

R. Delbrueck, *Probleme der Lipsanothek von Brescia (Theophaneia, Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums, 7)*, Bonn 1952, 8°, 149 S., 8 Taf.

R. Delbrueck vient de publier les résultats de ses recherches sur la lipsanothèque de Brescia. L'auteur de l'ouvrage fondamental sur les diptyques consulaires et d'études remarquables sur l'iconographie impériale du Bas-Empire a droit à notre audience la plus attentive en parlant d'un sujet qui est si proche de ses travaux antérieurs. Le but qu'il s'est proposé est clairement indiqué dans une note introductive. Préciser la date d'origine de ce coffret d'ivoire et rechercher les sources d'inspiration du programme et de l'iconographie des images.

Nul mieux que M. Delbrueck ne sait que dater et localiser des ivoires du Bas-Empire au delà de quelques indications limites est chose difficile en l'état actuel de nos connaissances. J. Kollwitz dans son excellente étude sur le même sujet¹ semblait pourtant avoir réussi à fixer approximativement dans le temps (3^e quart du IV^e siècle) et dans l'espace (Italie du Nord) ce petit chef d'œuvre des ivoiriers chrétiens. Tel n'est cependant pas l'avis de M. Delbrueck bien qu'il ait évité toute polémique avec son devancier. Il ne semble d'accord avec lui que sur le lieu d'origine qu'il trouve à Milan. Pour la date, il s'écarte franchement de lui en plaçant le coffret cinquante à soixante ans plus tôt, dans la deuxième décennie du IV^e siècle. L'iconographie et le choix des images dénonceraient des influences gréco-orientales. La lipsanothèque ne serait pas, comme l'a pensé M. Kollwitz, une œuvre nettement occidentale, mais composite, avec une prédominance des éléments venus de l'Est.

Pour fixer la date, M. Delbrueck, fidèle à la méthode qu'il a suivie dans ses études antérieures, s'appuie sur des *realia*, des particularités de la mode, surtout de coiffure. Les coiffures féminines (femme d'Ananias, fille de Jaïre, servante dans le reniement de Pierre, Rachel au puits) sont d'une forme très particulière et ne se retrouveraient que chez les dames de la dynastie constantinienne du début du IV^e siècle (Galeria Valeria, 308, Fausta et Hélène, mère de Constantin, monnaies allant jusqu'en 324/26). La ressemblance est en effet frappante et semble résoudre la question de date sans équivoque. Certes, la même coiffure, deux mèches ramenées par arrière sur le haut de la tête, revient soixante à quatre-vingts ans plus tard sur les monnaies depuis Aelia Flaccilla (épouse de Théodose I^{er}, 379—386). Elle diffère cependant par certains détails: les mèches ne sont pas torsadées, mais nattées, et les cheveux sur le front sont bouclés.

Il faut nous arrêter à cette question, car elle pose un problème de méthode que nous rencontrons sans cesse dans la lecture de ce livre. Peut-on s'appuyer sur ces détails de mode pour établir une chronologie des œuvres d'art de cette époque? Si ces critères sont valables en numis-

¹ J. Kollwitz, *Die Lipsanothek von Brescia*, dans: *Studien zur spätantiken Kunstgeschichte* 7, Berlin-Leipzig 1933. On s'étonne de ne trouver aucune mention de cet ouvrage ni dans la bibliographie ni dans le texte de M. Delbrueck.

matique où ils ont été trouvés, est-il permis de les appliquer sans réserve ailleurs? Nous ne le pensons pas et un petit exemple suffira, à notre avis, de le prouver.

Une statue d'impératrice au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale présente une coiffure en tous points identique à celles des femmes de la lipsanothèque de Brescia. Mèches torsadées et ramenées sur le haut de la tête, cheveux lisses, non point bouclés sur le front. M. Delbrueck, sans doute en raison de cette forme de la coiffure, avait changé la désignation de cette statue qui, avant lui, avait été appelée Aelia Flaccilla, en la baptisant Héléne, mère de Constantin².

Or, cette attribution paraît impossible pour des raisons d'iconographie aussi bien que de style. Le diadème porté par ce personnage, deux rangs de perles réunis sur le front par un grand cabochon, est celui des souverains et souveraines de la II^e moitié du IV^e siècle. Nous savons bien que c'est Constantin, vers 326, qui a introduit cette forme du diadème. Mais aucune des impératrices romaines ne le porte avant Aelia Flaccilla³. En outre, l'âge de la dame représentée exclut formellement une identification avec Héléne⁴. La mère de Constantin est morte octogénaire vers 328. En raison même du diadème, qui n'apparaît pas avant 326, la statue ne peut être antérieure à cette année. Or, ce n'est point l'effigie d'une douairière de 70 à 80 ans, mais d'une jeune femme de 20 à 25 ans au plus. Le style se conformant parfaitement à l'époque de Théodose I^{er} (cf. par ex. les personnages du plat de Madrid de 388), rien ne s'oppose donc à voir dans ce personnage un portrait de la belle épouse de Théodose I^{er}, morte prématurément en 386.

Si l'on revient à cette attribution traditionnelle, le type exact de la coiffure féminine de la lipsanothèque de Brescia se trouverait dans une œuvre postérieure de deux générations à la date que lui attribue M. Delbrueck. Est-ce à dire qu'il faut placer le coffret à cette époque précise? Nous ne le pensons pas. La mode inaugurée par les princesses de la maison constantiniennes (après un précédent au III^e siècle) a pu se maintenir sans interruption durant tout le siècle et au delà. Sa présence sur le coffret n'offre qu'une date limite supérieure.

Les indices chronologiques déduits des coiffures masculines ne nous paraissent pas plus sûrs, bien au contraire. Si la mode de la coiffure

² R. Delbrueck, Spätantike Kaiserporträts, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 8, Berlin-Leipzig 1933, p. 163 et suiv., pl. 62—64.

³ Les exemples cités par Delbrueck pour prouver le contraire n'emportent pas la conviction. Sur le médaillon d'Héléne à Londres c'est un diadème d'un type tout à fait différent, et le buste d'Arles n'est pas assuré pour Fausta.

⁴ Je sais bien que M. Delbrueck apprécie peu la fidélité des portraits officiels de cette époque. Ibid., p. 113 s., il a daté une statue de Constantin II, en raison de la coiffure, vers 320, époque à laquelle ce prince avait environ 4 ans. Or, il est représenté dans la force de l'âge. Dans ce cas encore, l'auteur a certainement été induit en erreur par une chronologie trop rigide déduite de la forme de la coiffure.

change rapidement d'un règne à l'autre à la cour impériale, et partant dans l'art officiel, en particulier sur les monnaies, il n'en est pas de même ailleurs. La coupe des cheveux des hommes, courte, demi-longue, cheveux rasés ou bouclés, boucles longues, est en principe la même sur la lipsanothèque, sur le sarcophage de Junius Bassus (de 359) et sur celui de Saint-Ambroise de Milan qu'on s'accorde à dater de la fin du siècle. Dans ce cas encore, la chronologie établie à l'aide de la numismatique s'avère peu sûre en dehors de celle-ci.

Pour rechercher les sources scripturaires et iconographiques M. Delbrueck a fait appel à une large documentation littéraire et artistique. On peut se demander si cet effort est proportionné aux résultats atteints. La nudité de Daniel dans la fosse aux lions prouverait l'existence d'un modèle hellénistique du I^{er} ou du II^e siècle, antérieur à une règle rabbinique qui interdit la nudité à celui qui est en prière. Jonas sortant nu de la gueule du monstre marin s'expliquerait, au contraire, par une tradition rabbinique, passée dans le Coran, d'après laquelle les vêtements du prophète auraient été consommés par la chaleur dans le ventre de l'animal. Ne s'agit-il pas dans les deux cas d'un type iconographique absolument courant dans l'art gréco-romain qu'il n'y a nul besoin d'expliquer par des raisons théologiques? L'image de la fin des fils de Coré (si tel est le sujet de la scène), qui ne disparaissent que jusqu'aux genoux dans les flammes, n'est pas conforme au texte de la Bible, mais à une tradition coranique, dont le lointain ancêtre aurait inspiré le relief du coffret. C'est pourtant la forme la plus courante de l'image des trois adolescents dans la fournaise. Que dire enfin, pour passer rapidement sur d'autres exemples, de l'interprétation surprenante donnée de l'image de Judas pendu qui ressemble au Christ? Elle serait franchement hérétique, inspirée par une doctrine d'après laquelle l'apôtre était le double du Christ et avait souffert la Passion à sa place. Or, Judas est représenté pendu sur la lipsanothèque ce qui suffit, à notre sens, d'exclure l'influence d'une doctrine selon laquelle il a été crucifié.

C'est trop solliciter ces petites images que de chercher l'expression d'idées théologiques dans des détails que l'iconographie courante suffit amplement à expliquer.

Les résultats de l'étude artistique ne s'éloignent pas beaucoup de ceux des études antérieures. Peu ou point d'analogies dans l'art des catacombes du II^e et du III^e siècle, mais des rapports étroits avec celui du IV^e. Une remarque intéressante est à retenir. Les images de la Passion sont assez éloignées de celles des sarcophages où, d'ailleurs, elles n'apparaissent que dans la deuxième moitié du IV^e siècle. Faut-il en conclure que la lipsanothèque leur est antérieure? Nous ne le pensons pas. Le modèle immédiat de l'ivoire peut l'être, encore que cet argument paraisse fragile. Mais cette date ancienne n'indique rien sur celle du coffret lui-même.

Au dernier chapitre, M. Delbrueck cherche des rapports entre le programme iconographique de la lipsanothèque et la liturgie. Sur ce point aussi l'auteur paraît solliciter par trop les images. Une récente

étude a montré⁵ que même les cycles christologiques de Saint-Apollinaire-Neuf de Ravenne, qu'on est accoutumé, à la suite de Baumstark, de citer comme exemple d'un décor liturgique, n'ont que des rapports très généraux avec les lectures scripturaires en usage dans l'Église ravennate de l'époque, et aucun avec celles de la Syrie. Est-il probable dans ces conditions que le décor iconographique d'un coffret dont nous ignorons la destination, mais qui, de l'avis même de l'auteur, n'était pas liturgique, fut déterminé par la liturgie? Certes, les lectures des Églises orientales comportent des épisodes (Jéroboam, Jacob, etc.) dont la rareté même incite à les rapprocher des images correspondantes de la lipsanothèque. Mais ces faits ne suffisent pas à démontrer une influence directe de ces lectures sur le décor du coffret.

Liturgie et prière chrétiennes comportaient sans doute depuis une époque assez ancienne un répertoire relativement fixe d'épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament dont la fréquente mention a pu provoquer leur représentation dans l'art. Ils étaient présents à l'esprit de tous les fidèles et pouvaient servir d'illustration aux idées théologiques les plus diverses. Le principe qui a présidé à leur choix sur la lipsanothèque, si ce n'est pas que l'idée d'opposer des scènes de l'Ancien à celles du Nouveau Testament, nous échappe pour le moment.

Somme toute, les arguments avancés en faveur d'une attribution du coffret à l'époque constantinienne et d'une forte influence orientale n'emportent pas la conviction. A notre sens, M. Kollwitz a mieux saisi les caractères stylistiques de ce coffret en le plaçant au III^e quart du IV^e siècle. C'est bien une œuvre du début de cette renaissance tardive qui atteindra son apogée à la fin du siècle.

L'étude de M. Delbrueck est un tour d'horizon fort intéressant sur les problèmes que pose ce coffret à l'archéologue et à l'historien de l'art. L'auteur lui-même en considère les résultats comme provisoires. Il faut espérer que son travail suscitera les recherches qui permettront de résoudre nombre de problèmes restés obscurs dans l'interprétation de cet objet.

H. Stern, Paris.

Friedrich Kempf SJ., *Papsttum und Kaisertum bei Innozenz III. Die geistigen und rechtlichen Grundlagen seiner Thronstreitpolitik. Miscellanea Historiae Pontificiae edita a Facultate Historiae Ecclesiasticae in Pontificia Universitate Gregoriana*, vol. 19. Coll. 58, Rom 1954.

Die Gestalt Innozenz' III. hat bislang keine allseits befriedigende Deutung erfahren. Fr. Hurters Stoffsammlung aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts (4 Bde. 1831 und 1842/44) wurde in den Jahren 1904/08 von A. Luchaire beiseite geschoben. Der gewandte Franzose verfuhr nach dem Satz: *Divide et impera*. Die politischen Brennpunkte des Pontifikates gaben ihm die Einteilung ab, die er durch sechs Bände hindurch in gesondert nebeneinandergesetzten Untersuchungen abhandelte. Ein einheitliches Bild entstand dabei nicht.

⁵ C.-O. Nordström, *Ravennastudien*, Stockholm 1953, p.59—87.