

KANTINENBUS

LE JOURNAL
DE



L'ASSOCIATION DES ETUDIANTS
EN ARCHEOLOGIE CLASSIQUE
GENEVE

Année 1999/2000
Numéro 8

KAINEUS

Editeur :

Association des Etudiants en Archéologie Classique
de l'Université de Genève

Rédacteur en chef :

Adriano De Minicis

Rédactrice adjointe :

Corinne Sandoz

Correcteurs :

Corinne Sandoz / Marc-Antoine Claivaz

Adresse de contact :

Association des Etudiants en Archéologie Classique
Université de Genève
Faculté des Lettres
Bibliothèque des Sciences de l'Antiquité
CH - 1211 Genève 4

Rédaction :

Anne-Emmanuelle Coehli
Adriano De Minicis
Marc-Antoine Claivaz
Xavier Coquoz
David Wavelet
Corinne Sandoz

Mise en page :

Adriano De Minicis

Si vous souhaitez recevoir le prochain numéro de Kaineus, veuillez s.v.p. vous acquitter du montant qui vous semblera bon (minimum 5 frs) à l'aide d'un bulletin de versement au CCP 12-17024-3.

Tous les textes n'engagent que leurs auteurs. Cherchant, en vue du prochain numéro, à améliorer notre travail, nous vous prions de bien vouloir nous faire part de vos éventuelles remarques

EDITORIAL

Nous sommes déjà à l'aube du troisième millénaire - qui sera, selon Malraux, spirituel ou ne sera pas - : la famine sévit toujours en Afrique, un tremblement de terre au Honduras ainsi que des inondations au Mozambique ont fait des milliers de victimes, la guerre au Kosovo a détruit des milliers de foyers et laissé de nombreuses familles sans ressource et la victoire de l'UDC aux élections a fait resurgir le spectre du fascisme.

Le monde n'est donc pas rose, il est rempli d'épines : la cruauté de la nature et de l'homme est omniprésente. Toutefois, dans ce monde impitoyable, il y a heureusement des passionnés qui passent leur temps à fouiller des parcelles de terrain et à étudier du matériel afin de comprendre "l'Homme" à travers les vestiges du passé. Le contraste est-il si frappant entre la réalité et les archéologues ? Ceux-ci sont-ils des utopistes, des « décalés » ? En effet, à l'ère du libéralisme économique, d'Internet et de la communication à outrance, l'archéologue apparaît comme un rêveur isolé, un anachorète. Soit il décape d'infimes couches de terre, soit il erre dans les bibliothèques à la recherche d'indices afin de mener à bien son enquête en espérant qu'Athéna inspire son étude.

L'archéologue a pourtant bien sa place dans notre société. Il contribue au développement des sciences sociales dont les collectivités sont tributaires. En effet, en apportant de nouveaux éléments à l'Histoire, il pose une nouvelle pierre sur le mur de la connaissance humaine. Et, plus ce mur sera élevé, plus des ponts pourront relier les diverses cultures de notre monde ; car la culture à travers l'éducation est un des catalyseurs de la compréhension entre les hommes. L'archéologue peut donc contribuer, à sa manière, à modérer tout le fanatisme et l'intolérance que l'on peut rencontrer au quotidien. L'Archéologie met en lumière, à travers les évolutions des divers *artefacts* le fait que diverses ethnies ont été brassées à travers les siècles : les peuples constituent des formations sociales sans cesse en mutation et ne sont à n'importe quel moment de l'Histoire que la résultante d'un processus complexe et jamais achevé d'échanges humains et culturels. Les notions d'identité, de nations sont donc relatives et les différentes thèses xénophobes ou racistes, développées encore de nos jours, paraissent superflues.

Ce nouveau numéro du Kaineus a donc toute sa raison d'être. Il est le fruit du dynamisme et de la passion qui animent les membres de l'Association des Etudiants en Archéologie Classique. Il est un des moyens d'expression dont disposent les étudiants : vous y trouverez des articles de tous les niveaux sur des sujets et des périodes très divers. Ce journal se veut une plate-forme permettant aux étudiants de s'exercer dans l'optique de futures publications. C'est pourquoi faites preuve de tolérance... comme les archéologues face au quotidien.

Adriano De Minicis



HOMMAGE A CHRISTIAN SIMON

(18 août 1941- 3 avril 2000)

C'est avec une grande tristesse que les étudiants en archéologie classique ont appris la nouvelle de la disparition de Christian Simon, anthropologue et chargé de cours au département d'anthropologie et d'écologie de l'Université de Genève.

Tous ceux qui ont eu le bonheur de le côtoyer ou de suivre ses cours n'ont pu qu'apprécier sa simplicité, sa grande disponibilité, qualités rares dans l'archéologie d'aujourd'hui, sa gentillesse et cette passion qui l'animait quand il s'agissait de transmettre son savoir.

C'était toujours avec enthousiasme qu'il encourageait les projets des étudiants.

Conscient que l'anthropologie constitue un élément indispensable et un pont entre toutes les formes d'archéologie, il n'avait de cesse de dépasser le cadre du département d'archéologie préhistorique; il était ainsi venu enseigner quelques notions fondamentales aux archéologues classiques en début d'année et les accueillait avec plaisir à ses cours et travaux dirigés.

Outre des qualités humaines remarquables, Christian Simon faisait preuve d'une qualité scientifique indiscutable et reconnue par tous. Depuis 1977, il ne se passait pas une année sans qu'il ne publie ou participe activement à des colloques.

La disparition de Christian Simon est une grande perte pour l'archéologie suisse. Que son exemple reste dans nos mémoires !

Nous transmettons à ses collaborateurs, à sa famille, et surtout à Sophie, nos plus sincères condoléances.

Les étudiants en archéologie classique.



TABLE DES MATIERES

- *Hommage à Christian Simon*..... p.3
- *Waldemar Deonna : un archéologue derrière l'objectif de 1903 à 1939* par Anne-Emmanuelle Coehli p.4
- *Les nécropoles puniques de Carthage* par Adriano De Minicis p.8
- *Essai d'identification d'un mythe inconnu*
par Marc-Antoine Claivaz p.15
- *La navigation sur le Léman à l'époque gallo-romaine*
par Xavier Coquoz p.28
- *La sigillée, les sigillées* par David Wavelet p.37
- *“Daniel dans la fosse aux lions”, deux schémas iconographiques : la lampe du Musée d'art et d'histoire de Genève et celle du Musée de Carthage* par Corinne Sandoz p.43
- *Sur les marbres d'Elgin de John Keats* p.48
- Index des précédents numéros du *Kaineus* p.49



**VERBA VOLANT,
SCRIPTA MANENT.
BONA LECTIO.**



WALDEMAR DEONNA : UN ARCHEOLOGUE DERRIERE L'OBJECTIF DE 1903 A 1939

Par Anne-Emmanuelle Coehli

Waldemar Deonna a enseigné l'archéologie pendant plus de 20 ans à l'Université de Genève, tout en dirigeant aussi le Musée d'Art et d'Histoire de la ville. Ces deux charges ne l'ont néanmoins jamais détourné de la recherche et il a publié tout au long de sa vie quantité d'articles et de monographies. Une curiosité toujours en éveil et son immense érudition lui ont fait aborder les sujets les plus divers. Le Musée d'Art et d'Histoire lui rend aujourd'hui hommage en exposant quelques photographies de l'immense fonds qu'il s'était constitué à des fins documentaires. Ce dernier représente aujourd'hui un témoignage important sur l'archéologie - grecque surtout - du début du siècle, mais il séduira aussi tout amoureux de la Grèce par la fraîcheur des scènes de la vie quotidienne prises sur le vif et par la majesté des vestiges qui s'élèvent dans un cadre encore délicieusement bucolique...

L'HOMME, SA VIE, SON OEUVRE

Waldemar Deonna naît le 24 septembre 1880 à Cannes, où son père, issu d'une ancienne famille hollandaise installée à Genève depuis près de deux siècles, s'est établi pour des raisons de santé. Sa mère est d'origine danoise. Après une enfance passée dans le Midi, Waldemar Deonna rejoint Genève pour y effectuer sa scolarité puis ses études universitaires. Après l'obtention de sa maturité en 1899, il s'inscrit d'abord à la Faculté des Sciences de l'Université de Genève mais il change d'orientation après un semestre et reprend des études au sein de la Faculté des Lettres (archéologie, histoire, langues et littératures grecque et latine). Il est licencié en mars 1903 et passera l'hiver 1903-1904 à Paris pour y suivre des cours à la Sorbonne, à l'Ecole pratique des Hautes Etudes et à l'Ecole du Louvre. Mais auparavant il profite de l'été afin de partir pour un premier voyage à la découverte du monde méditerranéen et de ses vestiges archéologiques: l'Italie, la Sicile - premier contact avec le monde grec -, et le Sud de la France.

L'été suivant, après son année académique à Paris et avant de rejoindre l'Ecole Française d'Athènes où il a été admis en tant que membre étranger, il fait un „voyage d'exploration archéologique“ - comme il le définira lui-même - en Anatolie. Il passera ensuite deux ans et demi à Athènes et profitera de la position centrale de la capitale de la Grèce pour faire de nombreux voyages à travers le monde grec en compagnie de Charles André, secrétaire-bibliothécaire à l'Ecole Française d'Athènes. Les deux amis visitent Delphes, Délos, puis participent au printemps 1905 au voyage d'étude du premier Congrès Archéologique à travers les sites de la mer Egée: les Cyclades, la Crète et les côtes d'Asie Mineure. En été, les deux amis retournent à Delphes puis se rendent à Olympie. Un an plus tard, à l'automne, Waldemar Deonna et Charles André décident de revoir la Sicile. Au retour de ce voyage, Charles André meurt brusquement, suite à une fuite de gaz, laissant Waldemar Deonna très affecté.



Fig. 1. Knossos, avril 1905: Waldemar Deonna posant pour son condisciple Charles André albumine originale, Archives Salle Naville, Genève

Au printemps 1907, il visite encore le Nord de la Grèce et Thasos puis rentre à Genève. En décembre de la même année, il soutient sa thèse de doctorat „Les statues de terre cuite dans l'Antiquité: Sicile, Grande Grèce, Etrurie et Rome“. L'année suivante, il devient assistant des collections d'antiquités classiques de la ville de Genève et maître d'histoire de l'art à l'Ecole secondaire et supérieure de jeunes filles. Il remplace également Edouard Naville pour son cours d'archéologie classique à l'Université de Genève. Il est ensuite secrétaire du Service municipal de l'Instruction publique puis directeur de l'Ecole des Beaux-Arts. En

1920, il est nommé professeur extraordinaire d'archéologie classique à l'Université de Genève et en 1925 promu professeur ordinaire d'archéologie classique. Au début de l'année 1922, il était en outre entré en fonction en tant que directeur du Musée d'Art et d'Histoire.

Comme le monde méditerranéen et la Grèce surtout lui manquaient, il participe dès 1929 à des croisières savantes comme guide-conférencier. C'est pour lui une occasion de revoir les sites qu'il avait déjà visité dans sa jeunesse et d'en découvrir d'autres, en Egypte et en Afrique du Nord. Il meurt le 23 mai 1959 à Cologny.

Waldemar Deonna a énormément écrit, sa bibliographie, publiée dans *Latomus* 28 (1957) comporte 806 titres! Il ne s'est - et de loin - pas occupé que d'archéologie et a développé un intérêt tout particulier pour les croyances superstitieuses ou l'occultisme, à quelque époque que ce soit. Sa culture était immense et il n'hésitait pas à faire des comparaisons et des rapprochements par delà les frontières et les époques. Ses articles fourmillent de références et les notes en bas de pages prennent parfois plus d'importance que le corps de l'article! Il faisait partie d'un grand nombre de sociétés savantes et a également reçus des prix littéraires. En tant que directeur du Musée d'Art et d'Histoire, il a fait du rapport annuel du Musée une véritable revue, la revue *Genava*, qui a été dès le début ouverte aux contributions étrangères et à une chronique des fouilles archéologiques menées dans le canton. Egalement conservateur des collections archéologiques et historiques du Musée, il a considérablement augmenté celles-ci et a pris soin de publier des catalogues des collections et des nouvelles acquisitions.

LE FONDS PHOTOGRAPHIQUE

ors de ses séjours et de ses voyages en Méditerranée, en tant que membre étranger à l'Ecole Française d'Athènes (1904-1907) puis plus tard en tant que guide-conférencier (1929-1939), Waldemar Deonna s'est constitué une importante documentation en photographiant les sites mais également les collections (comme celle du musée de Délos) qu'il lui a été donné de voir. Son esprit éclectique et touche-à-tout lui fait aussi fixer sur la pellicule les indigènes, leurs habits, leurs coutumes et des scènes de la vie quotidienne qui lui rappellent les traditions antiques. Il est en outre témoin de deux événements importants pour la jeune Grèce indépendante lors de son séjour à Athènes: le Congrès archéologique en 1905 et les Jeux Olympiques en 1906. Les clichés qu'il prendra lors de ses voyages en tant que guide-conférencier permettent de voir l'évolution des sites qu'il avait déjà visités dans sa jeunesse, la progression des fouilles et/ou des restaurations. L'ensemble du fonds est un témoignage important pour l'histoire de l'archéologie puisque Waldemar Deonna a pu voir des sites alors qu'on y fouillait depuis peu (Délos, Delphes, Knossos) ou alors qu'on n'y fouillait pas encore (Thasos), mais c'est aussi un témoignage sur la Grèce et la Méditerranée au début du siècle.

A la mort de Charles André, Waldemar Deonna a intégré les clichés de celui-ci à sa propre documentation. Tous les négatifs ont été classés dans des enveloppes soigneusement annotées. Le fonds se constituait ainsi à l'origine de 3273 enveloppes contenant 3542 négatifs. Aujourd'hui, les négatifs ont été retirés des enveloppes originales et placés dans des pergamines non acides. Il a été procédé à un tirage par contact de

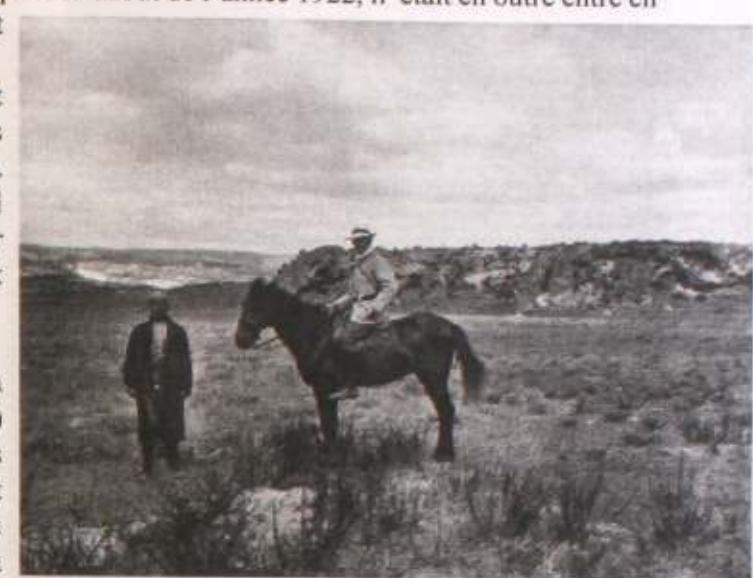


Fig. 2. Aslankaya, Anatolie, août 1904: Waldemar Deonna à cheval (inv. WD 806, MAH, Fonds Deonna, Genève)



Fig. 3. Mantinée, juillet 1905: Waldemar Deonna recharge son appareil sous l'œil attentif d'un berger (inv. WD 2, MAH, Fonds Deonna, Genève)



chaque négatif qui a ensuite été collé sur des cartes-fiches qui comportent aussi les indications annotées sur les enveloppes d'origine. Les cartes-fiches constituent une cartothèque aujourd'hui consultable au Musée d'Art et d'Histoire. En outre, le fonds fait l'objet d'un inventaire informatisé et la création d'un site Internet est prévue. Quelques 150 photographies ont été exposées au Musée d'Art et d'Histoire et un catalogue contenant 200 images a été publié. La mise en valeur de ce fonds est le résultat d'un travail de longue haleine: il aura fallu deux ans à Chantal Courtois, à Serge Rebetez et à leurs collaborateurs pour rassembler, comprendre et organiser toute la matière.

Pour plus de détails sur Waldemar Deonna et le fonds photographique consulter les articles de Jacques Chamay, Chantal Courtois et Serge Rebetez dans Genava, n.s 47 (1999)

Fig. 4. Athènes, mai 1904: naos du Parthénon et quartiers nord de la ville (inv. WD 346, MAH, Fonds Deonna, Genève)

Waldemar Deonna, un archéologue derrière l'objectif de 1903 à 1939, Genève, 2000.

Un colloque lui a été entièrement consacré le samedi 17 juin, et son buste orne désormais l'entrée de la Salle Naville, Bibliothèque des Sciences de l'Antiquité de l'Université de Genève.



Fig. 5. Corinthe, juin 1905: temple d'Apollon et Acrocorinthe (inv. WD 257, MAH, Fonds Deonna, Genève)



Fig. 6. Egine, mai 1905: temple d'Aphaia (inv. WD 1325, MAH, Fonds Deonna, Genève)



Fig. 4. Athènes, mai 1904: naos du Parthénon et quartiers nord de la ville (inv. WD 346, MAH, Fonds Deonna, Genève)



Fig. 7. Troie, mai 1905: Wilhelm Dörpfeld explique le site, qu'il a lui-même fouillé, au Congrès archéologique en voyage d'étude (inv. WD 3103, MAH, Fonds Deonna, Genève)



Fig. 8. Hagia Triada, avril 1905: le Congrès en visite (inv. WD 1552, MAH, Fonds Deonna, Genève)



Fig. 9. Milo, avril 1905: Wilhelm Dörpfeld guide la visite (inv. WD 4, MAH, Fonds Deonna, Genève)



Fig. 10. Athènes, décembre 1904: Erechtheion en cours de restauration (inv. WD 540, MAH, Fonds Deonna, Genève)



Fig. 11. Cnossos, avril 1905: palais de la double hache en cours de restauration (inv. WD 1008, MAH, Fonds Deonna, Genève)



Fig. 12. Délos, avril 1905: ouvriers à l'oeuvre sur le chantier de fouilles (inv. WD 2055, MAH, Fonds Deonna, Genève)

LES NECROPOLES PUNIQUES DE CARTHAGE

par Adriano De Minicis

Malgré la campagne internationale lancée par l'Unesco dans les années 70 pour la sauvegarde de Carthage, les vestiges puniques restent toujours limités. En effet, pour la période du VIIIème au IVème siècle av. J.-C., peu de matériel archéologique est à notre disposition : des tombes, un bâtiment à absides et le tophet, où les Carthaginois sacrifiaient - paraît-il - des enfants à Tanit et à Baal Hammon et où des sépultures ont été retrouvées sur une épaisse stratigraphie. Cette carence de vestiges archéologiques est due à la ville romaine et aux transformations qu'elle a engendrées. En effet, cette renaissance "romaine" d'époque augustéenne rend conjectural tout essai de reconstitution de la ville punique. Dans un tel contexte, l'étude des nécropoles est fondamentale pour chercher à comprendre la cité punique.

En dépit des profanations subies par les vestiges puniques durant des siècles, de vastes secteurs de la ville des morts ont pu être mis au jour. Après quelques petites fouilles menées par M. Gouvet en 1862, il faudra attendre jusqu'en 1897 pour que le père Delattre¹ et P. Gauckler² puissent fouiller des caveaux puniques en très grand nombre (plus de 3000 !). La rapidité avec laquelle ont été menées ces recherches est déconcertante : en l'espace de deux ans (de 1899 à 1901), plus de 1300 tombes ont été dégagées, vidées de leur contenu et rebouchées. Malheureusement, à l'époque, la chasse au trésor prévalait face à une connaissance scientifique désintéressée. La documentation est par conséquent très imprécise et réduite. Par exemple, chez Gaukler, on est souvent confronté à un vague inventaire du mobilier funéraire ; on ne cherche même pas à décrire minutieusement, ni à tenter de dater les objets. Par ailleurs, la localisation des tombes fouillées, qui est pourtant primordiale, a été souvent omise ou indiquée vaguement. Ainsi, une quantité considérable d'objets exhumés est hors contexte. Et cette imprécision se retrouve même dans les caves du Musée du Bardo, dans lesquelles certains de ces objets issus de différentes tombes ont été mélangés entre eux suite à de nombreuses manipulations.

Bien que la nécropole de Carthage ait été explorée dans son ensemble, il reste donc encore beaucoup d'études à effectuer : afin de combler les lacunes, il faudrait procéder à une étude systématique des structures et du contenu des tombes. Ces dernières années, dans le cadre de la campagne internationale pour la sauvegarde de Carthage, de nombreux caveaux ont été fouillés dans d'excellentes conditions. Nos connaissances sur la morphologie des tombes, leur architecture, leur signalisation, leur mobilier, les pratiques funéraires et les modes de sépultures ont considérablement progressé. Toutefois, le dossier de la nécropole de Carthage "reste ouvert".

La nécropole carthaginoise est installée sur une presqu'île dont il n'existe à ce jour aucun relevé géologique. Les différentes aires funéraires sont réparties sur une bande littorale d'environ 1350 mètres sur 700 mètres. Le terrain, qui n'est pas accidenté, présente une configuration particulière : des collines de faible amplitude et un plateau bas enserrent une plaine étroite, à la manière d'un fer à cheval ouvert du côté de la mer. Ces collines sont celles de Byrsa, Junon, l'Odéon, et Sainte-Monique ; le plateau est celui de Bordj Djedid et la plaine, celle de Dermech. (fig. 1). Bien qu'on ait pris l'habitude d'évoquer ces noms comme des nécropoles distinctes, il faut rester conscient du caractère unique de cet ensemble³.

Selon les périodes, de nombreux types de tombes apparaissent dans l'aire funéraire. De manière générale, on constate qu'avec la prospérité croissante de la cité, les tombes deviennent de plus en plus complexe jusqu'à former des demeures funéraires. Il faut rester toutefois prudent car plusieurs types peuvent cohabiter durant la même période ; de plus, certaines formes peuvent être associées à des personnes ayant un rang distinct dans la société.

Lors de la période dite orientale⁴ (du VIIIème siècle au IVème siècle av. J.-C.), les types de tombes retrouvées varient. Les tombes les plus anciennes sont de simples fosses rectangulaires, juste assez longues et larges pour que l'on puisse y introduire un cadavre allongé sur le dos. Leur profondeur varie de deux à trois mètres, dans un sous-sol quelquefois de tuf, de sable ou de croûte. Certaines n'ont pas de couverture, mais

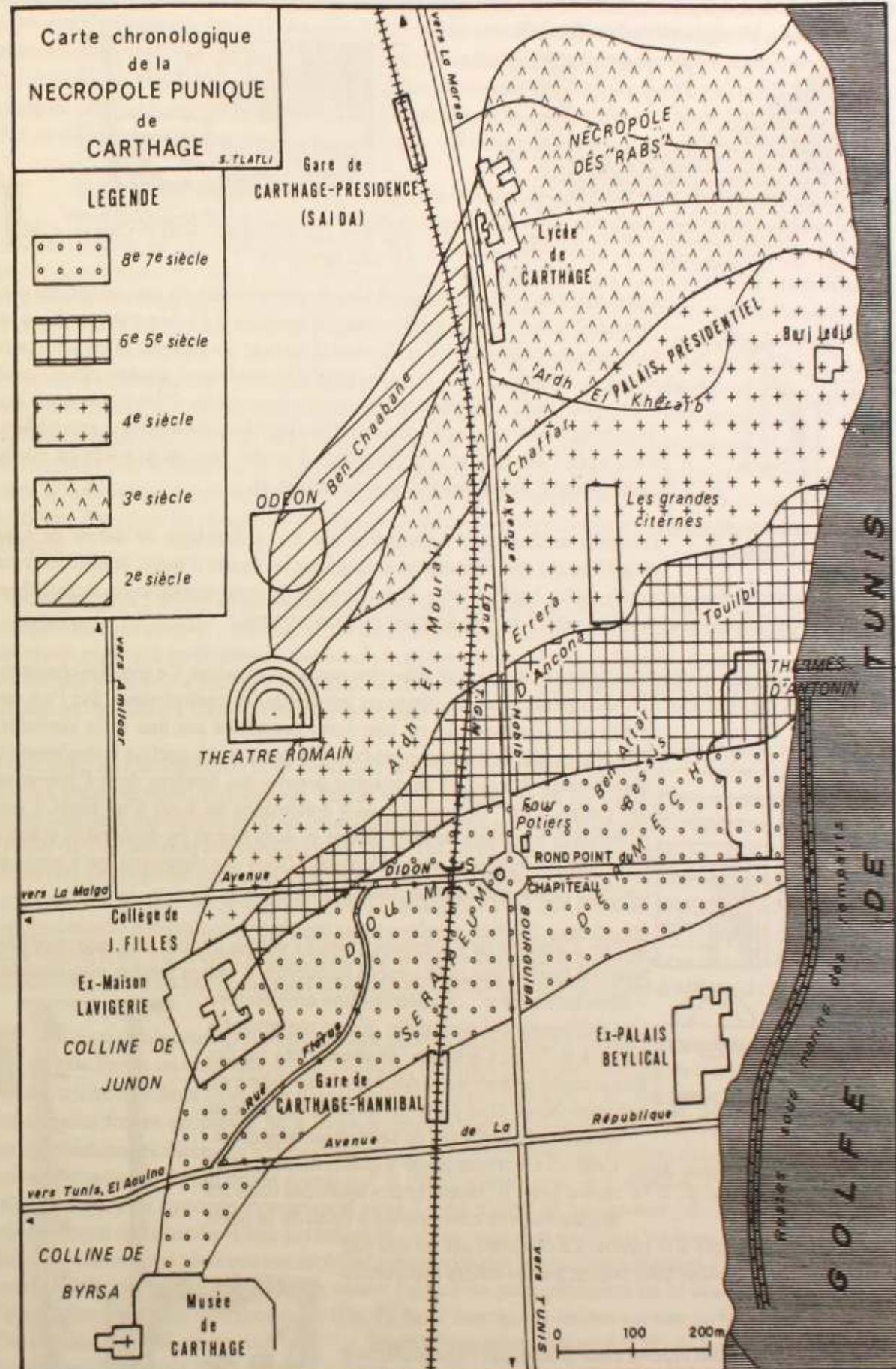


Fig. 1. Carte chronologique de la nécropole punique de Carthage (tiré de S.-E. TLATLI, *La Carthage punique*, Paris, 1978, p.210)

d'autres sont recouvertes par une dalle de roche calcaire, arrachée aux collines voisines. Les défunts sont toujours inhumés, allongés sur le dos (fig. 2-3).



Fig. 2. Simple fosse (tiré de P. Cintas, p. 267, cf. bibliographie)

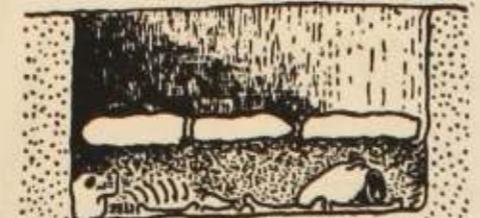


Fig. 3. Fosse à dalles (tiré de P. Cintas, p. 267, cf. bibliographie)

Les tombes recouvertes par des blocs de pierre locale, du grès coquillier que l'on est allé chercher dans les lointaines latomies d'El-Aouaria (carrières se trouvant de l'autre côté du golfe) sont d'un type plus récent. Quelques-unes sont de véritables petites maisons parallélépipédiques, construites au fond d'un puits. Leur profondeur varie de trois à cinq mètres. Elles sont construites à l'aide de grandes dalles de grès coquillier parfaitement taillées et assemblées. Elles ont un toit plat, et une des dalles d'un des plus petits côtés est posée verticalement à la manière d'une porte (fig. 4).

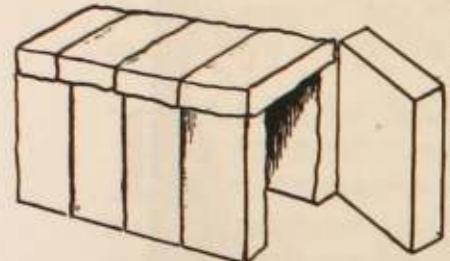


Fig. 4. Chambre dolméniforme (tiré de P. Cintas, p. 270, cf. bibliographie)

D'autres tombes sont constituées par un assemblage de dalles de grès coquillier qui déterminent un sarcophage en forme d'auge, le plus souvent sans fond, couvert de trois ou quatre dalles bien ajustées. Il existe aussi de vrais sarcophages monolithes. Leur cuve est parfois recouverte d'une dalle, le plus souvent de deux ou trois.

Et, enfin, les plus belles tombes de Carthage sont de véritables demeures souterraines. Ce sont des chambres rectangulaires à plafond plat ou à deux pentes (fig. 5), obtenues par des dalles contrebutées. Sur l'un des petits côtés du tombeau est une porte constituée par une dalle verticale. Intérieurement, le plus souvent face à la porte (mais parfois latéralement), apparaissent des niches aménagées comme des fenêtres dans l'épaisseur des parois. Ces "demeures" sont construites au fond d'un puits d'une profondeur moyenne de trois mètres et dans lequel on descendait grâce à des encoches creusées dans ses parois. Dans ces chambres, on a souvent constaté la présence de sarcophages monolithes.

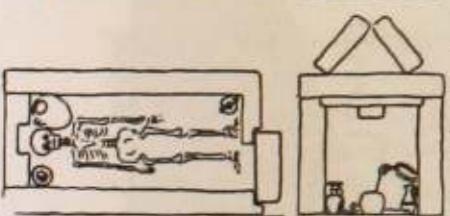
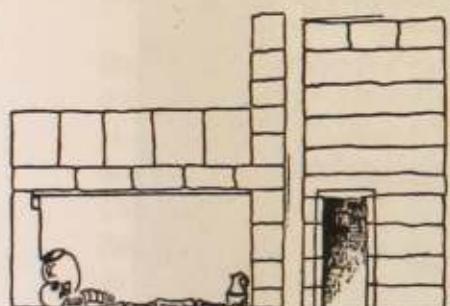


Fig. 5. Caveau bâti avec fronton dans le puits (tiré de P. Cintas, p. 272, cf. bibliographie)

afin de permettre l'accès à la tombe. La chambre est fermée par une dalle de grès coquillier bien taillée, placée contre l'ouverture du caveau (fig. 6).

La disposition des tombes répond à une orientation rigoureusement semblable jusqu'au IVème siècle av. J.-C. ; comme l'a remarqué Pierre Cintas, "depuis les temps les plus reculés jusqu'au début du IVème siècle, en effet, on a visiblement cherché, à Carthage, à orienter les tombes vers le sud-est, autant que possible".

L'explication proposée par la plupart des archéologues veut que les tombes soient tournées vers Tyr, ville-mère des Carthaginois selon la légende. Elle semble satisfaisante car la disposition du sol explique les orientations marginales (au moins durant les temps archaïques et jusque vers la fin du Vème siècle av. J.-C.). A partir du IVème siècle av. J.-C., les tombes s'orientent vers le nord-est, en direction de la Sicile. La cause de cette nouvelle orientation reste un mystère pour les archéologues. Dès le IIIème siècle av. J.-C., elle ne dépend plus désormais que de la nature du sol dans lequel on les creuse.

L'état actuel de nos connaissances nous permet d'affirmer que la nécropole punique est divisée en deux grands secteurs funéraires correspondant à deux grandes périodes : la période archaïque du VIIIème au Vème siècle av. J.-C. et la période "classique" du Vème siècle à la chute de Carthage en 146 avant notre ère. Pour la période archaïque, l'ensemble des zones où les sépultures carthaginoises sont conservées forment un croissant dont l'ouverture regarde la mer. Il se situe autour et dans les flancs de la colline de Byrsa, Junon, Dermèche et dans les profondeurs du plateau de Douimès. Durant la période "classique", la cité sort de son autarcie et prospère grâce au commerce : on assiste à un développement urbain et à une explosion démographique. Dès lors les exigences de la vie économique et sociale sont modifiées et les Carthaginois doivent recourir à diverses solutions pour enterrer leurs morts. D'abord, ils réutilisent d'anciens caveaux. Puis, dès le IVème siècle av. J.-C., ils décident d'affecter d'autres terrains à la nécropole ; et, de nouveau, leur disposition respecte le même schéma : les tombes s'étalement en croissant (dont la concavité s'ouvre sur la mer) ; les collines dites du Théâtre, de l'Odéon et de Sainte Monique sont investies. Plus près du rivage, les tombes des derniers siècles de la métropole punique occupent Ard el-Khéraïb.

Comme on peut l'observer sur la carte (fig. 1), la disposition générale des tombes est "régie" par une stratigraphie horizontale : bien qu'on ait pu observer des îlots anachroniques, des caveaux réutilisés, on assiste en général à un étalement continu de la nécropole au fur et à mesure du développement de la ville. La cité des vivants n'a jamais empiété sur celle des morts (à quelques exceptions près) ce qui marque le respect qu'avaient les Carthaginois vis-à-vis de leurs défunt.

Il faut noter que les datations pour la période antérieure au IVème siècle av. J.-C. reposent principalement sur des interprétations stylistiques, basées sur la céramique en particulier ; on a comparé les poteries retrouvées dans les tombes avec les céramiques similaires de la Méditerranée orientale et en particulier de Chypre où l'on possède des chronologies à peu près sûres. Mais heureusement, en 1878, le père Delattre a découvert des poteries grecques importées⁷, placées auprès de poteries de fabrication locale. On a ainsi confronté les divers objets trouvés dans la nécropole avec ces poteries importées. Malgré ce critère supplémentaire permettant de préciser la chronologie, celle-ci reste fragile car le contexte archéologique reste vague. Il ne faut toutefois pas croire que la chronologie est si imprécise car, ces dernières décennies, les nouvelles fouilles entreprises sur le *tophet* ont permis aux archéologues d'affiner la chronologie⁸.

La zone d'inhumation la plus ancienne correspond à la partie Sud de la nécropole ; elle forme un croissant depuis la colline de Byrsa jusqu'au littoral. Les tombes retrouvées dans ce secteur datent du VIII-VIIème siècle av. J.-C.. On a retrouvé des simples fosses en pleine terre dans lesquelles furent déposées des céramiques protocorinthiennes datées du VIIème siècle av. J.-C.. De nombreuses tombes, riches en mobilier funéraire, furent mises à jour par le Père Delattre dans le Serapeum. Parmi celles-ci figure un hypogée monumental situé à neuf mètres de profondeur ; il s'agit probablement de la tombe d'une personnalité car les murs sont enduits d'un beau stuc blanc, ses dimensions ainsi que son mobilier protocorinthien et égyptisant attestent d'une certaine richesse. Parmi les objets de valeur figurait un petit médaillon en or couvert d'une écriture presque microscopique (fig. 7). Sur l'inscription incisée sur une surface d'un centimètre carré, on pouvait lire : "A Astarté-Pygmalion, Yadamelek, fils de Padaï. Pygmalion délivre qui il lui plaît". La datation de ce médaillon reste très controversée (du VIIIème au VIème siècle av. J.-C.) et l'intérêt religieux qu'il revêt réside dans l'introduction de Pygmalion dans le panthéon carthaginois⁹.

La partie orientale de la nécropole (sur la zone dite de Dermech) forme une dépression subdivisée en



Fig. 7. Médaillon de Yadamelek (tiré de P. Cintas, p. 304, cf. bibliographie).



plusieurs petits plateaux descendant jusqu'au bord de la mer. Dans cette zone, on a pu déterminer des couches sédimentaires superposées qui atteignent au total jusqu'à 8 mètres de hauteur. Grâce à une tranchée ouverte par Gauckler, on a ainsi pu constater qu'à mesure qu'on s'élève vers les hauteurs on descend le cours des âges. On retrouve des fosses à dalles datant du début du VI^e siècle av. J.-C., puis des tombeaux construits avec des toits à double pente. Dans le mobilier apparaissent des produits de fabrication locale, des vases d'importation de Chypre, de Rhodes ainsi que de la céramique étrusque et protocorinthienne. La cité commence à s'enrichir : ces sépultures renferment des bracelets d'or massif, des colliers de perles, des scarabées en cornaline ou en pâte de verre aux thèmes égyptisants.

La zone d'inhumation des VI^e et V^e siècles av. J.-C. se situe entre la colline de Junon et le littoral. Dans cette zone, dès la deuxième partie du VI^e siècle av. J.-C., apparaissent les premiers sarcophages monolithes en tuf ou en calcaire coquillier. C'est au cours des deux siècles auxquels correspond cette nécropole que s'opèrent des transformations importantes aussi bien dans l'architecture des tombes que dans leur ameublement. En effet, dès le VI^e siècle av. J.-C., la tombe punique revêt ses caractères propres qui vont se maintenir pendant des siècles : on voit l'apparition de caveaux non plus bâtis mais creusés au fond d'un puits dont la profondeur a beaucoup varié avec les siècles et les terrains (de 4 à 6 mètres pour les premiers et jusqu'à plus de 20 mètres pour certains puits du III^e siècle av. J.-C., situés à Sainte Monique). Au sol, l'emplacement des sépultures était sans doute marqué par une pierre brute ou taillée (*macebat*), une cippe et, à partir du IV^e siècle av. J.-C., par des stèles figurées représentant un homme ou une femme (parfois le couple) généralement dans l'attitude de la prière (fig. 8).

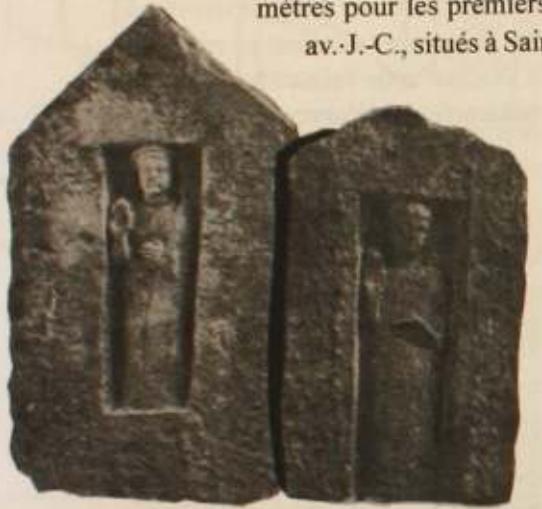


Fig. 8. Stèles funéraires du IV^e s. av. J.-C. (tiré de P. Cintas, pl. LXXII, cf. bibliographie).

Dans ces tombes assez austères, le mobilier funéraire comprenait "un minimum vital" composé de six pièces classiques : une lampe déposée allumée sur sa patère, deux jarres ou amphores et deux *oenochoés* qui contenaient des provisions. Parfois, des récipients contenant des résidus de liquides, de débris de poissons, d'os de moutons et d'écorces d'amandes ont été retrouvés. Parmi les objets retrouvés figurent aussi des biberons (les fameuses *bazzoula*), des boîtes de fard en verre diapré, des fioles à parfums, des flacons à huiles odorantes, des miroirs, des parures et des bijoux de toutes sortes. On assiste à une disparition progressive de la céramique corinthienne et étrusque. Celles-ci seront remplacées par des vases d'inspiration ou de fabrication campanienne et surtout grecque. Les figurines, les bijoux de style égyptisant cèdent la place à des formes plus souples, proche de l'art hellénique.

La nécropole du IV^e siècle av. J.-C. s'étend de la colline de Junon jusqu'à la plage de Bordj Jedid. C'est à cette période qu'apparaissent des monnaies dans la plupart des tombes : dès lors, la chronologie est mieux établie. L'apparition des monnaies coïncide avec une transformation de la composition et du style des objets qui accompagnent le mort. Les jarres en obus sont remplacées par des jarres à queue ; on trouve une profusion de fioles à parfums de toutes formes (les *unguentaria*), des vases-biberons (les *bazzoula*), des lampes puniques "renfermées", des lampes grecques, des petits masques en émail ou en pâte de verre, des œufs d'autruche peints et des amulettes. Fait important, les poteries noires vernissées de fabrication étrusco-campanienne deviennent fréquentes. Parmi les bijoux figurent des boucles d'oreilles en anneaux d'or enroulés, des bagues, des anneaux et des bracelets. On constate ainsi, à travers le mobilier, un déclin de l'influence égyptienne qui est remplacée par un "courant" grec. Il ne faut toutefois pas penser à une hellénisation de la civilisation punique. De manière générale, l'étude du matériel funéraire met en évidence

des influences grecques, égyptiennes, phéniciennes ou étrusques, mais ce cosmopolitisme est une caractéristique fondamentale de cette cité. Son art a su assimiler ces influences et affirmer son identité propre. On a, par conséquent, souvent exagéré l'influence grecque¹⁰.

La nécropole du III^e et II^e siècle av. J.-C. s'étale de la bordure du plateau de l'Odéon jusqu'aux coteaux abruptes de la mer. Dans ce secteur, on a trouvé les tombes les plus riches et des chefs-d'œuvre grandioses de l'art punique. On constate une transformation dans les rites funéraires : l'incinération se généralise. Mais, malgré ce changement de rite, une relative richesse transparaît à travers le mobilier des tombes. En effet, comme l'écrit S.-E. Tlatli, "rien ne saurait mieux illustrer cet épanouissement artistique de Carthage, devenue un des grands foyers de la civilisation méditerranéenne, que l'éclatante beauté de certaines statues des sarcophages anthropoïdes". Par exemple, dans la nécropole des "Rab", P. Delattre a retrouvé plusieurs sarcophages monoblocs en marbre, dont l'un portait sur son couvercle l'image d'un prêtre, l'avant-bras droit levé en signe de bénédiction. Sur sa poitrine, une petite boîte en ivoire a révélé 24 pièces de bronze. Cette richesse reflétée par l'art se retrouve aussi dans l'un des chefs-d'œuvre de l'art carthaginois qu'est le sarcophage dit de "La prêtrisse de Tanit" (fig. 9) : le sarcophage a été retrouvé dans une tombe à puits située à 12 mètres de profondeur. Une femme est représentée sur le couvercle du sarcophage. Elle est debout et vêtue d'une longue tunique ; sa main droite, ornée d'un gros bracelet doré, est abaissée le long du corps et tient une colombe. Sa main gauche porte un vase à offrandes. Malheureusement, la finesse et la beauté de cette sculpture sont méticuleusement décrites par Delattre¹¹, uniquement parce qu'il s'agit d'une pièce exceptionnelle ; sinon, l'éternel problème persiste : l'imprécision et le peu d'informations transmises par ces fouilleurs du début du siècle. Toutefois, des conclusions ont évidemment pu être tirées de l'étude de cette nécropole. La relative richesse du mobilier semble indiquer une période où la prospérité revient. Un goût plus marqué pour l'Orient égyptien transparaît à travers une multitude d'objets : amulettes décorées aux effigies d'Anubis, Bès, Ptah, Osiris, des scarabées...

Sur la colline de l'Odéon, les tombes du II^e siècle av. J.-C. sont les témoins du déclin et de la décadence de la ville. L'austérité marque ce secteur : non seulement la pratique de l'incinération se généralise de plus en plus, mais la sépulture tend à devenir collective. L'inhumation n'est pratiquée qu'à titre exceptionnel : la débâcle de 146 avant notre ère est proche.

Une faible diversité des modèles et une constitution rudimentaire pour la plupart des tombes transparaissent au niveau des structures tombales. L'influence égyptienne est évidente : les tombes souterraines desservies par un puits vertical à section rectangulaire sont un legs de la vallée du Nil ; et cette influence est confirmée par le contenu des sépulcres. Carthage, société bien sémitique, n'a jamais cessé de recourir à l'inhumation. L'incinération se répand progressivement, mais surtout au II^e siècle où l'on assiste à un appauvrissement du mobilier et au début de la décadence des structures funéraires. On constate que la ville, grâce à son port, est tout de même touchée par la vague de l'incinération, probablement sous l'influence grecque. On ne peut pas s'empêcher de penser au *tophet*¹² lorsque l'on parle d'incinération à Carthage.

Le *tophet* peut être défini comme une aire extérieure, entourée par des murs qui subissent d'éventuelles modifications à travers le temps. A l'intérieur de cette aire se trouve une grande quantité d'urnes inhumées qui contiennent des os brûlés d'enfants et parfois de petits animaux. Ces urnes sont accompagnées par des stèles en pierre sur lesquelles sont représentées des images humaines ou symboliques (plus rarement zoomorphes). Celles-ci sont probablement liées au rite funéraire de l'aire sacrée. Le *tophet* de Carthage se trouve dans l'aire de Salammbô, à une cinquantaine de mètres à l'ouest du port commercial. Il remonte aux origines de la cité, et on y trouve des traces d'activités jusqu'à la débâcle de 146 av. J.-C.. On y a retrouvé un autel lié indubitablement à l'exécution du rite. Celui-ci semblait consister en l'immolation d'enfants¹³ ;



Fig. 9. Sarcophage dit de "la prêtrisse de Tanit" - IV-III^e siècle av. J.-C.



mais, de nos jours, la question reste controversée : grâce aux progrès de l'anthropologie, on a mis en évidence que les enfants étaient peut-être morts de causes naturelles¹⁴. De nombreuses questions restent à élucider, mais on peut toutefois conclure que les Carthaginois laissent transparaître un certain pragmatisme et traditionalisme. Tout d'abord, ils maintiennent des attitudes et des habitudes face à la mort. Cela traduit une stabilité ethnique face à toutes les influences subies. De plus, les faibles évolutions de séries céramiques, la permanence d'objets orientaux archaïques, la fidélité à la langue phénicienne sur les stèles et la faveur jamais démentie à l'inhumation illustrent le traditionalisme ancré dans la mentalité carthaginoise.

Notes

¹ Voir A.L. Delattre, *Douïmès 1893-1894 : la nécropole punique de Douïmès à Carthage. Fouilles de 1893-1894*, Paris, 1897 et les comptes-rendus des fouilles suivantes.

² Voir P. Glaucker, *Nécropoles puniques de Carthage*, I-II, Paris, 1915

³ P. Glaucker, *Nécropoles puniques*, I, Paris, 1915, p.15

⁴ Cette dénomination est due au matériel qu'on a retrouvé dans les tombes : de nombreux objets égyptiens, égyptisants et phéniciens.

⁵ De nombreux objets hellénisants ont été retrouvé dans ces tombes

⁶ Pierre Cintas, *Manuel d'archéologie punique*, II, La civilisation carthaginoise – les réalisations matérielles, Paris, 1976, p. 250

⁷ R. P. Delattre, *Quelques tombeaux puniques de Carthage*, Lyon, 1890, p. 19-20

⁸ Werner Huss, *Carthage : a view from the tophet*, in *Karthago*, Darmstadt, 1992, p. 355

⁹ P.J. Ferron, *Les problèmes du médaillon de Carthage*, in *Le Muséon*, LXXXI, 1968

¹⁰ Comme le soutenait P. Gauckler, *Nécropoles puniques de Carthage*, II, Paris, 1915, p. 521

¹¹ P. Delattre, *Les grands sarcophages anthropoïdes*, p. 19

¹² Terme qui tire son origine de la Bible (Ancien Testament, Jérémie, 7, 30-31)

¹³ C'est ce qu'affirme les sources historiques : Diodore de Sicile, XX, 14, 4 / Plutarque, *De Superstitione*, 13 / Curzios Rufus, IV, 3, 23 / Tertullien, *Apol.*, IX, 2-3

¹⁴ H. Benichou Safar, *Sur l'incinération des enfants aux tophets de Carthage et de Sousse*, in *Revue de l'Histoire des Religions*, 205 (1988), pp. 57-68 ; *Les sacrifices d'enfants à Carthage*, in *Cahier de Clio*, 99 (1989), pp. 1-14

Bibliographie

BENICHOU-SAFAR H. *Les tombes puniques de Carthage*, Paris, 1982

DECRET F. *Carthage ou l'empire de la mer*, Paris, 1977, pp. 130-151

CINTAS P. *Manuel d'archéologie punique*, II, *La civilisation carthaginoise – les réalisations matérielles*, Paris, A. et J. Picard, 1976, pp. 239-387

HUSS W. *Karthago*, Darmstadt, 1992, pp. 353-393

MOSCATI S. *Luci sul Mediterraneo*, Roma, 1995, pp. 409-455

TLATLI S.-E. *La Carthage punique*, Paris, 1978, pp. 205-230



ESSAI D'IDENTIFICATION D'UN MYTHE INCONNU

Par Marc-Antoine Claivaz

I. Introduction

Un groupe de vases, récemment augmenté d'un relief datant du début du IIIe s. av. J.-C., tous apuliens, prête à controverse quant au sujet représenté. Tous ces vases s'échelonnent du deuxième quart du IVe à l'extrême fin du IVe s. av. J.-C. En 1844, Minervini¹ est le premier savant à s'intéresser à un vase représentant une scène où deux femmes sont assises sur un monument, encadrées à gauche par un homme barbu, et à droite par un jeune homme. Depuis 1844, d'autres monuments représentant le même type de scène ont été découverts. Il s'agit au total de huit vases et d'un relief.

II. Description des monuments

Le schéma de base se constitue de deux femmes, toutes deux assises sur un autel. Elles sont entourées de deux personnages masculins. L'un est barbu, d'âge mûr, et porte le plus souvent un sceptre. L'autre est imberbe et d'aspect juvénile. Tous deux, à l'exception du vase (1), ont une épée à la main. Le relief (9) a sa place dans ce catalogue, même s'il y manque les deux hommes, car ce qui prime ce sont les deux femmes assises sur l'autel. Le catalogue qui suit ne présente qu'une description succincte des monuments et ne mentionne que la scène des supplantes. Chacun d'eux portent un numéro distinctif qui sera dorénavant utilisé pour le désigner dans la suite de l'article².

(1) Ruvo, collection Jatta, J. 414³

Forme : Cratère à volutes
Peintre : Groupe du Vatican W4.
Dimension : Hauteur : 65,5 cm.
Provenance : Ruvo.

Face A (panse): *Niveau supérieur* : Hermès, Athéna, Apollon avec un cygne et un trépied.
Niveau inférieur : un homme barbu, deux jeunes femmes sur un autel et un jeune homme.

(2) Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 24.692⁴

Forme : Cratère à volutes
Peintre : Peintre de Bari 12061.
Dimension : Hauteur : 93 cm.
Provenance : Tarente.

Face A (panse): *Niveau supérieur* : Artémis, Apollon, Aphrodite, Eros et une déesse qui est peut-être Peitho.
Niveau inférieur : Pan, un jeune homme armé, deux femmes sur un autel, un homme barbu armé et un autre jeune homme.



(3) Collection privée⁵

Forme : Amphore
Peintre : Non identifié.
Dimension : Hauteur : 66,8 cm.
Provenance : Inconnue.
Face A (panse) : *Frise supérieure* : un homme barbu et armé, deux femmes sur un autel et un jeune homme armé.

(5) Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage,
Inv. 1705 (St. 452)⁷

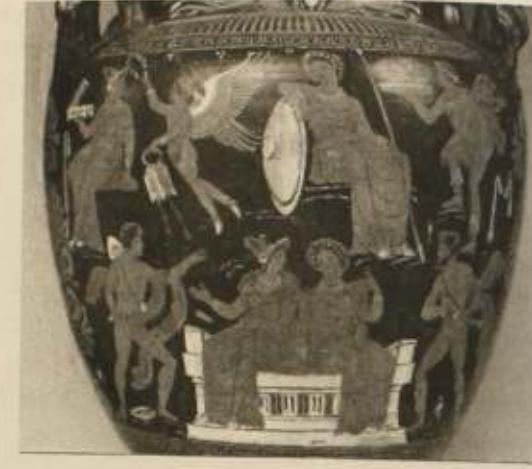
Forme : Amphore
Peintre : Peintre de Darius.
Dimension : Hauteur : 81 cm.
Provenance : Ruvo.
Face A (panse) : *Frise supérieure* : un homme barbu et armé, une prêtresse, deux femmes sur un autel et un jeune homme.

(7) Genève, Musée d'art et d'histoire,
dépôt P. Sciclounoff (jadis coll. Termer, K1/47)⁹

Forme : Cratère à volutes
Peintre : Peintre du Saccos Blanc
Dimension : Hauteur : 110 cm.
Provenance : Inconnue.
Face A (col) : *Premier tiers* : tête de femme au milieu de volutes végétales.
Deux derniers tiers : une femme, un homme barbu armé, deux femmes sur un autel, une jeune homme armé.

(4) Emblem, collection Moonen⁶

Forme : Cratère à volutes
Peintre : Peintre de Darius.
Dimension : Hauteur : 77 cm.
Provenance : Inconnue.
Face A (panse) : *Niveau supérieur* : Aphrodite, Eros, Athéna et Hermès.
Niveau inférieur : un jeune homme armé, deux femmes sur un autel et un homme barbu armé.

(6) Jadis Bruxelles, collection Errera⁸

Forme : Cratère à volutes
Peintre : Peintre des Enfers.
Dimension : Inconnue
Provenance : Conversano, près de Bari.
Face A (col) : Une jeune homme armé, deux femmes sur un autel, un homme barbu armé.

(8) Collection privée¹⁰

Forme : Cratère à volutes
Peintre : Peintre du Saccos Blanc
Dimension : Hauteur : 94 cm.
Provenance : Inconnue.
Face A (panse) : *Niveau supérieur* : Artémis avec un chien, Apollon, Athéna, Hermès et Iris.
Niveau inférieur : un homme barbu, armé, deux femmes assises sur un autel et un jeune homme armé.

(9) Princeton, Art Museum, 83-84¹¹

Forme : Relief
Sculpteur : Inconnu.
Datation : Début du 3e siècle av. J.-C.
Dimension : Hauteur : 27,5; largeur : 30 cm.; épaisseur : 85-88 cm.
Provenance : Inconnue, mais sans doute Tarente.
Métope en calcaire : Une prêtresse, debout, avec le verrou du temple sur l'épaule et deux jeunes femmes assises sur un autel.



Sur les neuf monuments, on remarque que les femmes sont assises sur un autel. Sur un même vase, les deux femmes portent les mêmes vêtements et les mêmes bijoux. La plupart du temps elles s'enlissent l'une l'autre. Elles tiennent parfois une branche d'olivier, ou viennent juste de la lacher, sur les vases (1), (2), (5), (6), (7) et sur le relief (9). Les deux femmes sont caractérisées comme des supplantes par le fait qu'elles sont assises sur un autel. L'une des femmes fait le geste d'imploration sur sept des neuf monuments (les deux font ce geste sur le vase (8)). Elles se ressemblent physiquement ainsi que par leur tenue vestimentaire. Il faut donc les considérer comme deux femmes du même niveau social, sans doute deux soeurs. Leurs vêtements et leurs bijoux indiquent qu'elles ont un haut rang social élevé. Elles ont un aspect juvénile. Rien dans l'image ne permet de dire pour quelle raison elles ont cherché refuge sur l'autel.

L'homme barbu est caractérisé comme un roi par le sceptre qu'il porte sur les vases (1), (2), (3), (5) et (6). Le roi est en plein mouvement (sauf sur le vase (1)). Il se précipite, soit sur les deux jeunes femmes, soit sur le jeune homme, l'arme à la main. Ces deux possibilités ont souvent été discutées. Le geste de sa main gauche, sur les vases (3), (5), (7) et (8), indique qu'il va saisir par les cheveux l'une des jeunes filles, ce geste signifiant la mort de celle qui le subit. On ne connaît pas le dénouement du mythe représenté. On ne sait donc pas si l'issue sera fatale aux deux supplantes ou si elles y survivront.

Le jeune homme se précipite lui aussi vers le centre de la composition, soit de concert avec le roi, soit contre le roi afin de protéger les jeunes femmes.

En plus de ces quatre personnages principaux, le vase (5) et le relief (9) présentent une vieille prêtresse. Le vase (7) montre une préposée au culte apeurée laissant tomber une oenochoé. Sur le vase (5), la prêtresse s'interpose entre le roi et les jeunes filles. Elle devait donc jouer un rôle important dans le mythe recherché, un rôle ayant l'envergure de celui joué par la Pythie dans le mythe d'Oreste.

L'autel (sur tous les monuments), les colonnes ((2), (5), (6), (7), (8)), les arbres ((5), (6), (8)), le trépied ((1), (5)), la stèle ((2)), les ex-voto ((2), (3), (5), (7), (8)), montrent que l'on est dans un sanctuaire.

Quatre vases comportent un **registre divin**, mais sans qu'il y ait une constance : Hermès : (1)-(4)-(8); Athéna : (1)-(4)-(8); Apollon : (1)-(2)-(8); Artémis : (2)-(4); Aphrodite : (2)-(4); Eros : (2)-(4); Peitho : (2);





Pan (2); Iris : (8). Il y a en tout neuf divinités différentes. Les auteurs ont très souvent tenté de relier les deux niveaux, héroïque et divin, pour identifier le mythe. Ces recherches ont toutes débouché sur des interprétations erronées. Il faut donc considérer les dieux comme des spectateurs de la scène inférieure.

III. Les deux principales interprétations de la scène des supplantes

La scène des supplantes des neuf monuments étudiés a été l'objet de nombreuses interprétations. Dans cet article je me contenterai de ne présenter que les deux principales propositions¹² et celle, moins connue, qui relie le vase (5) à une comédie de Plaute.

Les ouvrages des mythographes Hygin¹³ et Appolodore¹⁴ sont des sources importantes. Le mythe recherché ici ne figure hélas pas dans ces compilations. Mais toutes les histoires héroïques qui se racontaient dans l'Antiquité ne nous sont pas parvenues.

Les Locriennes

En 1912, Hauser¹⁵ propose un mythe étant lié au cycle troyen. En effet, lors du sac de Troie, Ajax le Locrien découvrit Cassandre dans le temple d'Athéna; il la traîna hors du lieu sacré et la viola. Pour expier ce sacrilège, les Locriens furent condamnés à envoyer à Troie chaque année deux vierges destinées à être esclaves dans le temple d'Athéna. Durant leur course jusqu'au temple, on lapidait les deux femmes. Si les habitants s'en emparaient avant qu'elles n'arrivent au temple, elles étaient mises à mort, mais si elles atteignaient le temple, elles avaient la vie sauve.

Selon Hauser, les supplantes sont donc des Locriennes qui ont trouvé asile sur l'autel d'Athéna à Troie. L'homme barbu est le roi de Troie et le jeune homme est son homme de main. La présence d'un roi troyen après la chute d'Ilion s'explique par le fait que les Troyens croyaient que leur ville avait continué d'exister après sa chute. Il y aurait donc eu un roi après la guerre.

On peut se demander comment les Locriennes, qui ont erré toute la nuit par échapper aux attaques des Troyens, pourraient être représentées comme deux femmes richement vêtues et parées. On a supposé que l'homme barbu était un roi troyen, mais la mythologie ne connaît pas de successeur à Priam.

Les Danaïdes

En 1974, Keuls¹⁶ propose son interprétation. A cette date seuls les vases (1), (5) et (6) sont connus. Pour elle, la scène représente le mythe des Danaïdes. Bélos, le roi d'Egypte, avait deux fils, Danaos et Aegyptos, qui étaient jumeaux. Aegyptos avait cinquante fils, Danaos cinquante filles (les Danaïdes). Bélos offrit à Aegyptos le royaume d'Arabie et à Danaos celui de Libye, mais ce dernier se sentit menacé lorsque son frère s'empara de l'Egypte et il se réfugia à Argos avec ses filles. Les fils d'Aegyptos poursuivirent leurs cousines jusqu'à Argos pour les épouser de force. Danaos céda, mais ordonna à ses filles de poignarder leurs cousins pendant la nuit de noce. Toutes obéirent, sauf Hypermnestre, qui épargna Lyncée. Plus tard, Lyncée massacra les Danaïdes et Danaos pour venger ses frères. Après leur mort et en punition de leur crime, les Danaïdes furent condamnées aux Enfers à remplir d'eau un tonneau percé. Ainsi, les deux supplantes sur l'autel représenteraient les cinquante Danaïdes, l'homme d'âge mûr serait Danaos et le jeune homme représenterait les cinquante fils d'Aegyptos. La plupart des auteurs acceptent la proposition de Keuls.

Cette proposition n'est pas convaincante. Admettre que deux femmes représentent les cinquante Danaïdes me semble impossible, car les peintres n'auraient pas représenté systématiquement deux Danaïdes, mais chacun en aurait proposé un nombre différent.

Sans interprétation

Quelques auteurs restent prudents et ne proposent pas d'interprétation définitive. Je ne signalerai que l'étude faite par Carl Robert¹⁷ en 1919 qui, en ne s'appuyant que sur une observation des plus objectives, tire un maximum d'informations. Il considère que les femmes cherchent refuge sur l'autel, que le roi les attaque et que le jeune homme les défend.

IV. L'interprétation selon le «Rudens» de Plaute

Dans son étude datée de 1928, Marx¹⁸ propose de rattacher le vase (5) à une scène très précise du *Rudens*¹⁹ de Plaute. Cette pièce est une adaptation d'une comédie perdue de Diphile qui a lui-même parodié une tragédie perdue. Ainsi, le mythe qui aurait inspiré cette tragédie aurait également inspiré le peintre du vase (5). Marx, dans son étude, propose une reconstruction du *Rudens*. Il distingue les passages comiques



typiques de Plaute, ceux qu'il a empruntés à sa source, Diphile, et les nombreux éléments tragiques qui apparaissent de manière évidente dans cette pièce. La proposition de Marx mérite qu'on s'y attarde. Sa thèse n'a jamais été évoquée entre 1928 et 1986, date à laquelle Christian Aellen en fait mention²⁰. C'est cette proposition qui me semble la plus convaincante.

Plaute et Diphile

Un grand intervalle de temps sépare la création des neufs monuments d'une part, et, d'autre part, la composition du *Rudens* de Plaute. De plus, le *Rudens* est postérieur aux vases. Mais c'est par étapes littéraires successives que le mythe représenté sur le vase est arrivé jusqu'à Plaute. Donc, en remontant à la source on devrait atteindre le mythe qui inspira Diphile, puis Plaute. La datation du *Rudens* se situe entre 218 av. J.-C. et la mort de Plaute vers 184 av. J.-C. Les vases étudiés sont eux bien antérieurs et leur création s'étale sur tout le IVe siècle, le début du IIIe siècle en ce qui concerne le relief (9).

Dans le prologue du *Rudens*, Plaute dit explicitement qu'il s'est inspiré d'une pièce de Diphile. Ce dernier est un auteur grec de la comédie nouvelle qui vécut durant la seconde moitié du IVe siècle av. J.-C. Plaute s'est inspiré de la pièce de Diphile, mais il l'a adaptée selon son propre style au goût de son public. Ce dont on peut être sûr, c'est que Plaute a emprunté à Diphile le sujet de la pièce. Donc les principaux personnages et leurs actions sont également inspirés de la pièce disparue de Diphile. La scène écrite par Plaute dans laquelle les deux jeunes filles cherchent refuge sur l'autel du temple de Vénus faisait donc aussi partie de la pièce de Diphile.

Tragédie et paratragédie

On peut parler pour quelques unes des pièces de Plaute (*Amphitryon*, *Rudens*, *Casina*) de paratragédies, car il s'inspire du genre tragique et le tourne en dérision. Dans l'ensemble des œuvres de Plaute, il en est une qui est exceptionnelle. Il s'agit d'*Amphitryon*²¹. Il faut noter que c'est la seule pièce de Plaute qui ait un sujet mythologique, et son auteur l'a lui-même qualifiée de "tragi-comédie" au vers 59 de son prologue. Dans ce prologue, Plaute ne dit pas de quel auteur grec il s'inspire, mais il a probablement adapté une comédie d'un auteur grec. *Amphitryon* prouve que Plaute pouvait s'intéresser à un sujet mythologique. La tragédie du Ve siècle av. J.-C. eut un tel impact sur le public qu'il est normal qu'elle ait son pendant comique. Un des ressorts comiques très utilisés par les auteurs antiques de comédies consistait à prendre les grandes tragédies grecques du Ve siècle av. J.-C. et d'en faire des pastiches. Ce procédé a pour nom "paratragédie". Des éléments de paratragédie se trouvent dans le *Rudens*. Ils seront présentés plus bas.

Résumé du *Rudens*

L'étoile Arcturus prononce le prologue. La scène se situe sur la côte de Cyrène, près d'un temple de Vénus et de la maison d'un vieillard athénien, Démonès, dont la fille, Palestra, a été enlevée dans son enfance. Celle-ci est entre les mains d'un léno²², Labrax. Un jeune Athénien, Pleusidippe, est tombé amoureux d'elle et il a déjà versé un acompte pour l'acheter. Labrax, qui espère augmenter son gain, a emmené secrètement ses jeunes filles, dont Palestra, en Sicile. Mais Arcturus suscite une tempête et le bateau fait naufrage. Palestra et une autre jeune fille, Ampélisque, gagnent la côte. Elles sont généreusement accueillies par la prêtresse de Vénus, Ptolémaïs. Labrax et son parasite Charmidès sont eux aussi rejetés sur le rivage. Labrax retrouve les jeunes filles et essaie de les arracher au temple, puis à l'autel. Elles sont protégées par Trachalion, l'esclave de Pleusidippe, qui défend les intérêts de son maître, puis par Démonès. Elles seront sauvées par Pleusidippe, qui traîne Labrax en justice. Une valise appartenant à Labrax est pêchée dans les filets de Gripus, un pêcheur esclave de Démonès. Gripus, après avoir tiré le cordage (*rudens* en latin) du filet où se trouve la valise, la dispute à Trachalion qui, l'ayant vu faire, exige de lui la moitié du contenu de celle-ci. La querelle est arbitrée par Démonès. Trachalion réclame alors le coffret qui contient la valise de Labrax, coffret qui appartient à Palestra et qui renferme des objets qui pourront la faire reconnaître par ses parents. Ces objets révèlent que Palestra est la fille de Démonès. Après la scène de reconnaissance, Démonès annonce les fiançailles de Palestra avec Pleusidippe. Suit alors une scène d'arbitrage, qui oppose cette fois-ci Gripus à Labrax. Démonès invite alors tous les protagonistes à dîner chez lui.

Les éléments tragiques du *Rudens*

Bon nombre des éléments constitutifs du *Rudens* sont incontestablement tragiques. Il s'agit donc de mettre en évidence les composantes qui font de cette œuvre une pièce à part.



1. Le prologue

Les prologues de comédie diffèrent par leur nature des prologues de tragédie, mais parfois, pour faire de la paratragédie, ils peuvent avoir un ton tragique. Dans la forme la plus courante, la tragédie commence par un monologue qui raconte tout ce qu'il est nécessaire de savoir pour comprendre la pièce. Ensuite il y a un dialogue qui sert encore à exposer la situation.

Chez Plaute les prologues se répartissent en deux groupes. Le premier contient ceux qui donnent au spectateur des renseignements sur le contenu de la pièce : ce groupe a son modèle dans les prologues grecs (*Rudens* a ce type de prologue). Le deuxième groupe comprend les prologues qui n'apprennent rien sur le contenu, mais qui sont une simple allocution au public.

Le prologue peut être dit par plusieurs types de personnage : par un personnage de l'action; par une divinité qui participe à l'action (*Amphitryon*, *Rudens*); par une figure allégorique qui ne participe pas à l'intrigue appelée "personnage protatique"; par un prologus. Arcturus est une divinité, c'est un astre. Il est le fils de Jupiter et de Callisto²³. Il a le pouvoir d'agir sur les éléments ; il a déclenché la tempête qui a fait chavirer le bateau. Il participe activement à l'action de la pièce, car c'est grâce à lui que le bateau a fait naufrage, ce qui provoquera la suite des événements de la comédie.

Ce type de prologue prononcé par une divinité s'inspire de la tragédie grecque, car il suit le modèle de la comédie nouvelle grecque qui parodie cette tragédie. Plaute s'est inspiré soit directement des prologues de tragédies classiques dits par une divinité, soit des comédies nouvelles qui parodiaient ces mêmes tragédies. Le lien entre Plaute et la tragédie est donc incontestable. Chez Plaute, sur vingt et une pièces, seules trois ont leur prologue conté par une divinité. Il s'agit d'*Amphitryon*, d'*Aulularia* et de *Rudens*.

Aulularia

C'est le Lare familial qui dit le prologue. Mais ce dernier n'est pas comparable à Mercure ou à l'étoile Arcturus, car le Lare est une divinité romaine. De plus, son lien très étroit avec la famille correspond bien au sujet de la comédie qui suit. C'est une divinité, certes, mais elle habite la maison familiale. Mercure et l'étoile Arcturus, eux, sont des divinités cosmiques vivant dans le ciel. Des trois pièces dont le prologue est dit par une divinité, je mets donc à part l'*Aulularia* et son caractère familial.

Rudens

Le prologue du *Rudens* ressemble beaucoup à celui de l'*Aulularia*. Il est prononcé par Arcturus, personnification d'une étoile, qui est à considérer comme une divinité.

Amphitryon

L'*Amphitryon* est la seule pièce de Plaute qui soit explicitement tirée d'un mythe. Cette œuvre est une parodie de la tragédie. La divinité qui dit le prologue est Mercure qui expose la situation puis raconte le dénouement de la pièce. Plaute, grâce à l'adjonction de traits comiques, transforme la tragédie en une tragi-comédie. C'est une parodie de tragédie qui ne peut pas devenir une comédie à part entière, parce qu'il y a des rois et des dieux. On ne sait pas quel a été le modèle de Plaute dans *Amphitryon*, mais on est sûr qu'il s'est inspiré d'une comédie qui parodiait déjà une tragédie.

Amphitryon et *Rudens* : même type de prologue, même type de sujet

Les prologues de l'*Amphitryon* et du *Rudens* sont directement inspirés de la tragédie grecque. Et de par leur prologue ces deux comédies ont un point commun qui est le style de sujet traité. *Amphitryon* est la seule pièce conservée de Plaute qui ait pour thème un sujet mythologique et justement le prologue y est dit par une divinité. L'autre pièce dont le prologue est également une divinité est le *Rudens*. N'est-ce pas l'indice que cette pièce aussi s'inspire d'un mythe, ou de certains éléments d'un mythe? Si l'on met en parallèle l'*Amphitryon* et le *Rudens* à cause de leur prologue dit par une divinité, on en déduit que les deux pièces avaient un sujet mythologique. On arrive à l'équation suivante :

Amphitryon (prologue dit par Mercure) = *Rudens* (prologue dit par l'étoile Arcturus)
Mythe d'*Amphitryon* Mythe perdu

2. Le décor de la pièce et le lieu de l'action

Le *Rudens* comprend un décor et un lieu d'action exceptionnel. Par convention, l'action de toutes les pièces de la comédie nouvelle se déroulait à Athènes. Mais parfois l'auteur grec décidait de changer de localité. Ainsi Diphile choisit Cyrène plutôt qu'Athènes pour sa comédie. Ce choix s'explique par les

besoins de l'intrigue qui prévoyait le naufrage d'un navire. Il fallait donc trouver une ville située en bord de mer. En réalité Cyrène se trouve à environ quinze kilomètres de la côte. Mais comme Cyrène n'était accessible de Grèce que par bateau, il était logique de l'imaginer plus proche de la rive. Il fallait en plus que cette ville soit grecque. Cyrène est justement une importante colonie grecque de Libye, qui ne devint province romaine qu'en 74 av. J.-C. Elle était donc encore une ville typiquement grecque aux époques où écrivirent Diphile, puis Plaute.

Le décor conventionnel et le décor exceptionnel du Rudens : maritime et sacré

Dans la comédie nouvelle, par convention, le décor est une petite place, en ville, sur laquelle se trouvent deux maisons avec leur porte d'entrée. Plaute, dans la plupart de ses pièces, a suivi cette convention. Avec le *Rudens* il y a une modification, du fait que la pièce se déroule sur la côte et non en ville. Le décor est un rivage au bord de la mer. Les actions de la nouvelle comédie se situent rarement dans un décor maritime. Dans le *Rudens*, l'arrangement scénique devait montrer d'un côté une maison, celle de Démonès, de l'autre un temple de Vénus avec son autel²⁴. Il devait y avoir des éléments du décor montrant que la scène se passait au bord de la mer. C'est la seule pièce de Plaute où le temple se substitue à l'une des deux maisons conventionnelles. Dans le *Rudens*, le temple revêt une importance capitale pour le déroulement de l'intrigue²⁵. Ainsi, quand les deux jeunes filles craignent d'être reprises par Labrax, Trachalion leur dit d'aller se réfugier dans le temple. Sans lui, les jeunes femmes n'auraient su où trouver un asile. Mais quand Labrax, profanant le lieu sacré, vient les arracher à la statue de culte, c'est finalement sur l'autel qu'elles cherchent refuge²⁶. L'autel et le temple sont un seul et même élément du décor, un lieu sacré servant d'asile. L'autel permet en plus de montrer les deux jeunes femmes dans leur situation de supplantes, car si elles étaient restées dans le temple, on ne les aurait pas vues et la scène aurait perdu de son efficacité dramatique. Plaute, et sans doute avant lui Diphile, ont donc remplacé la deuxième maison du décor traditionnel par le temple de Vénus et son autel.

René Amacker²⁷ m'a fait observer que ce motif du refuge sur l'autel n'était pas nécessaire à l'action. La scène devait donc revêtir une importance particulière pour que Plaute décide de l'insérer dans son intrigue. Amacker souligne aussi que l'autel est un élément exceptionnel comme décor de comédie.

3. Prostration : la scène de supplication et sa durée dans la pièce

Grâce à ce décor, c'est le motif de supplication des deux jeunes filles qui est mis en évidence : même quand la scène d'asile est terminée, l'autel demeure et ne cesse de rappeler le thème central de la pièce. De plus, si la scène où elles prennent place sur l'autel est courte (du vers 688 à 705), elles y restent très longtemps assises. J'ai isolé les scènes où Palestra et Ampélisque se trouvent sur l'autel.

Actes	Scènes	Vers	Personnages	Commentaires
III	3	688-705	Palestra - Ampélisque Trachalion	Trachalion dit à Palestra et Ampélisque d'aller s'asseoir sur l'autel.
III	4	706-779	Palestra - Ampélisque Démonès - Trachalion Labrax - esclaves de Démonès	
III	5	780-838	Palestra - Ampélisque Démonès - Labrax	
III	6	839-880	Palestra - Ampélisque Pleusidippe - Trachalion Labrax - Charmidès	Les esclaves de Démonès conduisent les deux jeunes filles chez leur maître. Elles quittent donc l'autel.
III	6	881-891		Fin de la scène sans les deux supplantes.
IV	4	1045-1175	Palestra - Ampélisque Démonès - Trachalion Gripus - Turbalion - Sparax	Démonès dit aux deux jeunes filles de retourner sur l'autel afin d'éviter les reproches de sa femme. Démonès reconnaît sa fille. Peut-être Palestra se lève-t-elle alors de l'autel.
IV	4	1045-1179 1176-1179	Palestra - Ampélisque Démonès - Trachalion Gripus - Turbalion - Sparax	Démonès dit à Palestra qu'ils vont entrer voir sa mère. Il ne fait alors plus aucun doute que Palestra n'est plus assise sur l'autel.
IV	4	1045-1183 1180-1183	Palestra - Ampélisque Démonès - Trachalion Gripus - Turbalion - Sparax	Palestra dit à Ampélisque de la suivre chez Démonès. Ampélisque se lève alors de l'autel.



Trachalion installe Palestra et Ampélisque sur l'autel afin qu'elles y trouvent refuge. Dans l'acte III, scène 6, vers 880, Plaute fait en sorte que Palestra et Ampélisque quittent l'autel et aillent chez Démonès. Cela s'explique par des besoins scéniques. Plaute doit libérer la place, afin de montrer la scène où Gripus trouve la valise dans son filet, et celle où l'on voit Gripus et Trachalion s'affronter. Puis Démonès revient sur scène avec les deux jeunes filles, à qui il dit de retourner sur l'autel, craignant les reproches de sa femme. Ensuite, après avoir retrouvé les objets de Palestra, Démonès reconnaît en elle sa fille. Démonès invite Palestra à entrer chez lui. Palestra dit à Ampélisque de les suivre.

Si l'on compte les vers où Palestra et Ampélisque sont assises sur l'autel, faisant face aux spectateurs, on arrive à un total de 322 vers. L'ensemble de la pièce compte 1423 vers. Les deux jeunes filles restaient donc assises sur l'autel pendant 22,628 %²⁸ des vers de la pièce. Alors que les autres personnages arrivent, partent, discutent, elles restent assises sur l'autel, ne parlant que lorsqu'on les questionne. Ce jeu de scène, deux jeunes femmes statiques, assises sur un autel pendant plus d'un cinquième de la pièce, a dû marquer les esprits.

Eschyle utilisait la prostration comme formule théâtrale

Une source antique confirme l'effet impressionnant de personnages de tragédie restant statiques pendant une grande partie de la pièce : *Les Grenouilles*²⁹ d'Aristophane (405 av. J.-C.). Celui-ci y donne une indication importante pour la scène du *Rudens*. Dans cette pièce, Euripide reproche à Eschyle d'avoir écrit des tragédies dans lesquelles le protagoniste ne prononçait pas une parole et restait immobile. Eschyle avait, en tout cas deux fois dans son oeuvre, utilisé un procédé original : mettre en scène un personnage essentiel pour l'action, mais qui ne bougeait pas, ni ne parlait. C'est le même motif que l'on retrouve dans le *Rudens* et personne à ma connaissance ne l'a relevé. Palestra et Ampélisque, à partir du moment où elles ont pris place sur l'autel, ne disent plus rien, jusqu'à ce que Démonès demande à Palestra de reconnaître sa cassette et les objets qui s'y trouvent (vers 1130).

Cette prostration sur l'autel des deux supplantes du *Rudens* doit donc être considérée comme une formule théâtrale semblable à celle qu'Eschyle a utilisée dans au moins deux de ses pièces, *Niobé* et les *Myrmidons*. On peut être sûr qu'une telle formule a été exploitée par d'autres auteurs de tragédies. Il est manifeste que la prostration faisait partie la tragédie qui fut parodiée par Diphile, puis par Plaute.

4. La reconnaissance

Les jeunes filles de l'action originale devaient avoir le même statut social, mais Diphile avait dû modifier ce détail en présentant une fille de naissance libre et une esclave. Rien ne les distingue sur les monuments, tout au contraire : leurs vêtements et leurs parures les rapprochent, et il paraît évident que les deux jeunes filles étaient de même rang. De plus elles ne pouvaient être que de condition libre, car qui se soucierait du sort réservé à deux esclaves ? Les esclaves sont des personnages secondaires. Des jeunes filles de naissance libre peuvent, après diverses circonstances, telles qu'enlèvement, asservissement après une défaite, être devenues des esclaves. Plaute, ou Diphile (il est impossible de dire lequel), a donc pris pour modèle une pièce où il y avait deux jeunes filles de même statut social, en l'occurrence libres, et il a fait de l'une une esclave, de l'autre une jeune fille de naissance libre.

La "reconnaissance" comme ressort récurrent du théâtre antique

La reconnaissance est une formule théâtrale très importante utilisée par les auteurs tragiques et comiques. C'est un *leitmotiv* du théâtre antique. Et l'un des thèmes principaux du *Rudens* est justement la reconnaissance de Palestra en tant que fille de Démonès.

Aristote, dans sa *Poétique* évoque le thème récurrent de l'*anagnórisis*³⁰, soit de la "reconnaissance". Aristote y présente une analyse de la tragédie et il analyse toutes les espèces de reconnaissance : par les signes, par simple artifice du poète, par souvenir, qui découle d'un raisonnement, qui parfois est un faux raisonnement, qui dérive des faits eux-mêmes. La reconnaissance du *Rudens* se fait par les signes. La reconnaissance devait être un thème important de la tragédie parodiée par Diphile et Plaute.

5. Les autres thèmes du Rudens

Les thèmes principaux du *Rudens* dépassent largement la comédie pure. On n'y trouve pas de tromperies, de quiproquos ou de supercherie. Les thèmes du *Rudens* en font une pièce à part dans l'oeuvre de Plaute. Ces thèmes sont : le parjure, le sacrilège, la supplication, les deux arbitrages et le rétablissement de la vérité grâce à la reconnaissance.



Le parjure et le sacrilège sont personnifiés par Labrax. Le léno ne respecte pas le marché qu'il avait passé avec Pleusidippe et il commet un sacrilège en violant un lieu sacré. Le thème de la supplication est représenté par les deux jeunes filles se réfugiant sur l'autel pour échapper au léno. L'arbitrage concernant un objet de litige est un sujet souvent traité dans le théâtre antique. Plaute présente ici deux arbitrages opérés par Démonès. Le premier litige oppose Trachalion à Gripus, le deuxième Gripus à Labrax. Un thème très important est celui qui consiste à rétablir la vérité. Trachalion fait tout pour que Palestra puisse retrouver les objets qui lui permettront d'être reconnue par ses parents. La "reconnaissance" est donc un rétablissement de la vérité.

6. Le rêve de Démonès

Le songe raconté par Démonès est également un motif de tragédie. Ce n'est en tout cas pas un élément de la comédie traditionnelle. Le rêve que raconte Démonès³¹ est donc un élément tragique. Par ce rêve les dieux ont voulu prévenir Démonès de ce qui allait se passer. Et effectivement aux vers 771-773, il comprendra la signification de son rêve. Un détail souligne encore l'aspect tragique du rêve raconté : il fait référence à un mythe grec bien connu, celui de Philomèle et Procne³².

7. La prêtresse

Dans sa pièce, Plaute donne à la prêtresse un rôle au ton tragique : vers 258-289. Il ne fait aucun doute qu'elle faisait partie de la pièce de Diphile et de la tragédie parodiée. Elle a donc un rôle précis à remplir. Elle n'est pas une simple figure de remplissage. Elle devait manifestement jouer un rôle dans la tragédie, au même titre que la Pythie des *Euménides* d'Eschyle. J'en veux pour preuve la fréquence avec laquelle la prêtresse apparaît sur les monuments étudiés : sur le vase (5) et sur le relief (9). De surcroît, une jeune femme, sans doute une intendante du culte, apparaît sur le vase (7). Dans l'imagerie, la prêtresse est caractérisée par le verrou du temple³³ et par son âge respectable. Sur le vase (5), elle a les cheveux blancs et elle tient le verrou sur son épaule. Sur le relief (9), elle est voûtée, et son visage est marqué de rides. Elle porte là aussi le verrou sur son épaule. Sur le vase (7), la préposée au culte est une jeune femme. Dans le *Rudens*, Ampélisque décrit Ptolémocratie comme étant une vieille prêtresse, ce qui correspond parfaitement à nos représentations des monuments (5) et (9). Parmi les vingt-et-un pièces de Plaute que nous avons conservées, il n'y a qu'une seule prêtresse, et c'est Ptolémocratie. La prêtresse jouait donc un rôle significatif dans la tragédie qui a inspiré Diphile et Plaute, et, manifestement, dans le mythe qui constituait le contenu de cette tragédie.

8. Le choeur des pêcheurs : référence au choeur tragique

Le choeur, dans la tragédie, était un personnage qui jouait un rôle dans l'intrigue. Le choeur de la comédie ancienne revêtait encore une certaine importance. Dans la comédie moyenne et nouvelle, en revanche, il n'avait plus de rôle dramatique, et le chant, interprété par le choeur, devint une sorte d'entracte. Le choeur n'apparaît ni dans les adaptations romaines de la tragédie grecque, ni dans les comédies de Plaute (à l'exception du *Rudens*) et de Térence.

Le choeur des pêcheurs (vers 290-324) sert de transition entre le ton tragique et le ton comique. Il conserve la fonction dramatique du choeur. Le choeur des pêcheurs du *Rudens* est unique dans l'oeuvre de Plaute et son origine tragique ne fait aucun doute. Plaute a peut-être trouvé le modèle de ce choeur dans la tragédie d'Euripide intitulée *Sthénébée*, où les pêcheurs découvrent le corps de Sthénébée sur le rivage de Mélos. Là aussi les pêcheurs se plaignent de leur pauvre vie. La situation est donc semblable, en ce qui concerne les plaintes des pêcheurs, à celle du *Rudens*. René Amacker m'a montré que le choeur des pêcheurs apparaît comme un corps étranger dans la comédie de Plaute. Il souligne que le choeur est un indice important du rapport du *Rudens* avec la tragédie.

9. Le ton tragique du Rudens

En plus des éléments directement tirés de la tragédie déjà cité ci-dessus, il y a le ton qui est résolument tragique. Contribuent à ce ton tragique : les plaintes de Palestra sur son sort après le naufrage : vers 185-219; le désespoir d'Ampélisque : vers 220-227; les retrouvailles des deux jeunes filles et leur décision d'aller vers le temple : vers 228-257; l'accueil des jeunes filles par Ptolémocratie, la prêtresse du temple de Vénus : vers 258-289; la demande d'aide de Trachalion : vers 615-626; la plainte de Palestra suivant l'agression de Labrax dans le temple : vers 664-675; le réconfort apporté par Trachalion aux deux jeunes filles : vers 675-681; le conseil que leur donne Trachalion de se réfugier sur l'autel et l'arrivée de Démonès



avec du secours; vers 682-705; la joie de Démonès qui veut marier sa fille à un Athénien : vers 1191-1204. On a affaire ici à de la paratragédie, soit à de l'imitation du style tragique au niveau de l'expression, de la métrique et de la mise en scène. A cela s'ajoute le ton élevé et résolument religieux. Ce ton gagne en intensité par la présence du temple de Vénus, de son autel et de la prêtresse Ptolémocratie.

10. Mythe, tragédie et tragi-comédie : le cas de l'*Amphitryon* de Plaute

L'*Amphitryon* offre un parfait exemple du cheminement fait par une intrigue théâtrale depuis le mythe, en passant par la tragédie, jusqu'à la tragi-comédie. Le mythe raconte l'histoire d'Amphitryon, trompé involontairement par sa femme Alcmène, quand Zeus prit les traits du mari. Ce mythe fut porté à la scène par Euripide dans sa tragédie *Alcmène*. Le thème du mythe, propice à la parodie, fut choisi par Plaute comme sujet d'une de ses tragi-comédies. Nous ne possédons que des fragments de la pièce d'Euripide³⁴. Mais, l'action mythologique nous est connue par de nombreuses représentations sur vases³⁵ et également par les citations des auteurs antiques. Plaute, justement dans le *Rudens*³⁶, évoque la fin d'*Alcmène* avec sa tempête. Mais Plaute ne se contente pas de mentionner cette tragédie, il s'en inspire directement dans la scène où Labrax, fâché de ne pouvoir récupérer les deux jeunes femmes, menace de mettre le feu à l'autel³⁷. Même si on ne possède que des fragments de la pièce d'Euripide, on sait ce que contenait son *Alcmène*. On ne peut affirmer que Plaute ait adapté l'*Alcmène* d'Euripide. D'autres tragédies et comédies avaient pour sujet le mythe d'Amphitryon et d'Alcmène³⁸. On ne peut donc pas dire laquelle a inspiré Plaute. En revanche on peut établir un parallèle entre l'*Amphitryon* et le *Rudens* : ce tableau met en évidence les similitudes qui existent entre les modes de construction à partir des mythes jusqu'aux deux pièces de Plaute d'une part, l'imagerie des vases italiotes d'autre part.

	Tradition figurée	Tradition littéraire
Mythe d'Amphitryon	Alcmène sur l'autel entouré d'un bûcher Quatre vases italiotes	Diverses tragédies (dont celle d'Euripide) ↓ Un poète de la comédie nouvelle grecque ↓ Plaute : <i>Amphitryon</i>
Mythe perdu (celui que nous recherchons)	Deux supplantes sur un autel Huit vases italiotes et un relief.	Tragédie perdue ↓ Diphile ↓ Plaute : <i>Rudens</i>

V. Conclusion

Marx et sa reconstruction du *Rudens*

Dans son commentaire³⁹, Marx propose une reconstruction du *Rudens*. Après avoir rappelé que le *Rudens* est adapté d'une pièce de Diphile dont on ne connaît pas le titre, il divise l'action de cette pièce en deux parties distinctes :

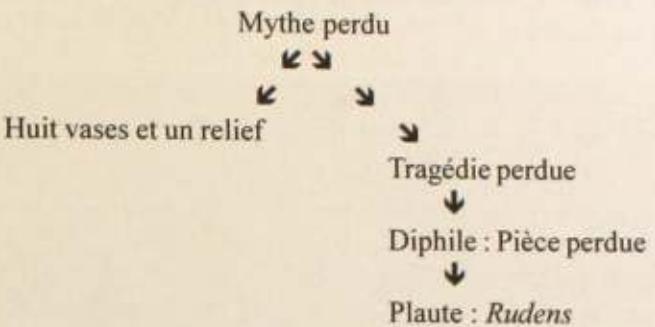
1. deux jeunes filles cherchent asile sur un autel, poursuivies par un personnage et aidées par un autre;
2. l'arbitrage de Démonès dans le litige qui oppose Gripus à Labrax.

La première partie serait inspirée d'une tragédie disparue tirée d'un mythe, mythe qui se trouve représenté sur un vase apulien (5). La deuxième partie serait l'adaptation de l'*Epitrepones* de Ménandre⁴⁰. Indépendamment de ces deux parties, Plaute aurait fait des rajouts par *contaminatio* provenant de deux tragédies : le naufrage serait tiré de Sophocle⁴¹ et de son *Nauplios*, le chœur des pêcheurs serait tiré d'Euripide et de sa *Sthénée*⁴².

Délimitation du mythe et interprétation

Cet article a pour but d'identifier le mythe qui est illustré sur les neuf monuments. C'est la proposition de Friedrich Marx qui m'a paru la plus digne d'intérêt. Grâce à une convergence d'indices (le prologue, le rêve de Démonès, la prêtresse, la reconnaissance, le décor, la prostration sur l'autel ...), cette hypothèse me semble la plus convaincante comme réponse à l'éénigme du mythe représenté.

Après avoir analysé tous les éléments tragiques du *Rudens*, il me semble possible d'opérer le lien entre le mythe qui est à la source de cette pièce et celui qui inspira les peintres italiotes ainsi que le sculpteur du relief. Je propose donc un tableau qui met les monuments figurés en corrélation avec le *Rudens* :



Il reste maintenant à définir le mythe représenté sur les neuf monuments étudiés. Je me limiterai à donner le schéma du mythe recherché plutôt que son récit. De surcroît, ce schéma ne vaudra que pour la partie centrale du mythe. En dire plus sur les antécédents et sur le dénouement serait arbitraire et hasardeux. Je commence par définir les personnages présents dans le mythe illustré sur les neuf monuments étudiés : un jeune homme, un homme d'âge mûr, deux jeunes filles et une prêtresse. Il faut ensuite préciser ce que chacun de ces personnages faisait dans l'action représentée.

- * le jeune homme, le héros, défend les deux jeunes filles;
- * l'homme d'âge mûr, le "méchant", attaque les deux jeunes filles ou veut les reprendre en sa possession. C'est un roi, on le voit à ses vêtements et surtout à son sceptre. De faire du roi un proxénète donne la mesure de la transposition comique de la parodie;
- * les deux jeunes filles, de même statut social, à savoir libres, ont été considérées comme des esclaves à la suite d'un enlèvement. Elles cherchent refuge sur un autel;
- * la prêtresse, caractérisée par le verrou du temple, protège les deux jeunes filles.

On peut maintenant esquisser le mythe, ou le fragment de mythe, qui nous est présenté sur les neuf monuments. Ce mythe racontait l'histoire de deux jeunes filles, de naissance libre, peut-être considérées à tort comme des esclaves suite à un enlèvement. Elles ont toutes deux le même statut social, car elles portent les mêmes vêtements et les mêmes parures. Ceci signifie qu'elles sont sans doute soeurs. Ces deux jeunes filles, suite à des événements que, dans l'état actuel de nos connaissances, nous ne connaissons pas, cherchent refuge sur un autel qui indique que l'on est à proximité d'un temple. Mais un roi, caractérisé par son sceptre, ne respecte pas le lieu sacré, et se précipite sur les deux jeunes filles, l'épée à la main. Il s'apprête à les arracher de l'autel, sous la menace de son arme, ou peut-être à les tuer sur l'autel.

L'une des raisons pour lesquelles je considère le roi comme l'agresseur s'appuie sur les conventions de la nouvelle comédie. Dans les pièces qui en font partie, il y a toujours opposition entre le bon jeune homme et le méchant, qui peut être un léno, un huissier, un père ou un banquier. Il ne me semble pas trop téméraire de dire que sur les vases étudiés le jeune homme s'oppose à l'homme d'âge mûr, et que ce jeune homme défend les deux jeunes filles. Dans la mythologie figurée, quand on se trouve en présence d'un jeune homme et d'un homme d'âge mûr, tous deux l'arme à la main, et d'une ou plusieurs femmes, le jeune homme défend toujours la ou les femmes, que l'homme d'âge mûr agresse.

Le jeune homme, le héros, arrive *in extremis* au secours des deux jeunes femmes. Il n'y a pas de héros sans ennemi : ils se conditionnent l'un l'autre. Lui aussi a son épée à la main. Je pense que c'est le jeune homme qui défend les deux jeunes filles, car, dans le *Rudens*, même si Trachalion s'oppose au léno, c'est Pleusidippe, le héros juvénile, qui finit par épouser la jeune fille de naissance libre. Et, toujours dans le *Rudens*, c'est le léno Labrax qui joue le rôle de persécuteur des jeunes femmes. Or, Labrax est plus âgé que Pleusidippe, autre indice que le roi, sur les vases, est l'agresseur des jeunes femmes. Si l'on accepte l'idée que c'est le jeune homme qui défend les supplantes, on peut admettre qu'il est amoureux de l'une d'entre elles.



Durant l'agression, la prêtresse intervient. Elle tente de défendre les deux jeunes femmes. Sur le vase (5), elle lève la main, dans un geste de supplication. Et ce geste, la prêtresse le fait à l'intention du roi, nouvel indice que c'est bien le roi qui est l'agresseur. De même, sur le vase (7), la jeune intendant du culte se trouve derrière le roi, qui vient de passer devant elle pour foncer sur les deux jeunes filles. Effrayée, elle lâche une oenochoé. Les divinités, elles, ne font qu'assister à la scène sans y participer. Les antécédents et l'issue de cette action ne nous sont pas connus. L'étape ultime du mythe ne peut pas être déterminée d'après les neuf monuments et le *Rudens*. Il y avait peut-être une scène de reconnaissance, où les deux jeunes filles retrouvaient leur statut de femmes libres et, ou, leurs parents. Cependant, ce thème, si souvent exploité par les poètes, n'était peut-être qu'une adjonction de l'auteur de la tragédie perdue, ou de Diphile, au mythe qui les inspira.

Notes

- ¹Minervini, G., *Bull. Nap. II*, 1844, no. 33, pl. VII, 2, (repris dans le catalogue Jatta : Jatta, G., *Catalogo del Museo Jatta*, Naples, 1869, p. 162-180, no. 414, réédité à Bari, 1996).
- ²Cet article est le résumé de mon mémoire de licence intitulé : *Un mythe inconnu sur un groupe de vases apuliens*, Genève, 1999. Directeur de mémoire : Jean-Marc Moret.
- ³Trendall, A. D., Cambitoglou, A., *RVA*, Vol. I, Oxford, 1978, p. 409, no. 68.
- ⁴Trendall, A. D., Cambitoglou, A., *RVA Suppl. II*, Londres, 1992, *BICS*, Suppl. no. 60, p. 96-97, no. 126a, pl. XIX, 1.
- ⁵Schauenburg, K., "Baltimoremauer oder Maler der weissen Hauben? Zu zwei Krateren Privatbesitz", *AA*, 1994, p. 562, no. 7, note no. 93.
- ⁶Trendall, A. D., Cambitoglou, A., *RVA Suppl. II*, Londres, 1992, *BICS*, Suppl. no. 60, p. 147, chap. 18, no. 17c, pl. XXXV, 3.
- ⁷Trendall, A. D., Cambitoglou, A., *RVA*, Volume II, Oxford, 1982, p. 532.
- ⁸Trendall, A. D., Cambitoglou, A., *RVA Suppl. II*, Londres, 1992, *BICS*, Suppl. no. 60, p. 148, chap. 18, no. 47a.
- ⁹Trendall, A. D., Cambitoglou, A., *RVA*, Volume II, Oxford, 1982, p. 534, no. 286, chap. 18, p. 532.
- ¹⁰Trendall, A. D., Cambitoglou, A., *RVA*, Volume II, Oxford, 1982, p. 961, no. 2a, chap. 29, p. 532.
- ¹¹Trendall, A. D., Cambitoglou, A., *RVA Suppl. I*, Londres, 1983, *BICS*, Supplement no. 42, pl. XXXVIII, 2-4.
- ¹²Trendall, A. D., Cambitoglou, A., *RVA Suppl. II*, Londres, 1992, *BICS*, Supplement no. 60, p. 345, no. 2a.
- ¹³Schauenburg, K., "Baltimoremauer oder Maler der weissen Hauben? Zu zwei Krateren Privatbesitz", *AA*, 1994, p. 543-569, no. 6, p. 560, fig. 21-22.
- ¹⁴Record of The Art Museum, Princeton University, *Acquisitions of The Art Museum 1983*, Princeton, 1984, Volume 43, no. 1, p. 40-41, fig. p. 40.
- ¹⁵Les différentes interprétations de ces neuf monuments sont mentionnées dans le mémoire cité en note 2.
- ¹⁶Hygin, *Fables*, Paris, 1997.
- ¹⁷Appolodore, *Bibliothèque*, Paris, 1991.
- ¹⁸Hauser, F., "Die lokrischen Mädchen", *OJh*, 1912, no. 15, p. 168-173, fig. 107-109.
- ¹⁹Keuls, E., *The Water Carriers in Hades, A Study of Catharsis through Toil in Classical Antiquity*, Amsterdam, 1974, p. 77-79, fig. 6-7.
- ²⁰Robert, C., *Archaeologische Hermeneutik, Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*, Berlin, 1919, p. 370-377, fig. 281-283.
- ²¹Marx, F., *Plautus Rudens*, Leipzig, 1928, p. 148-149, 273-278; fig. p. 1.
- ²²Plaute, *Rudens*, Tome VI, Paris, 1962.
- ²³Aellen, Ch., Cambitoglou, A., Chamay, J., *Le peintre de Darius et son milieu, vases grecs d'Italie méridionale*, Genève, 1986, p. 77; Aellen, Ch., *A la recherche de l'ordre cosmique, forme et fonction des personnifications dans la céramique italiote*, Tomes I-II, Zurich, 1994, p. 16-17, note 31, p. 135, note 10, p. 265.
- ²⁴Plaute, *Amphitryon*, Paris, 1932, Tome I.
- ²⁵Le terme de "leno" (francisé en "léno"), peut être défini de deux façons. Premièrement, et de manière générale, on peut envisager le léno comme un marchand d'esclaves. Deuxièmement le léno peut être considéré comme un proxénète qui a en sa possession des femmes qui se prostituent à son profit. Dans le cas du *Rudens*, il ne fait aucun doute que le léno Labrax fait partie de la deuxième des catégories qui viennent d'être décrites.
- ²⁶Sur ce mythe voir : Hygin, *L'Astronomie*, Paris, 1983, Livre II, chap. 1, p. 17-19, chap. 4, p. 22-28; Livre III, chap. 3., p. 88-89; Hygin, *Fables*, Paris, 1997, CXXX, p. 101-102; CCXXIV, p. 148-149; Ovide, *Les Métamorphoses*, I, Paris, 1985, Livre II, vers 496-530, p. 54-55.
- ²⁷Sur l'autel en tant qu'élément du décor voir : Saunders, C., "Altars on the Roman Comic Stage", *TAPhA*, XLII, 1911, p. 91-103.
- ²⁸Il en est de même dans de nombreuses tragédies d'Eschyle et d'Euripide où on trouve souvent sur la scène un



temple et son autel. *Chez Eschyle* : *Les Suppliants*; *Les Eumenides*. *Chez Euripide* : *Hippolyte*; *Les Héraclides*; *Andromaque*; *La Folie d'Héraclès*; *Les Suppliants*; *Ion*; *Iphigénie en Tauride*.

²⁹Plaute, *Rudens*, Tome VI, Paris, 1962, p. 153-155, vers 688-705.

³⁰René Amacker a consacré un semestre à l'étude du *Rudens* dans son séminaire intitulé : "Plaute : *Le Cordage*" durant l'année académique 1998-1999. J'ai donc discuté avec M. Amacker des éléments typiquement tragiques contenus dans cette pièce de Plaute.

³¹322 x 100 : 1423 = 22,628. Donc 322 vers représentent 22,628 % de l'ensemble de la pièce.

³²Aristophane, *Les Grenouilles*, Tome IV, Paris, 1991, p. 129-130, vers 907-927.

³³Aristote, *Poétique*, Paris, 1990, p. 44-45, 1452a-1452b, ch. 11; p. 52-53, 1454b-1455a, ch. 16.

³⁴Plaute, *Rudens*, Tome VI, Paris, 1962, p. 149, vers 593-614.

³⁵Sur ce mythe voir : Hygin, *Fables*, Paris, 1997, p. 46-47, fable XLV, "Philomèle".

³⁶Sur le verrou en tant qu'attribut de la prêtresse et des exemples de sa représentation sur des vases italiotes : Moret, J.-M., *L'Ilioupersis dans la céramique italiote, les mythes et leur expression figurée au IVe siècle*, Genève, 1975, Tome I, p. 137-139; Tome II, pl. 47.2; pl. 77; Knoepfler, D., *Les imagiers de l'Orestie, mille ans d'art antique autour d'un mythe grec*, Zurich, 1993, p. 75, fig. 57; pl. XIX.

³⁷Pour les fragments d'*Alcmène* d'Euripide, voir : Euripide, *Fragments*, "Alcmène", Première partie, Tome VIII, Paris, 1998, p. 117-135; Nauck, A., *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, "Euripide", 2e édition, Hildesheim - Zurich - New York, 1983, p. 386-389, fragments 88-104.

³⁸Engelmann, R., *Beiträge zu Euripides : I. Alkmene*, Berlin, 1882; Séchan, L., *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926, p. 242-248; Trendall, A. D., Webster, T. B. L., *Illustrations of Greek Drama*, Londres, 1971, p. 76-77 : III.3.6 (Cratère à calice apulien, par le Peintre de la Naissance de Dionysos, Tarente, I.G. 4600); III.3.7 (Cratère en calice sicilien, Lipari, 9405); III.3.8 (Cratère en cloche pestan, signé par Python, Londres, British Museum, F 149). Les trois montrent une Alcmène assise sur l'autel autour duquel Amphitryon a élevé un bûcher. Devant l'action d'Amphitryon Zeus réagit en déclenchant une énorme tempête pour éteindre le bûcher et il force Amphitryon à pardonner à Alcmène qui a été dupée.

³⁹Plaute, *Rudens*, Tome VI, Paris, 1962, vers 83-88, p. 120.

⁴⁰Plaute, *Rudens*, Tome VI, Paris, 1962, vers 761; 766-768, p. 159.

⁴¹Les philologues ont déterminé que parmi ces sources d'inspiration possibles, cinq étaient les plus probables : Euripide, *Alcmène*; Sophocle, *Amphitryon*; Apollodor, *Bibliothèque*, II, 61; Platon le Comique, *La longue nuit*; une comédie de *phlyaque*.

⁴²Marx, F., *Plautus Rudens*, Leipzig, 1928.

⁴³Sandbach, F. H., *Menandri Reliquiae Selectae*, New York, 1990, p. 97-130; Blanchard, A., *Essai sur la composition des comédies de Ménandre*, Paris, 1983, p. 333-349; Croiset, M., "Ménandre, L'Arbitrage", *REG*, XXI, Paris, 1908, p. 233-325.

⁴⁴Sur les fragments du *Nauplios* de Sophocle, voir : Pearson, A. C., *The Fragments of Sophocles*, Volume II, Cambridge, 1917, p. 80-91, fragments 425-438; Radt, S., *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Volume 4, "Sophocles", Vandenhoeck und Ruprecht in Göttingen, 1977, p. 353-361, fragments 425-438.

⁴⁵Pour les fragments de la *Sténobée* d'Euripide voir : Nauck, A., *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, "Euripide", 2e édition, Hildesheim - Zurich - New York, 1983, p. 567-572, fragments 661-672.



LA NAVIGATION SUR LE LEMAN A L'EPOQUE GALLO-ROMAINE

Par Xavier Coquoz

Si les vestiges archéologiques retrouvés dans ou au bord du lac Léman concernant l'utilisation de cette voie navigable pour les premiers siècles de notre ère sont relativement peu nombreux ou spectaculaires, la découverte récente des restes de deux installations portuaires sur la côte française, doublant d'un coup le nombre de structures découvertes pour cette fonction, nous autorise à revenir sur cet aspect relativement méconnu de notre histoire régionale.

L'importance des voies d'eau dans l'acheminement des marchandises n'est plus à démontrer, en effet, avant l'avènement du chemin de fer, elles constituent le moyen le plus sûr, le plus économique et parfois le plus rapide pour le transport des marchandises pondéreuses ou fragiles.

Dans les reliefs accidentés, elles constituent autant d'axes de pénétration vers l'intérieur des terres, et sont systématiquement flanquées par des voies terrestres qui ne s'éloignent d'elles qu'à l'approche des défilés et autre rétrécissement, servant tantôt de chemins de halage, tantôt au transbordement entre les points de rupture de charge, entre deux voies d'eaux ou dans les zones saisonnièrement ou annuellement impraticables. Mais c'est surtout la situation géographique et dans une certaine mesure politique qui donne toute son importance à un plan d'eau navigable. Or, le Léman est traversé par un Rhône qui d'un côté prend sa source dans les Alpes, ouvrant par la même occasion sa large vallée accès privilégié vers les cols aboutissants en Italie ; et de l'autre offre une route directe et praticable avec des embarcations sur toute sa longueur depuis la Méditerranée jusqu'à Seyssel (40 km en aval de Genève, d'où il aisé par voie de terre de gagner cette dernière). Bordé dans sa partie nord par le plateau suisse, ce lac n'est qu'à une cinquantaine de kilomètres d'un complexe aquatique constitué par le lac de Neuchâtel, la Thielle, le lac de Morat, l'Aar et enfin le Rhin permettant un liaison navigable presque discontinue entre la Méditerranée et les populations germaniques du nord de l'Europe (avec deux portages entre Seyssel et Genève, Lausanne-Vidy et Yverdon ; l'un dû aux pertes du Rhône l'autre au passage du bassin versant rhodanien au bassin versant rhénan). Dans le contexte de la conquête et la romanisation de l'Europe occidentale, sa position stratégique en fait le passage obligé pour le ravitaillement venu du sud à travers la voie rhodanienne et sa continuation logique à travers le plateau suisse jusqu'au *limes* du Rhin oriental. La région lémanique se trouve aussi sur le trajet terrestre le plus court entre l'Italie et la Grande-Bretagne qui via le Grand St Bernard, Vevey ou Lausanne, Yverdon, Pontarlier, Besançon et finalement La Manche, permet d'acheminer les renforts militaires par la voie la plus rapide vers la *Provincia Britannia*.

Le Léman est flanqué de deux voies¹, l'une au sud date de l'époque préhistorique et est la plus fréquentée jusqu'à l'époque de Claude, l'autre au nord dont les aménagements effectués suite à la conquête de la Bretagne en particulier au niveau de Chillon permettront de drainer la plus grande partie du trafic terrestre jusqu'au IV^e siècle, où une certaine insécurité et le démantèlement progressif de la colonie de Nyon auront pour effet de réhabiliter partiellement la voie sud un peu plus sûre.

S'il ne fait aucun doute que des villes comme Nyon, Thonon, Villeneuve ou Vevey devaient posséder un port dès l'époque romaine, on n'en a retrouvé aucune trace à l'heure actuelle. Seul quatre sites ont livré des restes d'aménagements portuaires : Lausanne-Vidy, Genève, Anthy sur Léman et Nernier. C'est le port de Genève qui a fourni les vestiges les plus conséquents dans les Rues Basses en contrebas de l'église de la Madeleine. Il a livré trois phases successives d'aménagements dont la plus ancienne remonte à 120-105 avant notre ère (fig. 2 et 3), elle se traduit sur le terrain par une série de pilotis implantés dans une anse naturelle, servant de renforts de rive et dessinant un grand ponton en forme de "L" s'étirant perpendiculairement au rivage. Le tout est complété par une estacade et quelques aménagements destinés à la protection des structures contre la bise.

En 100 av. J.-C., peut-être consécutivement à une élévation du niveau des eaux, les piquets sont abandonnés et remplacés par des pieux très rapprochés. Les autres ouvrages sont surélevés et de grosses agrafes de fer retrouvées sur le terrain semblent indiquer des superstructures en madriers. Dans cette même phase est érigée la fameuse statue de bois datée par la dendrochronologie des années 100 à 50 avant notre ère², qui servait peut-être à marquer l'entrée du port ou de la ville³.

Ensuite, avant 47 de notre ère, est édifiée une digue sur plus de 200 m (fig. 3). Elle est constituée de pieux

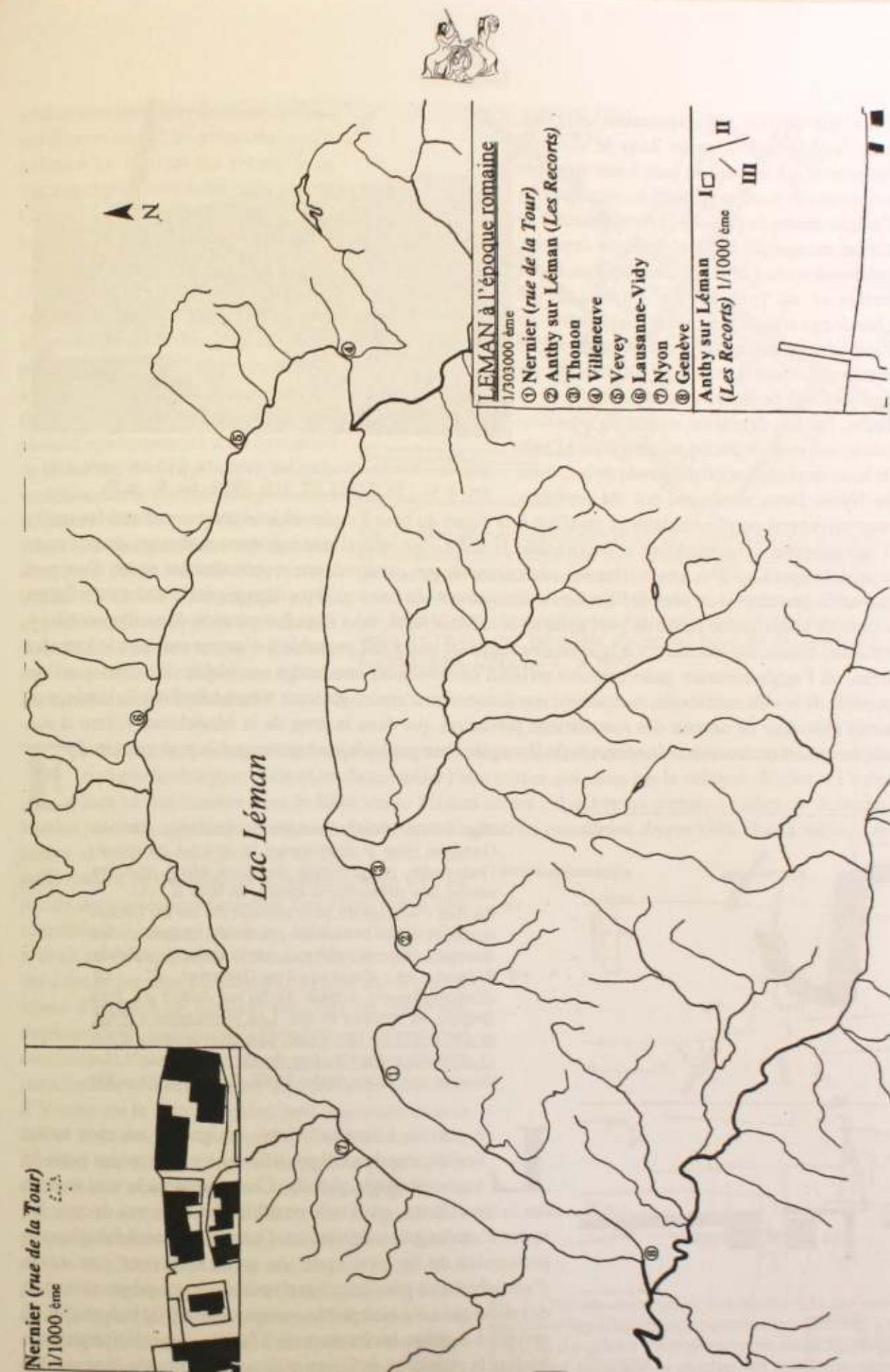


Fig. 1 . Principaux sites romains du Léman avec plan de situation des sites de Nernier et Anthy-sur-Léman (Coquoz 1999, pl. I fig. 1).



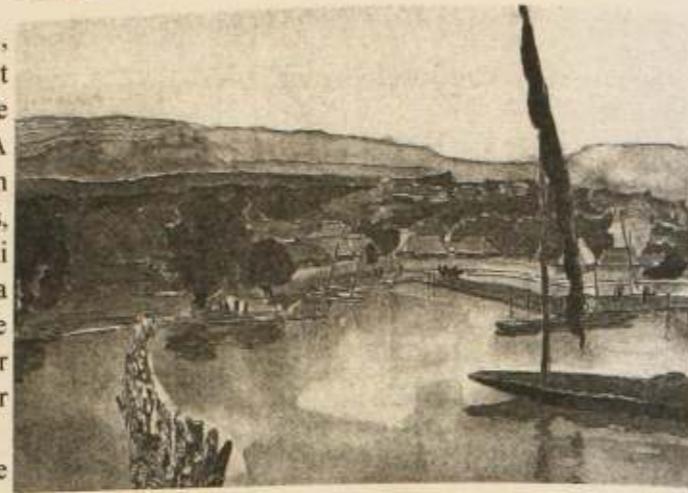
plus ou moins régulièrement alignés, profondément implantés dans le substrat lacustre et qui servent de base à une structure composée de poutres et de blocs erratiques. A l'emplacement de l'ancien port est construit un chenal, marqué par une double rangée de pilotis, qui donne accès à diverses constructions. Parmi celles-ci se trouvait un bureau de la *Quadragesima Galliarum*⁴, attestant de l'importance des échanges dans ce carrefour routier et lacustre. L'ensemble est complété par de nombreux pontons et estacades.

Enfin, dans la deuxième moitié du troisième siècle, une restructuration est entreprise à l'aide de blocs de récupération provenant de la colonie de Nyon. Deux structures ont été repérées, respectivement perpendiculaire et parallèle à la digue du haut Empire et interprétées comme les restes d'une enceinte. Elles semblent s'inscrire dans le cadre d'un nouvel aménagement portuaire, dont le reste nous échappe. En 1934, Louis Blondel, alors archéologue cantonal, cru reconnaître les restes d'un port fluvial un peu en aval du pont de l'Ile. Les aménagements de rives qu'il y a dégagés étaient alors similaires à ceux de la deuxième phase du port antique de la Madeleine, sans toutefois pouvoir formellement les y rattacher chronologiquement. Ce type de structures est tout à fait probable à d'autres endroits le long des rives, où l'agglomération gallo-romaine reflétait certainement une image semblable à celles que l'on possède de la ville médiévale, comportant une succession d'aménagements visant à faciliter l'abordage. Il serait réducteur de ne voir des installations portuaires que dans la zone de la Madeleine, même si son emplacement en contrebas du «forum» du Bourg de Four peut y laisser envisager le port principal.

Fig. 2. Reconstitution du port de Genève vers 120 av. J.-C. (BONNET ET ALII 1989, fig. 6, p.5).

Fig. 3. En haut : vestiges du premier port de Genève. On y distingue le grand ponton, l'estacade, les renforts de rives ainsi que les restes des protections contre la bise à l'est. En bas : Vestige du port romain du Ier au III^e siècle. Avec au centre les restes du bâtiment des douanes, face au chenal, ainsi qu'une série de digues et d'estacades. (Bonnet C., *Le développement urbain jusqu'au début du Bas Empire*, in Broillet et alii, *Les Monuments d'Art et d'Histoire de la Suisse, Les Monuments d'Art et d'Histoire du Canton de Genève*, tome I, La Genève sur l'Eau, Bâle, 1997, fig. 22 et 23 p.28)

Le port de Lausanne-Vidy, malgré un nombre assez conséquent de vestiges, offre une vision moins nette de sa morphologie globale. C'est toutefois le seul endroit sur la terre ferme, où il soit possible actuellement de voir les restes d'aménagement riverains. Dans le parc archéologique, à proximité de la basilique, on peut observer une série d'enrochements parallèles à la rive antique, coupé par une sorte de rampe qui a été interprétée comme un perré de halage (fig. 4) servant à échouer les bateaux où à faciliter leur déchargement. Malgré la proximité du forum et de ses monuments, il ne semble pas que ces aménagements soient les restes du port principal (pour autant qu'il y en ait eu un, qui aurait très bien pu être avantageusement remplacé par une succession d'ouvrages modestes disséminés sur la partie riveraine de la ville). En effet, l'accès restreint à ce perré ainsi que l'absence de bâtiments qui puissent être interprétés comme des entrepôts, plaident en faveur d'une installation secondaire. Ces structures qui datent de la deuxième moitié du premier siècle ap. J.-C.



sont contemporaines de constructions qui étaient situées au centre de la ville antique (à l'ouest du forum sous l'emplacement actuel des bâtiments du Comité International Olympique), comprenant des renforts de rives complétés par un ponton, une estacade ou une jetée (qui se présentent concrètement sous la forme de deux alignements de pieux plus ou moins perpendiculaires) à mettre en relation avec les restes d'un grand entrepôt riverain. On distingue une deuxième phase d'aménagement dans le courant du deuxième siècle qui semble indiquer un déplacement des activités portuaires du centre vers la périphérie ouest du *vicus*. Les vestiges découverts lors des chantiers de la station d'épuration (STEP 1963-1976), quelques pieux alignés marquant peut-être un chenal, vont dans ce sens, alors que diverses scories attestent de la présence d'une activité artisanale à proximité⁵.

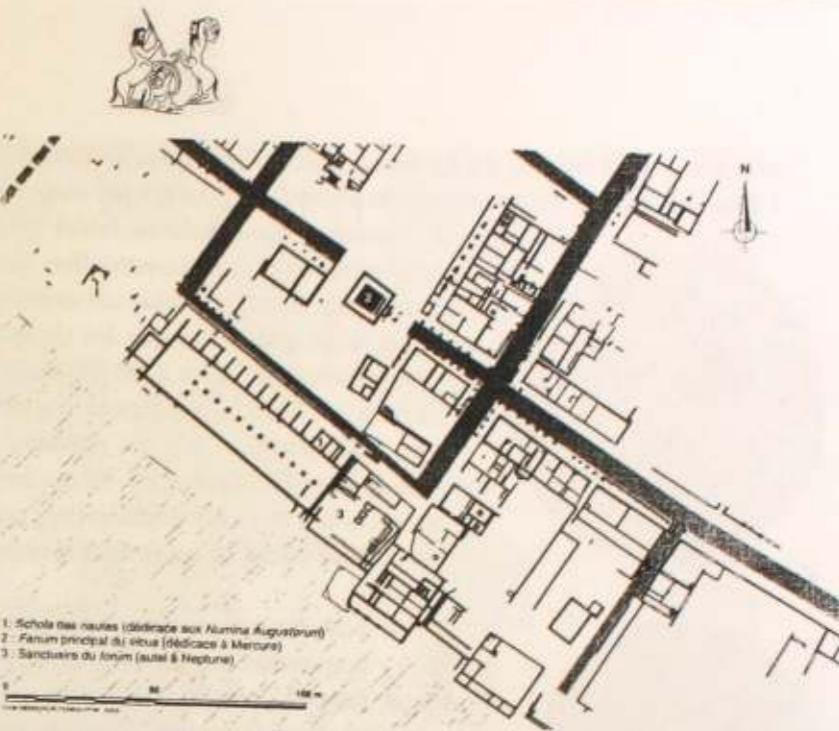


Fig. 4. Plan archéologique du centre de l'agglomération antique de Lousonna. On y distingue bien la basilique caractérisée par sa colonnade axiale et au sud de celle-ci le perré de halage, rectangle en trait clairs presque accolé au temple du *Forum*. Les hachures au bas de l'image figurent les eaux du Léman, la ligne de rivage est parallèle au grand côté de la basilique (LUGINBÜHL 1999 fig. 3., p. 580).

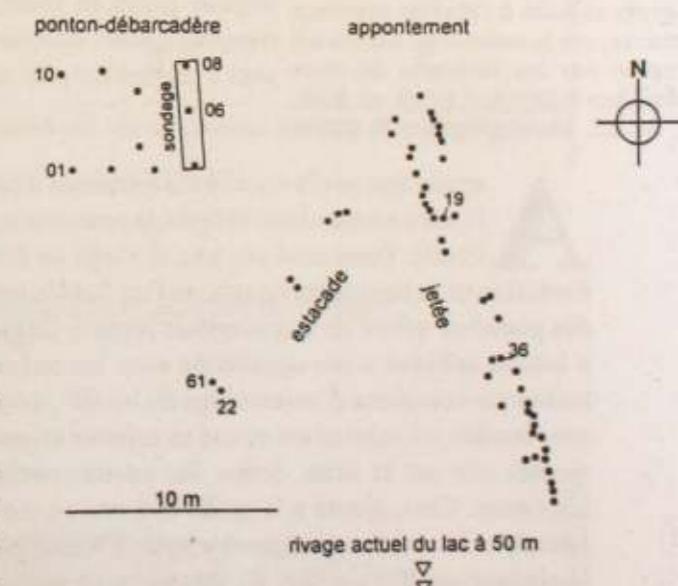
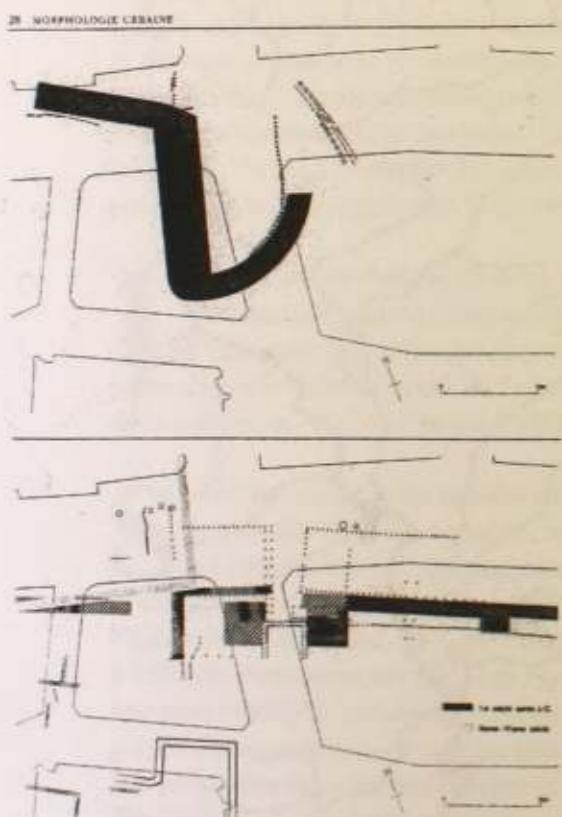


Fig. 5. Plan de répartition des pilotis d'Anthy sur Léman, montrant les différentes structures portuaires : jetée (qu'il s'agit de compléter mentalement en deux lignes parallèles de pilotis) estacade et ponton les numéros signalent la position des pieux analysés (Coquoz X., Marguet A., *Rapport des activités archéologiques en 1998, arrondissement de Thonon-les-bains, Anthy sur Léman*, Revue Savoisiennne, 138, 1998 (fig. 1., p.53, dessin A. Marguet DRASSM).



avers



revers

et 8 avant notre ère (fig. 6). La fonction de cette installation portuaire est difficile à cerner compte tenu de l'absence de tous vestiges retrouvés à terre, elle pourrait par exemple avoir servi dans le cadre du transport des pierres provenant de carrières situées dans la région d'Allinges ou à l'exploitation du bois de construction. Le soin apporté à l'édification du ponton rectangulaire, son orientation est-ouest que l'on retrouve dans les *fana* gallo-romains, ainsi que le fait que les six monnaies retrouvées proviennent de ce secteur, peuvent conduire à attribuer une affectation religieuse à ce dernier. A Nernier, les onze pilotis repérés forment un ponton en arc de cercle (fig. 7). Aucun objet pertinent n'a été retrouvé sur ce site daté par le C14 entre les années 130 et 345 de notre ère. Ce ponton devait certainement servir à exporter la production d'une villa romaine dont une partie des restes ont été retrouvés au siècle dernier sous l'église et dans le cimetière de Nernier.

La découverte récente de ces deux sites immersés permet de se poser la question des niveaux du Léman pour l'époque romaine. En effet, jusqu'à présent, compte tenu du fait que les installations portuaires genevoises et vaudoises de l'époque romaine se trouvaient à pied sec, il était communément admis que pour cette époque le niveau moyen du lac Léman se trouvait à une altitude d'environ 374.5¹⁰ m. en dessus du niveau de la mer, soit 2,5 m en dessus de son niveau actuel (372 m). Au siècle dernier, avant la construction du barrage du pont de la machine qui maintient le lac Léman à un niveau presque constant, les variations annuelles atteignaient une amplitude de 1,5 m annuellement et de 2 m au niveau séculaire¹¹. Il semble maintenant que durant la deuxième moitié du premier siècle avant notre ère ainsi qu'à une période moins bien déterminée à replacer entre le deuxième et le quatrième siècle ap. J.-C., les niveaux moyens du Léman aient été comme actuellement de l'ordre de 372 m. Ce fait semble être confirmé par l'absence de structures retrouvées pour ces deux époques à Lausanne comme à Genève (où pourtant les premières installations remontent à 123 av. J.-C. avec des aménagements en continu jusqu'au III^e siècle, et un lapsus inexpliqué dans les structures romaines pour l'époque augustéenne) qui du fait d'un niveau plus bas du Léman sont à rechercher plus en avant en direction du lac.

Fig. 6. Dupondius de Nîmes frappé en 16-15 ou 8 av. J.-C.
Avers : têtes adossées d'Agrippa, à gauche, et d'Auguste à droite IMP/ DIVI F. Revers : crocodile gueule béante, attaché à une tige de palmier inclinée vers la droite COL- NEM. Cet animal symbolise l'Egypte réduite à l'état de province romaine, car la colonie de Nîmes est peuplée par les vétérans de cette campagne (COQUOZ 1999, pl. XXII, fig. 51-52, photographies V. Siffert

Aucune épave n'a encore été retrouvée à ce jour dans le lac Léman pour l'époque gallo-romaine. Nous sommes donc obligés de nous tourner vers les exemples connus du lac de Neuchâtel¹² ou de Gaule. Dans tous ces cas, il s'agit de bateaux à fond plat de tradition celtique, basés sur une évolution de la barque monoxyle où l'on fend le tronc en deux dans le sens de la longueur et l'on intercale des planches afin d'en augmenter la largeur. Ce type de navire, construit sur chantier de madriers, est dit « bateau celtique » par opposition avec les embarcations de tradition méditerranéenne basées sur une technique complexe d'assemblage du bordé¹³, avec tenons chevillés dans des mortaises. Cet assemblage «sur bordé», où celui-ci est monté en premier en partant de la quille et où les membrures et couples ne sont ajoutés que par la suite, donne des navires parfois de grandes dimensions avec un tirant d'eau assez important. Ceci, ajouté à la quille et à une coque souvent en forme de tulipe, permet une faible dérive latérale et les rend parfaitement adaptés à la navigation en mer. Ce n'est pas le cas des exemplaires comme le chaland de Bevaix (fig. 8), dépourvu de quille, à fond plat et d'un très faible tirant d'eau, dont les planches de la coque sont maintenues côté à côté, chevillées d'abord sur un chantier (ensemble de chevalets de madriers) puis clouée sur des courbes¹⁴ qui les rendent solidaires (on parle de construction «sur sole»). Ce type d'assemblage permet un calfatage intercalaire des cans¹⁵, à l'aide de mousses, de corde végétale et de baguettes de bois (le tout fixé à l'aide de petits clous), ce qui est impossible dans une construction sur bordé. A cet effet, les planches sont volontairement chanfreinées. Ces bateaux à fond plat (sole) et d'un très faible tirant d'eau, sont particulièrement bien adaptés à la navigation en rivière et fleuve, ainsi que sur tous les plans d'eau de faible profondeur. Ils sont munis, à l'avant, d'un mât de halage permettant aussi l'installation d'une voile. Ils sont aussi munis à l'aide de perches, voire de rames. En revanche, on peut douter de leur bonne conduite face à des vents latéraux assez forts (nécessairement accompagné de houle)

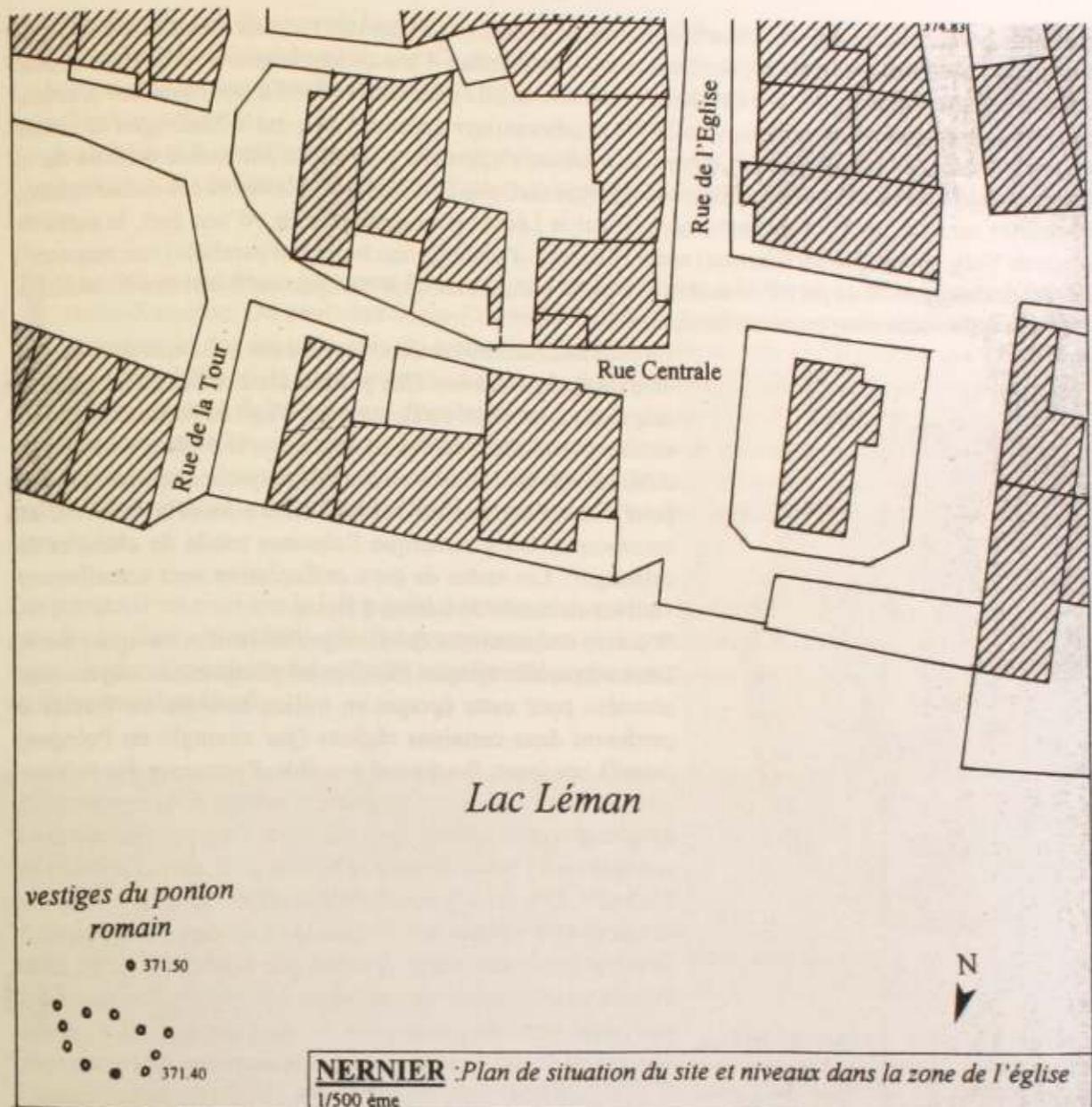


Fig. 7. Plan de répartition des pilotis de Nernier et situation par rapport à la rive (COQUOZ 1999, pl. XXVII, fig. 81.)

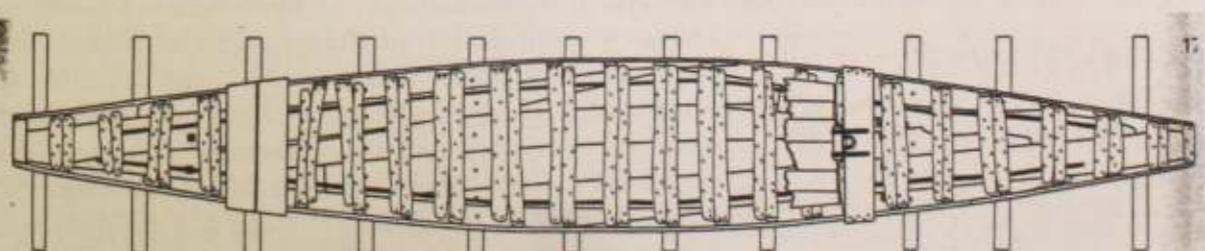


Fig. 8. Le chaland de Bévaix sur son chantier de madriers (ARNOLD 1992, 1, p.85, fig. 17.), une embarcation de ce type est représentée sur la reconstitution du premier port de Genève (fig. 2, ci-dessus).



pouvant entraîner une forte dérive voire leur naufrage. En longueur, ils peuvent rivaliser avec des exemplaires maritimes (20 à 30 mètres de long pour Bevaix et Zwammerdam-4), mais leur largeur et la hauteur de leur bordé leur permet d'emporter une cargaison maximale de 20 à 30 tonnes (10-15 tonnes usuelles¹⁶), ce qui reste faible par rapport aux vaisseaux de 10000 amphores (*myriophoroi*) comme la Madrague de Giens avec ses 400 tonnes de port lourd. Ce type de bateaux, s'approche plus par la dimension estimée de sa cargaison des petits caboteurs de Méditerranée du type du Culip IV¹⁷. Des exemplaires de ces embarcations, construites sur sole, ont probablement navigué sur le Léman pour deux raisons : d'une part, le perré de halage de Vidy, qui semble parfaitement adapté à ce type d'embarcation trouve un parallèle (non maçonné) dans les aménagements du port d'Avenches¹⁸; D'autre part, ces barques celtes semblent être les ancêtres directs de la fameuse *nau* (ou *naue*) lémanique¹⁹.



Fig. 9. Intaille en pâte de verre brune représentant un pêcheur dans une embarcation légère, dont le tressage de la coque est figuré par des alignements de globules (Vollenweider M.-L. : *Sceaux intailles et camées du M.A.H. de Genève*, vol II, Mainz 1976, pl. 130 fig. 514,4).

et 1990 dans le cryptoportique du forum de Nyon²⁰. L'aspect très schématique de cette figure rend néanmoins toute identification impossible.

Longtemps seule attestation de l'existence d'une navigation à l'époque Gallo-romaine sur le Léman, les inscriptions viennent aujourd'hui compléter le panorama archéologique esquissé ci-dessus. Quatre d'entre elles attestent d'une corporation de nautes (*nautae lacus Lemanni*²¹). L'une datant du 1er s. ap. J.-C., trouvée à Genève, est une dédicace des nautes à un de leurs membres et /ou bienfaiteurs²². Les autres, à

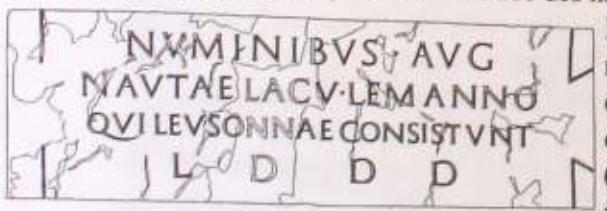


Fig. 10. Inscription trouvée à Vidy (Lausanne). Traduction : "A la majesté divine des empereurs, les nautes du lac Léman qui ont leur siège à Lausanne ont consacré ce monument sur un emplacement concédé par décret des décurions." Largeur de la plaque : 1,31 m. Musée romain de Vidy, Lausanne (graphique D. Chanson).

devaient, semble-t-il, disposer de leur propre port à Genève. Mais les *ratiarii* ont aussi un rôle de bac²³, et l'on peut admettre qu'au même titre que d'autres corporations des eaux intérieures, ils se soient chargés de l'acheminement des marchandises entre deux points de rupture de charge par voie de terre²⁴, en l'occurrence entre Genève et Seyssel.

Ces inscriptions à caractère monumental pour la plupart, laissent deviner une influence politique et économique non négligeable de ces corporations, impliquant un trafic conséquent sur les eaux du lac Léman.

Il ne fait aucun doute que notre lac a encore bien des secrets à livrer en ce qui concerne l'époque Gallo-Romaine. On peut citer comme exemple l'absence de toute épave concernant cette époque, alors que la densité présumée du trafic, les qualités nautiques des embarcations qui lourdement chargées sont à la merci de coup de vents soudains, bien connu sur le Léman (ils ont envoyé par le fond en quelques minutes neufs bateaux qui disputaient une régate durant l'été 1998 au large de Versoix). Il est inutile de souligner les qualités nautiques de bateaux modernes de plaisance par rapport aux bateaux de charge antiques. Cela implique qu'un certain nombre d'entre eux ont coulé et se trouvent dans un état de conservation optimal compte tenu du froid, du manque de lumière et du faible courant qui caractérise les eaux du lac.

Ces perspectives ainsi que le fait qu'elle constitue bien souvent le seul débouché économiquement viable pour les étudiants en archéologie, fait que nous ne pouvons que déplorer le désintérêt voire le mépris avec lequel l'archéologie régionale est traitée actuellement au plus haut niveau par l'Unité d'Archéologie Classique de l'Université de Genève.

Notes

¹ VAN BERCHEM 1987, MARTAUX 1928, COLLART 1978.

² MOTTIER 1993 p.63.

³ BONNET 1997 p.4.

⁴ Bureau douanier chargé comme son nom l'indique de percevoir une taxe équivalente à 1/40 ème de la valeur des marchandises entrant ou sortant de Gaule. Elle est mentionnée sur une inscription trouvée dans la zone du port (A.E. 1919, no 21, Howald-Meyer 105, Walser 1 32).

⁵ Il s'agit là des données tirées de Bonnet et alii 1989, les données recueillies ces dernières années devrait modifier en partie cette vision d'ensemble d'après M.-A. Haldimann.

⁶ Pour plus de détails concernant les aménagements portuaires antiques de Lausanne-Vidy nous renvoyons le lecteur à BERTI 1992 d'où sont tirés l'essentiel des renseignements qui figurent dans ce paragraphe.

⁷ Département des Recherches Subaquatiques et sous-Marines. L'antenne qui s'occupe des eaux intérieures sous la direction d'André Marguet est basée à Annecy. Ces campagnes de prélevement se sont déroulées en hiver 1995 et hiver 1996.

⁸ C'est le nom que l'on donne dans le Léman à la terrasse géologique immergée dont la profondeur augmentant lentement ne dépasse pas 5 à 7 mètres. C'est sur cette terrasse, qui varie de quelques mètres à plus d'un kilomètre qu'ont été retrouvés les restes des environ 120 villages lacustres du Léman.

⁹ Il faut rappeler que dans les années 80 avant notre ère, le port de Genève est orné d'une statue de bois et que Villeneuve en possède une un peu plus ancienne. Ces statues sont interprétées comme des représentations locales de divinités du commerce ou de la navigation. Il n'est pas exclu qu'un tel objet ait orné notre ponton, expliquant par-là même la présence de deux pieux servant de renfort au centre de la structure. Nous tenons toutefois à préciser que nous n'avons là qu'un vaisseau d'indices pouvant aller dans ce sens, mais aucune preuve.

¹⁰ BONNET ET ALII 1989 p.6 et p.22, BERTI 1992 p. 31, 35 et 36.

¹¹ CORBOUD 1996 p.126.

¹² Pour les exemples de Bevaix et Yverdon voir en dernier lieu ARNOLD 1992, pour ce qui concerne la Gaule : IZARRA 1993 p.96.

¹³ Ensemble des planches formant l'enveloppe extérieure du navire.

¹⁴ Pièce de bois incurvée servant à solidariser les différents éléments du bordé.

¹⁵ Partie la plus étroite d'une planche dans sa longueur.

¹⁶ Les chiffres concernant le chaland de Bevaix sont tirés de ARNOLD 1992, 1, p.99 ; alors que pour le chaland de Zwammerdam (le plus grand navire de ce type qui ait été découvert), ils sont extrapolés par rapport aux chiffres de Bevaix : Zwammerdam étant environ 1/3 plus grand (ARNOLD 1992, 2, p. 100) nous avons augmenté le port d'autant. Il va de soi que ces ports, particulièrement dans le deuxième cas, sont à prendre avec prudence.

¹⁷ Nieto J. et alii : *Excavationes arqueologiques subaquaticae a cala Culip*, I, Gérone, 1989.

¹⁸ BOGLI-WEIDMANN 1978 p.73.

¹⁹ BERGIER 1976 p 216, PAUNIER 1998 p.97.

²⁰ ARNOLD 1992 P.102.

²¹ Par exemple CIL XII, 731. Pour un état récent et un résumé de la question voir IZARRA 1993 pp.185 à 189. Pour un autre



état de la question et pour la liste de toutes les inscriptions de Gaule concernant cette corporation, voir : Studer Anne, *Les corporations du commerce fluvial à travers l'occident romain*, mémoire de licence en archéologie régionale à l'Université de Genève, octobre 1992.
 22 Une autre représentation de ce type d'embarcation est visible en bas à droite de la fameuse mosaïque nilotique de Palestrina.
 23 Rossi F., *L'area sacra du forum de Nyon et ses abords, fouilles 1988-1990*, Noviodunum III, Cahiers d'Archéologie Romande 66, Lausanne 1995, fig.137, p. 140.
 24 Un article récent (LUGINBÜHL 1999) fait la synthèse de ces différentes inscriptions.
 25 Howald Meyer 92, Walser I 40.
 26 Howald-Meyer 153, Walser I 54.
 27 Howald-Meyer 152, Walser I 52.
 28 Howald-Meyer 154, Walser I 53.
 29 « QVI LEVSO[N]NJAEC CONSISTVNT » : « NAVTAE LEV / SON(nenses) ».
 30 C.I.L. XII 2597, Howald-Meyer 108, Walser I 15.
 31 CHEVALLIER 1997 p. 127, IZARRA 1993 p.177.
 32 Ou du flottage du bois, comme peut le laisser supposer leur dédicace à Sylvain, à laquelle pense certainement M. De IZARRA lorsqu'il fait allusion à cette fonction en p. 177.

Bibliographie

- Arnold B. *Batellerie gallo-romaine sur le lac de Neuchâtel*, Archéologie Neuchâteloise, 12 et 13, Neuchâtel, 1992.
- Berti S. *Les aménagements riverains et le niveau du lac Léman à l'époque romaine*, Les interventions archéologiques du CIO et de la STEP (1990-1991), Rapport de fouille, N.P., 1992.
- Bonnet C. et alii *Les premiers ports de Genève*, Archéologie Suisse 12/1, 1989, pp. 2-24.
- Bonnet C. *Le développement urbain jusqu'au début du Bas Empire*, in Broillet et alii, *Les Monuments d'Art et d'Histoire de la Suisse, Les Monuments d'Art et d'Histoire du Canton de Genève*, tome I, La Genève sur l'Eau, Bâle, 1997, pp.24-30.
- Broise P. *Genève et son territoire dans l'antiquité*, Latomus, 129, 1974.
- Chevallier R. *Les voies romaines*, Paris, 1997.
- Collart P. *La route romaine du sud du Léman*, Museum Helveticum, 35, 1978, pp.283-294.
- Coquoz X. *Nernier et Anthy sur Léman deux ports antiques immersés dans le Léman*, Mémoire en Archéologie Classique sous la direction du Prof. D. Paunier, Université de Genève, juin 1999.
- Corboud P. *Les sites préhistoriques littoraux du Léman*, contribution à la connaissance du peuplement préhistorique dans le bassin du Léman, Genève, 1996. (Thèse de la Faculté des Sciences de l'Université de Genève, à paraître).
- Gallay A. *Les terrasses lémaniques(?)*, Archives Suisses d'Anthropologie Générales, Genève, 45, 2, 1981.
- Izarra de F. *Le fleuve et les hommes en Gaule romaine*, Paris, 1993.
- Kaenel G. *La promenade archéologique de Vidy*, Guides Archéologiques de la Suisse 9, Lausanne 1977.
- Luginbühl T. *Les nautes du Léman*, in *Découvrir le Léman : 100 ans après F.-A. Forel*, actes du colloque pluridisciplinaire de Nyon 1998, Genève 1999, pp. 573-588.
- Marguet A. *Carte archéologique, la rive française du lac Léman, Haute-Savoie*, Bilan scientifique du D.R.A.S.S.M. 1996, Marseille, 1997.
- Marguet A. *Carte archéologique, la rive française du lac Léman, Haute-Savoie*, Bilan scientifique du D.R.A.S.S.M. 1997, Marseille, 1998.
- Martaux C. *Notes sur les voies romaines de Haute Savoie*, Rev. Savoisiennes, 69, 1928, pp. 121-130.
- Mottier Y. *La statue de bois du port antique de Genève*, le Mercure des Gaulois, Genava XLI, pp.63-66, 1993.
- Paunier D. *Le Léman, de l'époque Gallo-Romaine au Moyen -Age*, Archives de la Société des Sciences Naturelles et de Physique, 51, 1998, pp.91-102.
- Pichard Sardet N. et alii *Lousonna, la ville gallo-romaine et le musée*, Guides Archéologiques de la Suisse, 27, Lausanne, 1993.
- Van Berchem D. *Le nouveau corpus des milliaires (C.I.L.XVII 2) vu de Genève. Routes et milliaires du bassin lémanique*, Museum Helveticum 44, 1987, pp.42-54.



La sigillée, les sigillées.

Par David Wavelet

Le terme de «sigillée» est très souvent employé dans la littérature archéologique, or un même mot peut désigner des catégories de céramiques tout à fait différentes...

Dès la fin du II^e siècle ou au début du I^e siècle avant notre ère, se développe dans la région d'Antioche, en Syrie du nord, une céramique¹ à pâte claire et à vernis rouge, souvent inégal. Arrivée en Occident à partir du milieu du I^e siècle avant J.-C. avec un nouveau répertoire de formes, la sigillée², désignée comme «*vasa Arretina*» à l'époque romaine, occupe une place particulière parmi les céramiques de cette période, de par sa technique, sa diversité et sa diffusion.

Une cuisson et une post-cuisson oxydantes

Ce qui caractérise la céramique sigillée, c'est son vernis rouge grisé. Ce vernis argileux est appliqué par trempage avant cuisson sur un vase tourné dans un moule de terre cuite sur lequel auront pu être imprimés des motifs ornementaux. Cette céramique est le résultat d'une cuisson particulière à très haute température: on utilise des fours à tubulures, appelés aussi fours à rayonnement, qui ne permettent pas de contact direct entre les flammes et les céramiques; la température de cuisson avoisine, voire dépasse les 1000 degrés. La couleur des vases est due à leur maintien, durant la période d'activité du four et pendant le refroidissement (post-cuisson), dans une atmosphère oxydante³.

Il faut noter qu'un autre procédé, sans tubulure, consiste à enfermer des céramiques dans des boîtes (gazettes); c'est ce type de technique qui a été utilisé pour une partie des sigillées africaines.

La céramique arétine

A partir du milieu du I^e siècle avant notre ère se développent de nombreux ateliers en Italie; on en trouve dans le Latium (Vasanello), en Etrurie (Pise), à Pouzzoles ou dans la vallée du Pô, mais l'atelier le plus important est celui d'Arezzo, près de Florence.

On a, tout d'abord de l'arétine à vernis noir, puis se développe une grande production à vernis rouge; des succursales se créent dans le monde romain : Ateius possède des succursales à Lyon⁴, à Pise, à la Graufesenque; Sentius s'installe en Italie du nord, mais aussi à Lyon et à Ephèse.

La céramique arétine se caractérise par un vernis qui n'est pas très brillant, une couleur qui tire sur le brun et une pâte fine, couleur saumon. Le répertoire est d'abord très simple avec des plats à bord oblique avec une estampille radiale. A partir de 15 avant notre ère, apparaissent les formes classiques avec les «services». Loeschke a déterminé quatre groupes : le service I produit des vases à lèvre triangulaire, le service II une lèvre à bandeau, le service III des bords courbes et le service IV des bords angulaires.

L'activité de ces ateliers s'arrête, dans nos régions, autour du changement d'ère, elle continue en se concentrant sur l'Italie durant tout le I^e siècle.

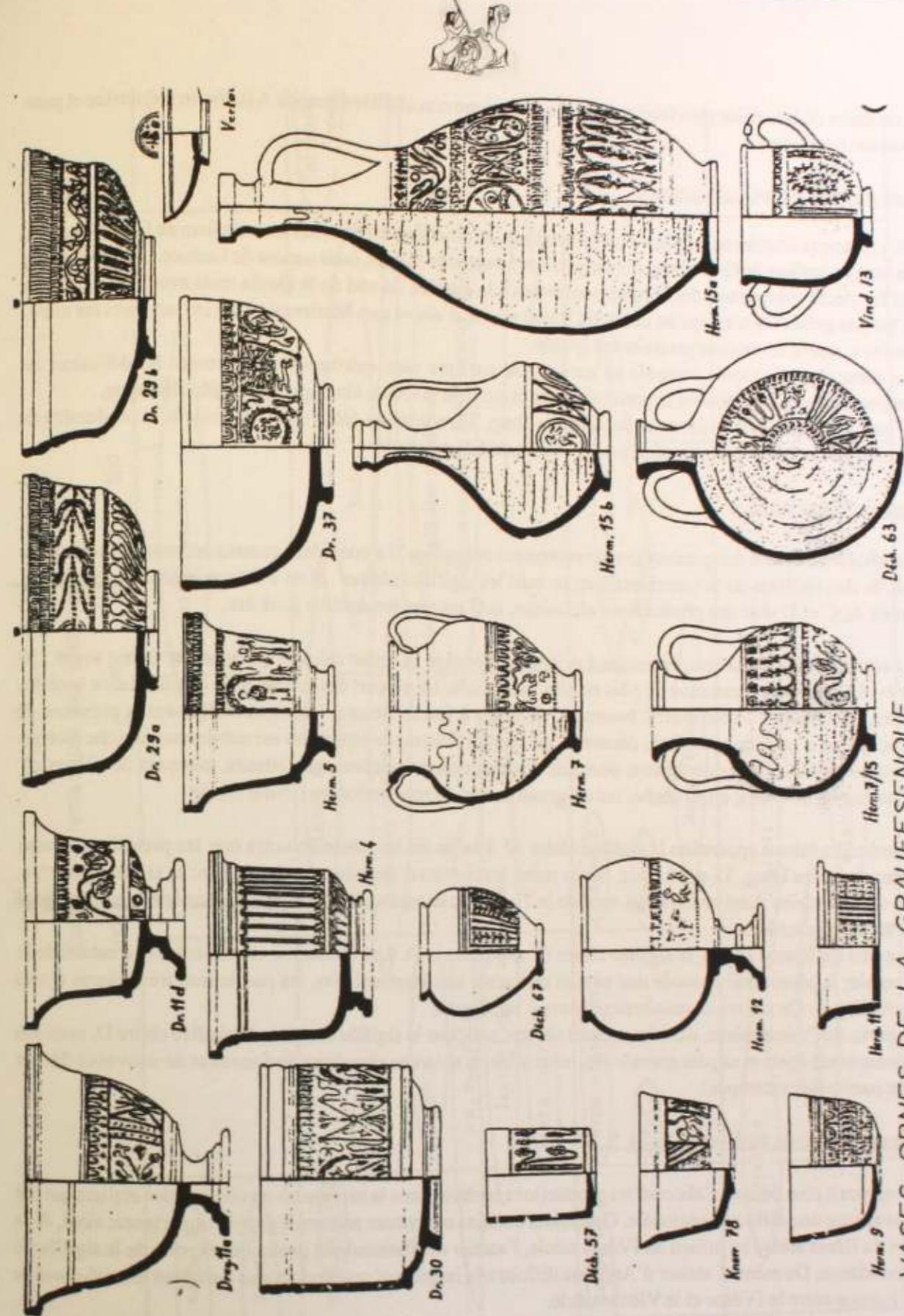
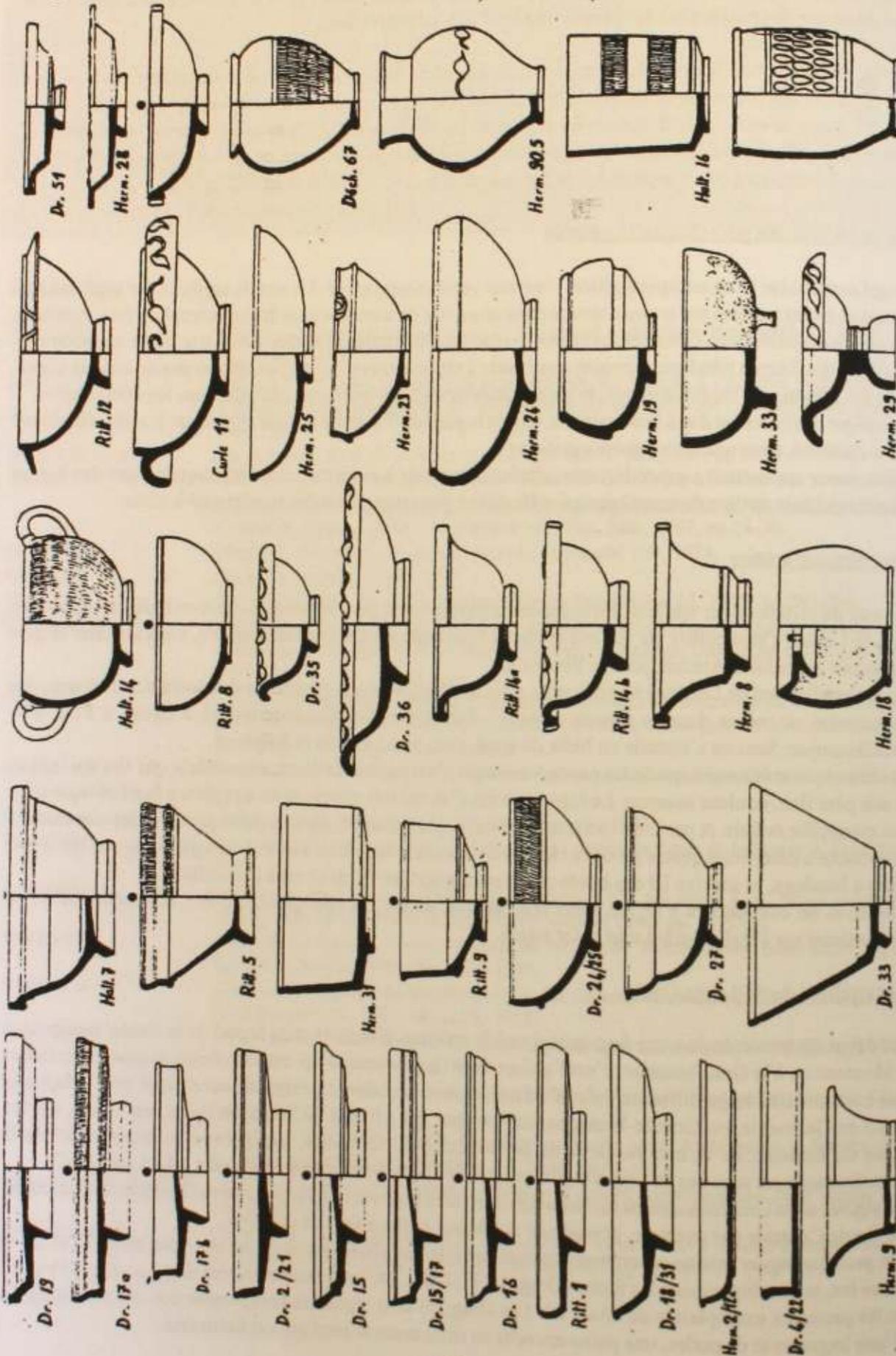
Les sigillées du Sud de la Gaule

Au début du I^e siècle de notre ère, on assiste à la création d'ateliers dans le sud de la Gaule, notamment à Montans ou à la Graufesenque; c'est l'atelier de la Graufesenque qui est sans doute le plus important et qui aura une très large diffusion puisqu'on trouve, non seulement ce type de céramique en Gaule, mais aussi en Germanie, en Grande-Bretagne, en Espagne, en Afrique du Nord, en Italie⁵, en Grèce, sur les rives du Danube, de la mer Noire et de la Méditerranée Orientale. Les premières productions de la Graufesenque ne sont pas de vraies sigillées, mais les véritables apparaissent vers 10-15 après J.C.

La sigillée de la Graufesenque est reconnaissable en particulier par sa pâte qui, contrairement aux productions de Gaule Centrale par exemple, possède de nombreux petits points de calcaire.

On peut distinguer quatre générations de sigillées à la Graufesenque; la première voit, entre 20 et 25 de notre ère, le développement des formes Drag. 15/17, Drag. 18; les formes décorées sont les calices Drag. 11 et les premiers exemplaires de Drag. 29. Les Drag. 29 sont signés et comportent des décors soulignés d'une baguette et de perles, une petite encoche se situe avant le pied qui est tournassé.

La seconde génération (30-40) voit apparaître un vernis de très bonne qualité, très brillant; les formes caractéristiques sont des bols avec un bandeau guilloché (Drag. 24/25) ou encore des bols bilobés (Drag. 27). L'époque claudienne voit une production qui devient extrêmement standardisée; on trouve des bols hémisphériques (Ritterling 8) ou carénés (Ritt. 9); le Drag 33 apparaît vers 50 après J.C., de même que les Drag 2/21 et 4/22. Certaines formes ne sont jamais estampillées (Ritt. 12). Parmi les sigillées décorées, les



Drag. 30 se développent à cette période.

La quatrième génération est une période de grande activité dans les ateliers de la Graufesenque. Des formes et des décors nouveaux sont attestés; ce sont des décors à la barbotine qui représentent des feuilles d'eau ou des iules. Les formes Drag. 35, 36 et 37 font leur apparition vers 60 et se développent à la fin du premier et au second siècle.

Une spécialité de la Graufesenque est la production, entre 40 et 70, de vases à engobe marbré qui résulte de l'utilisation de l'argile qui servait à la peinture.

La production de la Graufesenque décline dans le courant du II^e siècle; les ateliers continuent d'abord



à produire de la sigillée puis fabriquent de la céramique non sigillée en mode A (cuisson réductrice et post-cuisson oxydante).

Les sigillées de la Gaule centrale

Dès l'époque tibérienne et jusqu'au IIIème siècle, se développent de nombreux ateliers en Gaule centrale; ce sont les ateliers de Gueugnon, Coulanges, Les Martres de Veyres, mais surtout de Lezoux. Les productions du Ier siècle comportent des formes conformes à la sigillée du sud de la Gaule mais avec un engobe qui n'est pas grésé. Ce n'est qu'au début du IIème siècle, d'abord aux Martres de Veyres puis dans les autres ateliers, que la céramique produite est grésée.

La céramique de Gaule centrale se caractérise par une pâte extrêmement siliceuse. Sa diffusion est essentiellement dirigée vers la partie centrale et nord de la Gaule ainsi que la Grande-Bretagne.

C'est à Lezoux que sont produits les derniers Drag. 37 moulés au début du IVème siècle, la production de sigillée est toutefois bien diminuée dès le début du IIIème siècle.

Les sigillées claires

Lamboglia a étudié des productions à revêtement orangé qu'il a considéré comme servant à remplacer le déclin des sigillées de la Graufesenque; ce sont les sigillées claires⁷. Il en a déterminé quatre types ; les types A, C et D sont des productions africaines, le B est une production gauloise.

La sigillée claire B est une céramique à revêtement orangé et à pâte calcaire qui apparaît un peu avant 150 et évolue vers une céramique de plus en plus métallisée. La plupart des formes sont originales, ce sont des plats, des pyxides à couvercles, beaucoup de vases à forme fermée. On observe souvent la présence de médaillons d'applique munis de décors d'une grande finesse : le répertoire est extrêmement riche (scènes mythologiques, scènes de théâtre, portraits de personnage célèbres, gladiateurs, masques de silènes...). L'atelier de St-Péray, en Ardèche, est un grand centre de production au IIIème siècle.

Lamboglia faisait apparaître la sigillée claire A⁸ à la fin du Ier siècle de notre ère; les premières formes reprennent les Drag. 35 et 36 mais, par la suite, les formes n'ont plus rien à voir avec la sigillée gauloise. La sigillée claire A est produite au nord de la Tunisie et se reconnaît à son vernis assez épais, rouge orangé et souvent granuleux.

A partir du IIIème siècle, la sigillée claire C⁹ remplace la A. Les ateliers sont concentrés au centre de la Tunisie; la céramique possède une pâte et un vernis extrêmement fins, les parois sont très minces et très métalliques. On trouve de nombreux décors d'appliques.

A partir du IVème siècle, dans les mêmes centres que pour la sigillée claire A, la sigillée claire D, avec son vernis assez épais et sa pâte granuleuse, nous offre un nouveau répertoire de formes et de nouveaux décors (en particulier estampés).

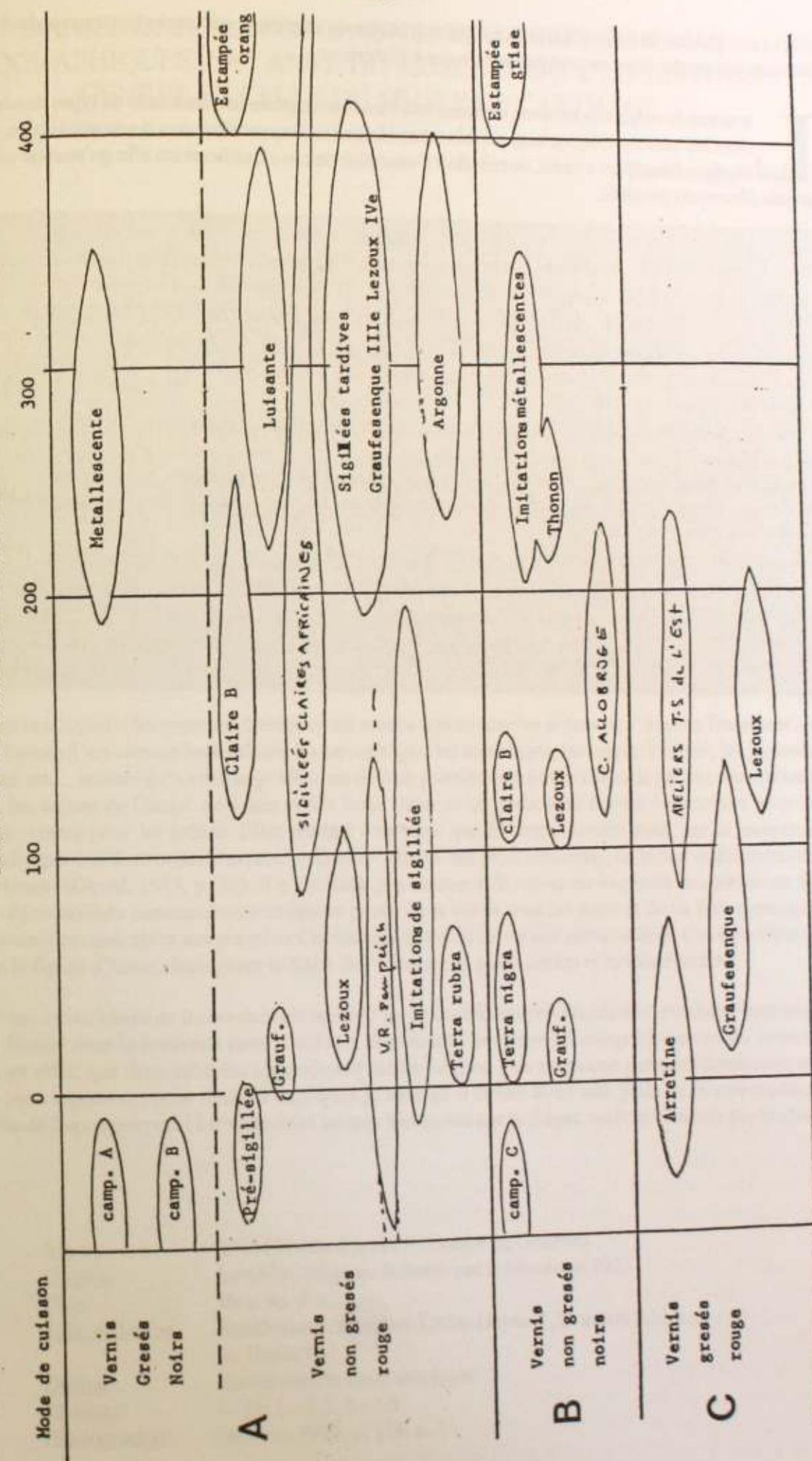
Les productions tardives et les D. S. P.

Il apparaît plus délicat d'aborder les productions tardives dans la mesure où on observe des ateliers qui ont davantage une diffusion régionale. Cependant certains ont encore une assez grande importance; ainsi, de la fin du IIème siècle au milieu du IVème siècle, l'atelier de Rheinzabern produit et exporte de la sigillée en abondance. De même l'atelier d'Argonne diffuse très largement ses productions dans tout le nord-ouest de l'Europe entre le IVème et le VIème siècle.

Dans le sud de la Gaule et l'Aquitaine apparaît, à la fin du IVème siècle, une céramique à revêtement argileux non grésé, à pâte calcaire, cuite principalement en mode B¹⁰ mais aussi en mode A; ce sont les «Dérivées de Sigillées Paléochrétiennes». Elles sont majoritairement grises et leurs formes sont directement inspirées des sigillées claires D. La production se termine au début du VIIème siècle.

Les imitations de sigillée

La notion d'imitation est une notion ambiguë. Il existe, à l'époque augustéenne, de nombreux ateliers qui font des formes qui s'apparentent à de la sigillée mais n'en ont pas les caractéristiques techniques. On





trouve une gamme de coloris qui indique que nous sommes en présence d'une cuisson en mode A. Souvent ces productions ne sont pas vernissées à l'intérieur.

Le terme de «sigillée» est donc un terme très vaste qui englobe une multitude de types de céramique dont les caractéristiques sont parfois assez éloignées. Il apparaîtra sans doute nécessaire, dans les études céramiques à venir, de redéfinir l'ensemble de ces classifications afin qu'aucune confusion ne soit désormais possible.

Notes

¹ Il s'agit de la «sigillée orientale A».

² Le terme de sigillée dérive du latin *sigillum*, le sceau, le poinçon; elles sont, en effet, souvent estampillées.

³ Mode C défini par Maurice Picon, *Introduction à l'étude technique des sigillées de Lezoux*, Dijon, 1973.

⁴ On a retrouvé des moules de production arétine dans le quartier de la Muette; M. Picon et J. Garmier, *Un atelier d'Ateius à Lyon*, RAE, 25, 1974, p. 71-76.

⁵ Typologie de Haltern établie par S. Loeschke (*Keramische Funde in Haltern*, Westfalen 5, 1909) après les fouilles du camp rhénan.

⁶ On a retrouvé de la sigillée de la Graufesenque à Pompéi, notamment une caisse contenant 90 coupes décorées du pays des Rutènes. Comme quoi archéologie régionale et archéologie classique se sont pas aussi éloignées, contrairement à ce que d'aucuns voudraient faire croire...

⁷ N. Lamboglia, *Nuove osservazioni sulla «terra sigillata chiara», tipi A e B*, Revue des études Ligures, 24, 1958, p.257-330.

⁸ Ou «Late Roman B»

⁹ Ou «Late Roman A»

¹⁰ Cuisson et post-cuisson réductrices.



“DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS”, DEUX SCHEMAS ICONOGRAPHIQUES: LA LAMPE DU MUSÉE D’ART ET D’HISTOIRE DE GENEVE ET CELLE DU MUSÉE DE CARTHAGE

Par Corinne Sandoz

Très tôt dans leur histoire, dès le Ier siècle, les Chrétiens commencèrent à représenter des scènes de l'Ancien testament sur divers supports artistiques dont les lampes. Les scènes les plus couramment représentées étaient les suivantes: Abraham sacrifiant Isaac, les Trois jeunes Hébreux devant Nabuchodonosor ou dans la fournaise, Jonas et le monstre marin, ainsi que Daniel parmi les lions. C'est de cette dernière scène, représentée entre autres sur une lampe conservée au Musée d'Art et d'Histoire de Genève, qu'il sera question dans le présent article.

Les représentations chrétiennes étaient très fréquentes sur les différents types de lampes produites entre le IVe et le VIIe s., nous les retrouvons, cependant, en plus grand nombre sur les lampes du type X d'Anselmino et Pavolini. Ce type, nommé également "africain" se caractérise par son aspect oblong du à la longueur du canal du bec. Les décors du disque et de l'épaule étaient moulés.

Ce type de lampe fut très diffusé dans toute la Méditerranée occidentale, la côte atlantique, les régions du confin rhénano-danubien, l'Istrie et la Dalmatie, l'Egypte, ainsi que la Méditerranée orientale (Anselmino et Pavolini, 1981, p. 221). Les lampes circulaient principalement avec les vases en sigillée africaine D qui étaient exportés en masse, et dont l'apogée de l'expansion se situe entre 350 et 450 ap. J.-C. (Anselmino et Pavolini, 1981, p. 199).

La fréquence à laquelle les premiers Chrétiens aimaient à représenter les scènes de l'Ancien Testament sur diverses formes d'art comme les fresques, les sarcophages, les mosaïques, les verres, l'ivoire, les gemmes, les lampes, etc..., montre qu'un message allant au-delà du premier degré était véhiculé par ces illustrations. En effet, les scènes de Daniel, de Jonas et des Trois Hébreux en particulier étaient évocatrices pour les Chrétiens comme pour les païens. Elles tendent à montrer que le corps humain peut, par la puissance divine, échapper à la destruction des fauves -Daniel-, du feu -les Trois Hébreux-, de la mer et des monstres marins -Jonas- (Duval, 1973, p. 32). Il n'est donc pas étonnant de retrouver ces trois imageries sur les lampes, objets utilisés communément et faisant partie de la vie de tous les jours et de ce fait rappelant à chaque instant ces préceptes aux premiers Chrétiens qui étaient sujets aux persécutions. Ces trois thèmes, ainsi que la figure d'Isaac, dépeignent le Salut de l'Ame par la grâce divine et la Résurrection.

Nous avons choisi de traiter dans cet article l'un de ces thèmes privilégiés des premiers Chrétiens:: Daniel dans la fosse aux lions. Ceci afin de présenter son aspect iconographique (nous verrons, en effet, que deux schémas apparaissent sur les lampes; l'un ayant une nette prédominance sur l'autre), mais également pour tenter d'expliquer le sens qu'il devait avoir aux yeux de la communauté chrétienne de l'époque et ceci à travers deux lampes identiques par le thème, mais différentes par le style.

1.

<u>Inv. n.:</u>	3714 (Musée d'art et d'Histoire de Genève)
<u>Origine:</u>	Lambèse, Algérie. Achetée par le Musée en 1925
<u>Date:</u>	Ve s. ap. J.-C.
<u>Type de lampe:</u>	Anselmino et Pavolini XA1a; Hayes II; Graziani Abbiani Ia; Dressel 31
<u>Disque:</u>	Daniel dans la fosse aux lions
<u>Mesures:</u>	L.: 14; L.: 8,3; h.: 5,3
<u>Bibliographie:</u>	Deonna, 1949, p. 119, n. 1



Description: L'extrémité du bec est brisée.

Disque avec Daniel debout de face, vêtu d'une tunique orientale, blousante et ceinturée aux plis en éventails. Ses paumes sont écartées et levées vers le ciel en geste de prière. A ses pieds deux lions disposés obliquement la tête en bas, celui de gauche court et celui de droite marche.

A la hauteur de sa tête, on voit à droite, Habacuc, debout tenant un pain rond strié en rayons, et à gauche l'ange du Seigneur.

Daniel occupe tout le centre du disque, les quatre autres figures étant placées sur les bords.

Le rendu est assez soigné, mais le moule est usé à certains endroits, notamment sur la tête de Daniel.

Epaule: motifs de cercle inscrit dans deux carrés alternés avec losange inscrit dans un cercle (Ennabli A4 et F5).

Au revers deux cercles concentriques.

Deux trous de remplissage, l'un sous le coude gauche de Daniel et l'autre sur les pattes postérieures du lion de gauche.

Anse moulée non percée, placée au-dessus du disque.

Lieu de production: Algérie ou Carthage (?).

Parallèles: Carthage (Hautecœur, 1897, n. 504-506; 1907, n. 1391-1394; Delattre, 1892, p. 141, n. 676-80; Ennabli, 1976, p. 45-47, n. 32, 41 et 42; Bailey, 1988, vol. III, p. 197, n. Q1793); Tunisie (Lyon-Caen, 1986, p. 101, n. 45); cf Deonna, 1946: «Ce sujet apparaît sur plusieurs lampes de même forme et de même époque. La plupart ont été trouvées en Afrique du Nord, à Carthage; étant donné

l'identité de leurs détails, elles sortent assurément d'un même atelier, peut-être établi à Carthage.» (p.119-120). Il faut cependant être prudent, car les moules ou les poinçons, pouvaient, comme la sigillée, voyager.

2.

Inv. n.:

IMC 836 (Musée de Carthage)

Origine:

Carthage

Date:

Ve s. ap. J.-C.

Type de lampe:

Hayes II

Disque:

Daniel dans la fosse aux lions

Mesures:

l.: 12; diam.: 6,5; h.: 3,5

Bibliographie:

Béjaoui, 1997, p. 125, n. 64.

Description: Lampe dont le bout du bec est brisé. terre jaune-foncé, légèrement granulée.

Disque avec Daniel debout de face en position d'orant, vêtu d'une tunique avec ceinture basse et portant vraisemblablement un bonnet phrygien.

A ses pieds deux lions assis nous regardant, on peut voir nettement la crinière de celui de gauche.

En haut du disque, à gauche, Habacuc, debout tenant un pain rond et à droite nous distinguons l'ange du Seigneur. Il est intéressant de voir qu'ici les deux personnages venus secourir Daniel sont inversés par rapport au schéma habituel (voir lampe 9).

Epaule: motif de chevrons terminés par de petits cercles.

Deux trous de remplissage situés de chaque côté de la taille de Daniel, au-dessus de la croupe des lions.



Anse moulée non percée séparée décorée par un sillon et placée au-dessus du disque.

Dessin stylisé, mais avec des détails bien marqués, le décor est effacé, le moule ne devant plus être très frais.

Lieu de production: Tunisie.

Parallèles: Aucun.

Les épisodes de la vie de Daniel³ ont été inlassablement représentés dans l'art chrétien. Ils apparaissent très tôt dans le premier art chrétien: dès le milieu du I^{er} s. on en trouve sur les peintures des catacombes⁴, et le thème restera en vogue jusqu'au VIIth s. (Réau, 1956, II, 1, p.405). Il devient très populaire dès le IIIth s. (Speake, 1994, p. 40).

L'iconographie que l'on trouve sur les lampes n'est que d'un seul type. Il s'agit de l'illustration du deuxième épisode du récit de Daniel. En effet, ce dernier fut livré aux bêtes par deux fois (Deonna, 1949, p. 122 et Réau, 1956, p. 401). La première, sous le règne de Darius, pour avoir prié son Dieu. Il ne resta alors qu'une seule nuit dans la fosse scellée par une dalle; la deuxième fois pour avoir empoisonné le dieu-serpent des Babyloniens avec une galette de poix, de suif et de cire. Il resta alors six jours dans la fosse aux lions scellée d'une dalle que le prophète Habacuc traversa pour le ravitailler. Habacuc avait été quéri par l'ange du Seigneur alors qu'il préparait le repas des moissonneurs en Judée et il fut ramené par l'ange le tenant par les cheveux, pour qu'il aille nourrir Daniel.

Réau (Réau 1956, p. 402) pense que «les deux légendes se ressemblent trop pour ne pas être des doubles: cette répétition est l'indice de deux rédactions indépendantes qui ont été fondues maladroitement», il est en effet rare de ne pas rencontrer Habacuc sur les représentations de Daniel parmi les lions.

Sur les lampes, le schéma est le suivant: Daniel est debout en position frontale, vêtu d'une tunique orientale, longue, blousante avec ceinture (la même que celle que portent les trois jeunes Hébreux); ses paumes sont tournées vers le ciel en geste de prière.

A ses pieds se tiennent deux lions, la tête dirigée vers le bas, celui de gauche courant et celui de droite marchant.

Disposés symétriquement aux côtés de sa tête, on trouve, à gauche, l'ange du Seigneur volant et, à droite, Habacuc portant un gros pain rond (**lampe 1**).

Sur certains exemplaires, comme la lampe conservée au Musée de Lausanne (Deonna, 1949, p. 120), une croix est figurée sous les pieds de Daniel, tandis qu'une des lampes conservées au Musée du Bardo (Ennabli, 1976, n. 42 et Béjaoui, 1997, n. 63) présente trois petits ronds sous les pieds de Daniel, rappelant la figuration des flammes aux pieds des Trois Hébreux (Béjaoui, 1997, p. 120, n. 61).

Ce schéma représentant Daniel parmi les lions, était le seul connu pour les lampes, jusqu'à la parution de l'ouvrage de Béjaoui (1997), où est publiée une lampe inédite du Musée de Carthage (**lampe 2**).

Sur cet exemplaire, Daniel est toujours de face en position d'orant, les coudes bien détachés du corps. Il est vêtu d'une tunique courte avec ceinture positionnée très bas et semble porter un bonnet phrygien. Les lions l'entourant (toujours au nombre de deux) ne sont plus tête en bas, mais assis de profil, la tête de face. Ils ont l'air totalement inoffensifs.

Au sommet du disque, Habacuc portant le pain est cette fois-ci sur la gauche, tandis que l'ange presqu'invisible est à droite.

Cette représentation est très proche de la vignette 3581 du manuscrit de Cosmas (Deonna, 1949, pl. Ib). Cette lampe illustre encore plus le geste apaisant et bénédictoire de Daniel avec les lions totalement soumis. En effet, les représentations de Daniel—jeune, imberbe, rarement barbu et nu sur les sarcophages dès le IIIth s. (Deonna, 1949, p. 124)—sont souvent réduites à un homme en position d'orant entre deux lions, parfois même plus (Deonna, 1949, p. 125ss), placés symétriquement à ses pieds; elles dériveraient d'un motif oriental (Deonna, 1949, p. 138ss). «Le sujet n'est plus la représentation d'un événement déterminé dans le temps et l'espace, mais il est devenu un symbole, dégagé des détails réalistes qui sont inutiles à sa compréhension, et figé en un groupement abstrait. C'est pourquoi la fosse est rarement représentée. C'est pourquoi le groupe de Daniel entre les lions est parfois monté sur un socle (sarcophage du Latran), qui l'isole, comme un ensemble statuaire, des autres représentations. Et, libéré des contingences historiques, un motif symbolique se prête facilement à revêtir des apparences traditionnelles, dont le sens seul sera changé et adapté aux besoins nouveaux» (Deonna, 1949, p. 124).

Dans le monde antique et particulièrement en Orient, de nombreux thèmes présentent des divinités et des



mortels aux bras virtuellement levés, souvent accompagnés de lions, thèmes surtout de signification ouranienne et solaire (Deonna, 1949, p. 139). L'origine du groupe antithétique «héraudique» formé par Daniel et les lions serait à chercher en Mésopotamie avec le maître des animaux Gilgamesh (Deonna, 1949, p. 350); cependant, dans le cas de Daniel, les lions sont sagement assis ou debout, mais non agressifs. Cela le rapprocherait donc plutôt de la maîtresse des animaux de la Grèce archaïque: la *Potnia Thérón* qui a le geste de protection et de bénédiction face aux animaux (Deonna, 1949, p. 356). Ce motif, très courant dans l'art antique, se trouve également chez les Egyptiens (Deonna, 1949, p. 364ss). Le fait que l'on retrouve parfois les lions la tête en bas serait un signe de soumission, mais dans le cas des lampes, où l'un court et l'autre marche, ils auraient été inclinés par faute de place (Deonna, 1949, p. 369)! Cette iconographie, très courante sur toute forme d'art, apparaît d'abord sur les fresques (catacombes de Domitilla, seconde moitié du Ier s. a. p. J.-C.). Ce ne sera qu'au IIIe s. que l'on retrouvera Daniel nu (Deonna, 1949, p. 124), en particulier sur les sarcophages (Junius Bassus et sarcophage de la chaste Suzanne) et dans les catacombes, ainsi que sur les coupes en sigillée (Béjaoui, 1997, p. 123). Cependant, la plupart du temps il est vêtu, mais de façon diverse (Deonna, 1949, p. 124). Cette imagerie est également très fréquente aux Ve et VIIe s. sur les plaques de ceinture burgondes (Deonna, 1949, p. 124), ainsi que sur les mosaïques (Henchir-el Msâ'âdin, Tunisie); une console sculptée en haut relief (Baouit, musée de Berlin, Vème-VIème s. a. p. J.-C.) avec Daniel en habits persans; tissus (Egypte); ivoires; peignes en bois; glyptique; terre cuite, pyxide de Brit, où Daniel est en habits orientaux avec un bonnet phrygien (Ve-début VIe s.) (DACL, IV, 1, col. 233); ampoules; etc.

engouement que connaît cette imagerie parmi les premiers Chrétiens n'est pas seulement du aux symboles que ce thème représente, mais également, comme le dit Réau (Réau 1956, p. 403), à son analogie avec l'antique thème oriental des lions affrontés.

A part cela, pour les premiers Chrétiens, la biographie de Daniel était avant tout l'illustration du juste persécuté, livré au mal, puis sauvé par Dieu (Réau, 1956, p. 391; Speake, 1994, p. 40; Di Berardino, 1990, p. 624 et Deonna, 1949, p. 122), l'âme qui a triomphé de la mort et qui jouit d'une vie éternelle (Deonna, 1949, p. 122). Cette idée de résurrection et d'espoir explique aussi, comme c'est le cas pour Jonas, la présence de ce thème sur les sarcophages et dans les catacombes. Il faisait directement référence aux fidèles qui risquaient d'être jetés aux lions. D'ailleurs certaines représentations (Deonna, 1949, p. 137) montrent les lions léchant les pieds de Daniel, rappel sans doute du miracle d'Androclès (Deonna, 1949, p. 347)³ ou encore l'épisode de Saint Ménas avec les chameaux, qui reprennent exactement le même schéma et que l'on retrouve également sur les lampes (Delattre, 1898, p. 38. n. 3 et Deonna, 1949, p. 133). Ces lions entourant Daniel «expriment les puissances du mal, de l'enfer, de la mort, dont le fidèle est protégé et délivré par Dieu» (Deonna, 1949, p. 347); déjà dans l'art païen on retrouve souvent le lion, tout comme la sirène et le griffon, entant que symbole apotropaïque.

D'ailleurs, Daniel entre les lions est une image, un emblème protecteur; «c'est ce qui explique sa fréquence sur les plaques de ceintures burgondes où les inscriptions appropriées confirment cette signification talismanique. Depuis les peintures des catacombes qui en donnent les plus anciens exemples dès la fin du premier siècle de notre ère, nombreux sont les monuments de tout genre qui illustrent ce thème, qu'affectionnent en particulier les plaques de ceintures burgondes des VIe-VIIe s.» (Deonna, 1949, p. 123).

Pour les Chrétiens, Daniel est également la préfiguration du triomphe du Christ (Origène {C. Cels 7, 57}. Di Berardino, 1990, p. 624); c'est l'image du Sauveur dans le Sépulcre (Réau, 1956, p. 342), du Christ ressuscité. En effet Daniel est enfermé dans la fosse scellée d'une dalle et il en ressortira vivant grâce à Dieu, celui-ci lui ayant envoyé Habacuc avec des vivres, ce qui symboliserait l'Eucharistie (Béjaoui, 1997, p. 124 {Wilpert, 1933}). Sur certains sarcophages comme celui de Jonas, l'allusion de la multiplication est également visible (pain et poissons): la nourriture d'Habacuc vient du ciel (par l'intermédiaire de l'ange); c'est la nourriture qui donne la vie: le triomphe du bien sur le mal (Deonna, 1949, p. 373).

Le symbole de résurrection est encore plus clairement mis en lumière, lorsque l'on trouve l'imagerie de Daniel en relation avec celle de Jonas comme c'est le cas sur le couvercle d'un sarcophage d'Hammam Lif (Duval, 1982, p. 618) où Daniel avec les lions est entouré de deux scènes du cycle de Jonas: avalé par la baleine et couché sous les ricins.

Daniel dans la fosse aux lions est l'un des thèmes bibliques le plus souvent représenté dans l'iconographie

africaine (Duval, 1982, p. 618 et Béjaoui, 1997, p. 24)

Pour conclure, nous ferons remarquer qu'il n'est d'ailleurs pas étonnant que l'imagerie de Daniel ainsi que les autres scènes de l'Ancien Testament (dont il a été question au début du présent article), se soient développées sur les lampes de type africain et dans les ateliers africains à partir du IV^e s.. C'est en effet durant ces mêmes siècles que la religion chrétienne s'étendie très largement en Afrique, pays qui donna naissance à de nombreux grands hommes d'Eglise, le principal étant Saint Augustin, dont les préceptes gagnèrent vite tout le reste de l'Empire.

Bibliographie:

- Anselmino L. et Pavolini C. *Terra sigillata: lucerne, in Enciclopedia dell'Arte Antica. Atlante delle forme ceramiche I*, Roma, 1981, pp. 184-207 et pl. CLV-CLXII.

Bailey D. M. *Catalogue of the Lamps in the British Museum, vol. III*, 1988

Béjaoui F. *Céramique et religion chrétienne. Les thèmes bibliques sur la sigillée africaine*, Tunis, 1997

Delattre A. L. *Lampes chrétiennes de Carthage, in Revue de l'Art chrétien*, t. III, 1892, p. 133-41.

Deonna W. *Daniel, le "Maître des Fauves". A propos d'une lampe chrétienne du musée de Genève, in Artibus Asiae* 12, 1949, pp. 119 - 140 et 347 - 374

Di Berardino A. (dir.) *Dictionnaire encyclopédique du christianisme ancien*, 2 vol., 1990

Duval Y. M. *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et liturgique (DACL)*, Paris, 1924-1953

Duval Y. *Le livre de Jonas dans la littérature grecque et latine*, 1973

Ennabli A. *Locra sanctorum Africæ. Le culte des martyrs en Afrique du IVe au VIIe siècle*, t. II, 1982

Graziani Abbiani M. *Lampes chrétiennes de Tunisie (musée du Bardo et de Carthage)*, Paris, 1976

Hautecœur L. *Lucerne fittili paleocristiani, in Studi di Antichità Cristiane* 6, Bologne, 1969

Hayes J. W. *Lampes, dans Catalogue du musée Alaoui*, 1897, p. 194-207.

Hoff V. et Lyon-Caen C. *Late Roman Pottery*, London, 1972

du *Catalogue des lampes en terre cuite grecques et chrétiennes*, Musée Louvre, Paris, 1986.

Pavolini C. *Lucerne, in Enciclopedia dell'Arte Antica, suppl.*, 0, pp. 460-4.

Réau L. *Iconographie de l'art chrétien, T. 2, I, Iconographie de la Bible, Ancient Testament*, 1956.

Salomonson J. W. *Spätromische rote Tonware mit Reliefverzierung, aus Nordafrikanischen Werkstätten, dans Bulletin Antieke Beschaving*, 44, Leiden, 1969

Speake J. *The Dent Dictionary of Symbols in Christian Art*, London, 1994

Notes

¹ Je tiens ici à adresser mes plus vifs remerciements à Monsieur Jacques Chamay, conservateur des Antiquités Grecques et Romaines, qui m'a autorisée à publier la lampe conservée au Musée d'Art et d'Histoire de Genève, ainsi qu'à Monsieur Abdelmajid Ennabli, directeur du Musée de Carthage, qui m'a permis de voir et de publier la lampe conservée dans les réserves de son Musée.

³ C'est en effet en Afrique qu'on le trouve produit en très grand nombre, à tel point que l'on peut qualifier la production d'"industrielle".

¹ Les références concernant l'épisode de Daniel parmi les lions sont: Livre de Daniel VI, 17 et addit. 23-42.

⁴ Catacombes de Domitilia. Deonna, 1949, p. 123.

³ Androclès, esclave jeté dans l'arène que le lion n'a pas touché, car il avait reconnu la main qui l'avait soigné. Il vint alors lui lécher les pieds.



Le fameux temple du Parthénon ("le temple de la Vierge"), dédié à Athéna Parthenos, s'élevait autrefois devant la grande Athènes du Vème siècle (av. J.-C.). De nos jours, sa majesté demeure malgré sa nudité partielle. Sa beauté n'a pas manqué d'inspirer l'imaginaire des peintres, des écrivains et des poètes romantiques des XVIIIème et XIXème siècles. Et de nos jours, ce lyrisme chante toujours au tréfonds de nos âmes. Voici donc, pour conclure ce numéro du Kaineus, une poésie de John Keats (1795-1821) dans laquelle la sensualité se mêle à la froideur des marbres, la pierre exalte les sentiments...

SUR LES MARBRES D'ELGIN par JOHN KEATS

Mon esprit est trop faible ; la hantise de la mort
Pèse lourdement sur moi comme un invincible sommeil,
Et tout pinacle que j'imagine, tout abîme
De divine souffrance me dit que je dois mourir,
Tel un aigle blessé qui regarde le ciel.
Cependant c'est une exquise jouissance de pleurer
De ce que je n'ai pas les vents des nuées à maintenir
Frais pour les yeux qui s'ouvrent au matin.
De telles gloires vaguement conçues dans le cerveau
Font affluer au cœur une ineffable haine.
Ainsi causent une vertigineuse souffrance ces merveilles
Dans lesquelles on trouve mélangée la grandeur Grecque avec
la rude
Destruction du vieux Temps – avec une masse agitée –
Un soleil, une ombre de magnitude.

INDEX DES N° DU KAINeus

Les chiffres en gras correspondent au numéro du Kaineus, ceux en italique aux pages.

Auteurs :

Aubert Gabrielle	1, 14-17 ; 1, 18-28 ; 2, 13-15 ; 3, 23-27
Beck Julien	1, 2-5 ; 2, 29-30
Bucher Murielle	6, 2-6
Brigger Eliane	3, 2-10
Chrzanovski Laurent	1, 5-10 ; 3, 11-15 ; 7, 2-5
Claivaz Marc-Antoine	2, 16-22 ; 3, 17-22
Coquoz Xavier	4, 28-29
Courtine Virginie	6, 25-28 ; 7, 19-23
Curti Fabia	1, 18-28 ; 2, 9-12 ; 2, 16-22 ; 3, 28-32 ; 4, 8-12 ; 4, 18-19 ; 4, 30-35 ; 5, 11-16
Delaloye Claire	1, 14-17 ; 3, 23-27
De Minicis Adriano	6, 29-33
Deslex Carine	1, 33-34 ; 2, 4-5
Dufourd Isabelle	4, 30-35
Eades Suzanne	4, 1-7
Garghentini Python Giovanna	1, 11-13
Girani Sabine	3, 16-17
Goumand Christophe	4, 20-24
Hernandez Alain-Christian	2, 15-16
Kertesz Malté	1, 29-32
Laemmel Sabine	1, 18-28 ; 2, 9-12 ; 2, 22-28 ; 3, 23-27
Lavarino Yannis	1, 29-32 ; 2, 13-15 ; 2, 31-32
Mabut Pascal	2, 16-22
Matthey Philippe	5, 21-29 ; 7, 6-12
Morard Thomas	6, 12-19 ; 7, 30-35
Phialon Laetitia	6, 7-11
Rezgui Sonia	4, 13-17
Roch Alexandra	2, 6-8
Rordorf Miryam	1, 18-28 ; 3, 28-32
Sandoz Corinne	5, 2-10 ; 5, 21-29 ; 6, 20-24 ; 7, 13-18
Wavelet David	4, 25-27 ; 5, 17-20 ; 6, 33-40 ; 7, 24-29

Sommaire du Numéro 1 :

Quelques remarques sur les "plates-formes tripartites" dans l'architecture minoenne figurée	2-5
Essai d'interprétation socio-politique du cadastre romain	6-10
Les vases plastiques du Musée d'Art et d'Histoire de Genève	11-13
Le portrait romain	14-17
La céramique attique à figures rouges	18-28
Les objets de la vie quotidienne	29-32
Fouilles d'Ayia Varvara-Almyras à Chypre	33-34

Sommaire du numéro 2 :

Gourde chypriote de l'âge du bronze du Musée d'Art et d'Histoire de Genève	4-5
ne statuette typiquement bœotienne de la fin du Vème siècle	6-8
L'épinétron du peintre d'Erétrie	9-12
Les sarcophages romains	13-15
Iconographie de Poséidon	15-16
La maison grecque	16-22
Les systèmes palatiaux	22-28
Archéologie spatiale et prospection systématique dans le bassin de la Vaucluse (Gard)	29-30
Fouilles de l'épave de Marina di Fiori en Corse	31-32



Sommaire du numéro 3 :

<i>Un char syrien en pièces détachées dans un document égyptien datant du début II^e millénaire avant J.-C.</i>	2-10
<i>Les représentations de boucliers dans les compositions du Peintre d'Amasis</i>	11-15
<i>Nécropoles et monuments funéraires en Grèce</i>	16-17
<i>La sculpture tectonique grecque</i>	17-22
<i>La domus du Génie domestique à Martigny</i>	23-27
<i>Fouilles dans la ville d'Ordona</i>	28-32

Sommaire du numéro 4 :

<i>Le dolmen M XII du site du Petit-Chasseur (Sion, Valais, Suisse). Paléoanthropologie de la population inhumée d'après l'étude des crânes, mandibules et bassins</i>	1-7
<i>Thermae et Balnea en Suisse</i>	8-12
<i>Les statuettes en bronze de l'époque archaïque</i>	13-17
<i>Les portraits de Marc-Aurèle</i>	18-19
<i>Un aspect de la personnalité de Marc-Aurèle à travers son monnayage</i>	20-24
<i>Marc-Aurèle. Une brève biographie</i>	25-27
<i>Exposition : la musique et ses représentations dans l'Antiquité</i>	28-29
<i>Baie de Naples (Voyage d'études, février-mars 1996)</i>	30-35

Sommaire du numéro 5 :

<i>Les chats sacrés en Egypte : momie et sarcophage du Musée d'Art et d'Histoire de Genève</i>	2-10
<i>La céramique de Gnathia : la collection du Musée d'Art et d'Histoire</i>	11-16
<i>Méthodes de datation</i>	17-20
<i>L'Eruption volcanique de Santorin : conséquences et problèmes chronologiques</i>	21-29

Sommaire du numéro 6 :

<i>Comparaisons techniques et iconographiques entre la peinture sur fresques et celle sur céramiques d'Akrotiri, Théra</i>	2-6
<i>Une colonisation achéenne à Chypre à l'âge du bronze</i>	7-11
<i>Ostie Républicaine</i>	12-19
<i>Les origines du Cirque</i>	20-23
<i>La religion indigène de la péninsule ibérique</i>	24-28
<i>Aquae Sulis (Bath)</i>	29-32
<i>La mort : rites et coutumes funéraires à l'époque romaine</i>	33-40

Sommaire du numéro 7 :

<i>Ethique et archéologie</i>	2-5
<i>Entre Amazones de l'imaginaire et guerrière nomades d'Eurasie : mythe et réalité</i>	6-12
<i>Terres cuites décoratives romaines : deux plaques Campana du Musée d'Art et d'Histoire de Genève</i>	13-18
<i>Fragment de sigillée du Musée d'Art et d'Histoire : grand plat à décor extérieur représentant les produits de la ferme et de la pêche</i>	19-23
<i>Annemasse romaine au Musée d'Art et d'Histoire</i>	24-29
<i>Ostia-Schola del Traiano 98</i>	30-35