

LE PORTRAIT DANS L'ANTIQUITÉ # 3

A ROME

Longtemps, les historiens ont affirmé que le portrait romain proprement dit ne s'était développé que vers 100 avant JC. C'est du moins ce qu'autorisaient les vestiges archéologiques disponibles. Pourtant, les nombreuses indications trouvées dans les textes latins suggèrent une origine plus ancienne, probablement dès le IV^e avant JC.

Une des raisons de ce décalage tient à ce qu'une part très importante de la production de portraits était destinée à la sphère privée : dans les familles patriciennes¹ de Rome, on pratiquait en effet le moulage mortuaire en vue de conserver l'image en cire des ancêtres. Or, aucun de ces innombrables portraits ne nous est parvenu, ce qui ne facilite pas l'étude historique de cette production.



Moulage en mortier du visage d'un bébé romain,
III^e-IV^e siècle après JC
(trouvé dans un sarcophage à Paris)

« Ces masques étaient conservés dans de petits écrins (*armaria*) de bois dans l'atrium des grandes familles romaines ; c'est là que celles-ci recevaient leurs clients pour les salutations matinales ; c'est donc là que, chaque jour, ces derniers avaient l'occasion de les revoir, aux murs de ces demeures, disposés comme de véritables arbres généalogiques (*stemma*). » (Balty, 1995 : 272) Lors des enterrements, les effigies des ancêtres étaient sorties de la maison et portées en procession afin de manifester l'ancienneté et la vertu civique de la famille.



Patricien romain avec ses ancêtres

« Chez eux, quand un personnage illustre vient à disparaître et qu'on célèbre ses funérailles, on le transporte en grande tenue sur le forum, au lieu-dit les rostres² ; on l'expose aux regards, dans une position verticale ; plus rarement, il est couché. Le peuple entier se rassemble autour, et un fils du défunt, s'il en laisse un qui soit adulte et présent à Rome, ou à défaut un autre de ses parents, monte sur les rostres pour retracer les vertus du disparu et les succès qu'il a remportés dans sa vie. Le résultat est que, ces faits étant ainsi rappelés à la mémoire du peuple et mis sous ses yeux – non de ceux là seuls qui y ont participé effectivement, mais aussi de ceux qui n'y ont pas été associés –, tous éprouvent une émotion telle que le deuil cesse de paraître limité à la famille et devient celui du peuple tout entier. Ensuite, après l'enterrement et la célébration des rites, on place l'image du défunt à l'endroit le plus en vue de sa maison, dans une châsse de bois. Cette image est un masque d'une extrême ressemblance, tant pour le modelé que pour les couleurs. À l'occasion des sacrifices publics, on ouvre les châsses de ces images, qu'on

1 C'est-à-dire de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie qui détenaient les charges officielles (Sénat, magistrature).

2 Tribune qui servait aux magistrats et aux orateurs pour haranguer les foules.

pare avec une grande recherche ; lorsqu'un membre illustre de la famille vient à disparaître, on fait entrer les images dans son convoi, portées par les hommes dont la taille et l'allure générale paraissent le plus ressemblantes. Ces figurants revêtent en outre une toge bordée de couleur pourpre s'ils représentent un consul ou un préteur, une toge pourpre s'il s'agit d'un censeur, une toge brodée d'or s'il s'agit d'un homme qui avait obtenu le triomphe et accompli quelque exploit comparable. Ils s'avancent majestueusement sur des chars ; ils sont précédés par les faisceaux, les haches, les autres insignes habituels des magistrats, selon l'importance des honneurs que chacun avait eus de son vivant dans la cité ; une fois arrivés aux rostres, ils s'assoient tous à la file sur des chaises d'ivoire. Il n'y a guère de plus beau spectacle à contempler pour un jeune homme épris de gloire et de vertu : qui ne serait inspiré en voyant les images des hommes dont la valeur est glorieuse, toutes réunies, pour ainsi dire vivantes et animées ? Quel plus beau spectacle que celui-là pourrait-on montrer ? De plus, l'orateur qui parle du mort que l'on va enterrer, une fois ce sujet traité, évoque successivement les succès et les exploits de tous ceux dont les images sont là, en commençant par les plus anciens. Ainsi, la réputation qui s'attache à la valeur de ces héros se renouvelant constamment, la gloire des hauts faits reçoit l'immortalité, en même temps que la renommée des bienfaiteurs de la patrie devient familière à la masse du peuple et passe à la postérité. Mais surtout, les jeunes sont incités à tout endurer au service de l'État, pour obtenir la gloire qui accompagne la valeur des héros. » (témoignage de l'historiographe grec Polybe, pris en otage à Rome à partir de 167 avant JC – cité dans Flaig, 2004, p. 76)

Plus une famille pouvait exhiber d'ancêtres, plus son prestige était grand, plus sa valeur d'exemple était jugée remarquable. Car seules les familles patriciennes jouissaient d'un droit à l'image (*ius imaginum*) et pouvaient se permettre d'exhiber ainsi leurs ancêtres, de même qu'elles furent longtemps les seules à pouvoir exercer des charges publiques dans la cité. A l'inverse, les parvenus ou les affranchis n'avaient aucun ancêtre à montrer (cf. Flaig, 2004).

Voici d'ailleurs deux diatribes d'hommes nouveaux contre les familles nobles bien établies :

– Lorsque, en janvier 107 avant J.-C., l'*homo novus* Caius Marius entra dans l'année de son consulat, il attaqua frontalement les familles de la noblesse établie ; dans un discours prononcé devant le peuple romain, il leur reprocha de n'être grandes que par une vertu qui leur était étrangère, celle de leurs ancêtres. Elles le regardaient avec mépris, ajouta-t-il, lui qui avait connu l'ascension, « parce qu'[il] n'avai[t] pas de portraits d'ancêtres et parce que sa noblesse était encore neuve, évidemment ». Mais, à ses yeux, mieux valait avoir acquis soi-même sa noblesse que l'avoir héritée et la mener à la ruine. Après avoir développé cette opposition, il s'exclama : « Je ne peux pas, pour vous donner confiance, étaler sous vos yeux les images de mes ancêtres, leurs triomphes et leurs consulats ; je puis du moins, s'il le faut, vous montrer mes lances d'honneur, mon étendard, mes phalères³, mes récompenses militaires, ainsi que les cicatrices que j'ai sur la poitrine. Les voilà, mes effigies d'ancêtres ; la voilà, ma noblesse, non transmise par héritage, comme la leur, mais acquise par tous mes travaux et tous les dangers que j'ai courus... » (Salluste, *Bellum lugurthinum*, cité dans Flaig, 2004, p. 78).

– Discours de Cicéron, autre parvenu, contre Pison (Lucius Piso), proconsul de Macédoine qui l'avait fait exiler en 58 avant JC : « Jamais on n'avait entendu ta voix au forum ; on ne t'avait jamais éprouvé pour le conseil ; de toi, nulle action civile ou militaire, je ne pas dis pas illustre, mais seulement connue. Tu as surpris les honneurs par l'ignorance de tes concitoyens, et à la recommandation de ces portraits enfumés auxquels tu ne ressembles que par la couleur. Et il se vantera encore d'avoir obtenu toutes les magistratures sans essayer de refus ! C'est moi qui puis me donner cette louange avec justice : oui, je puis le dire, c'est à ma personne que le peuple romain a conféré tous les honneurs, puisque j'étais un homme nouveau. Pour toi, quand tu fus nommé questeur, ceux mêmes qui ne t'avaient jamais vu accordaient cette charge à ton nom. On te fit édile : c'était un Pison que nommait le peuple romain, et non celui qui m'écoute. La préture, on l'a donnée aussi à tes ancêtres : on les connaissait morts, on t'ignorait vivant. Moi, lorsque le peuple romain, d'une voix unanime, me nommait questeur un des premiers, premier édile, premier préteur, c'était à la personne, et non à la naissance, qu'il accordait cette distinction ; c'était à mes moeurs, et non à mes ancêtres ; c'était à de solides vertus, et non à une frivole noblesse. »⁴

Cette discrimination sociale fut levée peu à peu sous l'Empire, à mesure que les postes de responsabilité devinrent accessibles à certaines familles plébéiennes.

Puisqu'ils étaient moulés directement sur le visage du mort, les portraits en cire étaient absolument réalistes. Leur mimétisme était même accentué au moyen de couleurs, voire de vrais cheveux. Matériau fragile, la cire

3 Médaillons qui servaient de décorations militaires, et qu'on portait sur la cuirasse.

4 Cité par François Baratte dans *L'art romain*, Paris, Ecole du Louvre, 1996, note 4 p. 24.

pouvait s'abîmer, mais les portraits endommagés ou usés par le temps étaient laissés en l'état, précisément parce que leur état révélait de manière immédiatement visible l'ancienneté de la réputation de la famille.

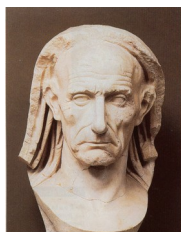
« Ces moules servirent plus tard à réaliser des portraits en ronde bosse des membres de cette aristocratie sénatoriale lorsque l'habitude prévalut de fixer de façon plus durable, d'abord peut-être en terre cuite, puis dans le bronze et enfin dans le marbre, une image dès lors destinée à prendre place dans l'espace urbain. » (Balty, 1995 : 273) Il est impossible de dater avec précision l'origine de ce nouvel usage. Son essor a pesé, en tout cas, dans l'historiographie du portrait romain car, pendant longtemps, les spécialistes ont fait du portrait mortuaire en cire la matrice de tous les portraits de l'ère romaine. Cette hypothèse visait en particulier à opposer les portraits romains, perçus comme résolument véristes, aux portraits grecs, considérés comme exclusivement idéalisés. Or, non seulement le réalisme des effigies romaines ne dérive pas nécessairement de la production de masques mortuaires en cire : on connaît plusieurs exemples antérieurs à cette pratique familiale :



Monnaies à l'effigie de Marcus Claudius Marcellus, consul romain, conquérant de Syracuse en 208 avant JC

Mais encore il y eut d'autres veines réalistes de portraits. En particulier, c'est dans les provinces grecques colonisées par les Romains que prit naissance une forme de portrait bourgeois, moins littéralement réaliste, mais plus diversifiée et plus individualisée, qui offrit un mode de représentation à quantité de membres des élites locales et des classes en ascension.

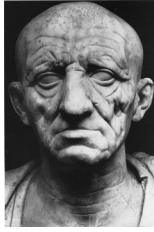
Par ailleurs, le réalisme attribué aux portraits romains se limitait le plus souvent au visage, tandis que le reste du corps (vêtements, coiffure...) était stylisé afin de signifier le statut social de l'individu. D'ailleurs, le même visage pouvait se retrouver combiné avec des torsos et des parures différents. Au delà, on pouvait très bien reconvertir et ré-identifier une statue existante en lui substituant une nouvelle tête. Ces jeux, apparemment fréquents, jetaient un doute sur la prétendue ressemblance des effigies – que les contemporains brocardaient allègrement.



Portrait d'un vieillard romain, première moitié du I^{er} siècle avant JC : le voile désigne un prêtre



Portrait de femme, époque d'Auguste : certainement un portrait funéraire, fait pour être vu de face, car il est plus sommaire sur les côtés et l'arrière de la tête ; c'est la coiffure, imitée de celle d'Octavie, la sœur d'Auguste, qui a permis de dater ce buste



Portrait d'un vieux patricien,
fin de l'époque républicaine

Comme antécédent :



Buste en terre cuite
de style étrusque
à l'époque romaine,
entre le III^e et le I^{er} siècle avant JC :
fragment d'une statue disparue

A partir de l'instauration de l'Empire (en 27 avant JC), l'économie sociale du portrait changea radicalement car le portrait de l'empereur devint l'effigie incontournable d'un bout à l'autre de l'Empire. On en fabriquait des centaines, des milliers de copies afin de les mettre en place dans les lieux publics, mais également dans quantité de lieux privés, tant la possession d'une effigie de l'empereur était un gage de loyauté et de respect. Ces représentations devaient être vénérées comme la personne de l'empereur, selon la loi dite « de majesté », qui exposait les contrevenants à de sévères sanctions.



Les insignes d'un préfet romain en Macédoine,
vers 400-420 après JC
(extrait des miniatures
du *Notitiae dignitatum imperii romani*) :
le portrait impérial figure dans le rectangle blanc
en haut à gauche



Diptyque en ivoire célébrant l'entrée en fonction de Rufus Probianus,
vers 400 après JC : membre de l'ordre sénatorial et « vicaire de la ville
de Rome » ; il est montré trônant selon le schéma de l'iconographie
impériale : sur le rouleau posé sur ses genoux, on peut lire l'inscription
« Prospérité à Probianus » ; deux sénateurs le félicitent ; derrière lui,
en haut à gauche, les portraits des deux empereurs régnants
(d'Occident et d'Orient)

A partir d'un prototype officiel élaboré à Rome s'engageait un vaste processus de copie, plus ou moins respectueux de l'original selon le temps disponible et la maîtrise technique des ateliers locaux. Il arrivait que, en de multiples points de l'Empire, ces répliques n'étaient pas encore achevées que l'empereur était déjà mort. Parfois, on se contentait de remplacer une tête par une autre, ou même simplement l'épithète pour actualiser un portrait impérial.



L'impératrice Irène et de son troisième mari
Jean II Comène,
basilique Sainte Sophie, vers 1100 après JC :
pour représenter ce dernier, on aurait
simplement remplacé le visage d'un empereur
précédent en conservant le reste de son
personnage

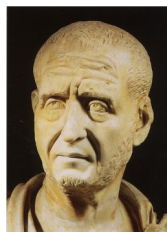
Bref, la ressemblance avec le visage singulier du personnage qui trônait à Rome n'était pas forcément la qualité première de cette profusion de portraits officiels : «Tu sais que tes portraits sont exposés dans tous les bureaux de change, dans toutes les échoppes, toutes les boutiques de marché, sur toutes les étagères, dans les vestibules et les encadrements des fenêtres, où que ce soit et partout, la plupart mal peints, modelés et sculptés de façon grossière, vraiment misérable. »⁵ Plus souvent, ils se conformaient à tel ou tel modèle en vigueur, fixé pour un temps plus ou moins long par les empereurs les plus marquants : l'image barbue d'Hadrien, les impératrices aux coiffures élaborées, les rudes visages des empereurs du III^e siècle...



Portrait de l'empereur Hadrien,
128-138 après JC



Philippe l'Arabe,
244-249 après JC

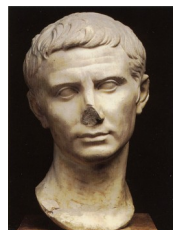
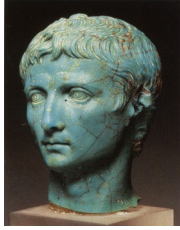


Trajan Dèce,
249-251 après JC

Ces normes iconographiques permettent aujourd'hui de les dater et de les identifier.

Pour résumer grossièrement, on serait passé d'un art officiel du portrait, réaliste mais hiératique, initié par les effigies immuables d'Auguste, à un style plus réaliste qui nous permet de bien connaître les traits d'empereurs fameux comme Vespasien, Trajan ou Marc-Aurèle, pour finir, à partir du IV^e siècle, par des effigies très stylisées, comme s'il ne s'agissait plus que d'affirmer la continuité du pouvoir impérial à une époque où l'Empire romain était menacé de toute part.

5 M. C. Fronton, *Lettre à M. César* (en l'occurrence Marc-Aurèle), IV, 12, 6.



Trois portraits d'Octave-Auguste,
début-fin du I^{er} siècle après JC :
sur le portrait du milieu, il n'est pas encore empereur,
sur le dernier, il approche la cinquantaine
(Auguste a régné de 27 avant à 14 après JC)

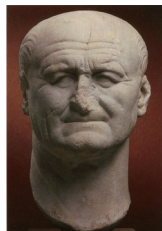


Auguste en prêtre
(début du I^{er} siècle après JC) :
la tête et le voile qui la recouvre
ont été sculptés séparément



Auguste cuirassé
(peu après 20 avant JC) :
inspiré du *Doryphore* de Polyclète
(sculpté vers 440 avant JC)

Le mouvement des mèches de cheveux sur le front
est caractéristique des statues officielles d'Auguste.



Portrait de Vespasien, vers 70 après JC :
premier empereur issu d'une famille plébéienne,
fondateur d'une dynastie ;
retour d'un certain réalisme dans le portrait traduisant
« en image la sensibilité des classes moyennes »⁶



Portrait de Trajan,
98-117 après JC :
premier empereur né hors d'Italie,
il tenait à se faire représenter en soldat



Portrait de Marc-Aurèle,
161-180 après JC :
empereur et philosophe stoïcien

6 François Baratte dans *L'art romain*, Paris, Ecole du Louvre, 1996, p. 137.

La représentation des empereurs se diffusa tout autant, sinon plus, par le biais des pièces de monnaie, ainsi que de la peinture sur bois ou sur toile, dont les traces ont disparu, permettant sans doute ainsi à Pierre Francastel d'affirmer qu'« à Rome, la conjonction de la culture grecque et de l'apport asiatique transmis par les Étrusques, si elle aboutit à l'épanouissement exceptionnel du portrait sculpté, amène simultanément la suppression du portrait peint, même sous sa forme anecdotique. » (1969 : 35)⁷.

Le portrait impérial imposa ses codes bien au delà de l'imagerie officielle. Il modela également la représentation des personnes privées.

« L'un des aspects les plus intéressants du portrait romain est la dépendance des effigies privées par rapport à celles des membres de la maison impériale au pouvoir. Des particularités apparemment individuelles d'une physionomie s'avèrent être en fait des reflets des portraits de l'empereur et de son épouse. Cela n'est pas seulement valable pour l'organisation de la chevelure mais peut aussi s'étendre à la forme même de la tête et à des aspects du visage, de telle sorte que dans les portraits particuliers il est parfois difficile de discerner les traits individuels de ceux qui sont conventionnels. Ce mimétisme s'observe dès la fin de l'époque républicaine, lorsque les images de certaines personnalités de l'aristocratie sénatoriale influencent de façon décisive le reste des effigies privées. Il atteint sa plus forte expression à l'époque impériale. Ce phénomène est le reflet d'une structure politique et sociale dans laquelle l'empereur est le centre du pouvoir vers lequel convergent tous les regards. » (*Le regard de Rome*, p. 210).

Évidemment, cet effet de mimétisme apparaît plus prononcé dans les portraits destinés à prendre place sur la place publique – qui permettaient en particulier d'affirmer l'accession à la citoyenneté romaine – que dans les effigies à usage privé, en particulier mortuaire. C'est dans ce dernier domaine que le portrait romain proliféra le plus librement, offrant à un large spectre social le moyen de laisser une image de soi. Cette multiplication-démocratisation des portraits se trouva critiquée par divers historiens et intellectuels qui regrettaient le temps des effigies exemplaires réservées aux familles bien nées.

Les portraits du Fayoum (province du centre de l'Égypte, I^{er}-IV^e siècles après JC) offrent l'un des très rares témoignages sur la production d'effigies privées par et pour les familles aisées d'une province particulièrement métissée de l'Empire puisque soumise aux influences culturelles de l'Égypte, de la Grèce et de Rome. Peints le plus souvent du vivant des personnes représentées (assez riches pour s'offrir le coût élevé de la momification), ils étaient ensuite ajustés après leur mort sur leurs momies – lesquelles demeuraient très probablement entreposées dans la maison, selon la tradition égyptienne qui voulait que l'on vive avec ses morts. Certaines de ces effigies apparaissent aujourd'hui d'un réalisme stupéfiant, quand d'autres sont nettement stylisées, voire schématiques. Elles sont toutes élaborées selon les canons de représentation de leur époque.



Les portraits du Fayoum ainsi que les peintures trouvées à Pompéi permettent de supposer que le portrait de famille devait exister.

⁷ Pour relativiser son affirmation, il cite juste l'épisode des portraits du Fayoum : « Ainsi, les Grecs et les Romains qui, chez eux, ignorent l'usage du portrait peint, l'ont fait naître en Égypte, sous une forme que les Égyptiens, quant à eux, se refusent à pratiquer. » (p. 37).



Portrait de Septime Sévère, en compagnie de sa femme et de son fils aîné Caracalla, III^e siècle après JC : cet empereur fut le premier né dans une province d'Afrique. L'effigie de son plus jeune fils, Géta, fut effacée par Caracalla, une fois devenu empereur, après qu'il eut fait assassiner son frère cadet (*damnatio memoriae*).

Au cours des III^e et IV^e siècles, on assista à une « psychologisation » du portrait privé, vecteur d'expressions plus vivantes manifestant en particulier les tourments du personnage représenté (et, au delà, de l'époque). Selon Pierre Francastel : « Avec les momies gréco-égyptiennes, la peinture sur verre, les mosaïques des palais et les fresques des catacombes, le portrait antique traverse à cette époque une phase durant laquelle il peut être rapproché du portrait moderne. Phase unique et de courte durée, mais qui fait de la fin du Bas Empire une grande époque du portrait peint, car c'est pour la première fois en Occident que ce genre se matérialise en fonction de ses moyens propres, c'est-à-dire picturaux. » (1969 : 44) Cette floraison correspondrait à la décadence de l'Empire et des religions, stimulant l'éveil de la personnalité, le « désir de transmettre à la postérité son nom, ses œuvres, si possible son visage. »

Philippe Ariès donne une description plus précise de cette attitude, à travers l'examen de l'art funéraire (*Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983).

Les tombeaux de la voie Appia aux premiers siècles de notre ère fourmillent d'épithames, dont la vocation est d'identifier le défunt : son nom, l'époque de sa mort, son âge. Souvent s'y ajoute son portrait : « Bien des tombeaux des premiers siècles de l'ère chrétienne sont des portraits qui veulent perpétuer les traits du défunt, comme l'épithame préservait son identité et parfois sa biographie. » (Ariès, 1983 : 37)⁸. Civilisation de l'épithame et du portrait funéraire, « autrement dit, civilisation de l'identité individuelle ; les hommes gardaient dans la mort les caractères singuliers qui les distinguaient dans la vie. » (*ibidem*).

A partir du V^e siècle, on assiste à un déclin progressif de la production de portraits, surtout dans les provinces occidentales de l'Empire. Effet de l'intrusion des Barbares qui refusaient de laisser prendre leur image ? Effet également, par leur intermédiaire, de l'essor du christianisme qui séparait complètement l'âme du corps et donc rejetait ce dernier dans l'éphémère ? On sait pourtant qu'il y eut des portraits de chrétiens, en particulier parmi les portraits du Fayoum. Lors des persécutions contre les chrétiens, ceux-ci faisaient encore embaumer leurs martyrs et peindre leur visage pour compléter la momie. Si les autorités la découvraient, ils emportaient avec eux le portrait qu'ils continuaient à vénérer (Doxiadis, 1995 : 90).

Une première mention explicite apparaît dans les actes apocryphes de l'apôtre Jean (*Actes de Jean* (§ 26-29), texte daté de la seconde moitié du II^e s. après J.-C, provenant d'Asie Mineure) : un disciple de l'apôtre, Lycomède, fit peindre son portrait en secret et l'emporta dans sa chambre où il lui voua un culte :

« Une foule nombreuse se réunit à cause de Jean ; et, pendant qu'il s'adressait à ceux qui étaient présents, Lycomède [que Jean avait récemment converti], qui avait un ami, peintre de talent, courut chez lui et lui dit : "[...] Viens vite à la maison et peins à son insu celui que je désignerai ". Le peintre remit alors à quelqu'un les instruments de travail et les couleurs dont il avait besoin, puis il dit à Lycomède : "Désigne-le moi et pour le reste n'aie aucun souci". Lycomède montra Jean au peintre, il le fit approcher et enfermer dans une pièce d'où l'on pouvait voir l'apôtre du Christ ; il resta ensuite avec le bienheureux à se délecter de la foi et de la connaissance de notre Dieu. Mais il se réjouissait plus encore de ce qu'il allait le posséder sur un portrait. Le premier jour, le peintre esquissa ses traits et s'en alla. Le lendemain, il ajouta le mélange des couleurs et remit ainsi le portrait à Lycomède qui fut rempli de joie ; il le suspendit dans sa chambre à coucher et le couronna. C'est ainsi que plus tard, Jean, qui savait la chose, lui

⁸ Ce sont tantôt des stèles verticales (en Italie, en Gaule) sur lesquelles le défunt est représenté à son métier ou en famille, avec son épouse ; tantôt, un portrait situé au centre de la paroi ornée d'un sarcophage ; tantôt, dans les églises chrétiennes d'Afrique, des tombeaux creusés dans le sous-sol et recouverts d'une mosaïque portant soit une simple inscription, soit un portrait.

dit : "Mon enfant bien-aimé, que fais-tu lorsqu'au retour du bain tu vas t'isoler dans ta chambre à coucher ? Quand je prie, n'est-ce pas avec toi et les autres frères que je le fais ? Te caches-tu de nous ? " Tout en parlant et plaisantant ainsi, il entra avec lui dans la chambre à coucher : il vit le portrait couronné d'un vieillard, des lumières près de lui et des autels devant. Il l'appela et demanda : "Que veut dire cette histoire de portrait ? Lequel de tes dieux se trouve-t-il peint ici ? Je vois en effet que tu vis encore en païen ". Lycomède lui répondit : "J'ai pour seul Dieu celui qui m'a réveillé de la mort avec mon épouse. Mais si, après Dieu, les hommes qui sont nos bienfaiteurs doivent aussi être appelés dieux, c'est toi l'homme peint sur ce portrait, puisque tu es devenu pour moi un bon guide, que je couronne, aime et vénère ". Jean, qui n'avait jamais vu son visage, lui dit : "Tu te moques de moi, petit enfant ! Est-ce là ma figure ? Par ton Seigneur, comment me persuaderas-tu que ce portrait me ressemble ? " Alors Lycomède lui apporta un miroir. Il s'y regarda, puis considéra attentivement le portrait et dit : " Par la vie du Seigneur Jésus-Christ, ce portrait me ressemble ; en fait, non pas à moi, mon enfant, mais à mon image charnelle. Car si ce peintre qui a imité mon apparence veut me représenter, il n'y parviendra pas avec ces couleurs qu'il vient de me donner, avec des tablettes de bois, une esquisse, un habillement, un aspect, une figure, une apparence de vieillesse, une apparence de jeunesse, bref avec tout ce qui est visible. [...] Ce que tu viens de faire est puéril et imparfait : tu as peint le portrait mort d'un mort " ».

(cité dans Porphyre, *La vie de Plotin II*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1992, p. 192)

Dans le même esprit, Saint Paulin, évêque de Noie en Campanie au début du V^e siècle, repoussa l'invitation de l'un de ses disciples désireux de décorer une basilique avec un portrait de lui :

« Comment oser me faire peindre à ton intention, alors qu'à l'évidence je contredis l'image de l'homme céleste par la corruption terrestre ? Des deux côtés la honte me bloque : je rougis de faire peindre ce que je suis, je n'ose pas faire peindre ce que je ne suis pas. (...) Que Dieu, je l'en prie, détruise en moi l'image de l'homme corruptible (...), qu'il rétablisse en moi et porte à sa perfection sa propre image, dans laquelle je n'ai pas honte d'être peint. »



Les plus anciennes icônes chrétiennes découvertes,
catacombes de Santa Tecla, Rome,
fin du IV^e siècle après JC

Il ne resta plus bientôt que les portraits impériaux qui, à leur tour, connurent un déclin notable.

« (...) Après l'avènement d'Héraclius en 610, il n'y a plus de statue impériale attestée. Au plus tard au courant du V^e siècle déjà, les effigies impériales deviennent de plus en plus rares, comme d'ailleurs la production de statues en général, en même temps que s'accroît l'effacement, sinon la disparition des traits individuels, détaillés et précis, qui nous paraissent appartenir au concept même de portrait. Malgré quelques exemples plus tardifs, le portrait impérial tel qu'il était caractéristique du monde romain s'arrête donc au tournant des V^e-VI^e siècles, à un moment où le pouvoir romain avait disparu en Occident, mais où il s'était durablement stabilisé en Orient, dans ce que les historiens vont appeler l'Empire byzantin. » (Spieser, 1988 : 20)

On considère que l'empire romain fut vraiment christianisé au tournant des VI^e et VII^e siècles, ce qui forgea une nouvelle image impériale soumise désormais à la figure du Christ.