont les spectateurs et possesseurs antiques choisissaient de la regarder. Toute une série de commandes artistiques du domaine des arts somptuaires et des industries d'art adressées en particulier à un emploi privé et donc conduisant vers une fonction sociale et séculaire peuvent être vraiment utiles à interpréter l'imagerie païenne.

Les produits céramiques typiques des IV^e-VI^e siècles ap. J.-C. et de la province en particulier appartiennent à une période de recherche de modèles iconographiques, mais aussi de standardisation et de schématisation, lorsqu'un genre de *horror vacui* suppléait la qualité de l'acte artistique. Nous avons affaire non pas à un simple problème technique, car évidemment la céramique se prête à un usinage nettement inférieur par rapport au métal, mais aussi à un problème de message religieux. Il faut rappeler que le message visuel chrétien, adopté et adapté aussi par les indevinables helléniques, est un message transcendantal. Il est adressé principalement à l'âme et perçoit la traditionnelle préoccupation pour le beau et pour la corporalité comme une préoccupation au moins secondaire, sinon futile.

Finalement, d'un côté plus humain, même si inspirés par les exceptionnels prototypes en métal précieux, il faut tenir compte qu'on se retrouve devant des produits de large série destinés à la consommation privée quotidienne et ayant une considérable circulation. Même si la différence, dans le sens d'une dichotomie évidente, paraît incontrôlable, ils étaient réalisés par des maîtres céramistes, dont l'imagerie « vulgarisante » avait dû être facilement associée, interprétée et, pourquoi pas, appréciée par l'acheteur commun, soit-il chrétien, ou peut-être, encore l'hellénique exilé du corps civique d'un Empire chrétien.

NOTES

- 1 Voir Al. Barnea, dans Al. Suceveanu, Al. Barnea, *La Dobroudja romaine*, Bucarest, 1991, p. 236-252; A. Opaît, *Aspecte ale vieții economice din provincia Scythia (secolele IV-VI p.Ch.)*. *Producția ceramicii locale și de import*, Bibliotheca Thracologica, XVI, București, 1996, 149-177, et surtout p. 164. L'occurrence des derniers dans la Scythie Mineure au cours des IV^e-VI^e ap. J.-C. est le résultat des intenses flux commerciaux de la province avec des zones éloignées de l'Empire. Ils sont considérés des produits de luxe, le coût de leur transport étant subsidié (au moins en partie) par la valeur des bons de subsistance contenus dans les amphores.
- 2 R. Bianchi Bandinelli, *Rome. La fin de l'art antique. L'art de l'Empire romain de Septimé Sévère à Théodose I^{er}* (= *La fin de l'art antique...*), Gallimard, Paris, 1970, p. 370.
- 3 Voir l'excellente classification du Marek-Titien Olszewski, *L'image et sa fonction dans la mosaïque byzantine des premières basiliques en Orient. L'iconographie chrétienne expliquée par Cyrille de Jérusalem (314-387)*, Cahiers archéologiques, 43, 1995, p. 9-34.
- 4 Voir A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Âge* (= *Les voies ...*), p. 77 et suiv.; idem, *Le premier art chrétien (200-395)*, Gallimard, Paris, 1966, p. 54: « Or, arts provinciaux et arts d'Orient avaient en commun certaines particularités dont l'emploi se généralisera pendant la Basse Antiquité (surtout dans les oeuvres chrétiennes) avant de caractériser l'art du Moyen Age : schématisation du dessin; simplification des formes tendant souvent à s'approcher d'une figure géométrique simple ; concentration sur un petit nombre de traits expressifs qu'on maintient et souligne, tandis que l'on réduit ou supprime d'autres traits, sacrifiés pour la clarté de l'ensemble ; insensibilité à l'espace et à la corrélation, qui définit les dimensions des objets instables dans le même espace; insensibilité à la forme plastique, au poids, à l'éclairage (d'où disparition de la source de la lumière et, par suite, absence de l'ombre portée) ; préférence donnée aux effets picturaux, qui l'emportent sur ceux de la forme plastique précise ».
- 5 Le christianisme représentera longtemps à l'époque du Principat une religion étrange et illicite, pernicieuse et détestable (*exitialis, detestabilis* chez Tacite), perverse et excessive (*prava et immodica* chez Pline), neuve et maléfique (*nova et malefica* chez Suétone), obscure et ennemie de la lumière (*tenebrosa et lucifuga* chez Minucius).
- 6 Voir l'article de Jahrbuch für Antike und Christentum, 10, 1967, s.v. <Barbar>, p. 251-290.
- 7 Voir Pierre Chuvin, *Chronique des derniers païens. La disparition du paganisme dans l'Empire romain, du règne de Constantin à celui de Justinien*, 2^e édition, Paris, Les Belles Lettres/Fayard, 1991, et surtout p. 10.

- 8 Ou bien « participant de deuxième ordre », voir P. Brown, *L'essor du christianisme occidental. Triomphe et diversité 200-1000*, Seuil, Paris, 1997, p. 51-52.
- 9 Th. Zahn, *Paganus*, *Neue Kirch.Zeitschr.*, 1899, p. 18-44. Voir aussi A. Benoît, *Militia Christi. Remarques sur les images militaires utilisées dans le christianisme ancien*, *Ktéma. Civilisations d'Orient de la Grèce et de Rome antiques*, 19, 1994, p. 299-307.
- 10 P. Chuvin, *op.cit.*, p. 16.
- 11 P. Brown, *loc.cit.*
- 12 P. Chuvin, *op.cit.*, p. 16-17 et n. 4.
- 13 P. Brown, *op.cit.*, p. 39.
- 14 J.W. Hayes, *Late Roman Pottery* (= LRP), London, 1972, p. 211-217.
- 15 J.W. Salomonson, *Late-Roman earthenware with relief decoration found in Northern-Africa and Egypt*, *Oudheidkundige Mededelingen ... Leiden*, XLIII, 1962, p. 56-57; idem, *Spätromische rote Tonware mit Reliefverzierung aus nordafrikanischen Werkstätten. Entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zur reliefgeschmückten Terra Sigillata Chiara "C"*, *BA Besch*, XLIV, 1969, p. 7-9.
- 16 A notre connaissance, la découverte de tels moules fut signalée jusqu'à maintenant dans un seul endroit, au sud de Kairouan, en Tunisie centrale, voir *Atlante delle forme ceramiche. I. Ceramica fine romana nel bacino mediterraneo. Medio e Tardo Impero* (= *Atlante*), Roma, 1981, p. 259.
- 17 Jochen Garbsch, *Spätantike Keramik aus Nordafrika in der Prähistorischen Staatssammlung. Ein spätantikes Achilles Zyklus*, *Acta Rei Cretariae Romanae Favtores, Supplementa*, vol. 5, p. 155-197 (1-43); *Atlante*, p. 160-161 et surtout Abb. 1 et Taf. 14, 15. Voir aussi A. Grabar, *Les voies...*, p. 182-183 pour d'autres cycles « biographiques » païens, de Mithra ou de Dionysos.
- 18 M.M. Mundell, A. Bennett, *The Sevso Treasure. Part I*, *JRA Supplement 12*, Ann Arbor, 1994.
- 19 H.A. Cahn, A. Kauffman-Heinimann (éditeurs.), *Der spätromische Silberschatz von Kaiseraugst*, Basel, 1984.
- 20 LRP, p. 91; J. Garbsch, *op.cit.*, p. 9, 10, 43.
- 21 En 325 ap. J.-C., Constantin interdit les jeux des gladiateurs, en les remplaçant par des courses de chars: voir T.D. Barnes, *Constantine & Eusebius*, Cambridge Massachussets, London, 1981, p. 53; Av. Cameron, *Circus Factions: Blues and Greens at Rome and Byzantium*, Oxford, 1976, p. 214 et suiv.; H.I. Marrou, *L'histoire de l'éducation dans l'antiquité*, ed. 6, Paris, 1965, p. 201 et suiv. En 393 ap. J.-C., Théodose I^{er} supprime les jeux olympiques (CTh, XVI, 10); voir R. Rémondon, *La crise de l'Empire romain de Marc Aurèle à Anastase*, Paris, 1964, p. 196.
- 22 A. Grabar, *Les voies ...*, p. 35-39. Voir sur les prémices du III^e siècle ap. J.-C., R. Bianchi Bandinelli, *La fin de l'art antique...*, p. 38: « L'état d'angoisse de la société romaine se manifeste aussi par sa passion pour les jeux du cirque,

- les courses de chevaux, les féroces combats de gladiateurs: passion poussée jusqu'au fanatisme tout au long du III^e siècle. La psychologie moderne aide à trouver une explication de ce goût pour l'agressivité et le spectacle du sang qui coule. Elle y reconnaît le reflet d'une société répressive dans laquelle la violence, que le pouvoir politique et économique exerce en continuité sur l'individu se traduit par un transfert de violence que l'individu dirige contre d'autres individus: réaction inconsciente à sa propre aliénation ».
- 23 J.W. Salomonson, dans *Oudheidkundige Mededelingen ... Leiden*, XLIII, 1962, p. 89-90.
- 24 Pour rappeler, la ville appartient du point de vue administratif à la province Moesia Secunda, de l'époque du Dominat.
- 25 Cr. Mușețeanu, D. Elefterescu, *Ceramica africană cu decor în relief de la Durostorum Durostorum*, SCIVA, 47, 4, 1996, p. 395-398, fig. 1b.
- 26 Gh. Ștefan, I. Barnea, Bucur Mitrea, *Șantierul arheologic Garvăn (Dinogetia), raionul Măcin (Galați)*, Materiale și Cercetări Arheologice, VIII, 1962, p. 679, fig. 5.
- 27 LRP, p. 263, motif 228.
- 28 Amm.Marc., 19.10.4; voir aussi le panégyrique de Claudius Claudianus de A.D. 398, IV. *Cons.Hon.* 203-211, ou Théodose est compare à Jupiter, et ses fils, Arcadius et Honorius, à Castor et Pollux.
- 29 Birte Poulsen, *The Dioscuri and the Saints*, *Analecta romana Instituti Danici*, XXI, 1993, p. 141-152.
- 30 J. Garbsch, *op.cit.*, Abb. 21-22.
- 31 LRP, *passim*.
- 32 I. Barnea, *O casă romană țirzie de la Dinogetia*, SCIV, 20, 2, 1969, p. 245-266, fig. 6/1, 7.
- 33 Fl. Topoleanu, *Ceramica romană și romano-bizantină de la Halmyris (sec. I-VII d.Ch.)*, Tulcea, 2000, n° 171, p. 79, pl. XIV.
- 34 Ioan I.C. Opreș, *Decoration techniques and motifs of the Late Roman and Early Byzantine ceramics. Fine wares in Scythia Minor (4th – 6th C. A.D.)*, dans *Der limes an der Unteren Donau von Diokletian bis Heraklios*, Vorträge der Internationalen Konferenz Sviŭtov, Bulgarien (1.-5. September 1998), Archäologisches Institut und Museum Sofia der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften – Römisch-Germanische Kommission Frankfurt/ M. des Deutschen Archäologischen Instituts, Sofia, 1999, 275-280, surtout 279-280., où peut être trouvée la bibliographie exhaustive sur ce problème.
- 35 Tout en citant J.W. Hayes, LRP, p. 409 : « the outlines and details of the decorative motifs are incised through the slip in sgraffito technique, and the slip is scraped away from the areas around them to produce a "pseudo-black figure" effect with a light coloured background and darker motifs with incised details ».
- 36 R. Florescu, *Un tip ceramic necunoscut din veacul al VI-lea*, Studii și cercetări de istoria artei, II, București, 1955, 338-342.

- ³⁷ Voir A. Grabar, *L'âge d'or de Justinien. De la mort de Théodose à l'Islam (= L'âge d'or de Justinien...)*, Gallimard, Paris, 1966, p. 298 et suiv. Revenant au Saint Chevalier Sisinnios de Baouît, il faut signaler une pertinente remarque de Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Univers Enciclopedic – Editura Științifică, București,, 1999, p. 464 : « les innombrables héros et les dieux qui tuent des dragons, de Grèce jusqu'en Irlande, et de Portugal jusqu'aux Urals, deviennent tous le même saint: le Saint George. C'est la vocation spécifique de tout universalisme religieux de dépasser le provincialisme ».
- ³⁸ J. B. Russel, Satan. *The Early Christian Tradition*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1981, p. 102.
- ³⁹ Oxford Dictionary of Byzantium. Prepared at Dumbarton Oaks, I, Oxford University Press, 1991, s.v. <Devil>, p. 616.
- ⁴⁰ Josef Engemann, *Zur Schönheit des Teufels im ravennatischen Weltgerichtsbild*, Studi di Antichità Christiana, XLVIII, Citta del Vaticano, 1992, 335-351.
- ⁴¹ Augustinus, *De vera religione* 39, 72/41, 77 (CCSL 32, 234/B), *apud* Josef Engemann, *op.cit.*, p. 350.
- ⁴² Plotin, *Ennéades*, V, VIII, 1: « ... l'oeil voit dans l'oeuvre ce que l'homme a dans son esprit (noûs) ».
- ⁴³ J. B. Russel, *The Devil. Perception of Evil from Antiquity to Primitive Christianity*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1977, p. 26.
- ⁴⁴ A. Grabar, *Les voies...*, p. 34. Du côté païen, les exploits d'Hercule, qui, selon la croyance du temps fut un "sauveur", l'héros qui consacre sa vie à oeuvrer pour la délivrance des hommes, ont en commun avec les images chrétiennes la démonstration de la puissance.
- ⁴⁵ Pour tout cela, voir le chapitre *Arts somptuaires et industries d'art*, chez idem, *L'âge d'or de Justinien...*, p. 277-336; voir aussi d'autres exemplifications chez Ch. Delvoye, *L'art byzantin*, Paris, 1967. Une bibliographie plus récente chez David Parrish, *A Mythological Theme in the Decoration of Late Roman Dining Rooms: Dionysos and his Circle*, Revue Archéologique, N.S., 2, 1995, p. 307-332.
- ⁴⁶ LRP, p. 261-263. Les découvertes appartiennent à de grands sites de l'Empire: à Carthage, Abu Mena, Lechaion, Apollonia-Cyrénaïque, dans l'Agora athénienne ou même dans d'autres situées sur le territoire de la Dobroudja, selon que l'on a pu observer auparavant.
- ⁴⁷ *Ibidem*, p. 286.
- ⁴⁸ Voir David Parrish, *op.cit.*, p. 332. Dans le cas de certains œuvres d'art de l'époque, l'imagerie dionysiaque a une signification plutôt conventionnelle et neutre, comme symbole d'hospitalité et de convivialité et comme réflexion du bonheur et des plaisirs terrestres.
- ⁴⁹ Certains signes d'un intérêt sur le rituel sont encore attestés pour le VI^e siècle ap. J.-C.: *ibidem*, loc.cit. Voir aussi Pierre Chuvin, *op.cit.*, *passim*; Frank R.

- Trombley, *Hellenic Religion and Christianization*, c. 370-529, I-II, (coll. Religions in the Graeco-Roman World, formerly E.P.R.O., vol. 115/1-2), Leiden-New York-Koeln, 1993, *passim*.
- 50 *Ibidem*, p. 37, 384.
- 51 *Ibidem*, p.181-182 et n. 391: τοῦ βδελυκτοῦ Διονύσου ὄνομα τὴν σταφυλὴν ἐκθλίβοντας ἐν ταῖς ληνοῖς ἐπιβοᾶν. Voir aussi, *Geneza creștinismului popular al românilor*, Bibliotheca Thracologica XVIII, Institutul Român de Tracologie, București, 1997, p. 46.
- 52 Fathi Bejaoui, *Deux nouvelles représentations d'Orphée sur la céramique africaine*, Africa. Fouilles, monuments et collections archéologiques, XI-XII, Tunis, 1992-1993, p. 140-146 avec la bibliographie; voir aussi J. Garbsch, *op.cit.* p. 16, Abb. 12.
- 53 J. Huskinson, *Some pagan mythological Figures and their Significance in Early Christian Art*, PBSR, XLII, 1974, p. 68-89.
- 54 *Protreptikos* (I.4). Titus Flavius Clemens est le premier penseur qui essaie dans cette Exhortation de concilier le dogme chrétien avec la philosophie grecque (le platonisme, l'aristotélisme et le stoïcisme) et de déterminer les rapports entre la croyance et la raison.
- 55 Sur la tradition païenne du berger portant l'agneau – un signe de philanthropie – et le Bon Pasteur, allégorie de Jésus, qui sauve l'âme chrétienne, voir A. Grabar, *op.cit.*, p. 26.
- 56 *Vita Constantini*, 14-31.
- 57 J.M.C. Toynbee, *Animals in Roman Life and Art*, London, 1973, p. 289.
- 58 P.B. Bagatti, *Il mosaico dell'Orfeo a Gerusalemme*, Rivista d'Archeologia Cristiana, 28, 1952, 145-160.
- 59 Al. Barnea, *op.cit.*, p. 286-288. Les dernières dédicaces connues nous mènent l'attention vers *Deus Sanctus Aeternus – Deus Sanctus Sol*, vers *Iuppiter Optimus Maximus* ou vers *Mars Conservator*, vers *Iuppiter Olbiopolitanus*, vers *Hercules Ripensis*, *Herra Basilissa*, *Mater Deum Magna* – Cybèle, « la mère des dieux, la grande », vers « saint dieu Héron »-« le Cavalier Thrace », finalement vers les dieux funéraires de la famille, les Mânes. La contribution la plus récente sur ce sujet appartient à Nelu Zugravu, *op.cit.*, p. 234 et suiv.
- 60 Em. Popescu, *Inscriptiile grecești și latine din secolele IV-XIII descoperite în România* (= IGLR), București, 1976, n^{os} 70, 255 (à Tomis et à Dinogetia).
- 61 *Ibidem*, no. 74 (à Tomis).
- 62 *Ibidem*, no. 139-144, 187, 243 (à Histria, Altinum, Dinogetia).
- 63 *Ibidem*, no. 153 (à Histria).
- 64 *Ibidem*, no.316 a, 336, 347, 360, 389, 396, 330 b, 376, 377, 374.
- 65 *Ibidem*, no. 140 (à Histria).
- 66 *Ibidem*, no. 59.
- 67 *Ibidem*, no. 150.
- 68 *Ibidem*, no. 234, 273.

- ⁶⁹ *Ibidem*, no. 63, 98, 106, 120, 214-215, 251. Voir aussi I Barnea, *Arta creștină în România, I. Secolele III-VI* (= *Arta creștină...*), București, 1979, p. 104, 108, fig. 34 (Callatis); fig. 36/1-3 (Dinogetia); Em. Popescu, *Les antiquités paléochrétiennes d'Histria* (= *Les antiquités paléochrétiennes d'Histria...*), dans *Christianitas Daco-Romana. Florilegium studiorum*, București, 1994, p. 393-395, n^{os} 17-18.
- ⁷⁰ I Barnea, *op.cit.*, p. 19, pl. 33 (Callatis); voir aussi Z. Covacef, E. Corbu, *Considerații asupra unei categorii de opaițe descoperite în sectorul V al cetății Capidava*, Pontica, 24, 1991, p. 296.
- ⁷¹ Em. Popescu, *Ceramica romană târzie cu decor șampilat descoperită la Histria*, SCIV, 16, 4, 1965, p. 695-724; Gh. Papuc, *Ceramica romană târzie cu decor șampilat descoperită la edificiul roman cu mozaic din Tomis*, Pontica, 6, 1973, p. 153-192; Gh. Papuc, Maria Munteanu, *La céramique romaine tardive à décor estampé découverte à Tomis*, Pontica, 9, 1976, p. 147-154.
- ⁷² Pour une meilleure interprétation de ces vieux symboles juifs, adoptés plus tard par les chrétiens aussi, on doit rappeler l'excellente contribution de Jean Danielou, *Les symboles chrétiens primitifs*, Éditions du Seuil, Paris, 1961, et surtout le chapitre *La palme et la couronne*, p. 9-31.
- ⁷³ Voir I. Barnea, *op.cit.*, p. 11.
- ⁷⁴ Voir Z. Covacef, E. Corbu, *op.cit.*, p. 288-289, fig. 1/1-6.
- ⁷⁵ I. Barnea, *Objets céramiques peu connus: les couvercles de vases de Scythie Mineure*, Dacia, N.S., IX, 1965, p. 407-417; Em. Popescu, IGLR, n^{os} 119, 251, p. 156, 267-268.
- ⁷⁶ *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie* (= DACL), 14/1, s.v. <poisson>, cols. 1246-1252. Même si dans les grands catalogues (tel LRP ou Atlante) il y a des pièces décorées de l'image du poisson, très fréquentes à l'époque pour ce qui est du territoire de la Dobroudja des IV^e-VI^e siècles ap. J.-C., étrangement, elles manquent encore d'entre les découvertes archéologiques connues.
- ⁷⁷ I. Barnea, *Arta creștină...*, pl. 104/3; Em. Popescu, SCIV, 16, 4, 1965, p. 706; A. Aricescu, *Noi date despre cetatea de la Hîrșova*, Pontica, 4, 1971, p. 355, fig. 4; Gh. Papuc, *op.cit.*, fig. 10, 1-6; Gh. Papuc, M. Munteanu, *op.cit.*, pl. II/6.
- ⁷⁸ I. Barnea, *op.cit.*, pl. 107/3 (une lampe de Dinogetia). Dans la tradition chrétienne le paon symbolise aussi la roue solaire et de ce fait il est un signe de l'immortalité.
- ⁷⁹ Gh. Papuc, *op.cit.*, p. 161, fig. 8, 1-7; Fl. Topoleanu, *Ceramica romană târzie cu decor șampilat descoperită la Halmyris*, Peuce, XII, 1996, p. 143-168, pl. III, 16.
- ⁸⁰ IGLR, n^o 173, p. 187-188. Pour la croix, en général, Voir aussi DACL, III, 2, s.v. <croix et crucifix>, cols. 3045-3131.
- ⁸¹ DACL, 12/2, s.v. <nombres>, col. 1465.

- 82 Gh. Ștefan, *Anciens vestiges chrétiens à Dinogetia-Bisericuța*, Dacia, XI-XII, 1945-1947, p. 303-307.
- 83 Em. Popescu, *Les antiquités paléochrétiennes d'Histria...*, p. 370, fig. 79a.
- 84 I. Barnea, *Arta creștină...*, pl. 104, 3.
- 85 Voir J. Baradez, *Grands plats chrétiens de Tipasa: céramique africaine orangée et "sigillata chiara"*, MEFR, LXXIX/1, 1967, p. 231-268.
- 86 A. Grabar, *L'âge d'or de Justinien...*, n° 119, p. 112.
- 87 Gh. Papuc, *op.cit.*, p. 177, fig. 17, 2.
- 88 A. Grabar, *Les voies...*, p. 22-23, 63.
- 89 IGLR, n° 54, p. 90-91. A. Grabar, *loc.cit.* Christ entouré d'apôtres, représentés comme tenant de la vraie "philosophie" du Salut, apparaît à nombreuses occasions dans des catacombes, par rapport à l'art funéraire (sur les sarcophages du IV^e siècle) ou dans les mosaïques des grands édifices chrétiens – tel est le cas de la mosaïque de la coupole du baptistère de la cathédrale de Ravenne, Sainte-Pudentienne à Rome, etc.
- 90 La pièce atteste, ensuite, la pratique du culte des apôtres, représentés sur une gemme en cornaline de Tomis, de nos jours dans la collection de British Museum: voir *ibidem*, no. 53, p. 89-90; Al. Barnea, dans Al. Suceveanu, Al. Barnea, *op.cit.*, p. 284. Les apôtres flanquent l'image d'un Jésus crucifié (portant le texte Ἰησοῦς Χ(ριστὸς) Θ(εοῦ) Υ(ιὸς) Σ(ωτῆρ) – « Jésus Christ, fils de Dieu, Rédempteur »). Ce type de représentation, selon toutes les probabilités d'inspiration syrienne, apparaît dans l'Empire dans la même période des IV^e-V^e siècles ap. J.-C., et sa présence en Dobroudja témoigne d'une diffusion rapide du nouveau modèle iconographique.
- 91 Ioan I.C. Opriș, *Notes sur la céramique romaine importée de la Scythie Mineure (I). Les grands plats africains à décoration chrétienne estampée de Capidava. Des nouveaux éléments iconographiques*, Thraco-Dacica, XVIII, 1997, p. 208-218.
- 92 Sc. Lambrino, *Empereur pré-byzantin figuré sur une coupe en terre cuite*, Revue Historique Roumaine, I, 1931, pp. 63-74; Em. Popescu, SCIV, 16, 4, 1965, p. 701-703 ; I. Barnea, *Arta creștină...*, p. 240-241, pl. 102.
- 93 En Dobroudja, on connaît encore un seul fragment représentant une *crux gemmata*, v. Maria Munteanu, Gh. Papuc, *op.cit.*, p. 151, pl. VI, fig. 16. Une autre analogie dans LRP, p. 280, n° 330, fig. 57 b (style E_(iii)), datée du deuxième quart du VI^e siècle ap. J.-C., qui se trouve au Kunsthistorisches Museum Wien. Elle apparaît seule ou associée avec la *colomba*, cf. Atlante p. 131, n°s 261 et 316-317, 324, Tav. LXI, 32-34, 41.
- 94 *Apud* John A. Cotsonis, *Byzantine figural processional crosses*, Dumbarton Oaks Byzantine Collection Publications, No. 10, Catalogue of an Exhibition at Dumbarton Oaks, 23 September 1994 through 29 January 1995, Dumbarton Oaks, 1994, p. 8, n. 4.
- 95 Em. Popescu, *op.cit.*, p. 701-703; cf. Fr.O. Waagé, *Hellenistic and Roman Tableware of North Syria. Antioch-on-the-Orontes, IV. Part 1. Ceramic and Islamic Coins*, Princeton, 1948., fig. 32.5. Le nom de Sainte Hélène est

associé d'une manière légendaire au miracle de la découverte de la Sainte Croix (A.D. 326), sur la place même de la crucifixion du Christ. C'est là que la basilique de la Sainte Croix sera bâtie, bénie le 13 septembre 335, lorsque commence aussi sa vénération par les chrétiens, voir David Hugh Farmer, *Dicționar al Sfinților*, București, 1999, s.v. <Elena> et <Sfânta cruce>, p. 180-181, 469-470.

⁹⁶ On connaît plusieurs représentations de croix gemmées, en tant qu'éléments de décoration intérieure des basiliques. Nous citons quelques cas de grande notoriété: Sainte-Sophie à Constantinople; une autre basilique très connue de Ravenne, S. Apollinare in Classe; aussi S. Pudentiana de Rome, cf. Beat Brenk, *Spätantike und frühes Christentum*, Propyläen Kunstgeschichte Supplementbände, 15, Propyläen Verlag, Frankfurt am Main. Berlin. Wien, 1985, p. 128 et 132, fig. 15 et 36. Deux autres très intéressantes pièces pour cette analyse iconographique proviennent du Musée de l'Ermitage. Il s'agit d'un plat ARS, forme 103 (?) ou 104, représentant le Christ (Hayes, Supplément to LRP, London, 1980, p. 508, n° 35 le considère saint), qui tient à la main droite une croix gemmée, et la main droite près de son cœur, les doigts unis en signe de bénédiction, entoure de trois *colombae*. La deuxième pièce, une patène en métal précieux, est décorée de deux anges qui flanquent une croix gemmée (le type "with serifs") et date du VI^e siècle ap. J.-C., cf. Alice Bank, *L'art byzantin dans les Musées de l'Union Soviétique*, Leningrad, 1985, pl. 23 et 78. Voir aussi DACL, III, 2, s.v. <croix et crucifix>, cols. 3065-3066.

⁹⁷ Inspirée par les images d'époque romaine sur la victoire, cette croix exprime l'allégorie de la Résurrection, l'universalité du salut par la croix: pour la numismatique, voir W. Hahn, *Wie der Christogrammstab in die Hand der Victoria kam – Eschatologische Betrachtungen zur Solidustypologie des Kaisers Anastasius I*, Numismatische Zeitschrift, 106./107. Band, S. 127-132., Taf. 17.

⁹⁸ On peut saisir la majesté du personnage mis au centre de la composition, associé à des *insignia* du pouvoir absolu (sceptre, le globe de l'univers et, de plus, la *colomba*). On discerne ici le thème de la "majesté" du Christ, tirée des idées constantiniennes de la monarchie céleste reflétée sur terre par la monarchie romaine convertie.

⁹⁹ Atlante, Tav. LXI-LXII. Allégorie provenue du texte évangélique sur le baptême du Christ, proche des tout premiers symboles chrétiens, « la colombe du Saint-Esprit resta, et sert encore aujourd'hui à désigner la troisième personne de la Trinité », voir A. Grabar, *op.cit.*, p. 210-211. *Colomba* représente aussi l'âme du juste (voir le récit du martyr de Saint Policarp ou d'Eulalie, d'après lequel une colombe sortit du corps au moment de sa mort). Pour Origène, l'expression *yeux de colombe* signifie le regard pur de l'homme illuminé (*Homélie 2*, sur le *Cantique des Cantiques*).

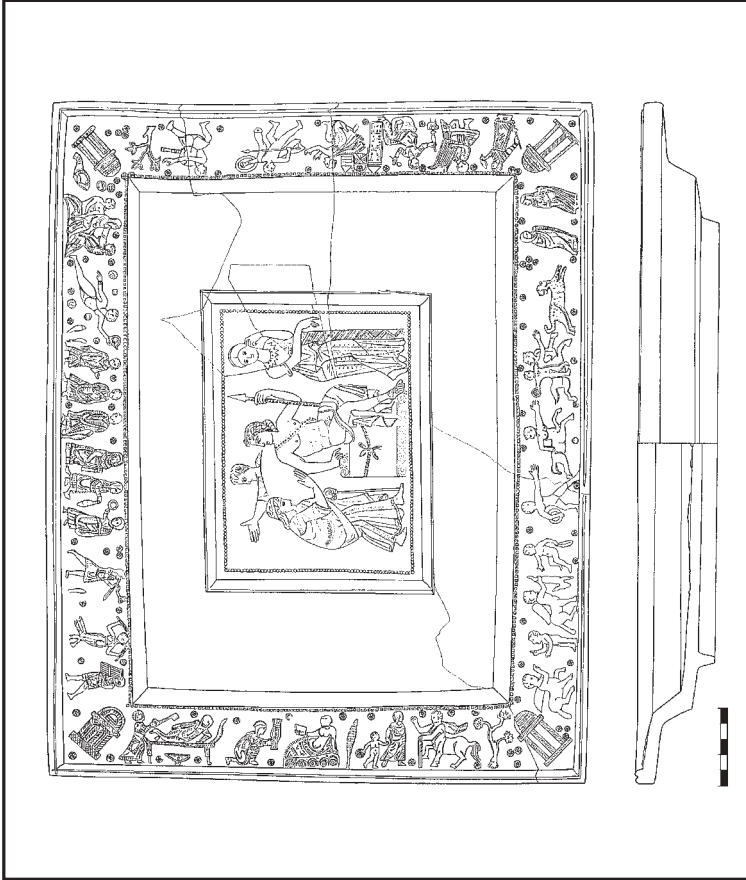
¹⁰⁰ Ioan I.C. Opreș, *Thraco-Dacica*, XVIII, 1997, *passim*.

- 101 La plus souvent évoquée analogie est celle gardée actuellement au Musée Prado (à Madrid), à savoir un *missorium* représentant l'empereur Théodose le Grand et ses fils. Voir A. Grabar, *L'âge d'or de Justinien...*, p. 298 et suiv., et surtout n^o. 351.
- 102 Voir les nombreux exemples dans LRP et Atlante.
- 103 A. Grabar, *Les voies...*, p. 33-34, 46. Sur les débuts de ce nouveau rapport avec la réalité au III^e siècle ap. J.-C., sur une nouvelle expression artistique qui tend vers des significations symboliques et transcendantes par l'abandon graduel du naturalisme, voir l'excellent ouvrage de R. Bianchi Bandinelli, *op.cit.*, *passim*.
- 104 *Ibidem*, p. 33-34.
- 105 Ioan I.C. Opreș, *op.cit.*, p. 211, fig. 3.2, avec la bibliographie.
- 106 *Ibidem*, *loc.cit.*, fig. 3.3.
- 107 Arnaldo Momigliano, *Christianity and the Decline of the Roman Empire*, in *The Conflict between Paganism and Christianity in the fourth century*. Essays edited by Arnaldo Momigliano, Oxford, 1963, p. 6.
- 108 *V.Const.*, 3,52.
- 109 Théodoret, *Curatio affectionum graecarum*, 8, 67, PG 83, col. 1033 A; Grégoire de Nyssa, *Elogiul Sfântului Teodor*, P.G., 46, col. 745 D.
- 110 P. Brown, *Le culte des saints. Son essor et sa fonction dans l'antiquité tardive*, Éditions du Cerf, 1984; idem, *L'essor du Christianisme occidental. Triomphe et diversité (200-1000)*, *passim*; voir aussi Victor Turner, Edith Turner, *Image and Pilgrimage in Christian Culture*, Columbia University Press, New York, 1978.
- 111 A. Dupront, *Pèlerinages et lieux sacrés*, in Mélanges F. Braudel, vol. II, Toulouse, 1973, p. 190-191.
- 112 Voir, par exemple, l'admirable monographie de Pierre Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquête arabe*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1985 ou bien les ouvrages du XII. Internationales Kongresses für Christliche Archäologie, Bonn, 22.-28. September, 1991, dont le thème central est le pèlerinage même, voir v. n. 117 *infra*.
- 113 Voir André Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris, 1958.
- 114 Reallexikon zur byzantinischen Kunst (Unter Mitwirkung von Marcell Restle. Herausgegeben von Klaus Wessel), Band 1, Anton Hiersemann, Stuttgart, 1966 s.v. <Ampullen>, cols. 137-142; Band 6, 1966, s.v. <Eulogia>, cols. 927-928; Konrad Onasch, *Lexikon Liturgie und Kunst der Ostkirche unter Berücksichtigung der Alten Kirche*, Buchverlag Union, Berlin/ München, 1993, S. 29 s.v. <Ampullen>; H. Leclercq, dans DACL I/2, s.v. <ampoules à eulogies>, cols. 1722-1747.
- 115 Ioan I.C. Opreș, dans *Paleocreștinism și creștinism pe teritoriul României – secolele III-XI*, Muzeul Național de Istorie a României (catalog), p. 63, n^{os} 113-114; M. Ionescu-Ioan I.C. Opreș, *O ampulla din Asia Minor recent descoperită la Callatis*, Thraco-Dacica XIX, 1-2, 1998, p. 167-170.

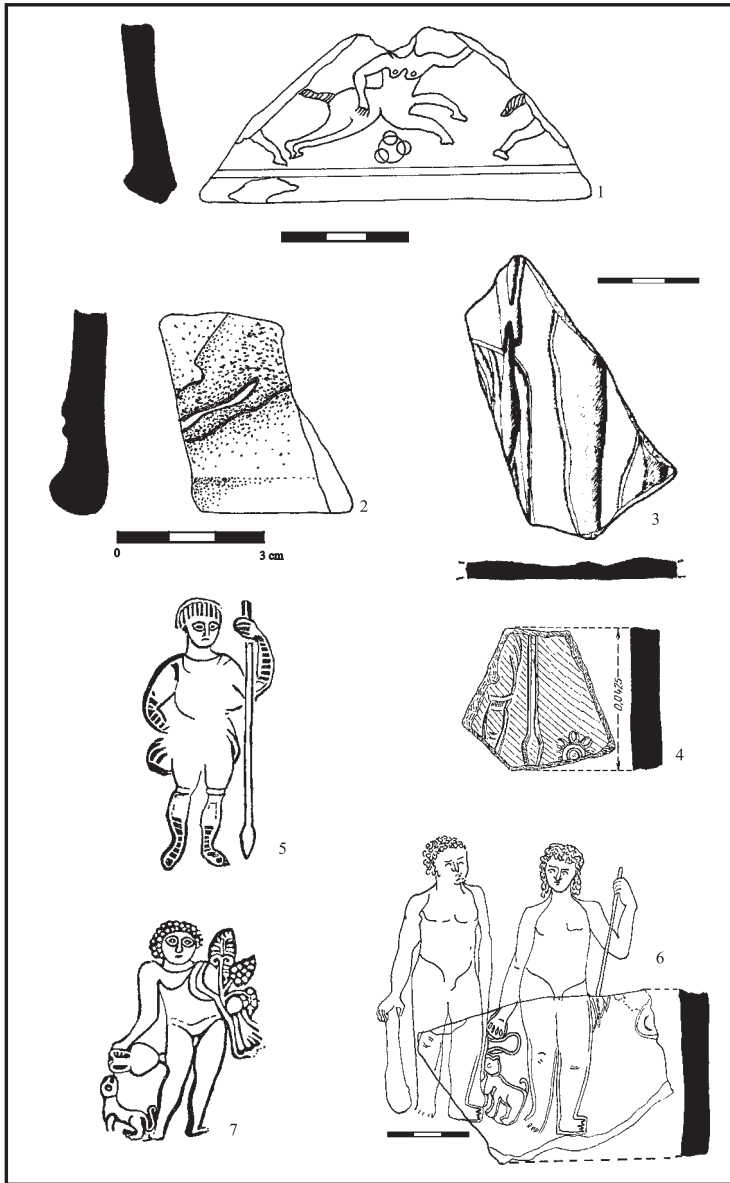
- 116 P. Grossmann, *Abu Mina. A Guide to the Ancient Pilgrimage Center, Cairo, 1986.*
- 117 Voir Zsolt Kiss, *Les ampoules de St. Menas au Musée National de Varsovie*, Rocznik, Muzeum Narodowego w Warszawie, XXXIII-XXXIV, Warszawa, 1988-1989, p. 131, n. 4; C. Metzger, *Les ampoules à eulogie du musée du Louvre*, Paris, Editions de la Reunion des Musees Nationaux, 1981, p. 9.
- 118 Pour la vie du Saint Ménas ou du sanctuaire de Karm-Abu-Mina, voir aussi DACL, XI/1, cols. 324 et suiv.
- 119 Voir un des reliefs en marbre qui inspire la composition chez R. Noll, *Vom Altertum zum Mittelalter*, Katalog der Antikensammlung I, Kunsthistorisches Museum, Wien, Wien, 1974, S. 38-39, Abb. 24.
- 120 Zsolt Kiss, *Alexandrie V. Les ampoules de Saint Ménas découvertes à Kôm el-Dikka (1961-1981)*, Éditions Scientifiques de Pologne, Varsovie, 1989, p. 14-18.
- 121 Pour la bibliographie, vezi Zs. Kiss, *op.cit., passim*; plus récemment, I. Barnea, *Menasampullen auf dem Gebiet Rumäniens*, Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Bonn, 22.-28. September, 1991, Teil 1 = Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband, 20, 1, Aschendorfsche Verlagsbuchhandlung, Münster, 1995, p. 509-514.
- 122 *Ibidem, passim.*
- 123 *Ibidem*, p. 514; D. Benea, *Noi piese paleocreștine din colecția Muzeului Banatului*, Mitropolia Banatului, 36, 1, 1986, p. 47; pour d'autres lampes en céramique à décor chrétien sur le territoire de l'ancienne province romaine, voir aussi le récent article de Al. Diaconescu, *Lămpi romane târzii și paleobizantine din fosta provincie Dacia*, Ephemeris Napocensis, V, Cluj-Napoca, 1995, p. 255-291.
- 124 Voir n.111, *supra*.
- 125 Sur les *imagines clipeatae*, voir A. Grabar, *Les voies...*, p. 131-135.
- 126 John W. Hayes, *Roman pottery in the Royal Ontario Museum. A Catalogue*, Royal Ontario Museum, Toronto, 1976, p. 52-53/ XVIII. 272 (Pl. 32, 272 a, b); J. Strzygowski, *Koptische Kunst*, Vienna, 1904, no. 8975, pl. XXI; C. Metzger, *op.cit.*, 1981, p. 95-96, n^{os} 77, 79, 80-81, fig. 64-67; Zsolt Kiss, *op.cit.*, p. 48-49, n^{os} 133-134 et fig. 211-212, datée env. 610-650 ap. J.-C.
- 127 Souvent des personnages de sexe différent, pris pour Joseph et Marie, voir à Aren M. Maeir, Yael Strauss, *A pilgrim flask of Anatolian origin from Late Byzantine/ Early Ummayyad Jerusalem*, Anatolian Studies. Journal of the British Institute of Archaeology at Ankara, XLV, 1995, p. 241.
- 128 C. Metzger, *op.cit.*, p. 17-22.
- 129 *Ibidem*, p. 22-23. Les pièces proviennent d'Éphèse, Mughla (en Carie), Smyrna, Antioche, Cnide, Calymnos, Naxos, Thyatira, Priene, Hama, Sardes ou Carièin-Grad (un exemplaire, pour lequel voir aussi eadem, *Une « ampoule à eulogie » du type d'Asie Mineure, dans Carièin Grad I. Les basiliques B et J de Carièin Grad. Quatre objets remarquables de Carièin*

- Grad. Le trésor de Hajduèka Vodenica*, Collection de l'École Française de Rome, 75 = Izdanje « Carièin Grad » Arheološkog instituta u Beogradu, br. 1, Belgrade-Rome, 1984, p. 158-160, fig. 169-172).
- ¹³⁰ Aren M. Maeir, Yael Strauss, *loc.cit.*, n. 9; Louis Robert, *Documents d'Asie Mineure. XXX. Ampoules chrétiennes*, BCH, 108, 1984, p. 467.
- ¹³¹ C. Metzger, *op.cit.*, fig. 110-125.
- ¹³² M. Ionescu-Ioan I. C. Opriș, *op.cit.*, p. 167-170.
- ¹³³ C. Metzger, *op.cit.*, p. 51-52, fig. 110, 116, 118-120, n^{os} 130, 139, 141-143.
- ¹³⁴ La représentation est celle d'une croix à bras bicuspidés associée à la « Sainte Croix », telle qu'elle apparaît sur une ampoule de Monza. C'est la même forme d'une croix probablement érigée à l'époque de Théodose dans le forum de Constantin, dont on croyait, au VIII^e siècle ap. J.-C., être identique à celle vue de Constantin avant la bataille de la Pons Milvius, voir John A. Cotsonis, *op.cit.*, p. 41, fig. 17.
- ¹³⁵ *Ibidem*, p. 90-99, fig. 33-34.
- ¹³⁶ *Ibidem*, p. 58, fig. 22 a.

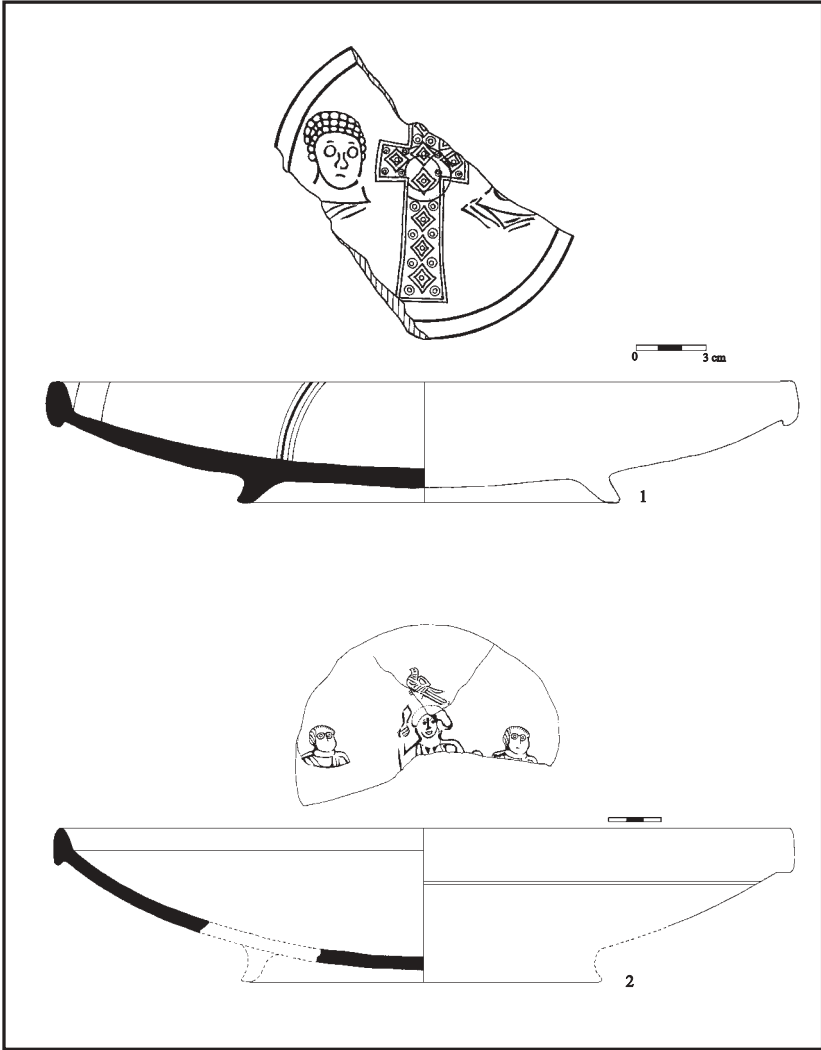




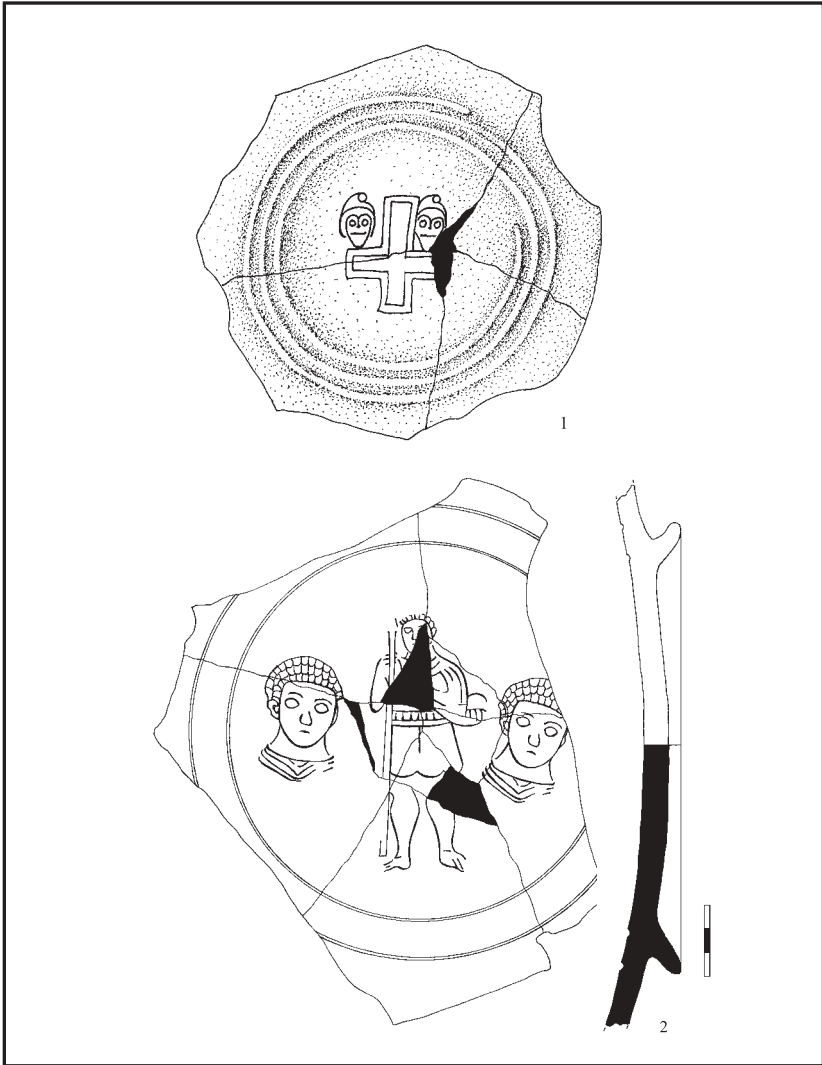
Pl. I. *Apud* Jochen Garbsch, Acta RCRE, Suppl. 5, Abb. 1



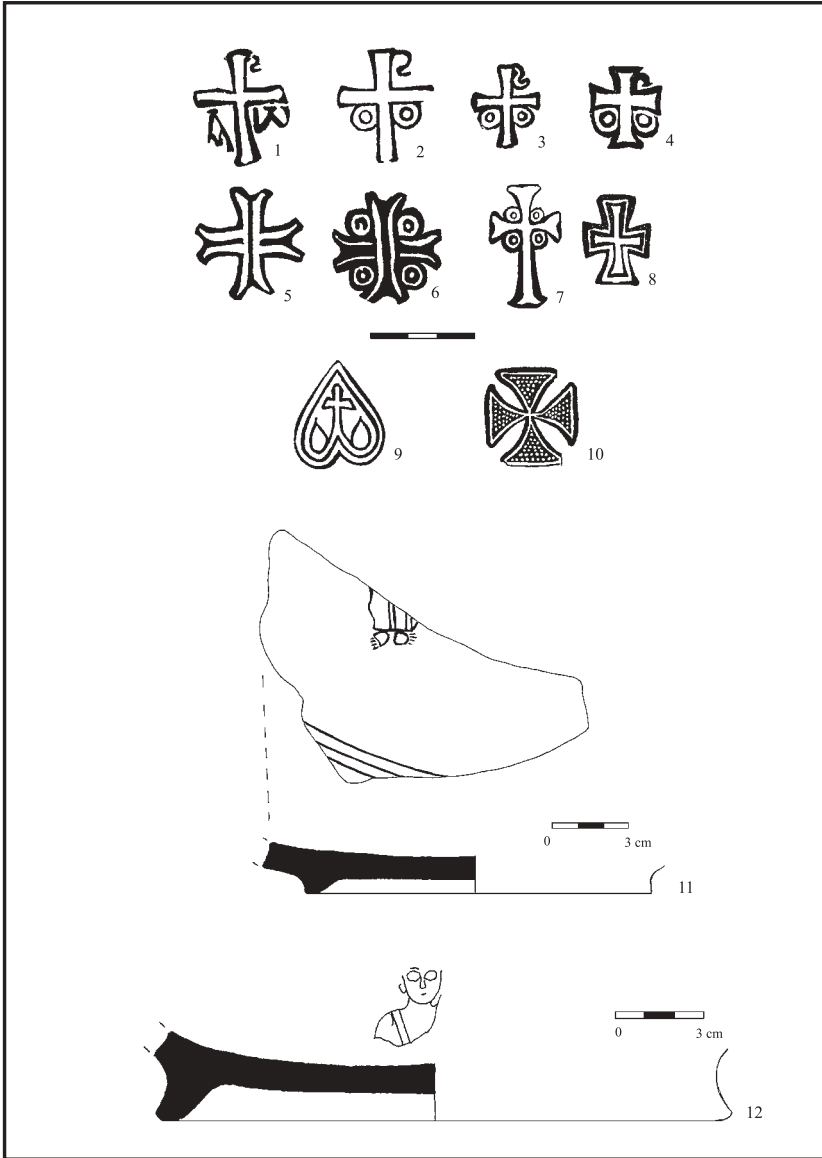
Pl. II. *Vasa escaria*: 1-2 (Capidava); 3 (Durostorum); 4, 6 (Dinogetia); 5, 7 *apud* Hayes, LRP, type 228, 223, fig. 50, p. 261-263.



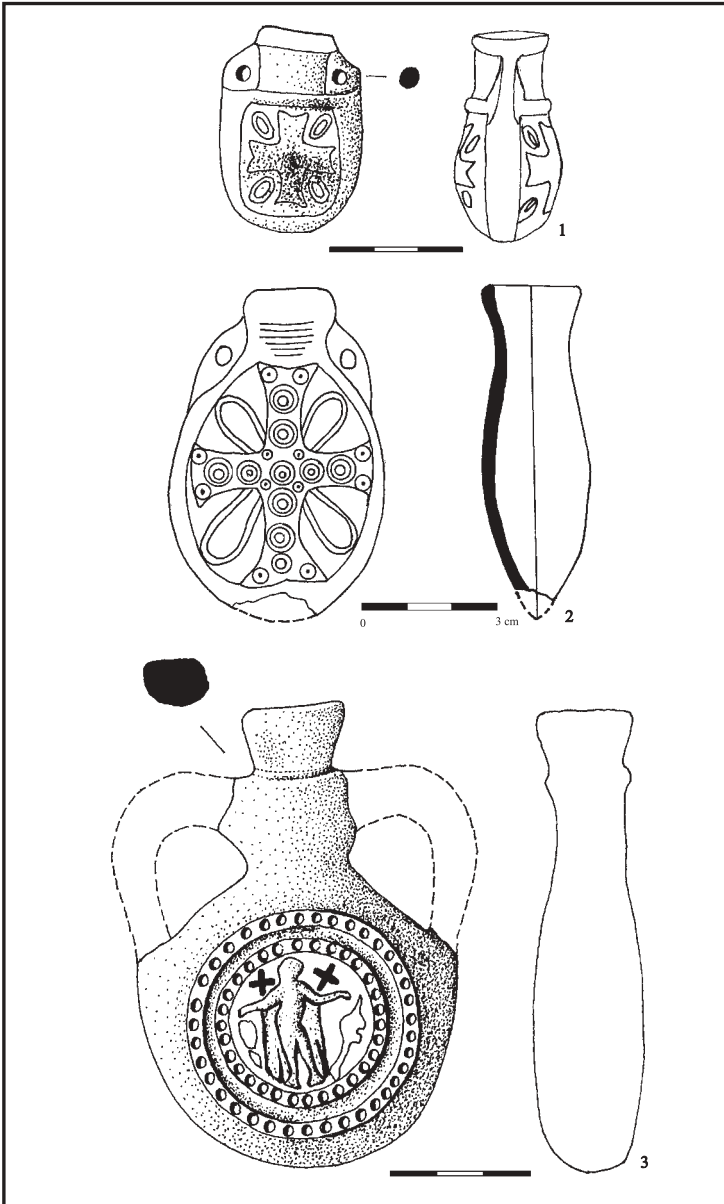
Pl. V. 1-2. *Vasa escaria* (Capidava)



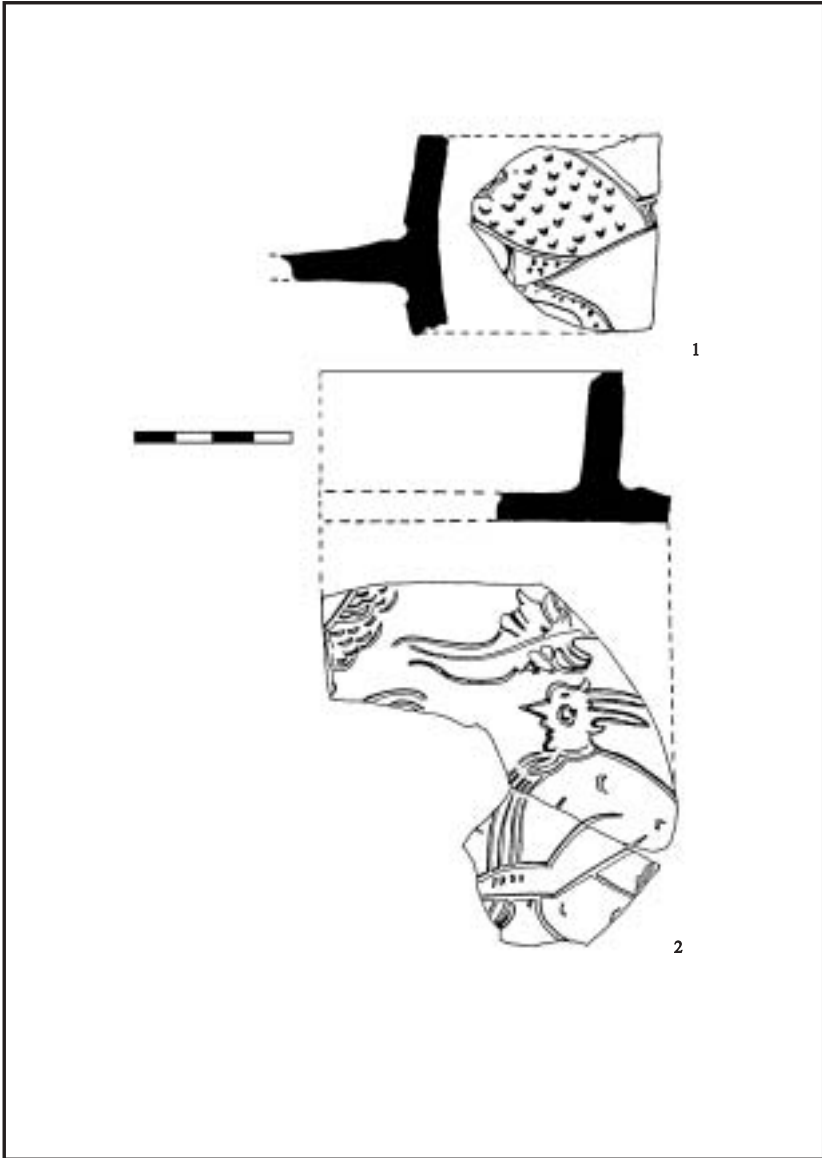
Pl. IV. *Vasa escaria*: 1 (Tropaeum Traiani); 2 (Histria)



Pl. VI. 1-10. Types de croix estampées. *Vasa escaria*: 1-2 (Capidava)



Pl. III. *Ampullae*. 1, 3 (Capidava); 2 (Callatis)



Pl. VII. *Vasa escaria*. Asia Minor Fabrics: 1-2 (Histria)