

Le passé et son héritage

Modalités et enjeux dans les sociétés
du monde romain et de l'Antiquité tardive



Actes de la journée doctorale
tenue à l'INHA (Paris) le 14 janvier 2010

Édités par
N. LAMARE, Z. LECAT, E. ROCCA, M. UBERTI

Le passé et son héritage

Modalités et enjeux dans les sociétés
du monde romain et de l'Antiquité tardive

Actes de la journée doctorale
tenue à l'INHA (Paris)
le 14 janvier 2010

Édités par

NICOLAS LAMARE, ZÉNAÏDE LECAT, ELSA ROCCA ET MORGANE UBERTI

Comité de lecture

FRANÇOIS BARATTE, NATHALIE DE CHAISEMARTIN, GILLES SAURON

Mise en page

ZÉNAÏDE LECAT, NICOLAS LAMARE, ELSA ROCCA

Avec le soutien de

L'UMR 8167, Orient et Méditerranée

L'École doctorale 124 (ED VI), Histoire de l'art et archéologie

L'Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

L'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA)

SOMMAIRE

Avertissement et abréviations complémentaires	4
<i>Préface</i> , FRANÇOIS BARATTE, NATHALIE DE CHAISEMARTIN et GILLES SAURON	5
Remerciements	7
Programme	8
<i>Introduction</i> , ELSA ROCCA et MORGANE UBERTI	9

ARCHITECTURE

ÉMILIE CHASSILLAN <i>Pérennité ou disparition du jardin dans l'habitat résidentiel en Gaule romaine entre le Haut-Empire et l'Antiquité tardive ?</i>	14
NICOLAS LAMARE <i>L'influence de l'architecture théâtrale sur le décor des fontaines monumentales</i>	28
YANN GOUBIN <i>Les monuments publics en Asie Mineure à l'époque flavienne</i>	46

ICONOGRAPHIE

AURÉLIE FAULX-BRIOLE ROCHER <i>Du remploi dans la statuaire : autour d'un portrait masculin retravaillé du Musée de Lepcis Magna</i>	57
CÉLINE MESNARD <i>L'iconographie biblique des premiers siècles : héritage, transmission et innovation</i>	70
MAGDALENA WOŹNIAK <i>L'influence byzantine dans l'art nubien</i>	80
<i>Conclusion</i> , ELSA ROCCA et MORGANE UBERTI	91
Table des figures	95

AVERTISSEMENT

Les abréviations des périodiques sont celles en usage dans l'*Année philologique*.

Les abréviations d'auteurs et d'œuvres sont celles du dictionnaire *Liddell-Scott-Jones* pour le grec et de l'*Oxford Latin Dictionary* pour le latin.

Les abréviations des livres bibliques sont celles de la *Bible de Jérusalem*.

Les normes d'édition des inscriptions et les abréviations de recueils épigraphiques sont celles du *Guide de l'épigraphiste*.

Sauf mention contraire, les clichés sont des auteurs.

ABRÉVIATIONS COMPLÉMENTAIRES

ANRW : *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Berlin, De Gruyter.

BEFAR : Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome.

CEFR : Collection de l'École française de Rome.

LTUR : *Lexicon topographicum urbis Romae*, Rome, Quasar.

PRÉFACE

La thèse, même si elle s'inscrit dans le cadre d'un cursus universitaire, est bien une recherche à part entière. Avant même d'être soutenue, elle suscite des hypothèses nouvelles et ouvre la voie à des résultats originaux, aussi sur des points en marge de la recherche principale. Certains méritent d'être exposés sans plus attendre. Il en va de même pour les réflexions méthodologiques qui s'enrichissent d'une discussion publique. On ne peut donc que se réjouir de voir les doctorants prendre désormais leur place de plus en plus clairement parmi les chercheurs en participant au sein des écoles doctorales à des journées d'études ou plus librement encore à des colloques qu'ils ont souvent eux-mêmes directement organisés : ils peuvent ainsi confronter leurs travaux et leurs interrogations dans une perspective diachronique, ou bien encore, à l'intérieur d'un même domaine, dans la diversité de leurs sujets.

Tel était bien le sens de la journée d'étude organisée le 14 janvier 2010 par plusieurs doctorants d'histoire de l'art et d'archéologie du monde romain et de l'Antiquité tardive, et dont certains participants ont d'ailleurs soutenu leur thèse depuis cette date. Tous appartiennent à l'Ecole doctorale d'archéologie et d'histoire de l'art de l'université Paris-Sorbonne (Paris IV) et au même centre de recherche, l'UMR 8167, « Orient et Méditerranée », dont les responsables respectifs, les professeurs Alain Mérot et Daniel Lévine puis Marianne Grivel et Jean-Yves Monchambert d'une part, Christian Robin puis Jean-Claude Cheynet d'autre part, ont soutenu pleinement cette entreprise, en contribuant financièrement à son organisation et en permettant la publication, qui assure ainsi aux différentes communications leur plein statut de contributions scientifiques mises à la disposition de tous.

Les organisateurs, Nicolas Lamare, Zénaïde Lecat, Elsa Rocca et Morgane Uberti, se sont impliqués très fortement dans la préparation de cette rencontre, dans son déroulement, puis dans sa publication qui aboutit dans des délais particulièrement raisonnables, avec un enthousiasme communicatif et sans ménager leurs efforts pour triompher des obstacles. Sans doute ont-ils mesuré de nouveau dans cette entreprise une chose essentielle, qu'ils savaient déjà mais qui échappe à beaucoup : toute recherche est certes une affaire intellectuelle, mais aussi, bien souvent, très matérielle. Cette publication en tout cas montre que le résultat en valait la peine, et ils doivent en être vivement remerciés.

PRÉFACE

Le thème retenu, « Les modalités et les enjeux du passé », était large, mais il touche, on le sait bien, à quelque chose d'essentiel : la mémoire collective, puisqu'il s'agissait, dans une sorte de mise en abîme, de porter un regard attentif sur la manière dont les sociétés anciennes elles-mêmes mettaient en œuvre leur propre passé. Les organisateurs s'en expliquent eux-mêmes plus loin. Nous nous contenterons donc de souligner combien ce choix nous paraît heureux : il vient opportunément rappeler que, pas plus qu'il n'y a de césure irrémédiable entre le monde romain et l'Antiquité tardive, l'archéologie et l'histoire de l'art ne sont aussi éloignées l'une de l'autre qu'on veut bien parfois le dire et que ni l'une ni l'autre n'ont, ou ne devraient avoir, une finalité purement techniciste : elles nous renvoient toutes deux en fin de compte à l'Histoire.

Les sujets abordés par les neuf communications (six seulement sont publiées ici) étaient effectivement très divers, dans un champ géographique et chronologique très ouvert, puisqu'il concernait certes essentiellement le monde méditerranéen, mais s'étendait aussi jusqu'à la Nubie et, dans le temps, de l'époque flavienne jusqu'à la fin de l'Antiquité. Mais les intervenants, lors de la journée d'étude, pendant laquelle deux d'entre nous ont joué le rôle de modérateurs, comme dans la publication qui en livre aujourd'hui les résultats, ont accepté de se plier aux règles qui leur étaient proposées : le sujet que chacun a retenu est bien issu de ses recherches doctorales, mais il a été choisi en fonction du thème du colloque. L'unité de l'ensemble est donc réelle : dans leur diversité, ces textes constituent bien un tout, ils donnent à réfléchir sur la problématique qui avait été posée, et c'est ce qui donne à ce recueil toute sa valeur.

FR. BARATTE

Professeur, histoire de l'art et
archéologie de l'Antiquité tardive
Paris-Sorbonne

N. DE CHAISEMARTIN

Maître de conférences HDR,
histoire de l'art et archéologie romaines
Paris-Sorbonne

G. SAURON

Professeur, histoire de l'art
et archéologie romaines
Paris-Sorbonne

REMERCIEMENTS

La publication de la journée d'étude « Le passé et son héritage » tenue le 14 janvier 2010 n'aurait pu aboutir sans de nombreux soutiens qu'il nous tient à cœur de détailler ici.

Avant tout, nous souhaitons remercier chaleureusement les différents intervenants qui se sont prêtés au jeu du sujet imposé.

Citons dans l'ordre des interventions : Céline Mesnard, Hadjira Oubad, Nicolas Lamare, Yann Goubin, Emilie Chassillan, Nadia Tatar, Ridha Moumni, Aurélie Faulx-Briole et Magdalena Woźniak.

L'édition des différentes contributions a été rendue possible grâce à l'engagement rigoureux des différents auteurs qui se sont pliés, toujours de bonne grâce, à nos exigences de calendrier. Qu'ils en soient ici vivement remerciés.

Les professeurs Mme Nathalie De Chaisemartin et M. Gilles Sauron se sont particulièrement impliqués dans ce projet. Modérateurs lors de la journée du 14 janvier, ils ont accepté de prendre part au comité de lecture aux côtés de notre professeur M. François Baratte. Nous leur sommes reconnaissants pour leur regard à la fois bienveillant et exigeant et pour les conseils et les encouragements qu'ils nous ont apportés.

Depuis l'origine du projet jusqu'à son aboutissement, Fr. Baratte nous a accordé toute sa confiance et son soutien. Il nous a accompagnés dans chacune des étapes, de l'organisation à la publication en ligne, en se montrant un référent conciliant et disponible. Nous souhaitons ici lui témoigner notre enthousiasme à avoir mené ensemble ce projet à terme.

Nous remercions Mme Fabienne Dugast, grâce à qui la publication a pu véritablement prendre forme et se concrétiser. Elle n'a pas regardé au temps pour nous conseiller dans cette première entreprise éditoriale, tant pour les recommandations préliminaires que pour les ultimes corrections.

La journée de communications tout comme la publication n'aurait pu être possible sans les soutiens financier et matériel du Centre Lenain de Tillemont et de fait, de l'UMR 8167 « Orient et Méditerranée » qui accueille ces articles. Nous tenons à remercier en particulier Mme Satenik Simonin, gestionnaire du Centre. Nous savons gré au Directeur du laboratoire, M. Claude Cheynet, d'avoir accepté la publication numérique au sein du site internet du laboratoire. Nous souhaitons également remercier la webmaster, Mme Isabelle Prieto.

Le concours du laboratoire Orient et Méditerranée, de l'École doctorale VI (ED 124) de l'UFR d'Art et Archéologie de l'Université Paris IV-Sorbonne, notre institution universitaire de rattachement, et de l'Institut National d'Histoire de l'Art qui a accueilli la journée d'études dans ses locaux, en permettant la concrétisation de ce projet, montre combien les initiatives des doctorants peuvent être encouragées.

Le passé et son héritage : modalités et enjeux dans les sociétés du monde romain et de l'Antiquité tardive

Paris, Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), 14 Janvier 2010

Journée des doctorants
Monde romain et Antiquité tardive

PROGRAMME DE LA JOURNÉE

Comité d'organisation

Nicolas LAMARE, Zénaïde LECAT, Elsa ROCCA, Morgane UBERTI
Avec le soutien de François BARATTE

Modérateurs

Nathalie DE CHAISEMARTIN (Maître de Conférences, HDR, Paris IV)
Gilles SAURON (Professeur, Paris IV)

9h15 Accueil des participants

9h30 *Introduction*, par Elsa ROCCA et Morgane UBERTI avec la participation de Zénaïde LECAT

10h00 **Céline MESNARD** (docteur)

L'iconographie biblique des premiers siècles : héritage, transmission et innovation

10h30 **Hadjira OUBAD**

Les sculptures antiques de Cuicul et la question de transmission et transformation des modèles : état des recherches

Pause

11h30 **Nicolas LAMARE**

L'influence de l'architecture théâtrale sur le décor des fontaines monumentales : l'exemple de l'Afrique

12h00 **Yann GOUBIN**

L'architecture des monuments publics en Asie mineure à l'époque flavienne : la culture romaine face aux traditions hellénistiques

12h30-13h45 – Repas

14h00 **Emilie CHASSILLAN**

Pérennité ou disparition du jardin dans l'habitat résidentiel en Gaule romaine (Haut-Empire – Antiquité tardive)

14h30 **Nadia TATAR**

Le rôle des monuments antiques dans la formation topographique de Tébessa (Algérie)

15h00 **Ridha MOUMNI**

Le sanctuaire de Thinissut et la tradition architecturale des lieux de culte en Afrique proconsulaire

Pause

16h00 **Aurélie FAULX-BRIOLE**

Etude de la représentation de l'élite municipale d'une ville de Tripolitaine : le cas de Lepcis Magna

16h30 **Magdalena WOŹNIAK**

L'influence byzantine dans l'art nubien

17h00 *Conclusion*, par Elsa ROCCA et Morgane UBERTI avec la participation de Zénaïde LECAT

17h30 Pot de fin de journée

INTRODUCTION

ELSA ROCCA*, MORGANE UBERTI**

L'idée d'une journée d'étude des doctorants en histoire de l'art et archéologie du monde romain et de l'Antiquité tardive est née au début de l'année 2009. Le thème choisi – les modalités et les enjeux de l'héritage du passé – offrait un champ d'étude aux perspectives nombreuses, suffisamment vaste pour couvrir les spécialités de nos contributeurs, archéologues et historiens de l'art. Nous les invitons ainsi à réfléchir aux formes de transmission du passé à partir de l'analyse des vestiges archéologiques et des modèles iconographiques.

Depuis une vingtaine d'années, le regard porté sur le passé a été largement renouvelé. Il n'est plus considéré uniquement comme un élément de contexte chronologique mais bien comme un objet d'étude à part entière, ce qui permet de questionner le rapport au temps des sociétés impliquées. Les différents travaux se sont alors souvent portés sur l'Antiquité tardive et le Moyen Âge. Le sujet a été moins traité pour les périodes antérieures, bien qu'elles s'y prêtent tout autant¹. À l'occasion de publications et de séminaires qui se sont multipliés ces dernières années, le thème des usages et héritages du passé s'est vu développé à maintes reprises, assise d'une réflexion sur les mémoires transmises² ou sur les formes mêmes de ces usages³.

* Ammaedara *et son territoire : étude d'une ville de l'Afrique antique*, thèse en cours à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), UMR 8167, Centre Lenain de Tillemont, sous la direction de Fr. Baratte, et sous la co-direction de F. Béjaoui à l'Université de Tunis.

** *Les élites et le christianisme à la fin de l'Antiquité, entre Loire et Ebre, les enjeux de mémoire à la lumière de l'archéologie funéraire, IV^e-VI^e siècles*, thèse en cours à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), UMR 8167, Centre Lenain de Tillemont, sous la direction de Fr. Baratte.

1. Notamment Claud *et al.* 2010, p. 6-15 et Polloni 2010, p. 16-19 qui se consacrent à la Préhistoire.

2. Pour l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge : Sot & Bazin 2000 ; Journée d'étude du 15 mai 2009 organisée par Br. Boissavit-Camus, P. Pion et G. Bruno, *Vestiges recyclés, mémoires composées : les sociétés médiévales et les vestiges du passé*, Université de Nanterre, non publiée ; pour l'époque carolingienne : McKitterick 2009 ; dans une perspective diachronique, le séminaire du 17 avril 2009 organisé par Y. Lafond et B. Goffeaux, *Vestiges et ruines. Perceptions, appropriations, enjeux mémoriels*, Université de Poitiers, non publié.

3. Sartre & Sotinel 2008 ; Toubert & Moret 2009 ; *Recyclage et emploi* 2010.

INTRODUCTION

Ces différentes études témoignent d'une grande diversité d'approche, que l'on peut attribuer à la nature même des sources, historiques ou archéologiques⁴. Ainsi, le vocabulaire employé peut varier selon les auteurs en fonction de la période d'étude ou du domaine de recherche (archéologie du bâti ou funéraire, iconographie, philologie, ...). Dans le cas présent, en destinant cette journée aux doctorants archéologues et historiens de l'art, les perspectives se trouvaient prédéfinies. Les éléments du passé dont il est question ici sont essentiellement matériels et iconographiques. De ce fait, le champ lexical se trouve plutôt circonscrit aux termes de réutilisation, emploi, récupération, transformation et recyclage. On trouvera par ailleurs dans les articles ici rassemblés les termes d'influence et de continuité, reflets des regards multiples que portent les auteurs sur ces usages du passé et des discussions qui peuvent s'engager à partir des constats de réutilisation, de emploi ou de conservation⁵.

Pour aborder cette thématique, nous avons proposé une grille d'analyse susceptible de s'appliquer à tout objet issu du passé et qui devait permettre d'appréhender le rapport au temps de la société concernée. À partir de l'identification des pratiques d'usage du passé, nous cherchons à nous interroger sur les comportements des sociétés anciennes à l'égard d'une histoire révolue. Les faits constatés témoignent-ils d'une permanence entre passé et présent par des procédés d'intégration ou, au contraire, renvoient-ils à des situations d'abandon, voire de destruction ?

Dès lors, ce sont les raisons de ces gestes qui peuvent être interrogées. Les phénomènes d'accommodation sont-ils uniquement le reflet d'un certain pragmatisme ? La récupération d'un objet hérité du passé est-elle à imputer aux seuls facteurs économiques ? Les processus de destruction, d'abandon, de recyclage (procédé qui implique des phases éventuelles de destructions puis de transformations) ont-ils pour origines des causes idéologiques, symboliques ? Les alternatives sont variées, autant, probablement, que les cas étudiés.

Enfin, une fois déterminé leur caractère fortuit ou intentionnel, peut-on approcher la signification même de ces choix ? Que signifient-ils sur les procédés mémoriels à l'œuvre dans les sociétés anciennes face à leur passé ? Ces usages sont-ils le signe de l'oubli, de l'indifférence ou du rejet ? À l'inverse, peut-on lire à travers l'intégration de l'objet la volonté de préserver une mémoire particulière ? Tenter de répondre à ces questions complexes reste audacieux mais nous permettra, peut-être, d'entrevoir la perception du passé et les enjeux qu'il représente pour chacun des groupes sociaux concernés.

À ce titre, l'examen par J. Hiernard⁶ des phénomènes de emploi dans les enceintes tardo-antiques de la Gaule rend compte de ces différentes étapes d'analyse. L'auteur distingue plusieurs types de emploi : des blocs probablement usagés et stockés dans des réserves depuis un certains laps de temps ou issus directement de monuments restaurés ou vétustes ; des matériaux

4. Esch 1999, p. 73-108. ; Toubert 2009, p. IX-XVI.

5. À ce titre voir Zink 2009, p. 1 ; Sotinel 2008, p. 10. Les auteurs font de l'objet du passé ou du passé même, un outil de réflexion sur les phénomènes de rupture et de continuité. Enfin, la publication de Balard & Sot 2009 pose la question de la part de la tradition antique dans les mutations de l'époque médiévale.

6. Hiernard 2003, p. 259-270.

architecturaux provenant des édifices désaffectés justement pour le passage de l'enceinte et des éléments de tombes. Le emploi, ici, s'expliquerait plutôt par des raisons pragmatiques et économiques liées à la proximité et l'accessibilité des matériaux. Les constructeurs ne semblent pas s'être posé la question de la fonction originelle de l'objet. Pour autant, l'identification précise des édifices publics réemployés et du statut des sépultures spoliées constitue justement un champ de recherches à explorer.

Les pratiques de réutilisation du passé dans l'Antiquité se manifestent également par le détournement de la fonction première d'un édifice ou d'un espace, comme l'installation d'ateliers dans des monuments publics ou d'habitats dans les édifices de spectacle⁷.

En contexte funéraire, les phénomènes de récupération de la sépulture ou des éléments de sa structure posent plus spécifiquement la question de l'attitude des vivants à l'égard des défunts et de leur souvenir. Cependant est-il possible d'identifier précisément les motifs qui conduisent à de telles manipulations ? Les gestes accomplis dépendent de facteurs multiples et parfois concomitants, liés aux pratiques funéraires d'un groupe donné (qu'il s'agisse de la parenté plus ou moins élargie ou de l'ensemble de la communauté qui fréquente la nécropole) mais également de son rapport, culturel ou temporel, aux sépultures concernées. Si nous devons nous garder, ici, d'apporter des réponses trop générales, nous pouvons toutefois supposer que le processus de l'oubli a pu favoriser, tout autant que la portée symbolique attribuée à la tombe, ces phénomènes de réutilisation et de emploi.

Enfin, les modalités d'usage du passé peuvent s'étudier également à travers l'élaboration des motifs iconographiques et des modèles architecturaux. On s'interroge alors sur la conscience du contexte primitif de ces formules réutilisées par les artisans, choisies, éventuellement, par les commanditaires. Leur intégration implique-t-elle nécessairement une reprise du propos antérieur ? Or, on s'aperçoit que ces éléments peuvent être utilisés pour inaugurer un nouveau discours, le valorisant même parfois par leur ancienneté.

Dans cette publication, la pluralité des approches comme des domaines permet d'alimenter notre démarche rétrospective, en multipliant les échanges entre spécialités. En effet, les articles témoignent d'une certaine variété, qu'il s'agisse des thèmes abordés – images bibliques, jardins d'agrément, décor des fontaines monumentales, portraits sculptés des élites urbaines, portraits peints des souverains nubiens, architecture des édifices publics – que de l'espace géographique couvert qui va de la Gaule vers l'Afrique jusqu'à l'Asie mineure, et la nature des objets traités : architecture, sculpture, urbanisme, peinture.

Les études ici rassemblées rendent compte tant de la diversité des comportements des sociétés dans leur rapport au temps que de la variété des approches développées par chaque auteur. Ce résultat singulier relève notamment de l'application de la thématique proposée au travail de thèse de chacun, mais également des formes d'usages du passé, qu'il est difficile de circonscrire clairement. Force est de constater que les procédés, même s'ils sont bien reconnus et décrits par les auteurs, sont invoqués sous des termes différents. Dans le domaine du bâti, la

7. Sintès 1994, p. 181-192 ; Heijmans 2006, p. 25-41.

INTRODUCTION

position de J.-M. Huygen est à retenir quand il place le terme de « récupération » comme le plus ouvert : « Personnellement, je différencie trois actes de récupération distincts : la réutilisation, qui consiste à se resservir de l'objet dans son usage premier ; le réemploi, d'un objet ou de parties d'objet, pour un autre usage ; le recyclage qui réintroduit les matières de l'objet dans un nouveau cycle.⁸ » Quelles que soient ces pratiques, la mémoire de l'objet comme celle du passé dont il se fait l'écho se trouve nécessairement transformée⁹ afin de répondre à des enjeux du présent, enjeux qu'il reste à définir.

Ainsi, en offrant au lecteur un échantillon des comportements des sociétés à l'égard de leur passé, la publication rend également compte des attitudes multiples de l'historien de l'art et de l'archéologue face aux usages du passé.

Bibliographie

Recyclages et remploi (2010) : *Recyclages et remploi, Archéopages*, 29, Paris.

BALARD M. et SOT M. (dir.) (2009) : *Au Moyen Âge entre tradition antique et innovation, Actes du 131^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques, Grenoble, 24-29 octobre 2006*, Paris.

CLAUD E., MOURRE V., THIEBAUT C. et BRENET M. (2010) : « Le recyclage au paléolithique moyen, des bifaces et des nucléus utilisés comme percuteurs », dans *Recyclages et remploi* 2010, p. 6-15.

ESCH A. (1999) : « Reimpiego dell'antico nel medioevo: la prospettiva dell'archeologo, la prospettiva dello storico », dans *Ideologie e pratiche* 1999, p. 73-108.

HEIJMANS M. (2006) : « La place des monuments publics du Haut-Empire dans les villes de la Gaule méridionale durant l'Antiquité tardive (IV^e-VI^e s.) », *Gallia*, 63, *Antiquité tardive, haut Moyen Âge et premiers temps chrétiens en Gaule méridionale. Réseau des cités, monde urbain et monde des morts*, Paris, p. 25-41.

HIERNARD J. (2003) : « Des remplois singuliers : les *spolia* inclus dans les enceintes tardives des Trois Gaules », in P. CORDIER, N. DIEUDONNE-GLAD et P. BALLETT (dir.), *La ville et ses déchets dans le monde romain : rebuts et recyclages, Actes du colloque, Poitiers, 19-21 septembre 2002*, Montagnac, p. 259-270.

Ideologie e pratiche (1999) : *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto Medioevo, Atti delle settimane di studio, Spoleto, 16-21 aprile 1998*, Spolète.

HUYGEN J.-M. et LAFARGE I. (2010) : « De la récupération à la réversibilité en architecture », *Archéopages* 29, *Recyclage et remploi*, p. 68-73.

McKITTRICK R. [2004] (2009) : *Histoire et mémoire dans le monde carolingien*, tr. fr. d'après la 1^{re} édition anglaise de 2004, Turnhout.

8. Huygen & Lafarge 2010, p. 70.

9. Sotinel 2009, p. 10.

- POLLONI A. (2010) : « Un cas de récupération au Néolithique récent. Les pendeloques arciformes du Bassin parisien », dans *Recyclages et emploi* 2010, p. 16-19.
- SARTRE M. et SOTINEL CL. (2008) : *L'usage du passé entre Antiquité tardive et Moyen Âge : hommages à Brigitte Beaujard*, Tours.
- SINTES CL. (1994) : « La réutilisation des espaces publics à Arles : un témoignage de la fin de l'Antiquité », *AntTard*, 2, p. 181-192.
- SOT M. et BAZIN P. (2000) : *La mémoire de l'Antiquité dans l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge, communications présentées au Centre de recherches sur l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge, Université Paris X-Nanterre, 1996-1998*, Paris.
- SOTINEL CL. (2008) : « Introduction », dans SARTRE et SOTINEL 2008, p. 9-11.
- ZINK M. (2009) : « Le remploi, marque du temps perdu et du temps retrouvé », dans TOUBERT & MORET 2009, p. 1-8.
- TOUBERT P. (2009) : « Remploi, citation et plagiat dans la pratique médiévale (x^e-xii^e siècle). Quelques observations préliminaires », dans TOUBERT & MORET 2009, p. IX-XVI.
- TOUBERT P. et MORET P. (2009) : *Remploi, citation, plagiat. Conduites et pratiques médiévales (x^e-xii^e s.)*, Madrid.

PÉRENNITÉ OU DISPARITION DU JARDIN DANS L'HABITAT RÉSIDENTIEL EN GAULE ROMAINE ENTRE LE HAUT-EMPIRE ET L'ANTIQUITÉ TARDIVE ?

ÉMILIE CHASSILLAN*

Le jardin d'agrément dans les maisons urbaines de Gaule romaine est un sujet qui se prête particulièrement bien à la réflexion sur le passé et son héritage dans les sociétés du monde romain, dans la mesure où la transmission des modes de vie romains dans les provinces ne fait aucun doute. L'adoption des modes architecturaux et des éléments du décor atteste d'un habitat caractéristique des modes italiens dans la majorité du monde romain occidental. La *domus* qui s'organise autour d'un ou plusieurs jardins à portiques¹ devient la règle des élites, dans le contexte de la romanisation. Pourtant il faut se poser la question des modalités de transmission de cet héritage en Gaule romaine, à travers l'étude de l'évolution des plans des demeures. En effet, la romanisation accomplie, le jardin, témoin incontestable de cette continuité, est en évolution permanente. Traditions et transformations de la maison dans les provinces de Gaule nous renseignent quant au degré d'accommodation du modèle dès le Haut-Empire. Mais l'Antiquité tardive est-elle toujours héritière du jardin romain ? L'habitat tardif d'Italie, mis en lumière par F. Guidobaldi², a livré de précieux renseignements quant à l'évolution du jardin d'agrément en milieu urbain. L'article de N. Duval³, établi d'après l'étude des maisons d'Apamée, reste fondateur, ainsi que les travaux de J.-Ch. Balty⁴. Depuis, des publications multiples concernant les provinces de l'Empire se sont succédées, qu'il s'agisse des travaux de

* *Les formes du jardin dans l'architecture domestique en Gaule romaine entre le Haut-Empire et l'Antiquité tardive*, thèse en cours à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), UMR 8167, Centre Lenain de Tillemont, sous la direction de Fr. Baratte, et sous la co-direction d'É. Morvillez à l'Université d'Avignon et des pays du Vaucluse.

1. Sur le jardin romain, voir la synthèse fondamentale de Grimal [1943] 1984, les publications de Jashemski 1979 et 1993, et Jashemski & Meyer 2002. Sur l'histoire des jardins de l'Antiquité : Carroll 2003 et Giesecke 2007.

2. Guidobaldi 1986, p. 165-237 ; 1999, p. 53-68 et 2000, p. 134-136.

3. Duval 1984, p. 447-470.

4. Balty 1989, p. 407-422 et 1997, p. 283-296.

J.-P. Sodini⁵ ou de J.-M. Spieser⁶ pour la Grèce, de ceux de F. Ghedini, S. Bullo⁷ pour l'Afrique romaine, ou du renouvellement de la réflexion concernant les provinces ibériques⁸. I. Baldini Lipollis⁹ a également proposé une réflexion sur l'architecture résidentielle des villes tardo-antiques du monde romain. Dans un article récent, É. Morvillez¹⁰ a bien montré que les fouilles de résidences urbaines ces dernières années en Gaule, mais aussi dans les autres provinces occidentales de l'Empire, ont révélé des demeures aux formes et aux programmes décoratifs raffinés, qui se font le témoignage d'un héritage romain intégré. Le récent colloque tenu à Toulouse en 2008 sur le *Décor et l'Architecture en Gaule*, a proposé une vision globale du décor et de son rapport à l'architecture¹¹, maintenant fondée sur une documentation suffisante pour cette partie de l'Empire, et a montré la permanence des modèles. Cependant, si l'architecture privée urbaine est relativement bien documentée pour la période du Haut-Empire, nos lacunes pour la période tardive en Gaule romaine sont encore grandes. L'article de M. Heijmans¹² renouvelle la question et propose une synthèse sur l'habitat tardif en Gaule méridionale, alors que P. Vipard¹³ conclut brièvement, dans un article récent, à la « fin » de la *domus* à péristyle en Gaule dans l'Antiquité tardive. C'est à la lumière de ces derniers travaux que nous nous posons aujourd'hui la question de la pérennité ou de la disparition du jardin dans l'habitat résidentiel en Gaule romaine. Cette réflexion¹⁴ n'aurait pas été possible sans l'élaboration d'un *corpus* des maisons à jardin pour cette partie de l'Empire, établi dans les limites de la *Carte archéologique de la Gaule*¹⁵. Il a permis de constater la diffusion de la maison à jardin chez les élites gallo-romaines, aussi bien pour les provinces méridionales de Gaule, avec une surreprésentation des exemples en Narbonnaise, que pour des provinces plus septentrionales, comme la Gaule Lyonnaise ou Belgique. Cette étude a également permis de mettre clairement en évidence l'appropriation par les élites gallo-romaines du jardin de tradition italique dans leurs demeures. Dans la ligne des conclusions de ce travail en cours, nous tenterons de dresser un bilan sur

5. Sodini 1984, p. 354-355 et 1995, p. 154-155.

6. Spieser 1984, p. 315-338.

7. Bullo & Ghedini 2003 et 2007, p. 337-366. Voir le compte-rendu de publication : Morvillez 2005, p. 293-299.

8. Voir l'article de synthèse récent de Arce *et al.* 2007, p. 309-313.

9. Baldini Lipollis 2001 et 2005.

10. Morvillez 2006, p. 591-634.

11. Mosaïque, peinture et stuc sont mis en interaction à travers leur articulation au décor architectonique, tant pour les édifices publics que privés. Colloque international organisé par les laboratoires TRACES et AOROC à l'Université de Toulouse II-Le Mirail, du 9 au 12 octobre 2008. Sur les formes architecturales : Morvillez, à paraître et Dessales, à paraître.

12. Heijmans 2006, p. 47-57.

13. Vipard 2007, p. 227-279.

14. Ce travail s'inscrit dans la continuité d'un travail de Master, et c'est aujourd'hui à travers une thèse de Doctorat que l'évolution du jardin des maisons urbaines de Gaule romaine entre le Haut-Empire et l'Antiquité tardive tente d'être appréhendée.

15. Sous la direction de M. Provost. Le corpus a donc été établi notamment à l'aide des pré-inventaires archéologiques des volumes de la *Carte archéologique de la Gaule*. Voir aussi les volumes de l'*Atlas topographique des villes de Gaule méridionale*, comme celui d'Aix-en-Provence, Fréjus ou Vienne, en cours de parution, mais pour lequel M. Benoît Helly, archéologue du SRA Rhône-Alpes, m'a autorisé l'accès. Ces ouvrages proposent une information nouvelle et permettent de rassembler une bibliographie exhaustive de l'ensemble des sites étudiés.

les modalités de cet héritage au Haut-Empire, avant de nous intéresser, malgré les lacunes documentaires, à la place qu'occupe encore le jardin dans l'habitat de l'Antiquité tardive en Gaule romaine.

Le jardin en héritage : appropriation des modèles italiens en Gaule romaine dans les demeures de l'élite urbaine

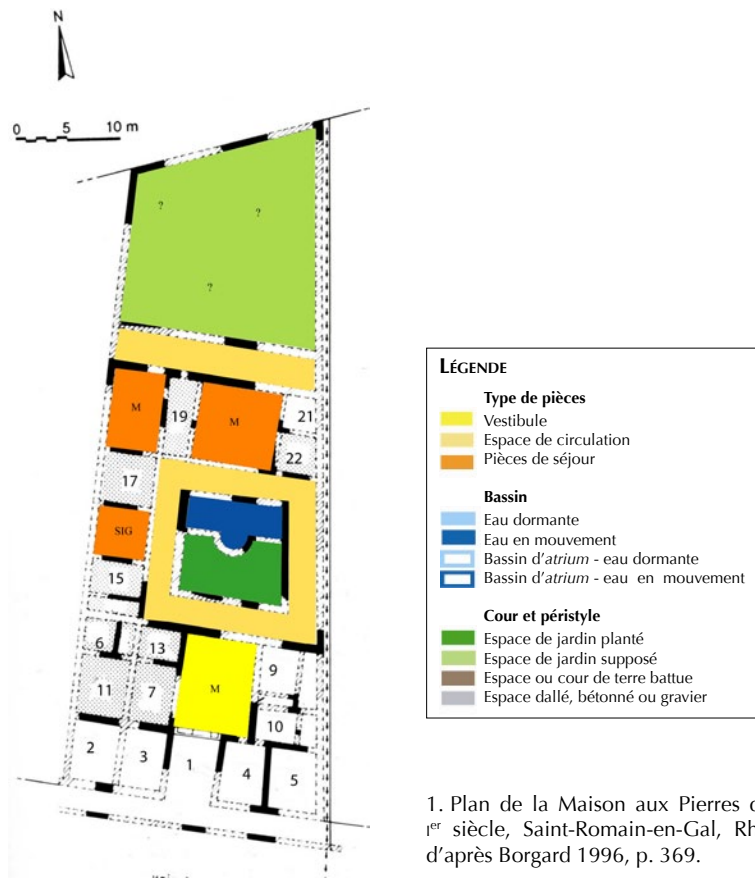
Ces dernières années, les fouilles en milieu urbain ont permis de montrer que, malgré le manque de place en ville et quelle que soit la province, de vastes quartiers résidentiels côtoyaient les zones de monuments publics. Les maisons des centres urbains, assujetties à l'exiguïté des terrains et contraintes au respect de la trame urbaine, ne dérogent pas au modèle de la maison à jardin. À Orange en Narbonnaise, les maisons augustéennes du quartier Saint-Florent¹⁶ intégrées au tracé urbain s'organisent autour de petites cours ou jardins à portiques qui n'excèdent pas 200 m². À Limoges, dans la province d'Aquitaine, toutes les maisons de notables du Haut-Empire étudiées par J.-P. Loustaud¹⁷ possèdent un jardin péristyle autour duquel s'organisent les pièces de l'habitation. À Saint-Romain-en-Gal, l'étude des états antérieurs de la maison des Dieux Océan a révélé que la maison à la Citerne¹⁸, qui n'est pas dotée d'un jardin à colonnade dans son premier état, est reconstruite vers 15-20 après J.-C., autour d'un péristyle central (**fig. 1**), caractérisé par la présence d'un bassin rectangulaire à abside semi-circulaire, pour donner naissance à la maison aux Pierres dorées. La maison de la Place Formigé à Fréjus a été initialement construite autour d'une cour pavée décorée d'un jardin peint¹⁹ sur les murets qui ferment le portique. Ces murets sont aménagés par la suite avec des jardinières qui ont pu être associées à un bassin. Cet exemple illustre également la volonté des propriétaires de pallier le manque de place par l'illusion d'un jardin peint, jusqu'à ce que dans la maison suivante, les nouveaux propriétaires aient la place de le réaliser. En effet, dans le dernier tiers du I^{er} siècle, la maison est reconstruite *ex nihilo* à un niveau supérieur, dont on ne connaît que l'espace planté. La parcelle est réaménagée pour créer un véritable jardin péristyle, agrémenté d'un euripe avec

16. Roumégous 2009.

17. Loustaud 2000 et Loustaud & Aïcha-Malek, à paraître. Les maisons de Limoges sont également analysées dans Morvillez 2006, p. 591-634.

18. Brissaud *et al.* 1996, p. 366-367 et Faure-Brac 2006, p. 449-454.

19. Barbet *et al.* 2000. Les murets qui ferment le portique sur une hauteur de 0,44 m sont agrémentés d'une peinture de jardin. Des croisillons jaunes sur fond noir simulent les barrières en osier qui limitent généralement les allées d'un véritable jardin, et de petites fleurs à pétales rouge vif et feuilles vertes sont insérées dans les mailles losangées de la clôture. Sur le mur sud, faisant face à la pièce principale de la maison, le décor est plus riche. En partie basse, on retrouve une barrière fictive sur fond noir comme c'est le cas sur les autres murets. Au-dessus, le mur s'élève sur une hauteur de 1,30 m pour masquer l'intérieur de la maison depuis la rue. Le décor comporte des oiseaux sur un fond jaune, orné de plantes. Au milieu, une niche à fond bleu est placée au-dessus d'un petit pilier engagé qui devait porter une statuette. Sous l'oiseau à aigrette on a retrouvé la trace d'un petit conduit attestant la présence d'une fontaine alimentée par un tuyau disparu. Plus tard, la cour a été rétrécie par l'aménagement de caissons à l'intérieur, cloisonnés en logettes pour y planter des végétaux. Au total, elle accueille neuf jardinières remplies de terre, peut-être associées à un bassin au centre.



1. Plan de la Maison aux Pierres dorées, première moitié du 1^{er} siècle, Saint-Romain-en-Gal, Rhône (Gaule Narbonnaise), d'après Borgard 1996, p. 369.

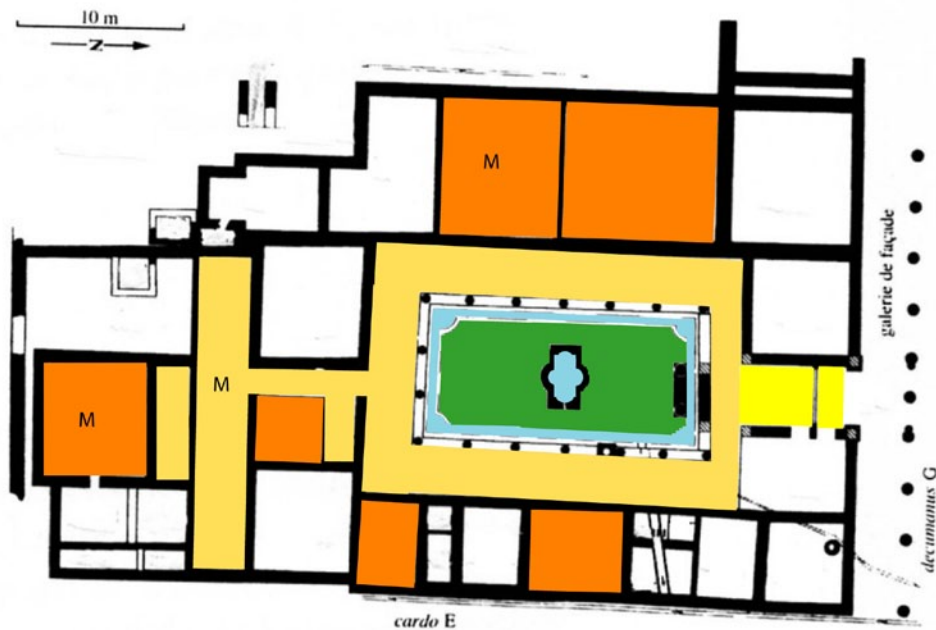
un jet d'eau et de deux jardinières. À Vieux dans le Calvados, lorsque la cour dallée de la maison au Petit Péristyle, devenue celle au Grand Péristyle (**fig. 2**), est transformée en jardin à la fin du 1^{er} siècle, sa superficie est multipliée par deux²⁰. La forme du bassin périphérique à bras qui souligne le jardin sur ses quatre côtés, utilisée dans la première phase de construction, est conservée pour le second bassin qui agrmente le lieu²¹. On ajoute un bassin à formes intérieures au centre du jardin. La fréquence de la maison à jardin²² montre que les élites gallo-romaines sont fidèles aux modèles italiens, qu'elles ont les moyens d'imiter.

Cependant, passée l'intégration du modèle, la Gaule romaine adapte le plan de la demeure pompéienne aux goûts locaux, aux contraintes imposées par le cadre urbain, à la topographie des terrains, aux formes irrégulières ou à l'étroitesse des parcelles. Fruit de l'influence réciproque des élites entre elles, des variantes locales émergent. Les formes du jardin à portique varient. Celui de la maison aux Colonnes à Saint-Romain-en-Gal illustre

20. Vipard 1998.

21. La partie supérieure du contre-mur qui longe le muret stylobate au dessus du bassin est ornée d'un décor peint dans lequel évolue des poissons. Un système de jets d'eau, alimentés en eau courante à partir de tuyaux de plomb logés dans le contre-mur, semble certain. Le bassin est profond d'une cinquantaine de centimètres. Chaque angle du bassin est orné d'un élargissement en quart-de-rond. Vipard 1998, p. 90-91.

22. Vipard 2007, p. 227-279.



2. Plan de la Maison au Grand péristyle, fin du I^{er}-début du III^e siècle, Vieux, Calvados (Gaule Lyonnaise), d'après Vipard 2002, p. 22.

parfaitement les choix originaux opérés par les propriétaires gallo-romains. Le concepteur privilégie dans un premier temps le jardin sur le bâti : l'espace planté, conçu au I^{er} siècle avec un seul portique au nord qui borde un bassin rectangulaire à abside semi-circulaire²³, se développe un mètre en contrebas de l'habitation. Puis les travaux du II^e siècle encadrent le jardin par trois portiques : l'établissement d'un bassin à trois branches, qui conserve une abside semi-circulaire en façade et d'un *triclinium* d'été associé à une sorte de nymphée, démontre que le propriétaire est sensible à de nouvelles influences, à travers la reproduction des modes italiques. Ses moyens lui permettent d'aménager un espace caractéristique des maisons de l'élite. Enfin au III^e siècle, quelques éléments révélateurs comme la réduction du bassin à bras tendent à prouver que le propriétaire est contraint de revoir à la baisse ses démonstrations ostentatoires. La réduction des portiques et des pièces d'eau peut à la fois révéler les difficultés financières des propriétaires successifs face au problème de l'alimentation en eau, ou simplement refléter un changement de mode.

Des analogies de techniques de construction et d'aménagement sont constatées entre la Gaule et l'Italie. La généralisation de la fermeture des portiques des maisons par des murets comme l'avait montré W. Jashemski pour Pompéi, dans la dernière phase de l'histoire de la ville²⁴, est observable dans tout le monde romain. Ces types d'aménagements se rencontrent

23. Faure-Brac 2006, p. 465-466.

24. C'est le cas par exemple dans le péristyle de la maison de la nef Europa, Jashemski 1993, p. 61, ou dans celui de la maison du Ménandre dans laquelle l'entrecolonnement du portique est fermé par un muret peint, sur lequel évoluent des hérons dans un décor de plantes, et des scènes de chasse : Jashemski 1993, p. 47, et Ling 1997, p. 65-73.



3. Fermeture du portique de la Maison de la rue Chanzy-Libergier, état du début du II^e siècle, Reims, Marne (Gaule Belgique), d'après Berthelot, Neiss 1985, p. 50.

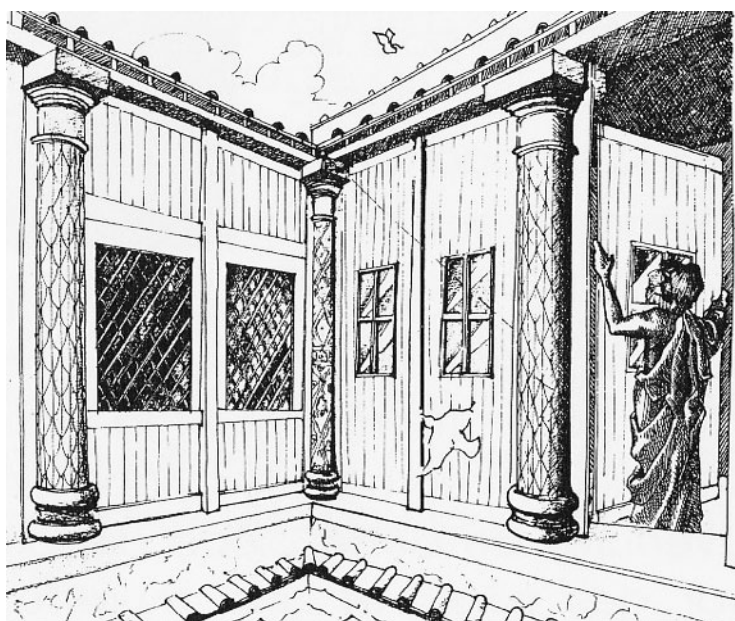
également en Gaule, mais leur finalité est différente. Des exemples de barrières ou balustrades de jardin, directement héritées d'Italie, existent. À Reims, en Gaule Belgique, la maison dite « à la pergola » de la rue Chanzy-Libergier, est reconstruite dans le courant du II^e siècle. Les pièces ouvrent au sud sur une cour à portique qui a pu être un espace planté. Le stylobate du portique, conservé sur 20 m de long, supporte encore trois bases de colonnes reliées entre elles par des dalles dressées de chant, ce qui laisse supposer un cloisonnement partiel ou complet du portique²⁵ (**fig. 3**). En effet, le portique que l'on ferme complètement par des panneaux de bois qui pouvaient comporter des vitres de verre²⁶, exceptionnellement connu en Gaule en raison de l'état des vestiges, reprend une technique de construction connue, mais dont la finalité est adaptée à la Gaule romaine, puisqu'il semblerait s'agir d'une volonté claire de protéger l'habitation des rigueurs climatiques, notamment dans les provinces septentrionales. L'exemple le plus parlant reste celui de la maison au Grand Péristyle à Vieux dans le Calvados, puisque toutes les colonnes en calcaire ciselées du péristyle présentent sur leurs bases et leurs chapiteaux des rainures et des encoches. La galerie semble avoir été munie de fenêtres²⁷ côté jardin au II^e siècle²⁸ (**fig. 4**). La fermeture de la colonnade permettait ainsi à ses occupants d'être

25. Berthelot & Neiss 1985, p. 45-50.

26. P. Vipard rappelle que la technique du portique fenêtré semble inspirée des fenêtres d'étage dont les montants sont formés de colonnettes comme c'est le cas au premier étage de la façade des maisons *dei Cenacoli Colonnati*, dans la rue de l'Abondance à Pompéi : Spinazzola 1953, p. 713-724. C'est également le cas de la maison à l'*atrium* mosaïqué d'Herculanum : Jashemski 1993, p. 262.

27. Vipard 2001-2002, p. 39-56.

28. L'exemple rappelle celui décrit par Pline le Jeune pour sa villa des Laurentes. Plin. *Ep.* 2.17.16.



4. Proposition de restitution du portique fenêtré de la Maison au Grand péristyle, fin du I^{er}-début du III^e siècle, Vieux, Calvados (Gaule Lyonnaise), d'après Vîpard 1998, p. 54.

protégés du froid et de l'humidité, sans que celle-ci ne perde son éclairage et son aération grâce aux baies vitrées, insérées dans des châssis en bois. Ces exemples confirment la transmission en Gaule de techniques connues dans le monde romain, et les moyens investis par le propriétaire pour développer le confort de son habitation.

Largement transformé et adapté aux modes gallo-romaines, le jardin s'impose comme marqueur social incontournable chez les notables. Cependant sa trace devient moins visible pour la période de l'Antiquité tardive, ce qui nous conduit à poser la question de la pérennité ou de la disparition du lieu dans une société en recomposition.

Le jardin dans les demeures urbaines tardives : rupture, déclin ou continuité ?

Compte tenu de l'absence de descriptions, seule l'archéologie peut nous renseigner sur le devenir des jardins en Gaule romaine, dans leur état tardif. Alors que les I^{er} et II^e siècles se caractérisent par une vague de constructions suivie par une série de réaménagements, le siècle suivant n'atteste que peu de nouvelles créations. Pour un certain nombre de ces demeures, le III^e siècle marque la fin de leur occupation et leur abandon par destruction. Faut-il conclure à un déclin du faste des jardins, ou aux lacunes de l'archéologie ? Dans d'autres cas, l'occupation des maisons dont la date d'abandon n'est pas toujours bien établie, semble avoir perduré jusqu'à la période tardive. Dans ces conditions, il est difficile d'apprécier l'état réel d'entretien de l'architecture et le véritable moment du désintérêt pour le jardin qui mène à sa disparition.

Au IV^e siècle, quelques exemples de constructions et reconstructions de maisons avec jardin sont maintenant bien connus : ils confirment la permanence des modèles. À Bordeaux

pour la province d'Aquitaine, dans l'îlot Saint-Christoly²⁹, des plans fragmentaires montrent que des demeures, construites à la même période et occupées jusqu'à la fin de l'Antiquité, présentent des pavements assez luxueux. Les plans lacunaires n'ont cependant pas révélé la présence assurée de jardins. Dans la Maison aux Mosaïques, grande *domus* du IV^e siècle, avec un dernier état datable du V^e siècle, se trouvent des mosaïques géométriques des ateliers d'Aquitaine, dont l'une appartient à l'une des salles absidées chauffées de la maison. À Eauze, toujours pour la province d'Aquitaine, une maison est reconstruite au IV^e siècle dans le quartier de la Cieutat³⁰, sur un plan voisin de l'état antérieur : elle s'organise autour d'un vaste péristyle de 19 sur 21 m, avec un aménagement central dont on ne sait s'il correspond à une fontaine, tandis qu'une mosaïque est ajoutée dans l'aile nord (**fig. 5**). Malgré une mise en œuvre moins soignée et l'utilisation de matériaux de récupération, le plan de la maison à péristyle est conservé. À Carhaix en Bretagne, la *domus* du Centre hospitalier³¹ récemment découverte (**fig. 6**), après une première phase de construction, connaît une période d'abandon au III^e siècle. Mais au siècle suivant, l'habitation est restructurée pour devenir une belle *domus* qui s'étend sur plus de 2500 m², centrée sur un jardin. La partie centrale de l'aile nord est occupée par une vaste salle de réception à plan cruciforme qui adapte le modèle des salles triconques caractéristiques de l'architecture domestique tardive³², dont le sol est revêtu d'un pavement de schiste et de calcaire. Il ne faut donc pas sous-estimer la survivance du modèle de la maison à jardin en Gaule romaine à l'époque tardive, notamment en Aquitaine, comme le font remarquer C. Balmelle et M. Heijmans³³, bien que les cas de récupérations, réoccupations et occupations illégitimes de l'habitat résidentiel soient fréquents.

À Vieux, la maison dite à la mosaïque en damier³⁴ accuse un déclin notable au début du IV^e siècle. Les hypocaustes de plusieurs pièces cessent de fonctionner, un incendie détruit plusieurs salles. L'alimentation en eau courante des bassins du jardin semble s'arrêter, et ces derniers sont comblés. Une installation de métallurgistes a été identifiée à la place du jardin. Un second incendie de la maison est suivi par une période de récupération des matériaux et la maison devient finalement un lieu de rejet pour des déchets de boucherie. La disparition totale de la maison n'intervient qu'entre le milieu du V^e et du VI^e siècles. On constate donc dans l'habitat qui a survécu à l'abandon du III^e siècle, un resserrement de la vie sur quelques pièces, dont certaines se voient attribuer un usage artisanal.

29. Debord & Gauthier 1982, p. 46-47. Également Balmelle 1992, p. 358-363.

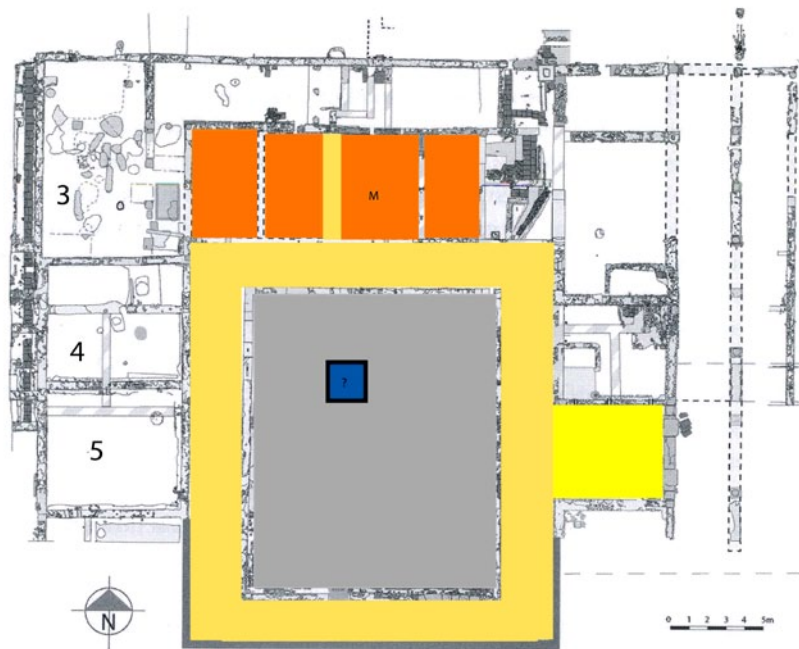
30. Esmonde Cleary 2007, p. 417-423.

31. Le Cloirec 1997, p. 33-35, et 2008.

32. Ce modèle cruciforme, connu en Orient, dans les Balkans et en Afrique romaine, approchant du triconque, est le seul exemple fouillé jusqu'à ce jour pour les maisons urbaines de Gaule romaine, témoignant de formes caractéristiques pour l'Antiquité tardive. À ce sujet, voir Morvillez 1993 et 1995, p. 15-26. Pour les salles de réception cruciformes des *villae*, voir les exemples d'Aquitaine dans Balmelle 2001.

33. Heijmans 2006, p. 47-57. L'auteur insiste sur la disparition de la *domus* classique dans le sud-est de la Gaule, dès la fin du III^e siècle, et constate au contraire le maintien de l'habitat des notables en Aquitaine aux IV^e-V^e siècles. Il évoque la réoccupation des monuments publics pour un usage privé, qu'il estime être le fait d'un afflux de réfugiés venus du nord de la Gaule, ainsi que d'un changement de mentalités général.

34. Dernier état de la maison au Grand péristyle. Vipard 1998, p. 100-104.



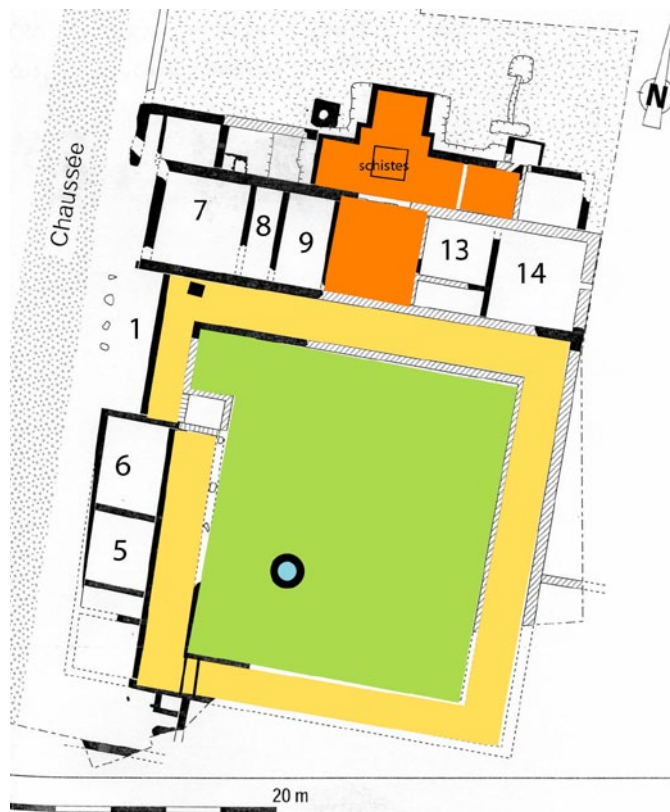
5. Plan de la Maison de Cieutat, IV^e siècle, Eauze, Gers (Gaule Aquitaine), d'après Esmonde Cleary 2007, p. 422.

Les lacunes de nos connaissances sur l'état des espaces de l'habitat tardif en Gaule romaine ont donc des raisons multiples. Dans un premier temps, M. Heijmans insiste sur le développement d'un habitat modeste en bois, qui devait être fréquent dans les villes tardives, et qui est également l'habitat le plus difficile à appréhender³⁵. L'utilisation de matériaux périssables et l'importance du bois dans la construction gallo-romaine peuvent en effet expliquer que certaines données de l'architecture urbaine caractéristiques de l'époque tardive nous fassent défaut³⁶. Au VI^e siècle, Venance Fortunat écrit au sujet d'une maison en bois dans le nord de la Gaule : « *Reculez un peu, murs tirés d'une carrière de pierre ! Je vous préfère avec raison le bois d'un artisan*³⁷. » De plus, les migrations germaniques qui concernent le nord de la Gaule ont largement contribué aux destructions et abandons du III^e siècle. Face à l'insécurité, les quartiers périphériques se réduisent, les villes se rétractent. Devant les destructions, les occupations partielles d'habitations se multiplient, et les jardins des maisons urbaines s'adaptent aux nécessités économiques domestiques de leur temps : les péristyles sont divisés et changent de fonction. Espaces vides, ils sont tout naturellement désignés pour devenir des ateliers, des dépotoirs. Dans certains cas, un usage collectif a pu être mis en place, d'autres ont pu être mis en culture pour faire face aux besoins de la vie quotidienne dans un contexte de crise économique. Les eaux d'agrément sont parfois condamnées dans le jardin : les bassins sont alors comblés, abandonnés puis disparaissent. Dans ce contexte et face aux invasions, le phénomène de fuite

35. Heijmans 2006, p. 50-51.

36. *Le Bois dans la Gaule romaine* 1986.

37. Venantius Fortunatus, *Carmina*, 9.15. Il semblerait que l'auteur décrive une habitation du nord de la Gaule, puisque toutes les pièces du livre 9 des poèmes se réfèrent à cette région.



6. Plan de la Maison du Centre hospitalier, IV^e siècle, Carhaix, Finistère (Gaule Lyonnaise), d'après Le Cloirec 1996, p. 35.

des élites pour aller trouver refuge en Italie ou dans les provinces romaines encore en paix, et abandonnant leurs maisons urbaines et leurs *villae* au pillage, semble avéré. C'est le cas du Toulousain Rutilius Namatianus retiré en Italie suite à la prise de sa ville par Athaulf en 413 après J.-C.³⁸ D'autres demeures sont sans doute récupérées par les « Barbares »³⁹. Pourtant des zones semblent relativement épargnées par les invasions, c'est le cas de l'Aquitaine, province pour laquelle C. Balmelle fait remarquer le maintien d'un habitat de qualité aussi bien en ville qu'à la campagne, à travers de nouvelles constructions, des réaménagements d'importance, une décoration luxueuse, dont la richesse des mosaïques du IV^e siècle se fait l'écho⁴⁰. Sidoine Apollinaire témoigne également de cette vitalité des campagnes d'Aquitaine, non seulement à travers la description de sa propre *villa* à *Avitacum*⁴¹ mais aussi à travers celle du *Burgus* de Pontius Leontius⁴². Ce sont les mêmes poncifs, les mêmes modes de vie que ceux du Haut-Empire, qui sont véhiculés par ces textes, dans une société en voie de christianisation.

38. Rutilius Namatianus, *De Reditu suo*, 1. 491-510.

39. Cependant C. Balmelle fait remarquer pour l'Aquitaine par exemple, que le passage des *villae* aristocratiques aux époques wisigothiques et franques nous échappe pour l'essentiel.

40. Balmelle 1992, p. 335-365 et 2001. Voir aussi Balmelle *et al.* 2001, p. 201-224.

41. Sidoine Apollinaire, *Epistola*, 2.2.

42. Sidoine Apollinaire, *Carmina*, 22.

Ces remarques nous conduisent, à partir d'une documentation encore trop incomplète, à conclure de manière nuancée à une situation très variable d'une région à l'autre de la Gaule selon le climat politique. La disparition de la maison à péristyle, avec ou sans jardin associé, ne peut être considérée comme un phénomène commun et simultané à toute cette zone à la fin de l'Antiquité. La crise du III^e siècle⁴³ peut en partie expliquer l'abandon du jardin d'ornement pour des raisons économiques. Les propriétaires auraient été forcés de restreindre leurs dépenses somptuaires : le jardin du Haut-Empire dans lequel circule l'eau à profusion devient un lieu coûteux à entretenir. Les destructions liées aux circonstances historiques ont aussi dû faire hésiter à investir dans des constructions onéreuses qui pouvaient apparaître en contradiction avec le salut chrétien de leurs propriétaires. Pourtant, la longévité d'occupation de certaines habitations urbaines aux IV^e-V^e siècles et les exemples de reconstruction illustrent la permanence des modèles architecturaux de la romanité, mieux connus dans les luxueuses constructions de demeures dans les campagnes. Enfin, les poncifs iconographiques hérités du *paradeisos* perse, véhiculés ensuite par le jardin romain traditionnel, restent toujours sous-jacents à l'époque tardive, en Gaule romaine. Le phénomène reste perceptible notamment à travers le décor des mosaïques, aussi bien dans les *domus* que dans les *villae*. L'exemple de Valence-sur-Baïse⁴⁴, dont la mosaïque des IV^e-V^e siècles reprend le thème des arbres fruitiers, ou celui de la mosaïque tardive découverte à Bordeaux, rue Arnaud Miqueu⁴⁵, qui présente deux arbres fruitiers encadrés de corbeilles de fruits et de fontaines à jet d'eau flanquées d'oiseaux et de dauphins, ainsi qu'une pyramide végétale chargée de fruits et de fleurs, illustrent certainement le désir de jardin, ou du moins de campagne et d'une nature féconde, encore présent chez les élites. À l'époque médiévale, X. Barral i Altet fait remarquer pour les mosaïques de l'abbatiale de Saint-Sever (Landes) ou de Sorde-l'Abbaye⁴⁶, qui présentent encore des rinceaux de vigne, que le mosaïste s'est largement inspiré des mosaïques d'arbres fruitiers des *villae* d'Aquitaine de la fin de l'Antiquité. Cet exemple prouve la survivance très longue de certaines images du répertoire végétal gallo-romain dans les mosaïques chrétiennes, indiquant la continuité des aspirations entre l'Antiquité tardive et le monde médiéval. Si l'archéologie n'apporte pas encore de réponse définitive quant au devenir du jardin d'ornement à la fin de l'Antiquité, il faudra porter une attention particulière à ces espaces dans les fouilles à venir, car le désir de jardin, cristallisé dans l'iconographie profane et chrétienne, doit trouver sa projection dans la permanence de formes architecturales.

43. La notion de crise du III^e siècle a connu un profond renouvellement allant jusqu'à la négation même du phénomène ces dernières années. Voir Carrié *et al.* 1999 et Bowman *et al.* 2005.

44. Balmelle 1994, p. 263-264. Huit arbres fruitiers de petite taille décorent l'octogone central d'un vaste tapis à motif couvrant de vigne. Dans le décor végétal se trouvent des pampres peuplés d'oiseaux, des paniers de fruits, des fleurs d'espèces variées. La persistance des motifs végétaux ou végétalisants se retrouve dans les autres arts comme la sculpture, profane ou funéraire, les stucs ou dans les arts précieux.

45. Balmelle, 1994, p. 265.

46. Les mosaïques sont placées entre la fin du XI^e et le premier quart du XII^e siècle, Balmelle 1987, p. 293-299.

Bibliographie

- ARCE J., CHAVARRIA A. et RIPOLL G. (2007) : « The urban domus in late antique Hispania », dans LAVAN *et al.* 2007, p. 309-313.
- BALDINI LIPOLLIS I. (2001) : *La Domus tardoantica: Forme e rappresentazioni dello spazio domestico nelle città del Mediterraneo*, Bologne.
- (2005) : *L'architettura residenziale nelle città tardoantiche*, Rome.
- BALMELLE C. (1992) : « L'habitat urbain dans le sud-ouest de la Gaule romaine », dans *Villes et agglomérations urbaines antiques du sud-ouest de la Gaule, Actes du 2^e colloque Aquitania, Bordeaux, 13-15 septembre 1990*, Bordeaux, p. 335-365.
- (1994) : « La représentation d'arbres fruitiers sur les mosaïques tardives d'Aquitaine », *JRA*, p. 261-272.
- (2001) : *Les demeures aristocratiques d'Aquitaine. Société et culture de l'Antiquité tardive dans le sud-ouest de la Gaule*, Bordeaux-Paris.
- BALMELLE C., PETIT-AUPERT C. et VERGAIN PH. (2001) : « Les campagnes de la Gaule du sud-ouest aux IV^e-V^e siècles », in *Les campagnes de la Gaule à la fin de l'Antiquité, actes du IV^e colloque de l'Association AGER, tenu à Montpellier les 11, 12, 13 et 14 mars 1998*, Antibes, p. 201-224.
- BALTY J.-CH. (1989) : « La maison urbaine en Syrie », dans J.-M. DENTZER et W. ORTHMANN, *Archéologie et histoire de la Syrie. II. La Syrie de l'époque achéménide à l'avènement de l'Islam*, Sarrebruck, p. 407-422.
- (1997) : « Palais et maisons d'Apamée », dans C. CASTEL, M. AL-MAQDISSI et FR. VILLENEUVE, *Les maisons dans la Syrie antique du III^e millénaire aux débuts de l'Islam. Pratiques et représentations de l'espace domestique, Actes du colloque international, Damas, 27-30 juin 1992*, Beyrouth, p. 283-296.
- BARBET A. (2000) : *La peinture romaine : fresques de jardin et autres décors de Fréjus*, Fréjus.
- BERTHELOT F. et NEISS R. (1985) : « Fouilles archéologiques à Reims 1983-1984. L'enfance d'une ville à travers ses couches », *Archéologie en Champagne-Ardenne*, 2, p. 45-50.
- Le bois dans la Gaule romaine* (1986) : *Le bois dans la Gaule romaine et les provinces voisines, Actes du colloque, Paris, 20-21 avril 1985, Caesarodunum*, 21, Paris.
- BORGARD PH. (1996) : *La maison urbaine d'époque romaine, Atlas des maisons de la Gaule Narbonnaise*, Avignon.
- BULLO S. et GHEDINI FR. (2003) : *Amplissimae atque ornatissimae domus. L'edilizia residenziale nelle città della Tunisia romana*, Padoue.
- CARRIÉ J.-M. et ROUSSELLE A. (1999) : *L'Empire romain en mutation. Des Sévères à Constantin 192-337*, Paris.
- CARROLL M. (2003) : *Earthly Paradises, Ancient Gardens in History and Archaeology*, Londres.
- DEBORD P. et GAUTHIER M. (1982) : *Bordeaux Saint-Christoly, sauvetage archéologique et Histoire urbaine*, Bordeaux.
- DESSALES H. (à paraître) : « Décor et fontaines domestiques dans les Gaules : une adaptation des modèles italiques ? », dans *Le décor et l'architecture en Gaule*, à paraître.

- DUVAL N. (1984) : « Les maisons d'Apamée et l'architecture "palatiale" de l'Antiquité tardive », dans *Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1973-1979 : aspects de l'architecture domestique d'Apamée, Actes du colloque, Bruxelles, 29-31 mai 1980*, Bruxelles, p. 447-470.
- ESMONDE CLEARY S. (2007) : « A late roman house at Eauze (Cieutat), France », dans LAVAN *et al.* 2007, p. 417-423.
- FAURE O. (2006) : *Carte archéologique de la Gaule, Le Rhône, 69/1*, Paris.
- GHEDINI FR. et BULLO S. (2007) : « Late antique domus of Africa Proconsularis », dans LAVAN *et al.* 2007, p. 337-366.
- GIESECKE A. L. (2007) : *The Epic City, Urbanism, Utopia, and the Garden in Ancient Greece and Rome*, Cambridge.
- GUIDOBALDI F. (1986) : « L'edilizia abitativa unifamiliare nella Roma tardoantica », dans *Società romana e impero tardoantico. 2. Roma: Politica economia paesaggio urbano*, Rome.
- (1999) : « Le Domus tardoantiques di Roma come "sensori" delle trasformazioni culturali e sociali », dans W. V. HARRIS, *The Transformations of Urbs Roma in Late Antiquity*, *JRA*, suppl. 33, p. 53- 68.
- (2000) : « Distribuzione topografica, architettura e arredo delle domus tardoantiche », dans S. ENSOLI, *Aurea Roma: alla città pagana a la città cristiana*, Rome, p. 134-136.
- GUYON J., NIN N., RIVET L. et SAULNIER S. (1998) : *Atlas topographique des villes de Gaule méridionale. 1. Aix-en-Provence*, *RAN*, suppl. 30, Montpellier.
- HEIJMANS M. (2006) : « Les habitations urbaines en Gaule méridionale durant l'Antiquité tardive », *Gallia*, 63, p. 47-57.
- JASHEMSKI W. (1979) : *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by the Vesuvius. 1. The Gardens of Pompeii*, New Rochelle-New York.
- (1993) : *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by the Vesuvius. 2. Appendices*, New Rochelle-New York.
- JASHEMSKI W. et MEYER F. G. (2002) : *The Natural History of Pompeii*, Cambridge.
- GRIMAL P. [1943] 1984 : *Les jardins romains* [1^{re} éd. Paris, 1943], Paris.
- LAVAN L., OZGENEL L. et SARANTIS A. (2007) : *Housing in Late Antiquity, from Palaces to Shops*, Boston.
- LE CLOIREC G. (1997) : *Bilan scientifique 1996*, SRA Bretagne, Paris, p. 33-35.
- (2008) : *Carhaix antique, la domus du centre hospitalier. Contribution à l'histoire de Vorgium, chef-lieu de la cité des Osismes*, Rennes.
- Le décor et l'architecture en Gaule* (à paraître) : *Le décor et l'architecture en Gaule, Actes du colloque, Toulouse, 9-12 octobre 2008*, Toulouse.
- LING R. (1997) : « La Casa del Menandro », dans *Pompeii: abitare sotto il Vesuvio*, Gênes, p. 65-73.
- LOUSTAUD J.-P. (2000) : *Limoges antique*, Limoges.
- LOUSTAUD J.-P. et MALEK A. (à paraître) : « Décors et expériences spatiales dans les domus de l'élite d'Augustoritum », in *Le décor et l'architecture en Gaule*, à paraître.
- MARCELLIN CL., LE BOT-HELLY A. et HELLY B., avec la collab. de ZANETTACCI M. et LAUXEROIS R. (à paraître) : *Vienne, Atlas topographique des villes de Gaule méridionale*, *RAN*, Montpellier.

- MORVILLEZ É. (1993) : *Forme et évolution des salles de réception des grandes demeures tardives du bassin méditerranéen occidental (IV^e-VI^e siècles)*, Thèse de doctorat, Paris IV, dir. N. DUVAL.
- (1995) : « Les salles de réception triconques dans l'architecture domestique de l'Antiquité tardive en Occident », *Histoire de l'Art*, 31, p. 15-26.
- (2005) : Compte rendu de Bullo & Ghedini 2003, *Bulletin de l'AIEMA*, 20, p. 293-299.
- (2006) : « Mise en scène des choix culturels et du statut social des élites d'Occident dans leurs *domus* et *villae* II^e-IV^e siècle », dans M.-H. QUET, *La crise de l'Empire romain de Marc Aurèle à Constantin*, Paris, p. 591-634.
- (à paraître) : « L'apparition et le développement des absides dans l'architecture domestique gallo-romaine », dans *Le décor et l'architecture en Gaule*, à paraître.
- RIVET L., BRENTCHALOFF D., ROUCOLE S. et SAULNIER S. (2000) : *Atlas topographique des villes de Gaule méridionale. 2. Fréjus*, RAN, suppl. 32, Montpellier.
- ROUMÉGOUS A. (2009) : *Carte archéologique de la Gaule, Orange et sa région, 84/3*, Paris.
- SODINI J.-P. (1984) : « L'habitat urbain en Grèce à la veille des invasions », dans *Villes et peuplement dans l'Illyricum protobyzantin* 1984, p. 341-397.
- (1995) : « Habitat de l'Antiquité tardive », *Topoi*, 5, p. 151-218.
- SPIESER J.-M. (1984) : « La ville paléochrétienne en Grèce du III^e au VII^e s. », dans *Villes et peuplement dans l'Illyricum protobyzantin*, p. 315-338.
- SPINAZZOLA V. (1953) : *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza (anni 1910-1923)*, Rome, p. 713-724.
- Villes et peuplement dans l'Illyricum protobyzantin* (1984) : *Villes et peuplement dans l'Illyricum protobyzantin, Actes du colloque, Rome, 12-14 mai 1982*, Rome (CEFR, 77).
- VIPARD P. (1998) : *La maison du « Bas de Vieux », une riche habitation du quartier des Thermes d'Areghenua (Vieux, Calvados)*, Caen.
- (2001-2002) : « Un aménagement méconnu : les portiques fenêtrés dans les *domus* du Haut-Empire », *Caesarodunum*, 35-36, p. 39-56.
- (2007) : « Maison à péristyle et élites urbaines en Gaule sous l'Empire », *Gallia*, 64, p. 227-279.

L'INFLUENCE DE L'ARCHITECTURE THÉÂTRALE SUR LE DÉCOR DES FONTAINES MONUMENTALES

NICOLAS LAMARE*

Lorsque l'on étudie les fontaines monumentales romaines, deux questions reviennent systématiquement : celle de la typologie et celle de l'architecture et du décor des façades. Ces deux aspects sont liés, car l'un résulte de l'autre. En effet, le rapprochement des fontaines avec les *scaenarum frontes* des théâtres a très tôt été évoqué et, parmi les catégories de fontaines qui se dégagent, on retrouve celles dites « à façade », « à abside », voire « à *frons scaenae* ».

Différentes thèses ont été exposées pour expliquer cette ressemblance. Tout d'abord, les chercheurs ont essayé de faire correspondre un type de mur de scène à un type de nymphée, à façade rectiligne, à abside simple et à triple abside¹. Une autre idée a été de chercher dans le passé des motifs architecturaux qui auraient pu influencer ces deux types de façades. Un des exemples les plus courants est celui de la peinture pompéienne, dont le II^e style a souvent été mis en rapport avec l'architecture théâtrale. Les grandes représentations pariétales auraient pu également influencer le décor des fontaines². Plus généralement, certains ont vu dans ces décors la dérivation d'une formule architectonique d'origine – la simple juxtaposition de niches – qui est à rechercher à l'époque hellénistique³.

On se rend bien compte que toutes ces démonstrations ne reposent que sur une analyse architecturale et stylistique. M. C. Parra⁴, qui s'est attardée sur la question, a tenté de démontrer que l'idée d'une dérivation de formes architecturales n'est pas satisfaisante. Elle fonde pourtant elle aussi son argumentation sur une étude stylistique et conclut que « si l'on veut parler d'un

* *Les fontaines monumentales en Afrique romaine*, thèse en cours à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), UMR 8167, Centre Lenain de Tillemont, sous la direction de Fr. Baratte.

1. Reuther 1937, avec la bibliographie antérieure ; Lauffray 1940.

2. Guey & Grimal 1937, p. 160-162 ; Cèbe 1957, p. 190-193.

3. Picard 1962, p. 90-92 ; Gullini 1945, p. 31-32.

4. Parra 1976.

rapport architectural entre *scaenarum frontes* et façades des nymphées, cela ne peut se faire qu'en termes d'une appartenance commune à une formule architecturale *scénographique* »⁵. Cette conclusion n'apporte pas de regard nouveau sur la question, et les arguments utilisés – subdivision, rythme et décor des façades – restent ceux qui sont habituellement mis en avant.

Les problèmes se posent alors de cette façon : à quoi correspond cette catégorie de fontaines monumentales que l'on rapproche des murs de scène ? Quels sont les éléments à comparer dans chacun des deux édifices ? Quelle est leur succession chronologique et comment l'interpréter ? Dans quels contextes ont-ils été construits ?

Les fontaines monumentales « à frons scaenae » : définition, apparition et développement

Les typologies classiques des fontaines⁶ nomment « nymphée à *frons scaenae* » une fontaine monumentale dont la façade est généralement rectiligne, éventuellement avec retours latéraux, et décorée de niches ou d'édicules dans lesquels prenaient place des statues. Cependant, des termes légèrement divergents sont utilisés, qui désignent le même type d'édifice. Aussi, nous considérerons pour cette étude les fontaines de plan rectiligne et semi-circulaire, ayant un décor qui rappelle le mur de scène des théâtres – ce qui n'est pas le cas de toutes les fontaines monumentales –, à savoir qui comptent au moins deux niveaux, qui présentent une façade articulée de niches et/ou de colonnes, et dont la ronde-bosse conservée laisse supposer l'existence d'un programme iconographique cohérent.

L'évolution architecturale des fontaines a été largement étudiée par S. Agusta-Boularot⁷, bien que l'auteur ne propose aucune typologie mais une étude diachronique. Nous renvoyons à ses travaux ainsi qu'à la synthèse de P. Gros⁸ pour une étude de l'évolution de l'architecture des fontaines publiques romaines vers une monumentalisation de plus en plus développée, que nous nous contenterons d'évoquer.

À l'origine, le type le plus fréquent de la fontaine grecque est composé d'un portique simple, le plus souvent dorique, sous lequel on accède au bassin. La fontaine-exèdre de Ténos⁹, datée du IV^e siècle avant J.-C., avec ces éléments caractéristiques, peut être considérée comme

5. Parra 1976, p. 116.

6. Sans prendre en compte les travaux cités *supra*, complétés par certaines études monographiques anciennes, la première synthèse présentant une typologie est celle de Neuerburg 1965 pour l'Italie. Plus récemment, pour l'Occident romain, on citera Letzner 1990 et, pour l'Asie mineure, Dorl-Klingenschmid 2001. Tous proposent un classement typologique assez semblable, essentiellement fondé sur le plan au sol.

7. Agusta-Boularot 1997.

8. Gros 1996, p. 418-444.

9. Étienne *et al.* 1986.

précurseur des édifices romains, bien qu'elle reste sobre, reléguant l'élément aquatique au second plan¹⁰.

Il faut attendre l'époque augustéenne pour voir naître les premières formes de monumentalité au sens où nous l'entendons. C'est sous l'impulsion d'Agrippa notamment que Rome se dote de nombreuses fontaines publiques, mal connues¹¹. Toutefois, les développements les plus monumentaux se font à travers les grottes artificielles¹². On les rencontre dans les villas aristocratiques tardo-républicaines, ainsi que dans les résidences impériales dès l'époque de Tibère. Dans les villes d'Italie, les fontaines devaient être relativement modestes, car peu de traces nous sont parvenues de ces édifices. La fontaine de Palestrina¹³, élevée par M. Verrius Flaccus (vers 50 avant J.-C. et 20 après J.-C.), doit être un des premiers exemples de constructions monumentales. Néanmoins, l'élévation ne présentait qu'une exèdre où se trouvaient les fastes de Verrius et quatre reliefs animaliers, avec deux niches latérales.

Il faut se tourner vers l'Asie mineure et l'Achaïe pour rencontrer des édifices plus significatifs. Bien que les fontaines les plus simples se multiplient, avec l'arrivée de l'eau courante, pour desservir la population, des nouveautés architecturales apparaissent dans les provinces. De nombreuses fontaines grecques existaient déjà et les urbanistes augustéens ont alors composé avec ces constructions existantes. Les fontaines sont réaménagées et présentent pour la première fois les prémices d'un décor de front de scène. À Corinthe, la fontaine Pirène¹⁴ (**fig. 7**) est dotée au I^{er} siècle après J.-C. d'une façade à deux étages, avec des colonnes engagées d'ordre dorique et ionique, qui fonctionne comme la *scaenae frons* d'un théâtre, mais le complexe sans recul et sans perspective ne permettait pas encore d'en utiliser la monumentalité à des fins urbanistiques. De plus, l'étage supérieur presque aveugle et l'absence de statuaire ne permettent pas d'y voir le motif abouti du mur de scène.

L'époque néronienne marque un tournant, car on y rencontre les premiers exemples de fontaines monumentales qui annoncent les grandes réalisations du II^e siècle. Néanmoins, la fontaine dite les « Bains de Livie », un des exemples les plus anciens qui rappelle véritablement le mur de scène, dans la Domus Transitoria¹⁵, ainsi que les substructions orientales du temple de Claude divinisé¹⁶, transformées en fontaine au règne suivant, étaient situés en contexte privé, et aucun décor statuaire n'y a été retrouvé.

Nous avons vu que les premiers avatars des grandes fontaines à façade articulée apparaissent au tournant de notre ère et se développaient, dans les provinces, en Italie et à Rome, parallèlement dans la sphère privée et sur la place publique. Néanmoins, seuls les « Bains de Livie » peuvent se rattacher à la catégorie des fontaines « à *frons scaenae* », mais

10. Gros 1996, p. 421.

11. Fron. *Aq.* 104 ; Plin. *Nat.* 37. 205.

12. Lavagne 1988, notamment p. 257-320.

13. Coarelli 1996, p. 465-469 ; Letzner, n° 360, p. 459-460.

14. Agusta-Boularot 2001, p. 193-197 et p. 228.

15. Guey & Grimal 1937, p. 148-150.

16. Colini 1944, p. 143-146.



7. La fontaine Pirène, état du 1^{er} siècle ap. J.-C., Corinthe (Grèce), cl. C. Blonce, 2006.

dans un contexte privé, comme beaucoup d'autres monuments. Par ailleurs, si d'autres édifices présentent un plan novateur, il est souvent peu développé et rarement conçu *ex nihilo*. C'est en fait vers l'Asie mineure qu'il faut se tourner pour voir se construire des monuments significatifs et propres à une comparaison avec le décor théâtral, dans le dernier quart du 1^{er} siècle après J.-C.

À Milet, la fontaine de M. Ulpius Traianus¹⁷ est datée par une inscription de 79-80¹⁸. Dans son premier état, la façade de plus de 20 m de large comptait deux niveaux, encadrée de deux retours latéraux de même élévation, qui enserraient un large bassin. L'ensemble de l'édifice était animé par l'alternance des tabernacles. Au premier niveau, un décor sculpté de nymphes et de silènes encadrait une statue de Poséidon. Un troisième étage et de nombreux éléments statuaires ont été ajoutés au III^e siècle. La fontaine est indissociable de l'aqueduc dont elle constitue l'arrivée monumentale au cœur de la ville. De plus, elle prenait place dans un programme de monumentalisation et de régularisation du centre civique. Quelques années plus tard, dans la cité voisine d'Éphèse, une fontaine monumentale¹⁹ du même type est construite, financée par Bassus, consul en 70-71. La configuration de l'ensemble est la même qu'à Milet, de même que le programme statuaire, daté de l'époque flavienne, et la façade, sans l'alternance des édicules.

Après l'apparition des premières façades articulées sur les fontaines monumentales, l'époque trajanienne marque le début de la diffusion et de l'épanouissement de ce décor. Toujours

17. Dorl-Klingenschmid 2001, n° 64, p. 215-216.

18. *ILS*, 8970 = *AE*, 1999, 1576.

19. Dorl-Klingenschmid 2001, n° 24, p. 186-187.

à Éphèse, la fontaine de Trajan²⁰ offre un exemple grandiose de la mise en scène impériale au sein d'un tel édifice. Datée vers 102-114²¹, la fontaine présente le même plan à façade rectiligne avec retours latéraux. Elle est dédiée à la déesse Artémis d'Éphèse et à l'empereur Trajan par l'éphésien Ti. Claudius Aristion et sa femme. On y trouve une statue de l'empereur, le pied droit posé sur une sphère, placé au dessus de la bouche d'eau principale alimentant le bassin. Des statues de Dionysos et de nymphes prennent place dans les édicules distyles, probablement accompagnés de la déesse Artémis et des statues des évergètes.

Parmi ces fontaines monumentales financées par de riches évergètes, celle du célèbre athénien Hérode Atticus²², construite vers 150 à Olympie, est un modèle par son architecture comme par son programme iconographique²³. La restitution proposée par R. Bol est celle d'un hémicycle à deux niveaux de onze niches encadrées de pilastres et contenant autant de statues. Deux *tholoi* encadraient les bassins de puisage situés en contrebas. Le programme décoratif ostentatoire de la fontaine est clairement agencé entre culture grecque et romaine : la subtile disposition de la famille d'Hérode vis-à-vis de la famille impériale, en miroir, met en avant sa loyauté et sa proximité envers celle-ci, les hommes cuirassés représentant les « défenseurs » de l'empire.

Les fontaines « à *frons scaenae* » se développent aux II^e et III^e siècles, avec des exemples à Aspendos²⁴ et Hiérapolis²⁵ notamment, aux programmes iconographiques plus difficilement restituables, mais dont les façades présentent la même ordonnance. Le nymphée de Sidé²⁶, probablement construit à l'époque antonine, reproduit le schéma désormais canonique. À Pergé, la fontaine F3²⁷, construite sous Hadrien, mettait en scène l'empereur représenté en dieu-fleuve, au-dessus de la bouche d'où l'eau s'écoulait dans un canal qui courait au milieu de la voie à portique. Il était entouré dans la composition de plusieurs dieux, Zeus, Artémis, Isis et peut-être Apollon. La fontaine F2²⁸, datée vers 198, présentait aux extrémités droite et gauche, à côté de chaque jet d'eau, Septime Sévère et Julia Domna encadrant Artemis Pergaia dans la niche centrale. Au niveau supérieur se tenaient Caracalla et Julia Soemias, entourés notamment de Triton, Hélios et Séléne.

En Afrique, c'est après la mise en place des réseaux d'adduction que se construisent, à l'époque antonine, les premières fontaines monumentales à décors de *frons scaenae*, dont le

20. Quatember 2006.

21. *IK*, 12-Ephesos, 424.

22. Bol *et al.* 1984.

23. Smith 1998, p. 75-76.

24. Dorl-Klingenschmid 2001, n° 13, p. 177-178.

25. Nymphée aux Tritons : Campagna 2007 ; Nymphée du sanctuaire d'Apollon : Dorl-Klingenschmid 2001, n° 34, p. 193-194 avec la bibliographie antérieure.

26. Dorl-Klingenschmid 2001, n° 106, p. 242-244.

27. Dorl-Klingenschmid 2001, n° 85, p. 228-229.

28. Dorl-Klingenschmid 2001, n° 86, p. 229-230.

plan semi-circulaire avec retours latéraux, dit couramment « en sigma », est le plus répandu. Cependant, les programmes iconographiques de ces fontaines restent mal connus. Le nymphée de Sufès, presque inédit, se composait d'une grande abside semi-circulaire. Plusieurs bouches déversaient l'eau sur les trois niveaux de la façade, laissant probablement place à des niches contenant des statues. Les éléments architecturaux épars supposent l'existence d'un riche décor et d'un agencement typique des façades articulées. La conservation d'une partie de l'élévation, en *opus caementicium* recouvert d'un parement en grand appareil, montre bien que les colonnes n'avaient plus de rôle porteur. Le *lacus* de Dougga²⁹, daté vers 184-187, se composait d'une abside légèrement courbe creusée de deux niches à fond plat et de deux retours latéraux, précédés d'une colonnade. Deux statues devaient prendre place dans ces niches, tandis qu'une troisième, celle de l'évergète, devait se placer sur la base épigraphiée³⁰ située sur la petite esplanade en avant. Plus tard, on a ajouté deux parois latérales avec niches à fond plat, sans aucun rôle fonctionnel. Ce remaniement faisait partie du programme urbanistique global incluant le temple des Victoires de Caracalla et l'arc de triomphe à proximité : il a pu avoir lieu sous Caracalla, lors de la restructuration de l'îlot. Le *lacus*, par ailleurs placé au croisement de plusieurs rues majeures, a pu accueillir à cette occasion deux nouvelles statues.

L'époque sévérienne marque un apogée dans la parure architecturale des villes, et les fontaines n'échappent pas à la règle. Le grand nymphée de Leptis Magna³¹ (**fig. 8**), construit vers 198-211, se composait d'un grand hémicycle à deux ordonnances superposées dont les



8. Le grand nymphée, vers 198-211, Leptis Magna (Al Khums, Libye), cl. A. Faulx-Briole Rocher, 2007.

29. Golvin & Khanoussi 2005, p. 33-37.

30. *AE*, 1966, 512 = *DFH*, 37.

31. Sandoz 2008.

colonnes encadraient des niches. Il était situé à l'extrémité de la *via colonnata*, sur une place occupée par les thermes d'Hadrien et une grande exèdre semi-circulaire qui lui répondait. L'eau s'écoulait dans le bassin uniquement depuis la bouche sous la niche centrale. La statue qui la surmontait, comme à Éphèse, avait une importance particulière. Le nymphée avait été élevé dans le cadre d'un grand programme urbanistique mis en place sous les Sévères, comme c'est le cas pour celui de *Simitthus*³², daté de cette époque. La fontaine devait se composer d'une colonnade qui rythmait l'hémicycle et ses retours latéraux. Elle se situait sur un des côtés du forum, dans l'axe d'une des rues principales de la ville.

En Orient, les constructions sont majoritairement de grandes exèdres semi-circulaires, parfois à demi-coupole. Le nymphée de Gerasa³³ fut terminé vers 190 (**fig. 9**). Deux ordonnances corinthiennes superposées encadraient neuf niches sur chacun des niveaux de l'abside et des retours latéraux rectilignes. Une particularité ici, un demi-dôme couvrait la partie incurvée de la façade. Les niches du niveau supérieur devaient accueillir des statues, tandis que celles du niveau inférieur disposaient d'ouvertures d'où jaillissait l'eau. On rencontre à Philadelpia (Amman) un nymphée³⁴ à façade et retours latéraux obliques, à triple abside, présentant le même schéma décoratif de niches et colonnes.



9. Le nymphée, 190 ap. J.-C., Gerasa (Jerash, Jordanie), cl. Fl. Schneider, 2010.

32. Rakob 1993, p. 9.

33. Kraeling 1938, p. 21-22.

34. Butler 1907, p. 54-59.

Nous avons pu dresser ici un panorama des fontaines monumentales et de leur évolution, des premières formes de monumentalité jusqu'aux exemples les plus aboutis, au cours des II^e et III^e siècles. Au-delà du schéma architectural de la *frons scaenae*, il était important de mettre l'accent sur le programme iconographique et sa mise en œuvre dans la composition de la façade, pour comprendre son origine et son message.

La naissance de la façade articulée

Nous avons vu que les façades articulées n'apparaissent pas sur les fontaines avant le règne de Néron à Rome, voire à l'époque trajanienne en contexte public et dans les provinces. Mais qu'en est-il des autres édifices ? Si le thème de notre article prend comme postulat une influence théâtrale, il faut rechercher les origines de ce type décoratif de la « fausse façade » sans restriction typologique ni chronologique.

Le temple d'Apollon *in Circo*, à Rome, en constitue l'un des premiers exemples. L'intérieur de la *cella* présentait deux ordonnances superposées de niches accueillant des statues d'Apollon et de ses parèdres. Les frises couronnant les ordres mettaient en œuvre deux thèmes : la première représentait une *pompa triumphalis* et devait constituer la frise occidentale, l'autre représentait une bataille qui se déroulait le long de la paroi orientale, même si l'on n'a pas encore d'indications sur la paroi³⁵. Il est peut-être vain de chercher l'écho d'un événement précis dans les scènes de combat qui, selon l'opinion de P. Gros, représenteraient une bataille de caractère général, donc symbolique. Les critères stylistiques, iconographiques et historiques suggèrent une date vers 30-20 avant J.-C.³⁶

L'articulation des édicules et des colonnes réapparaît dans l'ornementation intérieure de la *cella* au début de l'époque impériale. Nous avons au temple d'Apollon *in Circo* un des premiers exemplaires de ce motif architectural, une double ordonnance de colonnes corinthiennes libres, placées devant le mur³⁷. C'est la formule que l'on retrouve dans les temples de *Venus Genetrix* et de *Mars Ultor*. Néanmoins, précisons qu'il s'agit ici d'un espace intérieur, qui ne bénéficie pas de la mise en valeur que lui permet le recul offert devant le mur de scène.

Les caractéristiques de la frons scaenae : l'architecture théâtrale augustéenne

Regardons maintenant la *frons scaenae*. Je ne reviendrai pas ici sur son élaboration comme image du palais royal hellénistique, sujet qui a suscité une vaste littérature. Je m'en tiendrai au

35. Viscogliosi 1996, p. 81.

36. Gros 1976, p. 189. Sur Apollon *in Circo* : p. 180-189.

37. Viscogliosi 1996, p. 166 ; Gros 1996, p. 149-151.

mur de scène augustéen, « pétrification » des installations provisoires de l'époque républicaine, pour reprendre l'expression de P. Gros³⁸.

Il faut comprendre le monument dans son contexte. La *scaenae frons* est le point focal unique et obligatoire pour les spectateurs assis dans les gradins, et devient donc un écrin privilégié pour les images. Elle propose ainsi une séquence soigneusement ordonnée, mettant en valeur certaines images au détriment d'autres. Le décor n'a de signification que par son insertion dans une architecture globale, à un emplacement précis, au sein d'un discours d'images. La position des statues les unes par rapport aux autres, l'articulation par rapport au rythme architectural sont fondamentales pour l'interprétation³⁹.

Le pouvoir augustéen est à l'origine de la construction d'un grand nombre de théâtres dans la partie occidentale de l'empire, en Italie, en Gaule, dans la péninsule ibérique et jusqu'en Afrique. G. Sauron s'est intéressé à l'architecture de la *frons scaenae* augustéenne⁴⁰. Au théâtre d'Orange, la *porta regia* rectangulaire était plaquée contre une grande exèdre, image de la réconciliation du Ciel et de la Terre. De plus, les triples ordonnances superposées des ailes de la muraille évoquaient selon lui le monde hiérarchisé et fécond de l'Âge d'Or, le nouvel ordre stable du monde. L'idéologie fondatrice du pouvoir augustéen célébrait la royauté céleste d'Apollon et celle, terrestre, d'Auguste, qui se répartissaient ainsi le monde.

Au théâtre d'Arles⁴¹, une statue colossale d'Auguste prenait place au centre du mur de scène, entourée de statues de Vénus plus petites. Par ailleurs, Apollon était représenté sur le plus grand des autels, qui prenait place devant la niche centrale du *pulpitum*. Il était doté d'une tête rapportée, probablement un portrait du *princeps*. La confusion iconographique s'instaurait alors entre Auguste et Apollon. Sur le front de scène du théâtre d'Orange⁴², daté de l'époque augustéenne, la porte centrale, à l'image de celle des palais royaux, se composait de deux niveaux. Une statue impériale se tenait dans la niche du niveau supérieur. Des frises devaient courir le long de ce mur de scène, parmi lesquelles une représentation du cortège des Centaures, une autre des Victoires. En Asie mineure, le bâtiment de scène du théâtre d'Aphrodisias⁴³ peut être attribué à l'activité de C. Julius Zoilos, vers 28 avant J.-C. Le front de scène se développait sur deux niveaux. La distribution du décor se faisait autour de la *porta regia* voûtée au rez-de-chaussée, alors qu'au niveau supérieur, une grande niche rectangulaire accueillait un groupe composé d'Apollon Patrôos citharède couronné par deux Muses, une composition qui annonce celle du mur de scène d'Orange, avec sa grande niche centrale.

Il faut donc réfléchir sur l'emplacement réservé à certaines images⁴⁴. D'abord, les images du Prince se dressent sur le mur de scène du théâtre. Il est toutefois rare de pouvoir restituer les statues en place. La niche centrale accueillait presque systématiquement une image impériale

38. Gros 1987, p. 338.

39. Rosso 2009, p. 93-94.

40. Sauron 2004, avec la bibliographie antérieure.

41. Rosso 2009, p. 95-97.

42. Sauron 2004.

43. Chaisemartin & Theodorescu 1991, p. 39-41.

44. Rosso 2009, p. 119.

héroïsée⁴⁵. Ensuite, les niches latérales et les édicules des niveaux supérieurs accueillait des statues divines. Sur les *frontes scaenarum* provinciales dont on peut restituer l'organisation, le registre de la niche centrale est réservé aux dieux : les Vénus d'Arles et d'Orange semblent provenir des niches situées au même niveau, au-dessus des portes latérales⁴⁶. Les frises du mur de scène offrent quant à elles des représentations allégoriques, à Orange notamment. Il est inutile de multiplier les exemples, car les théâtres de l'époque impériale sont ensuite restaurés ou construits à partir de ce modèle, tel celui de Sabratha (**fig. 10**). Au théâtre d'Agrippa à Merida⁴⁷, inauguré en 16-15 avant J.-C., une série de statues-portraits de la famille julio-claudienne a remplacé, sous Claude, les effigies du programme originel. À Leptis Magna, le théâtre est d'époque augustéenne,



10. La *frons scaenae* du théâtre, vers 175-200, Sabratha (Libye), cl. A. Faulx-Briole Rocher, 2007.

vers 1-2 après J.-C., mais le front de scène est restauré en 156-157 sur fonds publics et la majeure partie des sculptures date de l'époque d'Hadrien aux Sévères. On y trouve une tête de Septime Sévère assimilé à Hercule, fondateur de la colonie⁴⁸.

Le thème fédérateur, mis en scène dans les théâtres, et déjà rencontré au temple d'Apollon *in Circo* à Rome, était donc celui de la réconciliation universelle, de la pacification de l'Oikoumène, représenté sur les frises par le cortège des forces vaincues participant au triomphe

45. À Arles, Orange, Corinthe, *Suessa Aurunca*, Volterra, Carthage, Dougga et Éphèse. Rosso 2009, p. 119, n. 180.

46. Gros 1987, p. 341.

47. Trillmich 1993, p. 113-116.

48. Bejor 1979, p. 39.

d'Apollon⁴⁹. E. Rosso fait remarquer le parallélisme thématique et symbolique de la décoration du théâtre avec le temple d'Apollon, qui associent la représentation du triomphe impérial, du dieu solaire et du combat contre les Amazones. De plus, on repère une mise en œuvre analogue des décors dans l'association de frises figurant des combats et une procession dans une séquence d'ordres superposés. D'un point de vue spatial, la *frons scaenae* d'Orange apparaît comme l'intérieur déployé de la *cella* et du fronton du temple d'Apollon⁵⁰. Sur les fontaines, c'est la même thématique et la même ordonnance que l'on retrouve.

Le programme iconographique des fontaines

Sur les premières fontaines d'Éphèse et de Milet, les portraits de l'empereur et de sa famille n'apparaissent pas encore : elles restent une architecture de prestige, mais pas encore de célébration, et permettent aux évergètes d'indiquer leur nom par l'intermédiaire des inscriptions. Les fontaines sont situées à l'arrivée même de l'aqueduc dans la ville, ou commémorent les travaux d'adduction, comme à Dougga⁵¹. Puis dès l'époque de Trajan, le décor prend une nouvelle signification avec les images du Prince. Dans la fontaine de Trajan à Éphèse, la représentation de l'empereur exprime clairement la domination sur les éléments naturels, et par là même sur l'empire. Au pied de l'acropole de Pergé⁵², Hadrien était représenté à la manière d'un dieu-fleuve, au centre de la composition, également placé au-dessus de la bouche d'eau. Ces représentations se développent au II^e siècle : à Pergé, la fontaine sévérienne⁵³ associait la famille impériale au culte de la déesse du lieu. Les représentations de Septime Sévère et de sa famille, accompagnés des divinités, et entourant les bouches d'eau, peuvent également laisser transparaître dans la composition l'idée de la maîtrise des flots et de l'élément naturel⁵⁴.

On peut donc comprendre le décor des fontaines monumentales comme le lieu de l'exaltation du pouvoir de l'empereur. Or, nous avons vu qu'un motif architectural répondant à cette volonté avait été créé par le mur de scène augustéen. On y mettait déjà en scène la puissance de l'empereur et son règne sur les éléments, ainsi que la représentation simultanée et sur un même registre de l'empereur et des divinités. De plus, il faut attirer l'attention sur l'emplacement des fontaines, souvent au croisement ou dans l'alignement de rues, jouant un rôle important dans les perspectives urbanistiques : il rappelle le champ de vision obligatoire et orienté des spectateurs du théâtre face à la *frons scaenae*. Puisque la scène augustéenne représentait l'Âge d'Or, la réconciliation du Ciel et de la Terre, l'apaisement des éléments en quelque sorte, on peut voir dans les fontaines impériales provinciales, alors qu'elles sont construites en lien

49. Sauron 2004, p. 152-156.

50. Rosso 2009, p. 104.

51. *CIL*, VIII, 1480 = *CIL*, VIII, 26534 = *ILTun*, 1408 = *DFH*, 36 = *AE*, 1966, 511.

52. Dorl-Klingenschmid 2001, n° 85, p. 228-229.

53. Dorl-Klingenschmid 2001, n° 86, p. 229-230.

54. Agusta-Boularot 1997, p. 493 *sq.*

avec les aménagements hydrauliques des cités, la volonté de montrer que l'empereur domine les éléments, ici l'eau, en reprenant ce schéma du mur de scène, symbole du monde apaisé.

Il faut penser que le théâtre est un des emblèmes de la ville au début de l'empire, monument caractéristique de la culture romaine, porteur dans le même temps d'un message politique et religieux. Or, au II^e siècle, de très nombreuses villes sont déjà dotées d'un théâtre, parfois depuis deux siècles, Leptis Magna par exemple. Ainsi, la fontaine peut apparaître comme le nouvel élément urbain caractéristique, à une époque où les cités se munissent d'installations hydrauliques et connaissent un apogée de leur parure monumentale : elle devient le monument idéal pour l'exaltation du pouvoir impérial, mais aussi la générosité des évergètes, qui ont pris au fil des siècles une importance grandissante dans le financement de la parure urbaine⁵⁵.

Diffusion, signification et influences du décor

Néanmoins, l'importance des fontaines monumentales et leur développement en lien avec les adductions d'eau des grandes cités provinciales ne peut suffire à expliquer leur décor, repris sur celui du mur de scène, car ce motif, nous le retrouverons plus tard et ailleurs. H. Lauter et H. von Hesberg s'accordent à voir dans le mur de scène un prototype de la « fausse façade » et la source de l'esthétique des édifices, qui va ensuite se diffuser sur de nombreux autres monuments⁵⁶. Quelques exemples célèbres et significatifs suffiront à dresser un portrait de l'expansion du motif architectural.

La bibliothèque de Celsus à Éphèse (**fig. 11**), terminée vers 110, offre à ce titre un autre exemple édifiant de l'utilisation de la *frons scaenae*. Sa façade se compose de deux niveaux d'édicules alternés, surmontés de frontons au niveau supérieur. Mais au-delà de son architecture, son programme iconographique⁵⁷ est savamment mis en place. Il s'agissait en réalité d'une bibliothèque-heroôn construite par le fils à son père Ti. Julius Celsus Polemaeanus, noble de Sardis et bienfaiteur d'Éphèse. Au niveau inférieur, quatre statues personnifiant les Vertus occupaient les niches. Au niveau supérieur, trois statues de Celsus et une de son fils se tenaient sur des piédestaux entre les édifices. La façade était flanquée de deux statues équestres de Celsus, avec sa carrière inscrite dans les deux langues, latin et grec. De la même façon qu'Hérode Atticus mettait en scène sa double identité grecque et romaine, Celsus est montré ici comme un aristocrate précisément grec et romain, alliant les valeurs culturelles helléniques aux symboles de l'administration politique et militaire romaine.

Plus tard, à l'époque antonine, s'achève la construction du temple de Bacchus à Baalbek. L'intérieur de la *cella* reproduit le motif de niches superposées séparées par des colonnes monumentales adossées. Le dispositif s'étend même aux salles entourant l'esplanade. Nous

55. Jouffroy 1986, p. 282-283.

56. Repris par Burrell 2006, p. 450.

57. Smith 1998, p. 73-75 ; Sauron 2010.



11. La bibliothèque de Celsus, vers 110, Éphèse (Selçuk, Turquie), cl. Y. Goubin, 2009.

avons déjà rencontré ce motif en contexte culturel à Rome⁵⁸, notamment au temple d'Apollon *in Circo*, mais à la même époque, c'est au temple de Diane à Nîmes qu'une même série de niches habillait déjà les parois de la *cella*⁵⁹.

Enfin et surtout, ce décor se retrouve dans les *Kaisersäle*⁶⁰, ces salles associées aux complexes bain-gymnase d'Asie mineure à l'époque impériale. L'un de ces exemples est la « cour de marbre » de Sardis, qui se compose d'une colonnade sur deux étages, entourant les trois côtés de la cour située à l'ouest de la palestra. Plusieurs autres exemples semblables se retrouvent dans la région. Or, en raison des statues impériales, des dédicaces et d'autels retrouvés dans ces différents édifices, ces salles ont été interprétées comme ayant un lien avec le culte impérial. B. Burrell s'est attardée sur cette question, cherchant avant tout à démontrer que les dites *Kaisersäle* ne présentaient en réalité aucun élément caractéristique de la présence d'un culte impérial. Par ailleurs, elle a dressé un tableau rapide de l'évolution et de la diffusion du décor qui nous intéresse, montrant que dans aucun des édifices sur lesquels on le retrouvait – *Kaisersäle*, bibliothèques, fontaines, tombes, notamment – on ne pouvait avoir la certitude que se déroulait un culte. Sans expliquer clairement quelles pouvaient être l'origine et les raisons de la reprise de ce décor, l'auteur conclut sur une phrase très générale et pourtant assez significative : « Les fausses façades représentaient la glorification et le raffinement culturel, et les

58. En dernier lieu, Gros 1996, p. 190-191.

59. Gros 1984, p. 128, qui reprend la datation augustéenne proposée par H. von Hesberg.

60. Yegül 1982 ; Burrell 2006.

citoyens à qui la ville devait ses splendeurs faisaient en sorte que leur nom et leur statue figurent à côté de ceux des dieux, des empereurs et de ceux de la ville elle-même⁶¹. »

P. Gros a montré que dans l'évolution de la colonnade et de son rôle architectonique, le temple de Bacchus à Baalbek marquait un terme⁶² : l'ordre colossal qui anime les reliefs n'y a plus aucun rôle structurel, le décor étant indépendant de l'ossature de la *cella*. Pourtant, la superposition des niches à arcade et fronton ne prend de sens que dans l'existence de la colonnade monumentale ; sans elle le décor flotterait, le dynamisme de la composition et l'illusion de profondeur seraient perdus. « Loin d'être un élément surajouté, cet ordre colossal apparaît donc indispensable à la définition d'un espace et d'une atmosphère qu'il suffit, par sa seule présence, à rendre *sublime*⁶³. »

Pour les fontaines, de la même manière, l'alternance des tabernacles superposés qui semblent flotter de manière irréaliste, selon les mots de P. Gros, tend à montrer que le système colonne-entablement n'est plus lié à la *necessitas*, d'autant que les colonnes n'assurent plus le rôle de soutien dans bon nombre de cas mais sont devenues purement décoratives ; cet agencement subsiste « parce qu'il est le seul à pouvoir encore entourer les effigies divines et impériales de l'indispensable *dignitas* »⁶⁴. Cette façade, précise P. Gros⁶⁵, comme dans un discours, joue un rôle d'amplification oratoire, dont Cicéron dit qu'elle introduit rythme et poésie dans la prose, mais aussi le rôle de l'exorde, qui, proportionnée au sujet, comme un vestibule l'est à une maison, facilite et fraye l'accès à la cause⁶⁶. C'est aussi un motif typiquement romain, puisque son élaboration remonte à l'époque augustéenne. Aussi, on peut expliquer son utilisation par Celsus et Hérode Atticus, qui cherchaient à montrer leurs valeurs romaines, et qui n'auraient pu mettre en œuvre le programme iconographique de leurs façades ailleurs que dans ce type d'espace. Il faut également noter que les empereurs ne sont pas les seuls à être mis en avant dans cette mise en scène, bien au contraire : non seulement ils n'apparaissent pas systématiquement, mais encore leur présence ne fait que renforcer l'importance des évergètes qui se représentent.

Bien évidemment, il ne faut pas négliger l'influence purement architecturale et stylistique pour expliquer les différences régionales. On peut comparer les murs de scènes micrasiatiques et les nymphées à façades rectilignes, les murs de scènes africains sévériens et l'architecture des nymphées du III^e siècle. Mais cela est vrai pour d'autres édifices, au sein d'une cité ou d'une région. Néanmoins, il semble vain, comme le faisait remarquer M. C. Parra, de ne faire reposer les comparaisons pour la structure architecturale d'ensemble que sur ces uniques considérations.

61. Burrell 2006, p. 462.

62. Gros 2006, p. 161-164.

63. Gros 2006, p. 163.

64. Gros 1996, p. 429-430.

65. Gros 2006, p. 157 et p. 163.

66. Cic. *De orat.* 2. 79. 320, 3. 14. 53.

À propos de la typologie

Je conclurai en revenant sur un des aspects évoqués au début de cet exposé, à savoir les problèmes et les incohérences de la typologie des fontaines, et de cette catégorie dite « à *frons scaenae* ». Nous avons aussi bien inclus dans notre étude les fontaines à façades rectilignes que semi-circulaires, car leur décor nous paraissait tout à fait semblable et un critère plus important que leur plan au sol. Par ailleurs, il faut revenir sur un aspect souvent évoqué pour ces fontaines à absides, c'est l'influence de la grotte sur leur architecture.

Je ne crois pas que l'on puisse faire dériver des originelles grottes aux nymphes ces fontaines semi-circulaires à partir des critères qui sont souvent donnés : d'une part, le décor de nymphes et de divinités marines ou fluviales qui prend place sur ces édifices est également présent, nous l'avons vu à Éphèse et Milet notamment, dans des fontaines à façade rectiligne. Réciproquement, les fontaines semi-circulaires accueillent des programmes iconographiques honorifiques composés de statues de la famille impériale et d'évergètes, il est vrai souvent associées à des divinités, mais qui ne sont pas uniquement des divinités des eaux. Par ailleurs, je n'aborde pas ici le problème de l'appellation et de la terminologie – littéraire et épigraphique – de ces édifices, tant la question est délicate⁶⁷.

Ainsi, je serai tenté de regrouper ces fontaines dans une même catégorie, non pas en raison de leur plan, mais pour le décor architectural qu'elles mettent en œuvre – celui de la *frons scaenae* – et pour les programmes iconographiques honorifiques qu'elles donnent à voir. Peu importe en soi le nom qu'il faut donner à cette catégorie – je me risquerai à proposer « fontaines honorifiques à façade articulée » –, l'important étant de mettre de côté la simple forme et de s'attacher à l'initiative, plutôt qu'à la fonction, qui a engendré la construction de ces fontaines.

Si elles doivent dériver de la grotte, alors c'est le cas pour toutes ces fontaines, sans distinction de plan, par le fait qu'elles mettent en scène l'eau dans un cadre décoratif précis, et par le nom de nymphées qu'elles prennent à ce moment⁶⁸. En outre, une catégorie de fontaine peut être vue comme un rappel plus direct de la grotte, celle à laquelle je rattacherai « l'auditorium de Mécène »⁶⁹ ou le nymphée de Tipasa⁷⁰ : la forme semi-circulaire, dans ce cas associée à des jeux de cascades, le décor en épannelage⁷¹ qui joue sur le ruissellement, sont des éléments qui peuvent rappeler le cadre bucolique de la grotte, et qui diffèrent de celui des fontaines aux programmes iconographiques honorifiques savamment mis en œuvre. Ces fontaines ont bien un lien avec le théâtre, mais avec la *cavea*, le *theatron*, et non la *frons scaenae* cette fois-ci, car l'eau y coule dans un hémicycle souvent composé de gradins.

Ce qui s'est transmis au fil du temps, c'est un motif architectural dont le message pour lequel il a été créé a eu un écho pendant plusieurs siècles.

67. Pour un état de la question, Settis 1973.

68. Voir la conclusion des travaux de Lavagne 1988, p. 702-703, qui exclut de son étude des *operosa antra* les fontaines monumentales, tout en rappelant que leur architecture parfois exotique et leur appellation renvoient au sentiment originel du *numen* de la grotte.

69. Neuerburg 1965, n° 149, p. 204-205 ; De Vos 1996.

70. Aupert 1974.

71. Aupert 1974, p. 70.

Bibliographie

- AGUSTA-BOULAROT S. (1997) : *La fontaine, la ville et le Prince : sur les fontaines monumentales et leur fonction dans l'urbanisme impérial, de l'avènement d'Auguste au règne de Sévère Alexandre*, Thèse de doctorat, Aix-Marseille 1, dir. P. GROS.
- (2001) : « Fontaines et fontaines monumentales en Grèce de la conquête romaine à l'époque flavienne : permanence ou renouveau architectural ? », *BCH*, suppl. 39, *Constructions publiques et programmes édilitaires en Grèce entre le I^{er} siècle av. J.-C. et le I^{er} siècle ap. J.-C.*, p. 167-236.
- AUPERT P. (1974) : *Le nymphée de Tipasa et les nymphées et septizonia nord-africains*, Rome (CEFR, 16).
- BEJOR G. (1979) : « La decorazione scultorea dei teatri romani nelle province africane », *Prospettiva*, 17, p. 37-46.
- BOL R., HOFFMANN A. et SCHUMACHER L. (1984) : *Das Statuenprogramm des Herodes-Atticus Nymphäums*, Berlin.
- BURRELL B. (2006) : « False fronts: Separating the aedicular facade from the Imperial Cult in Roman Asia Minor », *AJA*, 110/3, p. 437-469.
- BUTLER H. CR. (1907) : *Ancient Architecture in Syria*, Leyde.
- CAMPAGNA L. (2007) : « Le recenti indagini al Ninfeo dei Tritoni: nuovi dati per lo studio del monumento », in *Hierapolis di Frigia. I. Le attività della Missione Archeologica Italiana a Hierapolis*, Istanbul.
- CÈBE J.-P. (1957) : « Une fontaine monumentale récemment découverte à Sufetula (Byzacène) », *MEFRA*, 69/1, p. 163-206.
- CHAISEMARTIN N. DE et THEODORESCU D. (1991) : « Recherches préliminaires sur la *frons scaenae* du théâtre », *Aphrodisias papers 2, JRA*, suppl. 2, p. 29-65.
- COARELLI F. (1987) : *Il monumento di Verrio Flacco nel foro di Preneste*, Palestrina ; repris dans Coarelli 1996, p. 455-469.
- (1996) : *Revixit Ars. Arte e ideologia a Roma. Dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana*, Rome.
- COLINI A. M. (1944) : *Storia et topografia del Celio nell'antichità, Atti della Pontificia Accademia Romana d'Archeologia*, Serie III, Memorie, VII, Rome.
- DORL-KLINGENSCHMID CL. (2001) : *Prunkbrunnen in kleinasiatischen Städten, Funktion im Kontext*, Munich.
- ÉTIENNE R., BRAUN J.-P. ET QUEYREL FR. (1986) : *Ténos. I. Le sanctuaire de Poséidon et d'Amphitrite*, Athènes (BEFAR, 263).
- GOLVIN J.-CL. et KHANOSSI M., dir. (2005) : *Dougga, études d'architecture religieuse : les sanctuaires des Victoires de Caracalla, de « Pluton » et de Caelestis*, Bordeaux.
- GROS P. (1979) : « La rhétorique des ordres dans l'architecture classique », dans R. CHEVALLIER (dir.), *La rhétorique. Calliope I, Actes du colloque, 1977, Caesarodunum*, 14 bis, Paris, p. 333-347 ; repris dans Gros 2006, p. 157-171.
- (1984) : « L'Augusteum de Nîmes », *RAN*, 17, p. 123-134.

- (1987) : « La fonction symbolique des édifices théâtraux », dans *L'Urbs, espace urbain et histoire (I^{er} siècle av. J.-C.-III^e siècle ap. J.-C.)*, Actes du colloque international, Rome, 8-12 mai 1985, Rome (CEFR, 98), p. 319-346.
- (1996) : *L'architecture romaine. I. Les monuments publics : du début du III^e siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire*, Paris.
- (2006) : *Vitruve et la tradition des traités d'architecture : fabrica et ratiocinatio*, Rome (CEFR, 366).
- GUEY J. et GRIMAL P. (1937) : « À propos des "bains de Livie" au Palatin », *MEFRA*, 54/1, p. 142-164.
- GULLINI G. (1945) : « La scena del teatro di Sabratha », *BCAR*, XIV, 1943-1945, p. 21-34.
- JOUFFROY H. (1986) : *La construction publique en Italie et dans l'Afrique romaine*, Strasbourg.
- KRAELING C. H. (1938) : *Gerasa City of the Decapolis*, New Haven.
- LAVAGNE H. (1988) : *Operosa antra, recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, Rome (BEFAR, 272).
- LETZNER W. (1999) : *Römische Brunnen und Nymphaea in der westlichen Reichshälfte*, Munster.
- NEUERBURG N. (1965) : *L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'Italia antica*, Naples.
- PARRA M. C. (1976) : « Per la definizione del rapporto fra teatri e ninfei », *SCO*, 25, p. 89-118.
- PICARD G.-CH. (1962) : « Le *septizonium* de Cincari et le problème des *septizonia* », *MMAI*, 52/2, p. 77-93.
- QUATEMBER U. (2006) : « The water management and delivery system of the Nymphaeum Traiani at Ephesus », dans G. WIPLINGER (dir.), *Cura Aquarum in Ephesus, Proceedings of the Twelfth International Congress on the History of Water Management and Hydraulic Engineering in the Mediterranean Region, Ephesus, Selçuk, Turkey, October 2-10, 2004*, Louvain-Paris-Dudley, p. 73-77.
- RAKOB FR. (1993) : *Simitthus. I. Die Steinbrüche und die antike Stadt*, Mayence.
- REUTHER O. (1937) : s.v. *Nymphaeum*, *RE*, 17/2, col. 1517-1527.
- ROSSO E. (2009) : « Le message religieux des statues divines et impériales dans les théâtres romains. Approche contextuelle et typologique », dans J.-CH. MORETTI (dir.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique, Recueil des communications des deux journées d'étude, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, janvier 2006 et 2007*, Lyon, p. 89-126.
- SANDOZ C. (2008) : *Le grand nymphée de Leptis Magna : étude historiographique, urbanistique et architecturale*, Thèse de doctorat, Lausanne, Paris-Sorbonne, dir. D. PAUNIER et A. LARONDE.
- SAURON G. (2004) : « Réflexions sur le décor du front de scène du théâtre d'Orange », *RA*, p. 150-156.
- (2010) : « La bibliothèque de Celsus à Éphèse : étude de sémantique architecturale et décorative », dans Y. PERRIN (dir.), *Neronia VIII. Bibliothèques, livres et culture écrite dans l'empire romain de César à Hadrien, Actes du VIII^e colloque international de la SIEN, Paris, 2-4 octobre 2008*, Bruxelles, p. 374-385.
- SETTIS S. (1973) : « Esedra e ninfeo nella terminologia architettonica del mondo romano », *ANRW*, I.4.1, Berlin-New York, p. 661-740.

- SMITH R. R. R. (1998) : « Cultural choice and political identity in Honorific portrait statues in the Greek East in the second century A.D. », *JRS*, 88, p. 56-93.
- TRILLMICH W. (1993) : « Novedades en torno al programa iconográfico del teatro romano de Merida », dans T. NOGALES BASARRATE (dir.), *Actas de la I reunión sobre escultura romana en Hispania*, Merida, p. 113-123.
- VISCOGLIOSI A. (1996) : *Il Tempio di Apollo in Circo e la formazione del linguaggio architettonico augusteo*, Rome.
- VOS M. DE (1996) : « Horti Maecenatis. Auditorium », *LTUR*, III, Rome, p. 74-75.
- YEGÜL F. (1982) : « A study in architectural iconography: Kaisersaal and the Imperial Cult », *Art Bulletin*, 64, p. 7-31.

LES MONUMENTS PUBLICS EN ASIE MINEURE À L'ÉPOQUE FLAVIENNE

YANN GOUBIN*

Après les années mouvementées de 68-69 après J.-C., marquées par une série de guerres civiles sanglantes, l'arrivée au pouvoir de Vespasien permet de retrouver la paix dans l'empire. Le nouvel empereur, de retour à Rome quelques mois après sa nomination, doit alors composer avec un lourd passif, hérité de la gestion hasardeuse de la fin du règne de Néron et de ceux, beaucoup plus brefs de Galba, d'Othon et de Vitellius. Le fondateur de la dynastie flavienne, pragmatique et courageux, entreprend alors une série de réformes majeures, non seulement en Italie, mais aussi dans le reste de l'empire, permettant de restaurer l'autorité de l'état. La refonte du système fiscal ainsi que la remise à flot des finances publiques représentent une des transformations les plus significatives de l'héritage julio-claudien par le nouvel empereur. Mais l'armée, l'aménagement du territoire, la politique étrangère ou l'administration connaissent également de nombreux changements.

L'Asie Mineure, comme les différentes provinces de l'empire, est sujette à ces réformes. Elles y prennent cependant une coloration propre en raison de la structure administrative particulière des provinces anatoliennes et de la riche histoire de ce territoire. Les derniers états clients, héritage des attermolements de la politique de provincialisation de la dynastie julio-claudienne en Anatolie, sont alors annexés. Ces royaumes ou protectorats, devenus encombrants et inutiles pour Vespasien, qui n'avait, au contraire de ses prédécesseurs, aucun lien avec leurs dirigeants locaux¹, sont alors supprimés et intégrés aux provinces romaines existantes. Ainsi l'Arménie Mineure est rattachée à la Cappadoce en 72 après J.-C. et les protectorats de Rhodes, la Cilicie, la Commagène, Samos et Byzance sont transformés en provinces ou associés à des provinces existantes².

* *Les monuments publics en Asie Mineure à l'époque flavienne*, thèse en cours à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), UMR 8167, Centre Lenain de Tillemont, sous la direction de N. de Chaisemartin.

1. Sartre 1995. p. 173.

2. Homo 1949, p. 298.

Les annexions de Vespasien rendent alors nécessaires une restructuration des provinces micrasiatiques afin de rééquilibrer leur emprise territoriale respective. Ainsi en 72-73 après J.-C. la Cilicie s'unit à la Cilicie Trachée, alors attachée à la Syrie, et un légat impérial propréteur est placé à sa tête³. Vespasien crée également une grande province au centre de l'Anatolie en réunissant la Galatie et la Cappadoce, dirigée par un légat impérial de rang consulaire⁴. Pour diminuer l'importance de cette province, la Pamphylie est rattachée à la Lycie en 74, peut-être même dès 70 après J.-C.⁵

Bien conscient des lacunes du système défensif mis en place par ses prédécesseurs en Asie Mineure, Vespasien, de formation militaire, redistribue les forces armées sur le territoire et surtout crée un *limes* le long de l'Euphrate. Il réalise également un important réseau routier à l'intérieur des terres afin d'acheminer plus rapidement les troupes vers les zones de conflits⁶.

L'action de Vespasien touche également le domaine économique. En ce qui concerne la perception des impôts, il s'attaque aux dérives et aux excès des publicains, dont l'Asie Mineure avait particulièrement souffert au long du 1^{er} siècle avant J.-C. et dont elle gardait un souvenir douloureux. Il remplace ainsi les compagnies traditionnelles par des fermiers individuels mais contrôlés par deux agents de l'état et met également en place une caisse spécialisée (le *fiscus asiaticus*)⁷.

Vespasien favorise enfin la création de nouvelles villes ou la transformation de villages en cités⁸, en particulier à l'intérieur des terres, afin d'urbaniser le territoire et de le superviser plus facilement avec l'appui de structures administratives impériales renforcées⁹.

Visionnaire, pragmatique et entreprenant, le nouvel empereur a su analyser avec acuité les défaillances du système politique hérité des Julio-Claudiens. Il a remodelé les structures administratives anciennes afin de rediriger plus efficacement son action publique en Asie Mineure. Ces réformes de structure, favorisant plus de justice, une meilleure utilisation des recettes, un statut consolidé de la cité et de ses notables grâce à un pouvoir plus marqué de l'état, sont le signe d'une volonté aiguë de briser les conservatismes et de se délier des héritages, lorsque ceux-ci sont inutiles ou encombrants.

Grâce à son action, Vespasien a permis de jeter les fondations d'une solide prospérité économique. Bien que les structures administratives des cités micrasiatiques, héritées de l'époque hellénistique, n'ont pas été transformées par Vespasien, les réformes plus globales de celui-ci au sein des provinces ont permis l'essor des moyens financiers des municipalités et des notables. Le secteur de la construction publique se développe alors vivement en Asie

3. Sartre 1997, p. 36.

4. Sartre 1995, p. 174.

5. Rémy 1986, p. 63.

6. Homo 1949, p. 341.

7. Homo 1949, p. 307.

8. Comme Philadelphie, renommée Flavia (Magie 1950, p. 570).

9. Conséquence d'une centralisation affermie (Homo 1949, p. 194).

Mineure et ce de façon paradoxale, car les cités micrasiatiques étaient déjà équipées de toute une panoplie monumentale depuis l'époque hellénistique.

En l'état actuel de nos recherches, nous avons recensé soixante-dix-huit dédicaces de construction ou de reconstruction de monuments datées de l'époque flavienne :

- 27 sont du règne de Vespasien (35%) comme celle du temple de Kestros datée de 76 après J.-C. grâce à la mention des titulatures de l'empereur sur l'inscription¹⁰ ;

- 10 sont du règne de Titus (14%) comme celle de la reconstruction du mur de l'Augusteum datée de 79-80 après J.-C. grâce à la mention de M. Ulpius Traianus, proconsul de la province d'Asie¹¹ ;

- 36 sont du règne de Domitien (51%) comme celle de l'agora de Phaselis, datée de 93-94 après J.-C.¹² ;

- 5 ne peuvent être datées plus précisément que la période flavienne comme le temple et les bains (?) de Büyük Tepeköy¹³.

Parmi ce corpus, trente monuments sont attestés archéologiquement. Quatre d'entre eux sont des temples comme le temple de Zeus à Aizanoi (**fig. 12**) situé dans le centre monumental à l'ouest de l'agora. Il s'agit d'un édifice pseudodiptère (8 x 15) avec un *pronaos*, une *cella* et un opisthodomus qui repose sur un vaste podium de 36 m de large par 54 m de long (accessible par un escalier sur le côté est) et sur une *crepis* de sept marches. Les façades principales (orientales et occidentales) sont octastyles et présentent une trame d'entrecolonnement irrégulière avec



12. Le temple de Zeus, Aizanoi (Çavdarhisar, Turquie), 2009.

10. Bean & Mitford 1970, p. 157.

11. *IK*, 12-Ephesos, 412.

12. *TAM*, II, 1186.

13. *IGR*, IV, 228.

des colonnes plus distantes au centre que sur les côtés. Le *sekos* est prostyle tétrastyle et mesure 10,7 m de large par 23,3 m de long. On accède à partir du *pronaos* (6,5 m de long) à la *cella* (12,8 m de long) par un escalier de quatre marches. L'opisthodomé, situé à l'ouest, est diptère *in antis* et contient deux cages d'escalier dont une permet d'accéder à la crypte.

Quatre monuments sont des thermes comme ceux de Kadyanda (**fig. 13**) situés au centre de la cité, au nord-est de l'agora. L'édifice a connu plusieurs phases de construction mais la première phase flavienne devait présenter un plan assez simple que l'on peut diviser en deux ensembles : un premier avec trois salles alignées, de dimensions similaires et parallèles entre elles et un second avec des pièces parallèles aux pièces précédentes mais de dimensions plus amples¹⁴.



13. Les thermes, époque flavienne, Kadyanda (Turquie), 2009.

Deux monuments sont des arcs comme l'arc d'Apollonios et de Démétrios à Pergé¹⁵, au centre de la ville, sur le côté est du carrefour des deux voies principales à colonnes. Il ne reste de l'arc que les parties basses, constituées de deux piles encadrant un passage unique. Les éléments architectoniques retrouvés sont actuellement visibles à proximité de celles-ci. Il s'agit majoritairement d'architraves à trois fascies, de frises doriques et de blocs à inscriptions.

Un des monuments du corpus est un gymnase. Il s'agit du gymnase du Port à Ephèse¹⁶, situé dans la partie basse de la ville d'Ephèse, au nord de l'Arkadianè qui le longe. Bien

14. Farrington 1995, p. 153.

15. Inan 1989, fig. 2 p. 239.

16. Keil 1933, fig. 9, p. 19.

qu'aujourd'hui l'édifice présente trois ensembles (palestre, xyste et thermes), seule la palestre (100 x 130 m) devait être achevée à l'époque flavienne¹⁷. Celle-ci est située à l'est des thermes et présente une cour qui mesure 82 x 87 m. Elle est entourée par un portique de 12 m de large. Douze salles encadrent ensuite cette palestre sur les côtés sud, nord et est.

Trois nymphées ou fontaines sont également attestés archéologiquement dans ce corpus comme le nymphée de Bassus (**fig. 14**) situé sur le bord oriental de la rue de Domitien. Il ne reste aujourd'hui de l'édifice que les substructions ainsi que quelques éléments architectoniques retrouvés dans les fouilles. L'élément le plus significatif encore en place est le grand bassin rectangulaire du nymphée qui mesure 13,20 m de long par 8,6 m de large et dont le sol est encore revêtu de quelques plaques de marbre.



14. Le nymphée de Bassus, 80 ap. J.-C., Éphèse (Selçuk, Turquie), 2009.

Quatre édifices sont des portes comme la porte de Lefke à Nicée (**fig. 15**) située à l'est de la cité. En plan, le monument présente un passage central de 4 m de large et deux passages latéraux de 1,10 m de large. Il est encadré par deux tours ottomanes. La façade orientale (côté campagne) de la porte de Lefke présente un large passage central de 4 m de large surmonté d'un arc en plein cintre. De part et d'autre de ce passage central, deux passages latéraux de 1,10 m de large sont surmontés de niches. Le passage central est bordé par des piédroits reposant chacun sur un piédestal. Il est surmonté d'un arc orné d'une archivolte dont les trois fascès bifurquent à l'horizontale au-dessus des chapiteaux d'imposte des piédroits. L'extrados de l'arc présente un couronnement qui empiète légèrement sur l'entablement de l'édifice. De chaque côté du passage central, deux portes encadrent les passages latéraux. Leurs chambranles et leurs

17. Le xyste a probablement été achevé sous Trajan (Scherrer 1997, p. 121), tandis que les thermes l'ont été sous Hadrien (Strocka 1988, p. 302 ; Halfmann 2004, p. 60).



15. La porte de Lefke, Nicée (Iznik, Turquie), 2009.

linteaux sont ornés de trois fascies. Ces portes sont surmontées d'un couronnement. Au-dessus de celui-ci repose une table d'appui servant de support aux piédroits des niches. Les bases et les chapiteaux de ces derniers sont aujourd'hui soit manquants soit très érodés. Les piédroits servent ensuite de support à un arc en plein cintre réalisé de façon similaire à l'arc du passage central. Chaque niche sert de réceptacle à une statue. À chaque extrémité de l'édifice, au-dessus d'un piédestal, se trouve un pilastre dont les chapiteaux portent un entablement avec une architrave à trois fascies surmontée d'une frise à inscriptions, puis d'une corniche ionique. Au-dessus de la corniche se trouve un attique.

Un édifice du corpus est une tour. Il s'agit de celle de Lyrboton Komé, édifice en grande partie détruit, et qui n'a conservé que ses parties basses constituées d'un appareillage de blocs à assises régulières¹⁸.

Deux édifices sont des monuments honorifiques comme le monument de Vespasien à Sidé, situé au nord du théâtre, contre le mur occidental de la porte monumentale. Il repose sur un soubassement rectangulaire à deux degrés de 0,80 m de haut sur lequel un podium de 1,15 m de haut¹⁹ adopte un plan en *pi* à deux ailes en retour. La partie centrale, en retrait, mesure 3,20 m de long, les saillies 1,60 m chacune. Au centre, une niche en cul-de-four de 1 m de profondeur est encadrée de piédroits à impostes supportant une archivolt. De part et d'autre les ailes forment un demi-baldaquin. Les colonnes antérieures sont non cannelées tandis

18. Şahin 1999, t. XXI.

19. Mansel 1962, p. 38.

que les demi-colonnes postérieures le sont. Les chapiteaux corinthiens qui les surmontent, très érodés, mesurent 0,34 m de haut. L'entablement porte des frontons triangulaires.

Une basilique fait également partie de ce corpus. Il s'agit de celle d'Aphrodisias (**fig. 16**), située entre l'agora sud et le carrefour du *tetrapylon*. Le monument, très arasé, peut se diviser en plan en quatre ensembles alignés : le vestibule nord (7,5 m de long), le grand hall (111 m de long), le hall sud (18 m de long) et le vestibule sud (9 m de long).



16. La basilique, Aphrodisias (Geyre, Turquie), 2009.

Un de ces monuments est une agora. Il s'agit de celle de Phaselis²⁰, située dans le centre monumental, à l'ouest du théâtre. Elle est aménagée autour d'une place quadrangulaire, longée au sud-est par la voie principale de la ville et bordée d'un trottoir de quatre marches. La place est encadrée à l'est et au sud par un ensemble de huit pièces de largeur identique tandis que le côté occidental est bordé d'un mur de 38 m de long qui bifurque ensuite vers le nord sur une longueur de 14 m. Le côté nord est quant à lui délimité par la présence de l'agora quadrangulaire. L'agora est accessible de la rue par deux accès. En ce qui concerne les élévations, quelques pans de mur du côté oriental de l'agora sont visibles jusqu'à une hauteur de 8 m au-dessus du niveau de la rue principale²¹. Ces murs sont réalisés en grand appareil non isodome avec des joints soignés.

Enfin seul un stade fait partie de cette liste : il s'agit de celui de Laodicée²² situé à l'extrémité sud-ouest de la ville antique et qui présente un plan assez original avec une *sphendone* à chaque extrémité est et ouest, tandis que les grands côtés nord et sud sont légèrement convexes. L'édifice ayant souffert de différents tremblements de terre et de l'arasement progressif de sa structure, il présente aujourd'hui un aspect difficilement interprétable. Le *dromos* est complètement enfoui

20. Blackman *et al.* 1981, p. 104.

21. Blackman *et al.* 1981, p. 104.

22. Traversari 2000, fig. 31, p. 65.

sous une épaisse couche de terre, la *sphendone* est a disparu ainsi qu'une grande majorité des gradins. Le côté nord du stade représente en réalité la partie la mieux préservée de l'édifice. Fort heureusement les terre-pleins qui servaient de soutènement aux *caveae* nord et sud du stade sont encore relativement bien en place et permettent de se représenter la volumétrie d'ensemble de l'édifice. L'entrée principale se trouve dans l'axe du mur extérieur de la *sphendone* occidentale. Elle est reliée au *dromos* par une galerie voûtée de 43 m de long²³.

Enfin six monuments ont été transformés ou réparés à l'époque flavienne. Il s'agit par exemple du gymnase de Stratonicee, dont l'exèdre nord (16,5 m de large) a été modifiée comme l'indique une inscription²⁴. Elle présente aujourd'hui une élévation avec un podium de 2,05 m de haut revêtu de marbre sur lequel s'appuient des demi-colonnes dont les bases sont ornées de feuilles d'acanthe et les fûts sont surmontés de chapiteaux corinthiens. La hauteur totale des demi-colonnes atteint 3,6 m²⁵. Les entablements qui surmontent les chapiteaux épousent la forme courbe de l'exèdre. Leurs architraves, à trois fascies, sont surmontées d'une frise très réduite et sans décor puis d'une corniche avec des denticules²⁶. Au total la hauteur du mur intérieur de l'exèdre est de 6,5 m²⁷.

D'autres monuments, non attestés par l'épigraphie, peuvent être datés de l'époque flavienne comme la porte d'Ephèse à Laodicee (**fig. 17**), dont les éléments architectoniques présentent de fortes parentés stylistiques avec ceux de la porte de Syrie²⁸, réalisée dans la même cité et qui est datée du règne de Domitien grâce à une inscription²⁹.

Les constructions *ex novo* représentent donc une majorité écrasante parmi les réalisations flaviennes attestées par l'épigraphie. Ceci indique-t-il pour autant que les habitants d'Asie Mineure dédaignaient le patrimoine architectural hérité de leur passé ? Il est difficile de répondre à cette question étant donné que l'Asie Mineure était sujette à de fréquents tremblements de terre. Lorsque ceux-ci étaient trop destructeurs, il était plus simple de reconstruire entièrement un bâtiment endommagé que de le réparer, reléguant au second plan la nostalgie du passé et la conservation des quelques éléments anciens encore intacts. En ce qui concerne notre corpus, un tremblement de terre touche la Lycie en 68 après J.-C.³⁰ juste avant le règne de Vespasien. Il permet d'expliquer en grande partie la forte activité édilitaire dans cette région sous le règne de cet empereur.

Le cas patrimonial le plus intéressant de notre corpus se trouve à Ephèse sous Domitien, cité alors en plein renouveau avec la mise en chantier d'un vaste temple néocore à l'ouest de l'agora supérieure, posé sur une terrasse haute d'environ 10 m et probablement achevé en 88-

23. Traversari 2000, p. 66.

24. Varinlioglu 1981, p. 189.

25. Mert 2008, p. 152.

26. Mert 2008, p. 152.

27. Mert 2008, p. 152.

28. Bejor & Bonetto 2000, p. 112.

29. *IK*, 49-Laodikeia, 24.

30. Guidoboni 1989, p. 664.



17. La porte d'Éphèse, époque flavienne, Laodicée (Goncali, Turquie), 2009.

89 après J.-C.³¹, et d'un grand gymnase impérial, dont la palestre au moins est inaugurée à la fin du règne de Domitien. La réalisation de ces édifices de prestige enclenche alors une vague de restaurations et d'agrandissements de monuments par la cité et ses notables les plus riches, afin « qu'ils conviennent aux nouvelles grandeurs des bâtiments augustes » comme l'indique une inscription³². Tout le secteur autour du temple est sujet à de grandes opérations comme l'aménagement de la place devant la façade nord de la terrasse du *sebasteion*, l'extension du monument augustéen de Pollio en nymphée ou la transformation du château d'eau au sud de l'agora. La rue des curètes est également rénovée en 94-95 après J.-C. comme l'indique l'inscription *IK*, 17/1-Ephesos, 3008. La partie basse de la ville connaît aussi de grands bouleversements comme le théâtre qui est agrandi et rénové, avec une extension de sa *cavea*³³ et la création d'un nouveau front de scène³⁴. Enfin la planification d'un deuxième temple par Domitien au sud-ouest de l'agora commerciale, le *serapieion*, entraîne lui aussi quelques modifications périphériques comme la transformation de l'accès occidental de l'agora avec la création d'une rampe d'accès vers la porte occidentale par Ischyriion et Isidoros Pammenous entre 84 et 96 après J.-C.³⁵, associée à divers travaux d'embellissement³⁶.

31. Scherrer 1997, p. 106.

32. *IK*, 12-Ephesos, 449.

33. *IK*, 16-Ephesos, 2035.

34. *IK*, 16-Ephesos, 2034.

35. *IK*, 17/1-Ephesos, 3005.

36. Halfmann 2004, p. 61.

La ville d'Éphèse, par son dynamisme édilitaire particulièrement vigoureux, représente donc un sujet d'étude particulièrement important en ce qui concerne l'époque flavienne. La réalisation de grands édifices impériaux sous Domitien entraîne une vague sans précédent de modernisation de la cité, afin de transformer l'héritage architectural et de le mettre au niveau des nouvelles réalisations.

Comme la plupart des cités micrasiatiques, Éphèse retrouve sous les Flaviens un nouveau dynamisme, grâce à l'élan impulsé par Vespasien. Se reposant sur des structures anciennes, celui-ci a su moderniser l'administration impériale en l'épurant des dysfonctionnements hérités du passé et apporter une prospérité économique bénéfique à la fois au renouveau architectural, à la modernisation et à la transformation d'édifices vétustes ou devenus inadaptés en Asie Mineure.

Bibliographie

- BEAN G. E. et MITFORD T. B. (1970) : *Journey in Rough Cilicia in 1964-1968*, Vienne.
- BEJOR G. et BONETTO J. (2000) : « La ricognizione del 1999: Dalla porta efesia all'agora occidentale », dans G. TRAVERSARI (dir.), *Laodicea di Frigia*, Rome.
- BLACKMAN D. J., SCHLAGER H. et BREMER H. (1981) : *Phaselis. Beitrage zur Topographie und Geschichte der Stadt und ihrer Hafn*, Tübingen.
- FARRINGTON A. (1995) : *The Roman Baths of Lycia. An Architectural Study*, Ankara.
- HALFMANN H. (2004) : *Ephèse et Pergame : urbanisme et commanditaires en Asie Mineure romaine*, Bordeaux.
- HOMO L. (1949) : *Vespasien, l'Empereur du bon sens*, Paris.
- INAN J. (1989) : « Der Demetrios und Apolloniosbogen in Perge », *MDAI(I)*, 39, p. 237-244.
- KEIL J. (1933) : « XVII. Vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen in Ephesos », *JÖAI*, 28, p. 28-44.
- MAGIE D. (1950) : *Roman Rule in Asia Minor*, Princeton.
- MANSEL A. M. (1962) : « Das Vespasianmonument in Side », dans M. WEGNER et D. AHRENS (dir.), *Festschrift Max Wegner zum sechzigsten Geburtstag*, Münster.
- (1963) : *Die Ruinen von Side*, Berlin.
- MERT H. (2008) : *Untersuchungen zur hellenistischen und kaiserzeitlichen Bauornamentik von Stratonikeia*, Tübingen.
- RÉMY B. (1986) : *L'évolution administrative de l'Anatolie aux trois premiers siècles de notre ère*, Paris.
- ŞAHİN S. (1999) : *Inchriften von Perge I*, Bonn.
- SARTRE M. (1995) : *L'Asie Mineure et l'Anatolie d'Alexandre à Dioclétien*, Paris.
- (1997) : *Le Haut Empire romain : les provinces de Méditerranée orientale d'Auguste aux Sévères*, Paris.

- SCHERRER P. (1997) : « Anmerkungen zum städtischen und Provinzialen Kaiserkult Paradigma Ephesos-Entwicklungslinien von Augustus bis Hadrian », dans THÜR 1997, p. 93-112.
- (1997) : « Das Ehrenggrab des Kaiserpriesters am Embolos-eine Personensuche », dans THÜR 1997, 113-129.
- STROCKA V. M. (1988) : « Wechselwirkungen der stadtrömischen und kleinasiatischen Architektur unter Trajan und Hadrian », *MDAI(I)*, 38, p. 291-307.
- THÜR H. (dir.) (1997) : „...und verschönerte die Stadt“ *Ein Ephesischer Priester des Kaiserkultes in seinem Umfeld*, Vienne
- TRAVERSARI G. (2000) : *Laodicea di Frigia*, Rome.
- VARINLIOGLU E. (1981) : « Inscriptions from Stratoniceia in Caria », *ZPE*, 41, p. 189-193.

DU REMPLOI DANS LA STATUAIRE : AUTOUR D'UN PORTRAIT MASCULIN RETRAVAILLÉ DU MUSÉE DE LEPICIS MAGNA

AURÉLIE FAULX-BRIOLE ROCHER*

La Tripolitaine et, en particulier, la cité de Lepcis Magna, ont livré depuis la première moitié du ^{xx} siècle un important matériel sculpté, notamment des portraits de notables locaux. Les travaux les plus récents consacrés aux élites municipales au sein de l'empire romain¹ ont mis en évidence la volonté pour ces notables de participer au prestige de leur ville et par leur action civique de mettre en scène leur propre renommée. Cette représentation des élites se manifeste par la démonstration au sein de l'espace urbain de l'action des notables et des récompenses qu'ils en retirent, dédicaces honorifiques ou statues.

De nombreuses études ont été consacrées, notamment en Afrique, aux dédicaces honorifiques², à leur place au sein de l'espace urbain, ainsi que récemment à leur emploi ou à leur effacement dans le cadre d'une *damnatio memoriae*³. La statuaire municipale africaine n'a en revanche jamais fait l'objet d'une étude globale⁴, cependant un certain nombre d'articles lui ont été consacrés et les corpus du Deutsches archäologisches Institut font fréquemment appel à ces exemples.

Dans le cadre de cet article, nous ne pouvions traiter de l'ensemble du corpus, même lepcitain, en raison du trop grand nombre d'œuvres, mais nous avons choisi de nous intéresser

* *Recherches sur le portrait privé en Afrique Proconsulaire*, thèse en cours à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), UMR 8167, Centre Lenain de Tillemont, sous la direction de Fr. Baratte.

Je tiens à remercier tout particulièrement le professeur A. Laronde pour son aide précieuse lors de mes recherches en Libye.

1. On se référera en particulier aux actes de colloques consacrés aux élites municipales publiés sous la direction de M. Cébeillac-Gervasoni : Cébeillac-Gervasoni 1996 ; Cébeillac-Gervasoni 2000 ; Cébeillac-Gervasoni & Lamoine 2003 ; Cébeillac-Gervasoni *et al.* 2004.

2. En particulier : Christol 1983 ; Hoerni 2008 ; Hurllet 2001 ; Zimmer 1989.

3. Cf. Lefebvre 2006, p. 2125-2140.

4. On signalera le *CSIR* de Sousse : Chaisemartin 1987. Le catalogue annoncé aux éditions L'Erma di Bretschneider des portraits de Sabratha n'a en revanche jamais été publié.

à une tête masculine du Musée de Lepcis Magna⁵ qui présente des traces de retaille secondaire. Cette figure de notable semble avoir été remployée pour servir d'image à un nouvel individu. À partir de cette œuvre, nous essayerons de mieux comprendre le phénomène des remplois tardifs à Lepcis Magna.

Découverte lors de la campagne de fouilles de 1958 sur le forum sévérien de Lepcis Magna⁶, cette tête (**fig. 18**) provient de la zone Nord de la basilique. R. Bartoccini mentionne une autre trouvaille non loin, un corps de *togatus*⁷, mais précise que la tête ne correspond pas à la statue. À ce jour, aucun rapprochement concluant n'a pu être effectué.



18. Tête 681, marbre, milieu du II^e siècle, repris dans la deuxième moitié du III^e siècle, Musée de Lepcis Magna (Al Khums, Libye), 2007.

Ce portrait représente un homme inconnu portant la barbe et la moustache, âgé sans doute d'une trentaine d'années. Conservée jusqu'en haut du cou, la tête mesure 30 cm de hauteur, pour 24 cm de largeur et 15,5 cm de profondeur ; elle est en marbre clair à grain fin. L'état est très lacunaire, on notera en particulier un grand arrachement sur la partie antérieure droite du crâne et un autre sur tout le côté gauche ; le nez est manquant, le menton partiellement conservé. Enfin, de multiples épaufrures et petites lacunes peuvent se remarquer sur le front, les arcades sourcilières, les globes oculaires, les joues et les lèvres.

5. N° 681. Bartoccini 1961, p. 117, fig. 24 ; Blanck 1969, p. 56, n° A34, pl. 24.

6. Bartoccini 1961.

7. Bartoccini 1961, p. 117. Selon l'usage, nous utiliserons le terme *togatus* pour désigner une statue masculine d'homme portant la toge.

Plusieurs éléments techniques sont encore observables : d'une part, l'usage du trépan pour marquer les commissures des lèvres, sans doute les narines ainsi que les caroncules lacrymales ; d'autre part, le traitement de la barbe et de la chevelure, indiquées par de fines incisions réalisées à la pointe. À l'arrière de la tête (fig. 18b), la présence d'un soutien de cou suggère que celle-ci n'était pas rapportée mais faisait corps avec le reste de la statue – ce qui exclut d'emblée le corps du togatus retrouvé à proximité, car celui-ci devait recevoir un bouchon d'encastrement. Un nombre important de statues africaines présente cette spécificité technique, qui pourrait donc témoigner, d'après Fr. Braemer, d'une facture locale⁸.

Notre tête masculine 681 appartenait donc vraisemblablement à une statue d'homme en toge, à l'image des deux togati retrouvés au même endroit.

Bien que très endommagé, ainsi que nous l'avons vu précédemment, l'objet présente les traces certaines d'une reprise des parties pileuses, visant à transformer une chevelure et une barbe sans doute bouclées et abondantes en éléments de moindre relief.

La forme générale du crâne est un premier indice de cette reprise avec un volume capillaire encore important, comme « gonflé », mais marqué de petites incisions fines. La partie basse du visage, au contraire, paraît resserrée et les pommettes semblent dès lors un peu enflées. Ce déséquilibre de la forme générale du visage s'explique par la reprise et la réduction de la barbe ; on perçoit le « fantôme » de cette dernière à l'amorce de la pilosité au niveau des joues qui ont l'air pincées.

Le dessus du crâne (**fig. 18c**) présente également des éléments de reprise, moins évidents en raison de l'état lacunaire de cette zone. On distingue cependant des marques de pointe qui ont dégrossi la partie sommitale de la tête ainsi que deux profondes incisions à l'arrière, vraisemblablement pour réduire le volume du crâne. Juste au-dessus du soutien de cou, on distingue une zone aplanie à la pointe au sein de laquelle demeurent visibles quelques trous de trépan. Ces trous, réalisés par un enfoncement de l'outil perpendiculairement à la surface de la pierre, ne correspondent pas au travail d'arasement visible en surface. On suppose qu'ils témoignent d'un état plus ancien de l'œuvre, où des boucles creusées au trépan ornaient le crâne du personnage.

Le premier état de l'œuvre est ainsi à placer au milieu du II^e siècle après J.-C., à l'époque antonine. On peut, par exemple, le comparer avec un portrait masculin barbu du Musée de Sabratha⁹, portrait « dans le style » des représentations d'Hadrien. Malgré les reprises importantes qu'a subies la tête 681, on observe une structure du visage assez proche avec des arcades sourcilières marquées, des globes oculaires assez enfoncés, des pommettes osseuses et un menton fort. Les traces de trépan, mentionnées plus haut, laissent cependant penser que la chevelure – et peut-être la barbe – étaient traitées de manière plus accentuée, avec des trous

8. On retrouve cette caractéristique sur de nombreuses statues en Afrique. Pour une liste des œuvres principales, cf. Braemer 1990, p. 194. Selon l'auteur, ce procédé « plaide en faveur de la taille de ces statues – quelle que soit l'origine du matériau – dans leur province d'utilisation et de découverte ».

9. Découvert le 22 novembre 1930, entre la Curie et le Forum. Marbre blanc grisâtre à gros grain, poli en surface. Sans numéro d'inventaire, h. 36,4 cm. Époque hadrienne tardive. Bonacasa Carra 1980, p. 108, n. 16 ; Bonacasa Carra 1988, p. 155, fig. 7.

apparents comme la tête 685¹⁰ du Musée de Lepcis Magna, alors que celle de Sabratha ainsi que la tête dite de « dignitaire libyen »¹¹ du même musée montrent une chevelure plus moutonnante, sans rajouts artificiels pour creuser les boucles.

La reprise du portrait 681 du musée de Lepcis Magna daterait quant à elle de la seconde moitié du III^e siècle après J.-C., au moment où la mode capillaire et une certaine recherche de stylisation poussent les sculpteurs à réaliser des barbes sans volume, simplement piquetées à la surface du marbre. À titre de comparaison, une tête du Musée de Sabratha¹² présente une structure pileuse proche.

En l'absence de contexte archéologique plus précis, du reste de la statue et d'une mention épigraphique, il paraît vain de vouloir expliquer avec certitude les raisons de ce remploi. Cependant, les fouilles de Lepcis Magna ont livré plusieurs autres exemples de têtes masculines remployées à la fin du III^e siècle.

Au cours de nos recherches, nous avons ainsi pu rassembler deux autres têtes du Musée de Lepcis Magna présentant des caractéristiques de reprise : une tête masculine barbue¹³ provenant, comme la tête 681, du forum sévérien et une seconde tête¹⁴, qui proviendrait du vieux forum.

Ces œuvres locales n'étant malheureusement pas publiées, nous avons cherché d'autres exemples de portraits de notables municipaux présentant des traces de reprise. Les musées tunisiens nous ont livré plusieurs exemples connus¹⁵, en particulier une statue de *togatus*¹⁶ provenant de *Bulla Regia*, conservée au Musée du Bardo (**fig. 19**).

Cette statue, plus grande que nature – 2,37 m avec la base – peut nous apporter quelques éléments de réflexion. Il s'agit d'une statue d'homme déjà marqué par l'âge, portant la toge. Elle provient du temple d'Apollon, vraisemblablement placée en ce lieu avec d'autres œuvres – notamment la statue-portrait de la flaminique Minia Procula¹⁷ – à une époque tardive¹⁸. La tête est brisée à la base mais paraît s'adapter au corps. Les deux avant-bras, rapportés, sont manquants. Le poids du corps repose sur la jambe gauche et la jambe droite reste libre. On remarquera que le pied droit, placé en arrière, a néanmoins le talon à plat. Le travail de la toge

10. Bonacasa Carra 1988.

11. Bonacasa Carra 1988.

12. INST. NEG. 61.2140. Le traitement sec, presque métallique et stylisé de cette tête, permet de proposer une datation à l'époque de la Tétrarchie. Caputo 1950, p. 24-25, n° 6, pl. X ; Bonacasa Carra 1988, p. 152, fig. 5-6.

13. N° 684 du Musée de Lepcis Magna, inédite. INST. NEG. 1794 droit.

14. N° 678 du Musée de Lepcis Magna, inédite.

15. Le « Génie municipal » de Dougga du Musée du Bardo, C29. Gauckler & La Blanchère 1897, p. 51, n° 29 ; Carton 1896, p. 25, fig. 9 ; Poinssot 1955, p. 30-76, fig. 20-25 ; Yacoub 1970, p. 132, fig. 96. Une statue féminine acéphale provenant de Sousse, du Musée du Bardo, C1039. Merlin *et al.* 1910, p. 60, n° 1039 ; Yacoub 1970, p. 89 ; Chaisemartin 1987, p. 43, n° 36.

16. Merlin 1906, p. CCLVI ; Merlin 1908, p. 8, pl. V, 2 ; Poulsen 1934, p. 5 ; Merlin *et al.* 1910, p. 57, n° 1019, pl. XXXV, 2 ; Blanck 1969, p. 56, n° A34, pl. 24 ; Goette 1990, p. 130, n° 7, pl. 14, 3.

17. Musée du Bardo, C1020.

18. Merlin 1906.



19. *Togatus* C1019, marbre, époque de Trajan, repris à la fin du III^e ou au début du IV^e siècle, *Bulla Regia*, Musée du Bardo (Tunis, Tunisie), 2008.

présente des plis très fouillés. Le détail des chaussures, dont le double laçage et le nœud plat sont bien indiqués, témoigne de la même précision. Près du pied gauche, se trouve une *capsa*.

La tête paraît assez massive, mais la chevelure est traitée en faible relief. De nombreuses mèches partent du vertex et rayonnent sur les côtés du crâne et vers l'arrière. Vers l'avant, les mèches en S forment une frange au milieu du front. Les oreilles sont peu dégagées, avec un traitement simplifié et les sillons sont creusés au trépan. On note une dépression au-dessus de l'arcade sourcilière marquée. Les sourcils sont traités par des hachures. Le nez est lacunaire mais large à la base avec les narines profondément creusées. La structure osseuse du visage transparait au niveau des pommettes. Les sillons naso-labiaux sont larges, la lèvre supérieure fine. Un large menton et de puissants maxillaires accentuent la lourdeur du bas du visage. Au contraire, les yeux sont petits et assez enfoncés. Le globe oculaire est lisse mais les caroncules lacrymales sont modelées ; on note également une petite dépression au niveau de la patte d'oie. Les profils paraissent relativement plats. Enfin, sur les joues, la lèvre supérieure et le menton, une barbe piquetée témoigne d'une reprise ultérieure. Le style de l'œuvre – le type de la toge¹⁹ et la coiffure – permet d'avancer une datation sous le règne de Trajan. La barbe piquetée pourrait avoir été ajoutée quant à elle à la fin du III^e siècle ou au début du IV^e siècle. Le *togatus* de *Bulla*

19. Goette 1990.

Regia semble par conséquent avoir connu un sort identique à celui de la tête 681 du Musée de Lepcis Magna.

Lors de sa découverte, la statue se trouvait à proximité d'une base²⁰ dédiée à un proconsul du IV^e siècle. Selon A. Merlin, la base et le *togatus* correspondent, mais le nom du proconsul est malheureusement inconnu.

Cette dernière comparaison nous donne une idée des emplois tardifs de togati. Dans le cas de Lepcis Magna, aucun des togati retrouvés ne paraît plus tardif que l'époque sévérienne. Tous les modèles que nous avons pu observer montrent un umbo retombant, qualifié par H. R. Goette²¹ d'« umbo en forme de U » – U-förmigen Umbo – et on ne trouve aucun exemple de toga contabulata à umbo horizontal sans balteus, comme la mode s'en développe à la fin du II^e et jusqu'au V^e siècle.

L'épigraphie lepcitaine, à la différence du corpus de togati retrouvés, est abondante jusqu'à la fin du IV^e siècle – on possède même une inscription datée entre 408 et 423²².

Nous avons relevé dans les corpus d'inscriptions quatre-vingt-cinq dédicaces honorifiques, concernant des notables locaux ou des hauts fonctionnaires, dont probablement quarante-sept dédicaces de statues. Parmi celles-ci, deux sont du I^{er}, cinq des II^e ou III^e siècle, six sont du III^e, six des III^e ou IV^e siècle, vingt-quatre du IV^e et enfin une est datable du début du V^e siècle.

Un nombre important de bases – vingt-deux – a été réemployé soit pour une nouvelle dédicace soit pour un usage différent (construction, etc.). L'interprétation de ce matériel épigraphique pose un certain nombre de difficultés.

En premier lieu, de nombreuses inscriptions sont incomplètes. Ensuite, il faut tenir compte de la nature des corpus épigraphiques, qui ne font pas toujours la distinction entre une base de statue et un bloc destiné seulement à recevoir une inscription honorifique. D'autre part, le texte d'une dédicace ne mentionne pas toujours la statue qui lui est associée ; bien souvent l'épigraphie élude cette précision, de sorte qu'on peut comprendre qu'on a dédié soit une statue soit une inscription honorifique, sans que le formulaire permette de faire la distinction. Il faut bien souvent se référer à la forme de l'objet pour comprendre ce qui a réellement été dédié²³. Au Bas-Empire en revanche, une formulation plus précise permet de distinguer statue et inscription²⁴ : le texte commence non pas par la mention du nom du personnage mais par son *signum*. C'est le cas, par exemple, de l'inscription *IRT 565*²⁵. Découverte en 1936 dans les

20. Merlin 1906, p. CCLIV, n° 2 = *CIL*, VIII, 25528 ; Merlin 1908, p. 8.

21. Goette 1990.

22. *IRT 480* : dédicace à Flavius Ortygius, de rang clarissime, comice et duc de la province de Tripolitaine, avec la mention du règne des empereurs Honorius et Théodose.

23. Dans le cas de Lepcis Magna, nous avons pu nous référer aux photographies des inscriptions publiées sur la base de données en ligne des *Inscriptions of Roman Tripolitania* et reprenant la publication de J. M. Reynolds et J. B. Ward-Perkins : <http://irt.kcl.ac.uk/irt2009/index.html>.

24. Corbier 1999.

25. *IRT 565* = *IRT-S 24* = *AE*, 1962, 173. *Nepotianii // Fl(aui) Nepotiano u(iro) p(erfectissimo) com(iti) et praesidi prouin(ciae) Trip(olitanae) // iustitia et integritati praelicipuo moderatione ac benignitate praestantissimo abstinentiae et honestatis officiorumq(ue) / omnium cultori rei etiam militaris peritissimo armis consilli(i)sq(ue) incomparabili quod idem / ordines uniuersosq(ue) prouin(ciales) iuridicendo fide beniuolentia (a)uitis beneficiis / cumulauerit quod barbarol*

déblais de la basilique de Septime Sévère « contre la première colonne du côté de l'Oued Lebda et du Forum contigu à la basilique », cette base en marbre bleuté mesure 1,51 m de hauteur – 61x70 cm. On suppose qu'elle se trouvait à l'étage de la basilique, notamment en raison d'une cassure dans la partie basse qui résulterait de sa chute²⁶. Sur le dessus, trois trous servaient à fixer la statue. Sur le listel de la corniche, on trouve entre deux palmes le *signum Nepotianii* au génitif ; puis sur le plat du dé au-dessus du cadre mouluré, se lisent les noms et les titres du personnage *Flavius Nepotianius uir perfectissimus comes et praeses prouvinciae Tripolitanae*. Enfin, le reste de la dédicace se trouve dans le cadre. On fera ici plusieurs observations concernant la mise en page. D'une part, si la graphie est soignée, on notera que le texte déborde du cadre ; d'autre part, la face gauche et la face arrière de la base, qui portent également un cartouche mouluré, ont été martelées. Il faut donc supposer qu'à l'instar d'un certain nombre de bases de Lepcis Magna, celle-ci a été remployée. L'inscription a été datée autour de 360²⁷. On remarquera encore que le texte mentionne de deux manières différentes l'octroi d'une statue à Fl. Nepotianius : une première fois de manière implicite avec le *Nepotianii* et une seconde fois de manière explicite à la fin du texte – une « *statua marmorea* » décrétée à l'unanimité des voix par le peuple et l'*ordo* de la cité lepcitaine. Parmi les inscriptions étudiées, vingt-quatre présentent le *signum*²⁸ en tête de dédicace.

Les dimensions des bases peuvent également être l'indice d'un monument honorifique orné d'une statue. Ce serait donc le cas de la base IRT 569²⁹ en marbre blanc. Bien que brisée dans sa partie supérieure, elle mesure encore 1,30 m de hauteur et 65 x 50 cm à la face supérieure, soit des dimensions proches de la base précédemment présentée. Découverte au Forum Vetus près de l'exèdre sévérienne, elle mentionne *Flavius Victor Calpurnius*, procureur vers 340-350, à qui fut offerte une statue. Ce personnage aurait en particulier fait restaurer les édifices publics – si on entend le mot *moenia* au sens admis par G. Caputo³⁰. Il est également connu par deux inscriptions de Sabratha, provenant l'une du temple Est du forum (IRT 55) et mentionnant un autel à Liber Pater et le règne des empereurs Constant I^{er} et Constance II³¹, l'autre provenant du

rum insolentiam exercitio / scientiae militaris adtrib(u)erit / quod limitis defensionem tuitionemq(ue) perpetuam futuris etia(m) / temporibus munitam securamq(ue) / ab omni hostile incursione praelstiterit quod ciuitatum moenia opelrum instauracione uel nouitate delcorauerit ordo ciuitatis Lepcimagn(nensis) / cum populo statuam marmoream / ob haec merita decretis et suffragiis / concinnentibus conlocauit.

26. Caputo 1951, p. 234-235, pl. VIII.

27. Caputo 1951, p. 234-235 ; Lefebvre 1999, p. 578, n° 275.

28. Sur l'emploi des *signa*, cf. Wuilleumier 1933, p. 572-573.

29. IRT 569 = CIL, VIII, 22672 = ILS, 9408 = AE, 1904, 14. [...]om[...]m[...] / [...] honestiss[im] [...] / [...] cognoscendi [...] / [...] perpenso qu[...] / [...]meato [...] ob / [...] qui [r]em publ[icam] exqu[isi]t[is] edit[ionum] g[ene]r[ibus] feceri[t] am[pl]iore[m] instauratori moenium / publ[i]corum quod eius innumera circa se / ac suos officia supra genitilis ciuis / affectum Lepcis Magna inclita fide / deuotione praestans multifariam sense[rit] merito[rum] eius tenacissime memor [per] / ordini[s] sui [et] / popul[us] u[er]o Fl[auio] Victori Calpurni[o] u[er]o p[er]fectissimo / praesidi prou[inciae] Tripol[itanae] patrono suo statuam delcreuit et ob indiuiduum mutui amoris affectum eandem se propter constituit ac dedica[uit].

30. Caputo 1951, p. 243.

31. L'absence de la mention de Constantin II invite à placer l'inscription entre 340 et 350.

théâtre (*IRT* 100) et mentionnant une statue. Dans le cas de cette inscription, il paraît possible de lui associer une statue, conservée au Musée de Lepcis Magna³². Ce *togatus* 671 (**fig. 20**), publié en 1922³³, découvert près de l'exèdre sévérienne, mesure en l'état 2,02 m de hauteur. La tête est malheureusement perdue, ainsi que les bras et une partie de l'*umbo*. Une *capsa* se trouve à gauche du personnage. Le style de la toge et le détail fouillé du travail des plis invitent à y voir une œuvre de la première moitié du II^e siècle (peut-être de l'époque d'Hadrien). L'association de cette statue avec une base datée du milieu du IV^e siècle n'est cependant pas aberrante ; le *togatus* de *Bulla Regia* nous l'a prouvé. Ce nouvel exemple montre combien aux III-IV^e siècles, la cité de Lepcis Magna continue d'honorer certains magistrats par des statues mais remploie à cet effet des monuments anciens³⁴.



20. *Togatus* 671, marbre, première moitié du II^e siècle, Musée de Lepcis Magna (Libye), 2007.

On cherchera dans l'histoire de la ville une explication à ces réutilisations. Entre 293 et 305 – sans doute en 303 –, la province de Proconsulaire est démembrée, Lepcis Magna devient la capitale de la nouvelle province de Tripolitaine. Depuis la fin des constructions sévériennes, la cité avait cessé ses grands travaux d'urbanisme mais continuait de vivre confortablement. Au début du IV^e siècle, le déclin s'amorce suite à un tremblement de terre vers 306-310. Au milieu du IV^e siècle, les Austuriens commencent à ravager la région, à la suite de quoi la cité en conflit

32. Nous sommes dans un contexte de découverte qui paraît similaire à celui du *togatus* de *Bulla Regia* : une base portant une dédicace honorifique retrouvée à proximité immédiate d'une statue.

33. Bartoccini 1922, p. 80, fig. 4.

34. Cf. Modéran 1996, p. 86.

avec le pouvoir impérial lors de l'affaire du comte Romanus³⁵ est éprouvée pour n'être réhabilitée qu'en 377-378. Une période d'accalmie survient jusqu'à l'arrivée des Vandales entre 442 et 455. Le IV^e siècle, on le constate, n'est pas une période propice aux manifestations d'évergétisme ; cependant de nombreuses dédicaces continuent d'être offertes. Principalement réalisées pour les gouverneurs de la nouvelle province ou de hauts magistrats³⁶, elles symbolisent la volonté de la ville et de l'administration de marquer une continuité et de conserver l'apparence d'une ville importante. Si on entreprend moins de nouveaux travaux d'urbanisme, on célèbre le caractère patriotique des restaurations d'édifices et de construction de remparts ou la lutte contre les envahisseurs. Il faut également prendre en compte le problème d'approvisionnement en marbre et le déclin du port. Cependant, la réalisation de statues neuves ne paraît plus possible. C'est dans ce cadre que les Lepcitains sont amenés à remployer d'anciennes statues, montrant ainsi une réelle volonté d'honorer ceux qui y sont représentés de manière plus solennelle que par une simple inscription.

Une dernière question concernant ces remplois mérite notre attention. S'il a été montré, en particulier pour Lepcis Magna³⁷, que le choix du lieu d'érection des statues pouvait résulter d'un plan organisé, on peut donc légitimement s'interroger sur l'usage des remplois.

Existait-il une période définie au-delà de laquelle on pouvait réutiliser une statue et sa base ? Fallait-il que la famille donnât son accord ou soit éteinte ? Qui décidait du choix des statues à remployer ?

Les sources ne nous renseignent malheureusement que peu sur le sujet. Les corpus juridiques mentionnent le cas des monuments religieux et funéraires ainsi que les statues impériales mais rien concernant les portraits de dignitaires. Les sources littéraires³⁸ citent en revanche à plusieurs reprises les cas de destruction de statues, mais également de remplois.

Dès l'époque républicaine en effet, le forum de Rome paraît envahi de statues ; la décision d'en détruire certaines permettait de faire de la place aux habitants mais sans doute également à de nouvelles représentations de magistrats. Auguste lui-même prendra ce type d'initiative.

D'autres témoignages, en particulier celui de Dion Chrysostome³⁹, évoquent des cas de remplois systématiques et même institutionnalisés en Grèce. À Rhodes, celui-ci indique que les chefs militaires victorieux pouvaient choisir parmi les statues d'hommes illustres érigées dans la cité, celles qu'ils souhaitaient réutiliser à leur propre bénéfice. Le conseil de la cité se contentait de faire changer l'inscription. Ainsi, dans le courant du I^{er} siècle après J.-C., nous avons à

35. Amm. 28. 6. 1-30.

36. Lefebvre 1994, p. 240, n. 42.

37. Lefebvre 1994, p. 239 : « Cet exemple de Lepcis Magna nous a permis de suggérer une utilisation rationnelle des espaces publics par les instances municipales au cours des siècles. Lors de l'installation d'un témoignage honorifique, il semble que soit pris en compte un certain nombre de facteurs : prestige des différents lieux publics, modernité des espaces, place disponible, situation sociale du dédicataire, type de monument érigé, [...]. Il faut donc imaginer qu'existait chez les responsables municipaux, la conscience de l'existence d'un plan de la cité [...]. »

38. En particulier Plin. *Nat.* 34. 14. 3. Cf. Corbier 1987, p. 39 et n. 59 ; Lahusen 1983.

39. D.Chr. 31. 8-9.

Rhodes l'attestation d'une pratique officielle de remploi de statues honorifiques anciennes. On peut d'ailleurs se demander si le choix de l'œuvre à réutiliser n'était pas dans certains cas hautement symbolique⁴⁰. En effet, chacun devait savoir parmi les habitants quel personnage était incarné précédemment par la statue. Le nouveau personnage honoré pouvait peut-être chercher à se placer dans la continuité symbolique de son prédécesseur.

Pausanias lui aussi donne de nombreux exemples de remplois, à Athènes⁴¹ mais aussi à Argos⁴², où l'empereur Auguste aurait lui-même bénéficié du remploi d'une statue d'Oreste devant le temple d'Héra.

Loin d'être un phénomène limité à la fin de l'Antiquité et aux villes appauvries, il nous faut donc reconsidérer l'usage du remploi statuaire dans la société antique⁴³. La statue honorifique, même dans le cas d'une représentation héroïque ou impériale – parfois même divine – ne semble pas avoir pour vocation d'être une représentation figée d'un même individu. Il apparaît donc comme normal de modifier l'inscription qui l'accompagne, voire d'apporter quelques retouches à l'œuvre.

Les sources ne mentionnent en revanche pas – en dehors du témoignage de Dion Chrysostome – les critères de remploi des œuvres. Une inscription de Lepcis Magna semble montrer que la durée entre deux utilisations pouvait être relativement courte. Entre 355 et 361, Fl. Archontius Nilus Nilius se vit offrir deux statues : *IRT 563*⁴⁴ puis *IRT 562*⁴⁵. La base de cette seconde statue honorifique est un remploi : le bloc porte une première inscription arasée, puis celle de Fl. Archontius. En 376, la base est à nouveau remployée en l'honneur de Virius Nicomachus Flavianus. Peut-être Fl. Archontius était-il mort dans ce laps de temps ou avait-il quitté depuis suffisamment longtemps ses fonctions pour qu'on estime que la statue ait pu être réutilisée. Le remploi des bases et des statues dans l'Antiquité paraît donc avoir eu plusieurs motifs.

Si dans le cas de Lepcis Magna, des conditions politiques et économiques difficiles semblent coïncider avec l'expansion de ce phénomène au IV^e siècle, il n'en reste pas moins

40. Shear 2007, p. 223.

41. Paus. 1. 2. 4 et 1.18. 3.

42. Paus. 2. 17. 3.

43. Shear 2007.

44. *IRT 563* = *AE*, 1934, 173 = *AE*, 1948, 6b = *AE*, 1952, 173. Base retrouvée sur le Forum Vetus. *Nili / Vigiliis adque consilio domi f[or]isque pr[a]elstanti integritate praecipuo iustitia / et iu[dic]i[o]rum mo[d]eratione perpenso / instauratori moenium publicorum / [ordi]nis ciu[ium]que omnium salut[is] pr[o]uide[n]tissimo custod[i] ueritatis honesta[/t]is et f[ide]i a[m]icissimo / Fl[auio] Archontio Nilo u[ir]o p[er]fectissimo co[m]iti et p[ro]raes[idi] / prou[inc]iae Trip[olitanae] patrono optimo ob inf[ini]ta / [eius] beneficia quibus uel separatim uel / c[um] om[ni] p[ro]uincia su[bl]eua[t]i ac recreati Lepcimagnenses gra[tul]amur uno con[sensu] statuam decreuerun[t] eamque propter / praecipuum eius meritum coloniae / censuerunt esse iungendam*

45. *IRT 562* = *AE*, 1948, 6a = *AE*, 1952, 173. Base retrouvée sur le Forum sévérien. *Nili Nili[us] / Vigiliis atque consilio domi forisque praelstanti integritate praecipuo iustitia et iudiciorum moderatione perpenso instauratori moenium publicorum ordinis ciu[ium]que omnium salutis prouidentissimo custodi ueritatis honestatis et fidei amicissimo / Flauio Archontio Nilo u[ir]o p[er]fectissimo comiti et praesidi / prou[inc]iae Trip[olitanae] patrono optimo ob inf[ini]ta eius beneficia quibus uel separatim uel cum omni prouincia subleuati ac recreati Lepcimagnenses / gratulamur uno consensu ordinis uiri / secundam statuam decreuerunt eamque / propter praecipuum eius meritum singularemque praestantiam in Seueriano / foro ad sempiternam prosperitatis memoriam constituendam curauerunt.*

que l'habitude de réutiliser les monuments honorifiques existait déjà et pouvait être liée à d'autres raisons, comme à Rhodes ou à Athènes. Cette pratique, plus ou moins courante, de réexploiter une image connue dans l'espace public ne pouvait que se généraliser à une époque où Lepcis Magna, devenue capitale provinciale, se devait d'honorer les hauts fonctionnaires et gouverneurs présents dans la ville, mais où parallèlement, la situation économique incitait à recourir à des pratiques moins onéreuses.

La tête 681 du Musée de Lepcis Magna s'inscrit donc dans le contexte des remplois statuariques et épigraphiques de la fin du III^e ou du début du IV^e siècle dans la cité lepcitaine.

Nous avons essayé de montrer au cours de cette étude que les différents témoignages, statuariques, littéraires et épigraphiques, mettent en lumière une conception sans doute différente de la dédicace honorifique que celle traditionnellement admise. La pérennité du marbre ne faisait donc pas l'éternité de la commémoration⁴⁶.

Si ce phénomène paraît ainsi généralisé, il n'en déplaisait pas moins pourtant à certains, comme Cicéron, qui écrivait à Atticus : « *Odi falsas inscriptiones statuarum alienarum*⁴⁷ ». C'est peut-être aussi pour cette raison que jusqu'au IV^e siècle, à côté des œuvres de remploi, on continue de réaliser de nouvelles statues.

Bibliographie

- BARTOCCINI R. (1922) : « Il Museo leptitano (Homs) », *Notiziario archeologico, Ministero delle Colonie*, 3, p. 79-87.
- (1961) : « Il Foro Severiano di Leptis Magna – Campagna di scavo 1958 », *QAL*, 4, p. 105-126.
- BLANCK H. (1969) : *Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern*, Rome.
- BONACASA CARRA R. M. (1980) : « Ritratto di un dignitario libio nel Museo di Sabratha », *QAL*, 11, p. 101-110.
- (1988) : « Il ritratto privato a Sabratha, aspetti e problemi », in N. BONACASA (dir.), *Ritratto ufficiale e ritratto privato, Atti della II conferenza internazionale sul ritratto romano, Roma, 26-30 settembre 1984*, Rome, p. 149-156.
- BRAEMER FR. (1990) : « Les relations commerciales et culturelles de Carthage avec l'Orient romain à partir des documents sculptés », dans *Histoire et archéologie de l'Afrique du Nord. I. Carthage et son territoire dans l'Antiquité, Actes du IV^e colloque international réuni dans le*

46. Contrairement à ce que semble indiquer la fin de la seconde dédicace offerte à Fl. Archontius Nilus (*IRT* 562) : *ad sempiternam prosperitatis memoriam constituendam*.

47. Cic. *Att.* 6. 1 (CUF 2000).

- cadre du 113^e congrès national des sociétés savantes, Strasbourg, 5-9 avril 1988, Strasbourg-Paris, p. 189-195.
- CAPUTO G. (1950) : « Sculture dallo scavo a sud del foro di Sabratha (1940-1942) », *QAL*, 1, p. 7-28.
- (1951) : « *Flavius Nepotianus comes et praeses provinciae Tripolitanae* », *REA*, 53, p. 234-257.
- CARTON L. (1896) : *Le sanctuaire de Baâl-Saturne à Dougga, rapport sur les fouilles exécutées à Dougga en 1893*, Paris.
- CÉBEILLAC-GERVASONI M. (1996) : *Les élites municipales de l'Italie péninsulaire des Gracques à Néron, Actes de la table ronde, Clermont-Ferrand, 28-30 novembre 1991*, Naples-Rome (CEFR, 215).
- (2000) : *Les élites municipales de l'Italie péninsulaire de la mort de César à Domitien, entre continuité et rupture : classes sociales dirigeantes et pouvoir central, Actes du colloque, Naples, 6-8 février 1997*, Rome (CEFR, 271).
- CÉBEILLAC-GERVASONI M. et LAMOINE L. (2003) : *Les élites et leurs facettes : les élites locales dans le monde hellénistique et romain, Actes du colloque, Clermont-Ferrand, 24-26 novembre 2000*, Rome (CEFR, 309).
- CÉBEILLAC-GERVASONI M., LAMOINE L. et TRÉMENT FR. (2004) : *Autocélébration des élites locales dans le monde romain : contextes, images, textes (I^{er} s. av. J.-C.-III^e s. ap. J.-C.)*, Actes du colloque, Clermont-Ferrand, 21-23 novembre 2003, Clermont-Ferrand.
- CHAISEMARTIN N. DE (1987) : *Corpus Signorum Imperii Romani. II. Tunisie Proconsulaire, 2. Byzacium, Les sculptures romaines de Sousse et des sites environnants. Hergla, Henchir Zembra, Sidi Bou Ali, Chott Maria, Aïn Gassa, El Kenissia, Sidi el Hani, Ksiba, Kedime, Knaiss, Lemta, Ras Dimas*, Rome (CEFR, 102).
- CHRISTOL M. (1983) : « Hommages publics à Lepcis Magna à l'époque de Dioclétien », *RD*, 61, p. 331-343.
- CORBIER M. (1987) : « L'écriture dans l'espace public romain », dans *L'Urbs, espace urbain et histoire (I^{er} siècle av. J.-C.-III^e siècle ap. J.-C.)*, Actes du colloque international, Rome, 8-12 mai 1985, Rome (CEFR, 98), p. 27-60.
- CORBIER P. (1999) : *L'épigraphie latine*, Paris.
- GAUCKLER P. et LA BLANCHÈRE H. DE (1897) : *Catalogue du Musée Alaoui*, Paris.
- GOETTE H. R. (1990) : *Studien zu römischen Togadarstellungen*, Mayence.
- HOERNI C. (2008) : *La représentation épigraphique des femmes dans l'Afrique romaine (I^{er}-VI^e siècles)*, Thèse de doctorat, Paris IV, dir. J.-P. MARTIN.
- HURLET FR. (2001) : « L'image du pouvoir impérial et sa localisation dans la ville : la singularité de la province d'Afrique aux deux premiers siècles de notre ère », dans M. MOLIN (dir.), *Images et représentations du pouvoir et de l'ordre social dans l'Antiquité, Actes du colloque, Angers, 28-29 mai 1999*, Paris, p. 277-289.
- LAHUSEN G. (1983) : *Untersuchungen zur Ehrenstatue in Rom. Literarische und epigraphische Zeugnisse*, Rome.
- LEFEBVRE S. (2006) : « Le forum de Cuicul : un exemple de la gestion de l'espace public à travers l'étude des inscriptions martelées », dans A. AKERRAZ, P. RUGGERI et A. SIRAJ (dir.),

L'Africa romana, Mobilità delle persone e dei popoli, dinamiche migratorie, emigrazioni nelle province occidentali dell'impero romano, Atti del XVI convegno di studio, Rabat, 15-19 dicembre 2004, vol. 4, p. 2125-2140.

— (1994) : « Évolution des lieux publics à Lepcis Magna (Tripolitaine) », dans *La ciudad en el mundo romano, Actas del XIV congreso internacional de arqueología clásica, Tarragona, 5-11 septiembre 1993*, Tarragone, p. 237-241.

— (1999) : « Donner, recevoir : les chevaliers dans les hommages publics d'Afrique », dans S. DEMOUGIN, H. DEVIJVER et M.-TH. RAEPSAET-CHARLIER (dir.), *L'ordre équestre. Histoire d'une aristocratie (I^{er} siècle av. J.-C.-III^e siècle ap. J.-C.)*, Actes du colloque international, Bruxelles-Louvain, 5-7 octobre 1995, Rome (CEFR, 257), p. 513-578.

MERLIN A. (1906) : « Rapport sur les récentes découvertes archéologiques en Tunisie », *BCTH*, p. CCLIII-CCLVI.

— (1908) : *Le temple d'Apollon à Bulla Regia*, Paris.

MERLIN A., POINSSOT L., GAUCKLER P., DRAPPIER L. et HAUTECOEUR L. (1910) : *Catalogue du Musée Alaoui, Supplément*, Paris.

MODÉLAN Y. (1996) : « La renaissance des cités dans l'Afrique du VI^e siècle d'après une inscription récemment publiée », dans CL. LEPELLEY (dir.), *La fin de la cité antique et le début de la cité médiévale. De la fin du III^e siècle à l'avènement de Charlemagne*, Actes du colloque, Université Paris X-Nanterre, 1-3 avril 1993, Bari, p. 86-114.

POINSSOT CL. (1955) : « Statues du temple de Saturne (*Thugga*) », *Karthago*, 6, p. 30-76.

POULSEN FR. (1934) : « Le remploi des statues dans l'Antiquité », *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e semestre, p. 1-7.

SHEAR J. L. (2007) : « Reusing statues, rewriting inscriptions and bestowing honours in Roman Athens », dans Z. NEWBY et R. LEADER-NEWBY, *Art and Inscriptions in the Ancient World*, Cambridge, p. 221-246.

WUILLEUMIER H. (1933) : « Étude historique sur l'emploi et la signification des *signa* », *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, savants étrangers*, 13/2, p. 559-696.

YACOB M. (1970) : *Musée du Bardo, musée antique*, Tunis.

ZIMMER G. (1989) : *Locus datus decreto decurionum. Zur Statuenaufstellung zweier Forumsanlagen im römischen Afrika*, Munich.

L'ICONOGRAPHIE BIBLIQUE DES PREMIERS SIÈCLES : HÉRITAGE, TRANSMISSION ET INNOVATION

CÉLINE MESNARD*

Les plus anciens exemples d'une iconographie biblique qui nous sont parvenus sont datés du III^e siècle après J.-C.¹. Ce sont des scènes qui font référence à des personnages et des épisodes célèbres du Nouveau et de l'Ancien Testament avec une prédominance de ce dernier. À l'origine, l'iconographie paléochrétienne se caractérise par un corpus restreint et des compositions schématiques². Ainsi, pour les images en rapport avec l'Ancien Testament, quelques grands épisodes sont récurrents. On peut citer en particulier Noé dans l'arche, les trois Hébreux dans la fournaise, le sacrifice d'Isaac, l'histoire de Jonas ou Daniel dans la fosse aux lions. Pour chacun de ces thèmes, les compositions apparaissent toujours semblables. Ainsi, Daniel est toujours présenté comme un personnage en orant (c'est-à-dire debout et de face avec les bras levés) entre deux lions. Les trois Hébreux sont également en orants, les uns à côté des autres, et le feu dans lequel ils ont été jetés est matérialisé par trois flammes. Noé est lui aussi un personnage en orant dans une caisse qui matérialise l'arche ; une colombe portant un rameau d'olivier vient à sa rencontre. Tous ces schémas connaissent des variantes et sont enrichis à partir du milieu du IV^e siècle mais pour chacun, il existe un schéma initial qui combine des éléments récurrents dont fait partie le personnage de l'orant (**fig. 21**).

Durant les premiers siècles de notre ère, les chrétiens sont confrontés à une difficulté : la nécessité de créer une iconographie nouvelle, c'est-à-dire un langage nouveau pour exprimer

* *L'iconographie d'Abraham et le traitement des images bibliques chrétiennes durant l'Antiquité tardive (III^e-VI^e siècle)*, thèse soutenue en 2009 à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), UMR 8167, Centre Lenain de Tillemont, sous la direction de Fr. Baratte.

1. Les plus anciens exemples datent du début du III^e siècle bien que quelques représentations aient parfois été datées de la seconde moitié du II^e siècle. C'est le cas de certaines peintures de la catacombe de Priscille à Rome. L. de Bruyne (de Bruyne 1970) a estimé que certaines peintures de la chapelle grecque dataient du II^e siècle mais cette datation haute n'a pas fait l'unanimité (Février 1989, p. 111-113).

2. Grabar 1994 ; Prigent 1995 ; Dulaey 2001.

les attentes, les espérances et les dogmes de la religion chrétienne. Ce langage a évolué au fil des siècles mais les artisans ont dû trouver un moyen pour exprimer la croyance des fidèles en proposant des thèmes, des compositions et des schémas inédits, mais aussi en se réappropriant et en réinterprétant des motifs qui leur étaient familiers car déjà présents dans les iconographies païenne ou juive.



21. Noé dans l'arche, pierre gravée, III^e siècle (?), Musée des Thermes (Rome, Italie), 2005.

Pour fabriquer leurs images, les chrétiens ont à leur disposition des modèles iconographiques, le texte biblique ainsi qu'une importante exégèse de ce texte. Le christianisme se développe dans un environnement où les images sont partout présentes puisque le monde païen accorde une place prépondérante aux représentations figurées et certains motifs de l'iconographie gréco-romaine se retrouvent dans l'iconographie chrétienne. Ainsi, des scènes de la vie quotidienne, des scènes champêtres, de chasse ou de banquet mais aussi des figures comme celles du pêcheur ou du philosophe ornent très souvent les sarcophages et les fresques des catacombes. De plus, les chrétiens décorent très tôt leurs monuments funéraires de motifs floraux et de symboles qui leur sont propres, tels que la croix ou le poisson³. Des représentations figurées où le défunt est mis en scène sont également courantes. Mais des épisodes inspirés du texte biblique et en particulier de l'Ancien Testament sont largement développés. Le texte biblique est toutefois laconique et utilise de nombreux raccourcis, ce qui laisse souvent une grande place à l'interprétation de celui qui voudrait le traduire en image. Très tôt cependant, les commentaires du texte se sont multipliés et ont pu donner des pistes aux artisans aussi bien en ce qui concerne des détails iconographiques que des façons de suggérer une interprétation.

3. Daniélou 1996.

Le choix des thèmes représentés a été largement discuté mais se poser la question de ce choix, c'est se poser celle de la finalité de ces images : qu'est-ce que les anciens ont voulu exprimer à travers ces représentations et en quoi les thèmes choisis sont-ils pertinents ? Il s'agit de personnages emblématiques à qui Dieu, dans un moment difficile, a accordé son salut : ainsi, Noé est sauvé des eaux, les trois jeunes Hébreux ne périssent pas dans les flammes, Daniel échappe aux lions et Abraham peut épargner son fils. Le point commun à tous ces personnages est qu'ils ont eu foi en Dieu et leurs prières ont été entendues et exaucées. Ces personnages sont pour les défunts et leur entourage des modèles, des « types » du salut. Leur popularité dans l'iconographie s'explique parce qu'ils incarnent une espérance de rédemption et d'une vie au-delà de la mort.

De plus, ces types iconographiques s'accordent avec les prières orales qui citent des listes de personnages vétérotestamentaires sur le modèle de « Comme tu as sauvé Noé, Daniel... sauve-moi ». Deux textes qui évoquent ces prières nous sont parvenus : le Livre VII des *Constitutions Apostoliques*⁴ et l'*Ordo Commendationis Animae*⁵. Ces deux manuscrits sont tardifs⁶ mais ils reprennent et compilent des textes rédigés à des époques plus anciennes (au III^e siècle par exemple pour l'*Ordo Commendationis Animae*). Ils évoquent la foi et la vertu de certains personnages qui ont bénéficié de la miséricorde divine. Ces prières sont des intermédiaires entre Dieu et les fidèles, ces derniers espérant bénéficier de la clémence divine dans l'au-delà comme cela a été accordé à Noé, Daniel, Abraham... Tout comme les prières, les images funéraires chrétiennes ont pour vocation d'évoquer le salut espéré par les défunts. Pour les artisans, il faut toutefois trouver une manière de représenter cette idée du salut.

Une image est constituée de différents éléments qui forment un schéma, mais ce schéma ne peut être interprété correctement qu'à condition que les éléments qui le constituent soient déjà connus de celui qui le regarde. Ainsi, la composition finale peut être d'une grande simplicité, elle est toutefois immédiatement reconnaissable et compréhensible pour celui qui la contemple et cela est particulièrement vrai pour les premières représentations chrétiennes. La simplification des schémas ainsi que l'évocation du salut sont des caractéristiques des premières images chrétiennes mais cela n'exclut pas la reprise de motifs de l'iconographie païenne. Un des schémas les plus courants qui a été repris est celui de l'orant, personnage debout, de face et les bras tendus⁷. Cette figure est déjà très présente dans l'iconographie païenne qui propose deux schémas associés à un geste de prière : soit le personnage lève un seul bras, soit il lève les deux. C'est surtout cette dernière figure qui a été transposée sur les images chrétiennes.

L'attitude du personnage levant les deux bras est courante sur les monnaies romaines, en particulier lorsqu'il s'agit d'illustrer la *Pietas*, comme c'est le cas sur un sesterce romain daté de 251-253 (**fig. 22**) dont le revers montre la Piété voilée, de face, avec les deux bras levés, paumes ouvertes vers l'extérieur.

4. Metzger 1985, p. 13-60.

5. Leclercq 1907.

6. On estime que le texte des *Constitutions Apostoliques* date du IV^e siècle et celui de l'*Ordo Commendationis Animae* du IX^e siècle.

7. Prigent 1992-1993.



23. Sarcophage dit « de l'orante », fin du IV^e siècle, Musée Départemental d'Arles Antique (Bouches-du-Rhône), 2010.



22. *Pietas*, Sesterce de Trébonien Galle, 251-253.

Le schéma est très proche de celui présent sur les fresques de catacombes ou sur de nombreux sarcophages paléochrétiens, comme sur le sarcophage de l'orante⁸ (**fig. 23**). Dans l'iconographie païenne, cette attitude n'est toutefois pas confinée au domaine des monnaies et des médailles ; on la retrouve sur des supports divers et elle est intégrée à des scènes tirées de la mythologie gréco-romaine. Ainsi, sur la fresque de la Maison du poète tragique à Pompéi⁹, datée du I^{er} siècle après J.-C., où est illustré le sacrifice d'Iphigénie, cette dernière, emmenée par Ulysse et Diomède, tend les deux bras pour implorer la pitié¹⁰.

De même, J. W. Salomonson¹¹ a bien montré le lien iconographique entre une représentation de Daniel dans la fosse aux lions sur un plat africain¹² et une illustration sur un plat du même type de l'épisode d'Hercule et Eurysthée¹³. Sur ces deux exemples¹⁴, les personnages de Daniel et d'Eurysthée sont représentés de face, sortant d'un canthare, les bras étendus. Ici, les bras de Daniel sont à l'horizontale, en forme de croix, ce qui, en plus de la présence du canthare, propose une formule iconographique nouvelle. Cependant, comme le souligne J. W. Salomonson¹⁵, ce qui importe dans cet exemple, c'est le sens donné à l'image à

8. N° inv. 31440.

9. Aujourd'hui conservée au Musée national archéologique de Naples, n° inv. 9112 (Lessing & Varone 2002, p. 150).

10. Sauron 2009, p. 243-249.

11. Salomonson 1979, p. 55-60.

12. Plat de la Collection Löffler, actuellement conservé au Musée de Cologne.

13. Plat de la Collection Löffler.

14. La Baume & Salomonson 1976.

15. Salomonson 1979, p. 71-72.

travers l'attitude du prophète : il ne s'agit pas d'une illustration de l'histoire du prophète Daniel mais d'une interprétation de cet épisode afin d'évoquer la foi et le salut.

En dehors du monde païen, l'influence du judaïsme et de sa production iconographique sur le christianisme ne peut être ignorée. Christianisme et judaïsme sont issus d'un tronc commun et l'état de la documentation à notre disposition indique une contemporanéité entre les premières images chrétiennes et juives¹⁶. Les interactions entre judaïsme et christianisme ont été largement étudiées¹⁷, mais en ce qui concerne l'exemple de la figure de l'orant, quelques remarques peuvent être développées.

Même en tenant compte du petit nombre de représentations qui nous sont parvenues, le motif du personnage en orant est peu courant dans l'iconographie juive. Il n'en est toutefois pas absent puisqu'il existe au moins un exemple qui reprend le thème de Daniel dans la fosse aux lions et dont l'origine et l'identification sont attestées avec certitude : la mosaïque de la synagogue de Na'aran située à proximité de Jéricho¹⁸. Bien que très endommagée, l'identification de la scène, attestée par l'inscription en hébreu « Daniel Shalom », ne peut être remise en cause. Les éléments qui subsistent proposent une composition en tout point identique à celles qui se trouvent sur les nombreuses images chrétiennes : deux lions de part et d'autre d'un personnage en orant dont, ici, seuls les deux bras levés de face sont visibles. Cet exemple est toutefois tardif puisqu'il est daté du milieu du VI^e siècle. On peut évoquer deux autres exemples plus anciens, dont l'identification est cependant moins assurée : une peinture de la catacombe de Beth-Shéarim¹⁹ datée du III^e siècle et un linteau trouvé à En Samsam mais qui pourrait provenir, selon Z. Maoz, de la synagogue de En Neshut²⁰. Sur la peinture de Beth-Shéarim, B. Mazar reconnaît Daniel en orant malgré une composition peu classique (on note en particulier la présence d'un palmier), mais cette identification est contestée par E. R. Goodenough²¹. Quant au linteau d'En Samsam, il propose un schéma original puisque le personnage central levant les bras est bien flanqué de deux lions, mais la scène est complétée par la présence d'un aigle à chaque extrémité.

Bien que ces représentations ne puissent pas toutes être datées et identifiées avec certitude, elles nous fournissent une attestation de l'usage de la figure de l'orant dans l'iconographie juive. Dans les trois exemples proposés, peu importe qu'il s'agisse ou non de l'épisode de Daniel dans la fosse aux lions, ces représentations nous indiquent que le personnage debout ou à genoux, de face avec les bras levés est un motif qui s'est transmis d'une communauté aux autres.

Très tôt, le motif de l'orant a été très largement utilisé par les chrétiens pour évoquer la prière. L'idée de prier avec les mains levées est déjà mentionnée dans l'Ancien Testament²²

16. Les peintures de la synagogue de Doura-Europos sont datées de la première moitié du III^e siècle.

17. On peut citer entre autres : Grabar 1960-1964 ; Gutmann 1953 ; Roth 1953.

18. Vincent 1981.

19. Mazar 1973, p. 137.

20. Maoz 1982, p. 110-112.

21. Goodenough 1953-1968, 3, p. 86.

22. Notamment en Ps 119, 48 : « Je lève les mains vers tes commandements que j'aime tant, et je méditerai tes

et les chrétiens ont transposé et réutilisé le motif religieux païen parce qu'ils y ont trouvé une expression de leur foi. C'est pour eux une manière symbolique de faire le lien entre leur prière et leur Dieu. Comme l'a souligné P. Prigent²³, c'est souvent le défunt lui-même qui est montré dans cette posture de prière. Le motif de l'orant se retrouve également sur les scènes évoquant des épisodes bibliques, systématiquement dans les iconographies de Noé, de Daniel, des trois Hébreux et plus épisodiquement sur les images évoquant l'histoire de Jonas²⁴ et du sacrifice d'Isaac.

Pour ce dernier épisode, relaté en *Genèse* XXII, seules quelques peintures dans les catacombes romaines de Saint-Callixte, de Domitille et de la Vigna Massimo recourent à la figure de l'orant mais de manière différente. Sur la peinture du *cubiculum* A3 de la chapelle dite « du sacrement » dans la catacombe de Callixte²⁵ datée de la première moitié du III^e siècle, les différents protagonistes et éléments de la scène (Isaac, Abraham, le bélier, un arbre et un fagot) sont présentés les uns à côté des autres et ne semblent pas avoir de lien entre eux. Abraham et Isaac sont dans la position de l'orant. Cette posture confirme et renforce l'impression générale donnée par l'ensemble de la représentation, c'est-à-dire que l'image est destinée à évoquer le salut espéré pour le défunt. Ici, l'image a pour vocation de prolonger la prière du défunt qui espère en une vie post-mortem. Cette représentation est proche de celle de la catacombe de la Vigna Massimo²⁶. La peinture, très endommagée, laisse voir un personnage masculin en orant. J. Wilpert l'identifie comme Abraham et, selon lui, il faut restituer de part et d'autre un bélier et Isaac, lui aussi en orant. Au contraire, sur la peinture de la catacombe de Domitille²⁷, datée du IV^e siècle, seul Isaac agenouillé est montré avec les bras levés.

Bien que peu nombreuses, les images qui évoquent le sacrifice d'Isaac utilisent, comme une grande partie de la typologie chrétienne, cette figure de l'orant. Outre la référence aux prières d'action de grâce, la représentation d'Abraham en orant peut plus particulièrement être mise en relation avec un texte d'Éphrem le Syriaque qui, au IV^e siècle, dans un de ses sermons, évoque la prière qui accompagne l'acte d'Abraham²⁸. Il ne s'agit pas ici d'une référence explicite à la figure de l'orant mais ce texte évoque bien l'idée que pouvaient se faire les fidèles des grands personnages de l'Ancien Testament : celle de la sincérité de leur foi et de leur espérance dans le pouvoir de résurrection de Dieu. L'idée évoquée par le texte d'Éphrem se retrouve dans les représentations du sacrifice d'Isaac précédemment évoquées parce que, comme l'ensemble des images funéraires paléochrétiennes, les compositions employées ne sont pas destinées à illustrer le texte mais à servir, telle une prière, d'intermédiaire entre Dieu et le fidèle. Or, les artisans

décrets » (traduction de la TOB).

23. Prigent 1992, p. 145.

24. C'est soit Jonas, soit les marins qui prennent cette posture. Dans ce dernier cas, on peut faire un lien avec le texte (Jon I, 14) qui précise que les marins adressent des prières au Dieu des Hébreux dans l'espoir de calmer la tempête.

25. Wilpert 1903, p. 351-353.

26. Wilpert 1903, p. 353.

27. Wilpert 1903, p. 352.

28. *Sermons* II : « Abraham s'avancera, conduisant par la main Isaac, l'enfant qui dispense la joie. Il s'approchera, adorera et louera Celui qui l'a sauvé du couteau » (traduction d'après Dulaey, 1996, p. 75).

chrétiens ont trouvé dans la figure de l'orant païen un motif qui répondait aisément à leurs besoins de simplicité et de symbole.

À partir du IV^e siècle, l'iconographie chrétienne évolue. Alors que le christianisme devient une religion autorisée, les images ne sont plus confinées au monde funéraire, elles se déploient aussi sur les murs des édifices religieux. Les sarcophages, les murs des catacombes et les divers objets liturgiques ou privés continuent à être ornés d'images inspirées du texte biblique qui évoquent la foi et le salut. Cependant, les schémas primitifs deviennent plus complexes et de nouveaux thèmes apparaissent. Mais ce sont surtout les images publiques qui offrent un renouveau : les représentations sont désormais un moyen pour le pouvoir religieux d'expliquer les sacrements et d'affirmer ses choix théologiques. Les artisans n'ont pu échapper à l'influence des commentaires, discussions et débats qui animent l'Église à partir du IV^e siècle. De plus, ils étaient tributaires des directives des commanditaires qui, dans le cas des programmes décoratifs des églises, sont de hauts dignitaires tout à fait au courant des débats théologiques et conscients du sens qu'ils voulaient donner aux images.

La figure de l'orant reste un thème présent dans l'iconographie funéraire, que ce soit pour marquer l'attitude du défunt lui-même ou celle d'un personnage biblique, mais elle est moins fréquente et elle n'apparaît pas sur les images « publiques ». Sur ces représentations, ce qui est désormais mis en valeur, outre les notions de foi et d'obéissance toujours présentes, ce sont les éléments qui symbolisent la vie et le sacrifice du Christ et, à travers lui, les grands sacrements comme le baptême et l'eucharistie. C'est souvent la variation des détails iconographiques inspirés par les abondants commentaires des Pères qui suggère une interprétation particulière. Ainsi, l'illustration du sacrifice d'Isaac tourne autour des trois principaux protagonistes (Abraham, Isaac, le bélier) mais l'interprétation que l'on peut en faire est désormais plus élaborée et reflète le contexte historique.

Le personnage d'Abraham reste primordial tout au long des siècles, que les représentations soient considérées comme des symboles ou comme des images narratives. Quant à Isaac, il n'est plus seulement un personnage soumis à la volonté divine, il devient aussi une figure du sacrifice du Christ parce que, d'une part, il porte le bois nécessaire au feu du sacrifice comme le Christ porte le bois de sa croix, d'autre part, parce qu'il apparaît comme une victime consentante. Le motif d'Isaac portant le bois est présent très tôt dans l'iconographie chrétienne (c'est, par exemple, le cas dans le *cubiculum* de la *Velatio* dans la catacombe de Priscille²⁹ datée du III^e siècle). L'idée qu'Isaac consent à son propre sacrifice est, à l'origine, développée par la littérature rabbinique³⁰, puis elle est reprise par les auteurs chrétiens³¹ qui font un parallèle avec le Christ. La figure d'Isaac, considérée comme une victime consentante, est traduite d'un point de vue iconographique par le fait qu'il est parfois montré avec les mains

29. Wilpert 1903, p. 351-353.

30. Gn 22, 10. Ouaknin & Smilévitch 1983, p. 179 et Le Déaut 1980, p. 219 : Isaac sait qu'il va être sacrifié et demande à son père de l'attacher (de le lier) pour que le sacrifice ne soit pas souillé.

31. Ainsi, Clem. Rom. *Cor.* 21. 3 indique : « Isaac avec confiance se laissa volontiers emmener comme victime, car il connaissait l'avenir » (Jaubert 1971, p. 151).

liées selon trois variantes : Isaac debout près de l'autel³², Isaac agenouillé³³ et Isaac attaché sur l'autel. Cette attitude est également présente dans l'iconographie juive comme le montre la peinture de la synagogue de Beth-Alpha (VI^e siècle)³⁴.

Enfin, le bélier, dans l'iconographie tout comme dans l'exégèse, devient un protagoniste à part entière de ce thème parce qu'il est la véritable victime du sacrifice. Il est donc lui aussi une préfiguration du sacrifice du Christ parce qu'il est immolé mais aussi parce qu'il se retrouve suspendu à un arbuste par les cornes tel Jésus suspendu à la croix. Les images du bélier sont multiples : il peut être un simple élément de reconnaissance de la scène ou une évocation du Christ sur la croix. En fait, il n'existe pas d'image qui montre explicitement le bélier sur l'autel en train d'être sacrifié. En revanche, ce qui évoque davantage l'idée de figure du sacrifice du Christ, c'est la façon dont l'animal est entravé ou lié à l'arbre. Sur ce point, les images font écho aux interprétations des auteurs chrétiens. Ainsi, sur le sarcophage de l'église Sainte-Croix d'Écija³⁵, daté de la première moitié du V^e siècle, le bélier est attaché à l'arbre par une corde. Au contraire, sur le sarcophage de la Nativité à Arles³⁶ (vers 400), le bélier est suspendu à l'arbre et ce motif peut être mis directement en relation avec un texte de Méliton de Sardes qui indique que « l'expression "pris par les cornes", le syrien et l'hébreu le rendent par "pendu", ce qui indique plus clairement la croix »³⁷.

L'iconographie biblique des premiers siècles est essentiellement privée, funéraire ; elle a pour fonction d'exprimer le message du Nouveau Testament : la foi, l'espérance et le salut. Pour cela, les représentations font, entre autres, référence à des épisodes vétérotestamentaires dans lesquels le message chrétien peut trouver un écho. Afin de mettre en image ce message, les artisans proposent des formules qui réutilisent certains motifs de l'iconographie païenne. La figure de l'orant devient ainsi un élément privilégié des sarcophages et des catacombes. Ce thème connaît alors une grande fortune car il est immédiatement reconnaissable et compréhensible par le fidèle. Déjà destiné à évoquer une forme de prière dans l'iconographie païenne, il devient pour les chrétiens un symbole d'intercession auprès de Dieu. Les représentations chrétiennes montrent le moment où le personnage est, grâce à sa foi, sauvé par Dieu, et ceci est symbolisé par une attitude de prière.

Au cours des siècles, ce motif continue d'être employé mais devient beaucoup moins systématique. Les images doivent exprimer les valeurs et les enseignements du christianisme. Aussi, à partir du IV^e siècle, même si l'idée de salut est toujours présente, les images s'efforcent d'exprimer les dogmes et les sacrements institués par le Christ. En suivant cette nouvelle voie, l'iconographie, devenue plus narrative, ne s'est pas complètement détachée de toute influence

32. Sur un fragment de relief conservé au Musée de Cagliari (III^e siècle), par exemple (Giordani 1976, p. 158).

33. Comme sur le sarcophage de Sainte-Quitterie à Aire-sur-Adour daté de la fin du III^e siècle. Christern-Briesnick 2003, p. 6-8.

34. Sukenik 1932.

35. Caillet & Loose 1990, n° 38.

36. Wilpert 1929-1936, n° 198.

37. Méliton de Sardes, *Frag.* (Perler 1966, p. 237).

« graphique ». On peut par exemple voir dans l'attitude d'Isaac agenouillé près de l'autel un souvenir de la figure du captif comme on la trouve sur certaines monnaies romaines. De même, les influences réciproques entre images chrétiennes et iconographie juive sont nombreuses. Mais au moment où l'Église doit se défendre dans de grands débats théologiques, les images deviennent un moyen d'affirmer ses choix.

Bibliographie

SOURCES

CLÉM. ROM. : CLÉMENT DE ROME, *Épître aux Corinthiens*, éd. A. JAUBERT, Paris, 1971 (Sources Chrétiennes, 167).

LE DÉAUT R. éd. (1980) : *Targum du Pentateuque*, Paris (Sources Chrétiennes, 245).

MÉLITON DE SARDES : *Sur la Pâque (et fragments)*, éd. O. PERLER, Paris, 1966 (Sources chrétiennes, 123).

OUAKNIN M. A. et SMILÉVITCH E. éd. (1983) : ELIEZER BEN HYRACNOS, *Pirqé de Rabbi Eliézer : leçons de Rabbi Eliézer*, Paris (Les Dix Paroles).

BRUYNE L. (1970) : « La capella greca di Priscilla », *RAC*, 46, p. 291-330.

CAILLET J.-P. et LOOSE H. N. (1990) : *La vie d'éternité : la sculpture funéraire dans l'Antiquité chrétienne*, Paris.

DANIÉLOU J. (1996) : *Symboles chrétiens primitifs*, Paris.

DULAËY M. (1996) : « L'exégèse allégorique des Pères et l'iconographie paléo-chrétienne », *La lecture allégorique d'hier à aujourd'hui*, Angers.

FÉVRIER P.-A. (1989) : « À propos de la date des peintures des catacombes romaines », *RAC*, 65, p. 111-113.

GIORDANI R. (1976) : « Di un singolare rilievo funerario cristiano del Museo Archeologico Nazionale di Cagliari », *RAC*, 72, p. 157-184.

GOODENOUGH E. R. (1953-1968) : *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, New York.

GRABAR A. (1960-1964) : « Recherches sur les sources juives de l'art paléo-chrétien », *CArch*, 11, p. 41-71 ; 12, p. 115-152 ; 14, p. 49-57.

— [1979] (1994) : *Les voies de la création en iconographie chrétienne* (1^{re} éd. Paris, 1979), Paris.

GUTMANN J. (1953) : « The Jewish origin of the Ashburnham Pentateuch Miniatures », *The Jewish Quarterly Review*, 44, p. 55-72.

LECLERCQ H. (1907) : *Manuel d'archéologie chrétienne depuis les origines jusqu'au VIII^e siècle*, Paris.

LESSING E. et VARONE A. (2002) : *Pompéi*, Paris.

MAOZ Z. (1982) : « The Art and Architecture of the Synagogues of the Golan », dans L. I. LEVINE (dir.), *Ancient Synagogues Revealed*, Jérusalem-Détroit, p. 98-115.

- MAZAR B. (1973) : *Beth She'Arim: Report on the Excavations during 1936-1940; on Behalf of the Israël Exploration Society, Catacombs*, vol. 1, Jérusalem.
- PRIGENT P. (1992-1993) : « Les orants dans l'art funéraire du christianisme ancien », *RHPbR*, 72, p. 143-150 ; 73, p. 259-287.
- (1995) : *L'art des premiers chrétiens : l'héritage culturel et la foi nouvelle*, Paris.
- ROTH C. (1953) : « Jewish antecedents of christian art », *JWI*, 16, p. 24-44.
- SALOMONSON J. W. (1979) : *Voluptatem spectandi non perdat sed mutet : observations sur l'iconographie du martyre en Afrique romaine*, Amsterdam-Oxford-New York.
- SUKENIK E. L. (1932) : *The Ancient Synagogue of Beth-Alpha: An Account of the Excavations Conducted on Behalf of the Hebrew University*, Jérusalem.
- VINCENT L. H. (1981) : « Un sanctuaire dans la région de Jéricho : la synagogue de Na'arah », *RBi*, 68, p. 164-173.
- WILPERT J. (1903) : *Die Malereien der Katakomben Roms*, Fribourg.
- (1929-1936) : *I sarcofagi cristiani antichi*, Rome.

L'INFLUENCE BYZANTINE DANS L'ART NUBIEN

MAGDALENA WOŹNIAK*

On appelle Nubie la région qui s'étend du sud d'Assouan (Égypte) jusqu'à la confluence du Nil Bleu et du Nil Blanc, au niveau de Khartoum (Soudan). Au moment de la christianisation, vers le milieu ou le troisième quart du VI^e siècle, trois états occupaient le territoire : la Nobadia, la Makuria et l'Alodia. Le royaume de Nobadia s'étendait entre la première et la troisième cataracte et avait pour capitale Faras ; au sud se trouvait le royaume de Makuria qui avait pour capitale la cité de Dongola¹. Ces deux royaumes ont été réunis entre la fin du VII^e et le début du VIII^e siècle. Les délimitations du royaume méridional d'Alodia sont encore mal connues ; sa capitale, Soba, était située à quelques kilomètres à l'est de l'actuelle Khartoum. Cependant, les témoignages artistiques proviennent majoritairement des sites des deux royaumes septentrionaux : Faras, Abdallah Nirqi, Abd el-Gadir, Sonqi Tino, Meinarti, Dongola et récemment Banganarti. L'adjectif « nubien » appliqué à l'art n'englobe donc pas la Nubie dans son intégralité mais se limite, dans l'état actuel de nos connaissances, au territoire compris entre la première et la quatrième cataracte.

Le christianisme en Nubie

L'histoire de l'évangélisation de la Nubie nous est connue par deux sources principales : l'*Histoire ecclésiastique* de Jean d'Éphèse et la *Chronique* de Jean de Biclar. Le premier auteur, jacobite, relate le succès de la mission envoyée par l'impératrice Théodora dans les royaumes de Nobadia et d'Alodia, tandis que le second, chalcédonien, raconte la conversion au christianisme

* *Iconographie des souverains et des dignitaires de la Nubie chrétienne. Provenance et datation des vêtements d'apparat*, thèse en cours à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), UMR 8167, Centre Lenain de Tillemont, sous la direction de Fr. Baratte.

1. Appelée aujourd'hui Dongola el-Ajuz ou Old Dongola, pour la différencier de la ville moderne de Dongola, située à environ 50 km au nord-est du site historique.

du royaume de Makuria par la mission envoyée par l'empereur Justinien. Il semble cependant que la Makuria se convertit au dogme monophysite dès le VII^e siècle.

En 652, les conquérants arabes assiègent Dongola mais ne parviennent pas à prendre la ville ; un traité est alors signé, appelé *baqt*, qui garantit les relations diplomatiques et commerciales entre la Nubie et l'Égypte pour quelques siècles. Entre le milieu du VII^e et le début du VIII^e siècle, la Makuria absorbe la Nobadia. Cette union marque le début de l'apogée des royaumes chrétiens qui se poursuit jusqu'au milieu du XIII^e siècle.

Iconographie religieuse

L'expression artistique du christianisme est intrinsèquement liée aux origines de son arrivée en Nubie, c'est-à-dire au monde byzantin. Qu'ils soient de confession monophysite ou de tradition chalcédonienne, les missionnaires byzantins partagent une culture commune et emploient un même langage, écrit ou visuel. Tout comme l'agencement des mots dans une phrase peut en changer le sens, l'agencement de motifs peut changer le message d'une composition, mais les outils employés, mots ou images, sont identiques.

L'art nubien respecte en ce sens les principes fondamentaux de l'esthétique byzantine. Les personnages sont toujours représentés de face, le visage marqué par de grands yeux aux pupilles fixes, encadrés par des sourcils sombres et arqués ; l'arête du nez, long et pincé, est saillante tandis que la bouche est réduite à de minces lèvres. Le corps s'allonge et disparaît sous des vêtements qui ne marquent plus le volume. Les formes sont aplaties et définies par un contour appuyé.

L'art nubien reflète également son appartenance au monde byzantin par les thèmes religieux développés sur les parois des églises². L'un des thèmes les plus fréquents est la *maiestas domini* ou le Christ en gloire, qui apparaît trônant dans une mandorle en présence du Tétramorphe³. L'une des représentations les plus anciennes, conservée aujourd'hui au Musée Copte du Caire, provient du monastère de Baouit et date des VI^e-VII^e siècles. Le Christ aurolé du nimbe crucifère y est figuré en buste dans un médaillon porté par deux anges. On retrouve deux peintures similaires en Nubie : l'une provient de la cathédrale de Faras, la seconde de l'église de Kulubnarti⁴. Dans les deux cas, le Christ est représenté en buste dans un médaillon, portant un livre dans la main gauche et faisant le geste de bénédiction de la main droite. Il est également représenté trônant en gloire dans une conque portée par les anges et entouré du Tétramorphe, comme on le voit par exemple dans les églises de Saint-Mercure au Caire

2. Cf. Velmans 2006, p. 89.

3. Les « quatre êtres vivants » de la vision d'Ézéchiel (Ez 1, 1-14), associés plus tard par les Pères de l'Église aux quatre Évangélistes (l'aigle pour Jean, le bœuf pour Luc, le lion pour Marc et l'homme pour Matthieu). Dans ces peintures, chaque être est composé de deux éléments : la tête et les ailes (qui constituent le corps du personnage). Contrairement à la description du Livre d'Ézéchiel (Ez 1, 6-8), on ne voit apparaître ni les mains, ni les jambes, ni les pieds.

4. Toutes les deux conservées aujourd'hui à Khartoum, Musée national du Soudan. La peinture de Faras, n° inv. KH 24360, est datée des X^e-XI^e siècles, celle de Kulubnarti, n° inv. KH 24363, du XIII^e siècle.

ou du monastère de Saint-Antoine. En Nubie, on rencontre un second type de composition exprimant la majesté du Christ : on y retrouve les mêmes éléments, à savoir le Christ en buste dans un médaillon et le Tétramorphe, mais ils sont cette fois agencés autour de la croix. C'est la *maiestas crucis*. Trois peintures de la cathédrale de Faras illustrent cette composition⁵. On retrouve également ce motif dans des manuscrits orientaux des XII^e et XIII^e siècles⁶ mais le Tétramorphe y est remplacé par des anges avec des trompettes.

Les thèmes de l'Incarnation et de la Rédemption apparaissent également dans les programmes iconographiques des églises nubiennes. Outre les images « classiques » de la Vierge à l'Enfant⁷, nous connaissons deux représentations de Vierge Galaktotrophousa provenant de la cathédrale de Faras⁸ : la Vierge est assise sur un trône richement sculpté, sa tête légèrement penchée au-dessus de l'Enfant qu'elle allaite, posé sur son bras gauche. Les scènes de Nativité ornaient de nombreuses églises nubiennes : Faras (**fig. 24**), bien sûr, mais également Abdallah Nirqi, Abd el-Gadir, Kulubnarti et récemment plusieurs peintures ont été découvertes dans le monastère dit de la Trinité. Dans toutes ces compositions, on retrouve des éléments communs autour de la Vierge et de l'Enfant qui occupent le centre du tableau. La Vierge est allongée sur



24. Nativité, peinture murale, x^e siècle, cathédrale, Faras (Soudan), Musée national du Soudan (Khartoum), 2008.

5. Deux d'entre elles sont conservées à Khartoum, n^o inv. KH 24310 et KH 24333, et la troisième à Varsovie, Musée national, n^o inv. 234018 MN. Toutes sont datées de la fin du x^e siècle ou du début du xi^e siècle.

6. Par exemple le Codex *Paris syr.* 344 (Paris, BnF) ou encore l'Évangile de Vaspurakan (Londres, Sam Fogg Museum).

7. N^o inv. KH 24374 et MN 234013 (Varsovie, Musée national), provenant toutes les deux de Faras. La Vierge à l'Enfant apparaît également à Banganarti. Pour le site de Dongola, voir *infra*.

8. N^o inv. KH 24332 et KH 24358.

un lit tandis que le Christ Enfant repose dans une mangeoire construite en briques, encadrée par l'âne et le bœuf. Sont également présents Joseph, Salomé, les bergers guidés par un ange ainsi que les rois mages. Parfois, d'autres personnages apparaissent comme le prophète Isaïe ou encore des soldats dont la présence rappelle peut-être le Massacre des Innocents⁹. À côté de ces représentations communes au monde byzantin, on trouve également des créations tout à fait uniques comme une peinture découverte dans le monastère de Dongola où la Vierge, de type Galaktotrophousa, est représentée en train de filer la laine, thème habituellement réservé aux scènes d'Annonciation.

Du cycle de la Passion, on ne connaît qu'une occurrence. Provenant de la cathédrale de Faras, la peinture est aujourd'hui conservée au Musée national du Soudan à Khartoum¹⁰ (**fig. 25**). La composition comporte deux registres et au moins quatre tableaux. En haut à gauche, la première scène représente la Déposition où Joseph d'Arimathie retient le corps du Christ tandis qu'un soldat, armé de pinces, est en train d'extraire le clou qui retient encore son bras gauche sur la croix. Deux autres soldats, armés de lances et de gourdins, les accompagnent. Tandis que les deux larrons sont représentés vêtus d'un pagne, le Christ a été recouvert d'une tunique violette ornée de deux bandes rouges, dont les manches descendent derrière ses épaules, et d'un manteau pourpre, attaché à sa taille. On voit apparaître ses avant-bras nus ainsi que son torse sur les côtés. La scène suivante, sur la moitié droite du registre, montre la mise au tombeau : le Christ est emmaillotté dans un linceul et placé par deux hommes dans un monument funéraire architecturé, vraisemblablement surmonté d'une coupole. À droite, trois personnages, fragmentaires, représentent vraisemblablement les saintes femmes venues préparer le corps. Elles sont vêtues d'une longue tunique et du maphorion et deux d'entre elles au moins portent des flacons. L'épisode représentant la descente du Christ aux limbes est placé sur le registre inférieur, à gauche, sous la Déposition. La scène est peinte sur un fond rouge. On y voit le Christ piétinant une figure noire, personnification du Mal, ainsi qu'Adam et Ève, représentés dans leur nudité. À droite la peinture est très endommagée mais on y voit au moins deux fois la figure du Christ, reconnaissable à son nimbe crucifère ainsi qu'un arbre, suggérant l'apparition du Christ après sa résurrection dans le jardin du Mont des Oliviers¹¹. La peinture est malheureusement trop fragmentaire pour déterminer si le cycle comprenait une scène d'Ascension. Récemment, dans l'église basse de Banganarti, une scène représentant la Descente du Christ aux Limbes¹² a été découverte mais aucun autre épisode de la Passion n'a été conservé à proximité.

On connaît également des compositions à caractère plus « liturgique » représentant par exemple le Christ avec un calice¹³.

9. Cf. la communication de M. Martens-Czarnecka délivrée lors de la 12^e Conférence internationale d'Études Nubiennes, Londres, août 2010, portant sur les représentations nubiennes de la Nativité découvertes dans le Monastère d'Old Dongola (à paraître).

10. N° inv. KH 24335. Datée de la fin du x^e siècle.

11. *Jn* 19, 48.

12. Zurawski 2007.

13. N° inv. KH 24346, provenant de Sonqi Tino.



25. Cycle de la Passion, peinture murale, x^e siècle, cathédrale, Faras, Musée national du Soudan (Khartoum), 2008.

Un autre thème illustré dans l'art nubien est celui du saint cavalier. Comme dans la plupart des églises d'Orient, ce motif apparaît en Nubie plus tôt qu'à Byzance. Ainsi saint Georges et un autre saint cavalier non identifié ornaient les murs de l'église d'Abd el-Gadir tandis que des portraits de saint Sisinnios et saint Mercure ont été retrouvés à Banganarti dans l'église basse. Saint Méнас était également très populaire¹⁴. D'autres saints guerriers figurés debout, armés et sans monture apparaissent dans les peintures de Faras par exemple, mais aussi dans l'annexe nord-ouest du monastère de Dongola ou encore dans l'église haute de Banganarti. De manière générale, le recours à la protection et l'intercession des saints martyrs, ascètes, des archanges (principalement Michel et Raphaël) et de la Vierge est courante dans les peintures et dans les prières qui ornent les murs des églises et des monastères¹⁵.

Iconographie royale

Les types de représentation de l'empereur byzantin sont aussi variés que les supports sur lesquels ils apparaissent et ils évoluent au cours des siècles¹⁶. Figurant le souverain en buste, en pied, trônant ou chevauchant, seul ou entouré des membres de sa cour ou en présence du Christ, d'anges et de saints, les portraits impériaux s'inspirent des modèles antiques ou

14. D'après les résultats de la campagne de fouilles 2010 sur le site de Selib, il semble que l'église ait été dédiée à saint Méнас. Aucun décor peint n'a pour le moment été retrouvé.

15. Mierzejewska 2004, p. 109-122 et la bibliographie citée. Pour une typologie des scènes de protection, cf. Jakobielski 2007.

16. Cf. Grabar 1936.

reflètent les cérémonies palatiales dont la hiérarchie précise régit la disposition des personnages, y compris lorsque la scène est transposée dans le monde céleste.

Le corpus des portraits royaux nubiens est beaucoup plus limité : nous n'en connaissons à ce jour que des peintures murales et toutes proviennent d'églises. Les rois sont représentés en présence du Christ, de la Vierge Marie, ou encore de l'archange Raphaël et des apôtres. Les reines apparaissent principalement sous le patronage de la Vierge à l'Enfant mais aussi d'un archange ou d'un saint personnage. Ce thème est également courant dans l'iconographie impériale byzantine mais force est de constater qu'en Nubie, si le souverain est souvent représenté avec des attributs et un costume identiques à ceux de son homologue byzantin¹⁷, les compositions diffèrent.

Dans les mosaïques conservées à Sainte-Sophie, le Christ ou la Vierge à l'Enfant trônent toujours au centre de la composition, entourés de part et d'autre des figures impériales : Constantin IX Monomaque et Zoé, Jean II Comnène et Irène ou encore Constantin et Justinien, tous présentant leurs offrandes à leur divin protecteur¹⁸. En Nubie, on ne connaît à ce jour qu'une seule peinture représentant une scène de donation : il s'agit du portrait de l'évêque Mari[an]kouda provenant de l'église d'Abd el-Gadir¹⁹ (**fig. 26**). Contrairement aux représentations byzantines, c'est l'évêque qui occupe le centre de la composition, présentant dans sa main gauche le modèle d'une église et retenant de sa main droite son lourd manteau décoré de médaillons entrelacés ornés d'aigles bicéphales. Le Christ apparaît dans le registre supérieur, à droite de l'évêque. Il est représenté en buste, surgissant du ciel figuré par des nuages stylisés, penché sur le souverain et l'enveloppant de son bras dans un geste protecteur, qui n'est pas sans rappeler celui d'une icône découverte à Baouit et conservée aujourd'hui au Musée du Louvre, figurant l'abbé Ména protégé par le Christ²⁰.

Les autres portraits de souverains protégés par le Christ ou la Vierge se divisent en deux types principaux : le protecteur apparaît à côté du protégé ou bien il est figuré derrière. Le premier type est par exemple illustré par le portrait de la reine-mère Marthe protégée par la Vierge à l'Enfant (**fig. 27**). La reine est représentée debout, à gauche, la Vierge à l'Enfant, plus grande, est placée à droite et pose sa main dans un geste de bénédiction sur l'épaule de Marthe. Les deux figures sont couronnées tandis que la tête du Christ est auréolée du nimbe crucifère. Dans le second groupe le protecteur et le protégé peuvent être de la même taille, comme dans

17. Au moins jusqu'au milieu du XI^e siècle ; par la suite l'agencement des éléments du costume change et semble refléter la mode locale.

18. Parfois, comme dans le portrait de Léon VI, seul l'empereur est représenté en présence du Christ mais c'est toujours le Christ qui occupe la place centrale, entouré ici de la Vierge et de l'archange Gabriel tandis que l'empereur, prosterné aux pieds du Pantocrator, est relégué au registre inférieur de la composition.

19. L'évêque est le plus haut fonctionnaire du royaume à qui le roi délègue, d'après les textes, le pouvoir sur la région d'Assouan où il contrôle les échanges entre la Nubie et l'Égypte. Certains textes indiquent que cette fonction pouvait être occupée par une personne de la famille royale. Mes recherches dans le cadre de la thèse montrent qu'il n'existe aucune différence entre le costume royal et celui de l'évêque et remettent en question l'identification de l'évêque par sa coiffe à cornes. Voir également l'article de Godlewski 2008, p. 273.

20. N° inv. E 11565.



26. Eparque Mariankouda, peinture murale, XIII^e siècle, église, Abd el-Gadir (Soudan), Musée national du Soudan (Khartoum), 2008.



27. Reine Marthe protégée par la Vierge à l'Enfant, peinture murale, fin du X^e siècle, cathédrale, Faras (Soudan), Musée national du Soudan (Khartoum), 2008.

le portrait d'une reine non identifiée²¹, protégée par saint Aaron, représenté au-dessus de la souveraine et posant ses mains sur les épaules de celle-ci dans un geste de protection. Mais, comme dans le premier groupe, lorsque le personnage est protégé par un archange ou *a fortiori* par la Vierge à l'Enfant ou le Christ, la figure du protecteur est de plus grande taille, comme dans les deux portraits de Georgios II²² protégé respectivement par la Vierge à l'Enfant et le Christ (**fig. 28**) ou dans le portrait du roi Raphaël protégé par un archange²³. C'est également le cas dans deux peintures de reines non identifiées²⁴ : l'une, de carnation claire, est protégée par un archange ; la seconde, à la peau foncée et le front décoré d'une croix, est placée sous la protection de la Vierge qui pose sa main droite sur son épaule tandis que dans son bras gauche elle tient l'Enfant, qu'elle regarde tendrement. Un des portraits les plus impressionnants est celui du roi Zacharias III qui a été placé dans l'abside de la cathédrale de Faras. Le décor originel

21. Peinture provenant de Faras, conservée aujourd'hui à Khartoum, n° inv. KH 24351.

22. Le roi Georgios II était représenté sous la protection de la Vierge à l'Enfant dans la cathédrale de Faras, dédiée à la Vierge, et sous la protection du Christ dans l'église de Sonqi Tino. Ces peintures sont aujourd'hui conservées à Varsovie (n° inv. MN 234032) et à Khartoum (n° inv. KH 24366).

23. Peinture provenant de l'église de Sonqi Tino, peinte en face du portrait du roi Georgios II (n° inv. KH 24366).

24. Peintures conservées à Khartoum, n° inv. KH 24376 et KH 24362 ; cf. également Godlewski 2008, p. 369.



28. Georgios II protégé par le Christ
peinture murale, XIII^e siècle, église,
Sonqi Tino (Soudan), Musée national
du Soudan (Khartoum), 2008.

de l'abside nous est inconnu mais il est probable qu'il s'agissait d'une composition à deux registres, motif courant dans les absides d'églises, particulièrement en Égypte, représentant les deux Théophanies : le Christ en gloire de la Seconde Venue, dans la partie supérieure et dans la partie inférieure, l'Incarnation. Seule cette dernière a été conservée, représentant la Vierge à l'Enfant entourée des douze apôtres. Le portrait royal a été inséré dans cette composition : la main droite de la Vierge au moins a été repeinte de manière à reposer sur l'épaule du roi dont la figure est représentée décalée vers le bas par rapport au registre sur lequel se tiennent les apôtres qui entourent la figure mariale. Le roi porte une robe aux extrémités richement décorées, serrée à la taille par une ceinture et, par-dessus une chlamyde, attachée sur l'épaule droite.

Les portraits récemment découverts à Banganarti constituent un ensemble à part entière car la représentation de la figure royale au centre de la composition et l'emplacement de celle-ci dans l'abside ne sont pas le fait d'un hasard mais semblent définis dès le début dans le programme décoratif de l'église. Malgré l'état inégal de conservation, on peut affirmer avec certitude que les absides des sept chapelles orientales comportaient un schéma identique. Le roi y est figuré sous la protection de l'archange Raphaël et entouré des apôtres. L'archange, immense, est presque deux fois plus grand que les apôtres qui sont légèrement plus petits que le roi. La taille des personnages, comme la composition, définit une hiérarchie au sein de laquelle l'archange, être céleste, est placé au-dessus du roi qui est lui-même placé à un niveau supérieur



29. Roi protégé par l'archange Raphaël et les apôtres, peinture murale, XIII^e siècle, église, chapelle 3 (*in situ*), Baganarti (Soudan), 2006.

par rapport aux apôtres. Cette différence est également soulignée par l'emplacement de la figure royale par rapport au registre sur lequel se tiennent les apôtres et l'archange : le roi est placé soit au-dessus du registre, souvent marqué par une ligne sombre, ses pieds au-dessus de ceux de l'archange comme dans les chapelles 3 (**fig. 29**) ou 5, soit sous le registre, semblant sortir du cadre de la composition comme dans les chapelles 1 ou 7. L'archange place la main gauche sur l'épaule gauche du roi, parfois ses deux mains. Dans la chapelle 3, les deux apôtres les plus proches de la figure du souverain le soutiennent de part et d'autre. La plus ancienne occurrence de ce type apparaît dans l'annexe nord-ouest du monastère de Dongola et est datée du milieu du XI^e siècle. La figure du roi est en assez mauvais état mais la peinture est bien conservée dans l'ensemble. L'archange, immense, couronné, tient un sceptre (?) dans sa main droite et pose sa main gauche sur l'épaule du roi. Les apôtres, plus petits, sont relégués sur les parois latérales. L'ensemble de la scène est inscrit dans un cadre. Au-dessus de la tête de l'archange figure le Christ Pantocrator, représenté en buste.

Le couronnement du souverain est un autre thème abondamment illustré dans les œuvres byzantines. Là encore il existe plusieurs types de composition mais nous n'avons pas ici le loisir de les étudier en détail. Nous nous contenterons de comparer deux œuvres choisies parmi d'autres qui illustrent la richesse et la variété de ce motif. Le premier exemple est un ivoire daté du milieu du X^e siècle qui représente le couronnement de Constantin VII Porphyrogénète par le Christ²⁵. La composition est simple : l'empereur est placé à gauche, la tête inclinée vers le Christ figuré à droite, debout sur un piédestal, touchant de sa main la couronne portée par l'empereur. Le second exemple est une miniature du XI^e siècle représentant le couronnement de Constantin IX Monomaque²⁶ : la construction de la scène est beaucoup plus complexe. Les personnages sont répartis sur deux registres : dans la partie inférieure, Constantin IX est placé au centre, entre Zoé et Théodora et tous les trois portent déjà une couronne. Au registre

25. Ivoire conservé au Musée Pouchkine des Beaux Arts, Moscou.

26. Miniature provenant du Codex Sinaït, 364 ; publiée par Grabar 1936, pl. XIX/2 (d'après Benechevitch).

supérieur le Christ trône dans une mandorle, entouré de deux anges qui portent dans leurs mains des couronnes, destinées aux impératrices ; une troisième couronne apparaît sous la mandorle, au-dessus de l'empereur.

En Nubie on connaît à ce jour une seule représentation de couronnement. Il s'agit d'une peinture murale, conservée dans l'annexe nord-ouest du monastère de Dongola, où figure le souverain couronné par la Trinité (**fig. 30**). La peinture n'est que fragmentairement conservée dans la partie supérieure mais la composition a pu être restituée. L'étude du costume permet d'affirmer que le personnage couronné est une femme. La reine porte un long manteau richement orné de médaillons perlés décorés d'aigles aux ailes déployées. Elle tient un sceptre dans la main droite et une couronne posée sur un manipule dans la main gauche. Ces insignes lui sont remis par la Trinité. La représentation de la Trinité est typiquement nubienne : elle consiste en trois figures du Christ, apparaissant sous les traits d'un jeune homme barbu, la tête auréolée du nimbe crucifère. Les trois figures sont identiques, représentées en bustes ; elles surgissent dans le ciel, séparé du monde terrestre par une ligne rouge. Le personnage central pose une couronne sur la tête de la reine, tandis que les deux autres lui remettent le sceptre et la deuxième couronne. Comme à Byzance, les artistes nubiens réussissent à exprimer en images la nature divine de la royauté en utilisant des schémas et des motifs propres à l'art local.



30. Reine couronnée par la Trinité, peinture murale, XII^e-XIII^e siècles, monastère de la Sainte-Trinité, annexe nord-ouest, pièce 12 (*in situ*), Old Dongola (Soudan), 2006.

L'art nubien reflète son appartenance au monde byzantin aussi bien par son style que par les thèmes qu'il illustre. Les programmes décoratifs des églises sont tout à fait comparables à ceux des églises d'Orient, aussi bien coptes que syriennes, où les saints cavaliers côtoient la Vierge à l'Enfant et les saints martyrs, intercesseurs perpétuels, dominés par le Christ en gloire. L'image du souverain occupe dans ces monuments une place importante et parfois tout à fait unique, comme dans l'église de Banganarti, où les portraits royaux ornent les absides. La typologie diffère souvent des canons byzantins, mais les thèmes restent communs et reflètent

une idéologie similaire. Le costume royal nubien reprend le modèle byzantin au moins jusqu'au milieu du XI^e siècle. Par la suite l'apparat reflète l'adoption de coutumes locales.

Bibliographie

- COCHE DE LA FERTÉ E. (1981) : *L'art de Byzance*, Paris.
- CUTLER A. et SPIESER J.-M. (1996) : *Byzance Médiévale 700-1204*, Paris.
- GODLEWSKI W. (2008) : « Bishops and Kings. The official program of the Pachoras (Faras) Cathedrals », dans W. GODLEWSKI et A. LAJTAR (dir.), *Between the Cataracts. Proceedings of the 11th Conference for Nubian studies, Warsaw University, 27 August – 2 September 2006. Part one: Main Papers*, Varsovie, p. 263-282.
- GRABAR A. (1936) : *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris.
- JAKOBIELSKI ST. (2007) : « Nubian scenes of Protection from Faras as an aid to dating », *Études et Travaux*, Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences, 21, p. 43-50.
- JAKOBIELSKI ST. et SCHULZ P. O. (2001) : *Dongola Studien. 35 Jahre polnischer Forschungen im Zentrum des makuritischen Reiches*, Varsovie.
- MICHALOWSKI K. (1974) : *Faras. Wall Paintings in the Collection of the National Museum of Warsaw*, Varsovie.
- MIERZEJEWSKA B. (2004) : « Parresia i moc wstawiennictwa swietych. Przedstawienia wiernych ze swietymi patronami w malarstwie nubijskim » (*Parresia* et pouvoir d'intercession des saints. Les représentations des fidèles avec les saints patrons dans la peinture nubienne), *Séries Byzantina*, 2, p. 109-122.
- SEIGNOBOS R. (2005) : « Le roi, le sacré et l'Église dans les royaumes chrétiens de Nubie (VII^e-XIII^e s.) », Mémoire de maîtrise, Paris I, dir. B. HIRSCH.
- (2007) : « Et la Nubie devint chrétienne », *Le Monde de la Bible*, 178, p. 33-35.
- SHINNIE P. L. (1996) : *Ancient Nubia*, Londres.
- VANTINI G. (1975) : *Oriental Sources Concerning Nubia*, Heidelberg-Varsovie.
- VELMANS T. (2006) : *Rayonnement de Byzance*, Paris.
- WELSBY D. A. (2002) : *The Medieval Kingdoms of Nubia*, Londres.
- ZURAWSKI B. (2007) : « The Anastasis scene from the Lower Church III at Banganarti (Upper Nubia) », *Études et Travaux*, Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences, 21, p. 161-182.

CONCLUSION

ELSA ROCCA, MORGANE UBERTI

Si nous envisageons la publication dans son ensemble, les articles peuvent tous être appréhendés selon plusieurs fils directeurs qui viennent compléter la grille d'analyse présentée en introduction. Les clés de lecture que nous proposons apportent une unité d'ordre méthodologique quand on considère les pratiques d'usages du passé comme des phénomènes historiques à part entière¹.

Nous pouvons, en liminaire, nous interroger sur ce qui nous autorise à considérer telle forme de récupération comme un acte d'usage du passé. En effet, à partir de quand l'objet est-il considéré par la société actrice de sa réutilisation comme un élément appartenant au passé² ? Sommes-nous, archéologues, historiens de l'art ou historiens, en mesure de périodiser cette perception du temps ? Sur quels critères nous fondons-nous pour considérer telle ou telle pratique comme une utilisation du passé ? Aurélie Faulx-Briole Rocher s'interroge ainsi sur la durée écoulée avant la réutilisation des statues de *togati* sur le *forum* de Leptis Magna³.

D'un point de vue strictement méthodologique, c'est la perception d'une distance temporelle doublée, éventuellement, d'une distance culturelle entre deux contextes d'usage de l'objet qui nous autorise à l'invoquer comme une pratique du passé.

Le geste de récupération ou d'imitation permet alors d'intégrer le passé à un présent, une culture à une autre. C'est le constat fait pour l'Asie Mineure à l'époque flavienne, où, dans sa communication orale qui insistait sur la confrontation et le dialogue entre les deux cultures hellénistique et romaine, Yann Goubin évoquait l'acculturation réciproque entre les deux sociétés. Ce dialogue est perceptible notamment dans l'accommodation et le métissage des schémas architecturaux. Ici, c'est l'événement de la conquête romaine qui déplace les pratiques hellénistiques dans le champ du passé. La notion de distance temporelle est donc bien relative

1. S. Settis prescrivait de faire du remploi un « phénomène historique digne d'attention et d'analyse » : cette proposition pourrait s'appliquer à toute utilisation du passé : Settis 1996, p. 67.

2. Une question posée par P. Toubert à propos des objets de remploi : Toubert 2009, p. XII-XIII.

3. Cf. *supra* Faulx-Briole Rocher, p. 64-66.

CONCLUSION

dans la mesure où elle peut être seulement induite par la mutation des référents culturels sans impliquer pour autant un hiatus chronologique.

De la même façon, dans le texte de Céline Mesnard, c'est l'usage de motifs dans un contexte chrétien, alors qu'ils étaient initialement circonscrits au domaine païen, qui nous autorise à parler de réutilisation. L'écart est avant tout culturel et le rapport au temps doit être nuancé. En effet, si l'utilisation de ces éléments iconographiques s'ancre dans un passé païen, ils continuent de coexister, au sein de contextes culturellement différents dans les premiers siècles. De plus, l'auteur démontre combien la réutilisation de ces « influences graphiques »⁴ est à l'origine de compositions véritablement originales. L'observation de ces actes de création à partir de la récupération d'éléments antérieurs renvoie aux limites même de l'objet d'étude. Comment doit-on considérer la part de nouveauté issue d'un métissage entre éléments du passé et du présent⁵ ?

La situation des jardins dans la Gaule de l'Antiquité tardive rend compte de ces rapports de distances, le temps justifiant souvent la transformation des usages dédiés à tel ou tel espace, héritage d'une culture passée, ici celle des *domus* italiques. Selon Émilie Chassillan, ces jardins seraient abandonnés ou détruits suite, notamment, aux événements historiques qui ébranlent les régions gallo-romaines à la fin de l'Antiquité.

D'un autre côté, chacun des exposés invite à réfléchir sur le caractère intentionnel ou fortuit de la transmission et de l'usage de ces objets du passé.

Ainsi, la récupération peut simplement être motivée par l'existence de répertoires ou de types qui peuvent être dénués de tout discours idéologique fort. Dans ce cas, ce n'est pas la conscience d'une appartenance au passé qui pousse à la récupération de l'objet. Nous sommes alors dans une utilisation pragmatique, certes volontaire, mais qui est à imputer à l'accessibilité des motifs et non à leur portée mémorielle.

En revanche, la question reste posée dans le cadre de la réutilisation des portraits de *togati*, mise en lumière par Aurélie Faulx-Briole Rocher. À partir d'un exemple, l'auteur discute différents points : le remploi d'un matériau, la conservation d'un motif iconographique et la pérennité d'une pratique. Dans ce cas précis, il semblerait que le geste de récupération soit conditionné par la disponibilité du matériau et une probable raréfaction de la matière première mais également par la valeur honorifique de l'objet récupéré. En outre, le portrait qui est retaillé est utilisé pour un autre individu mais dans une même optique : perpétuer et célébrer la mémoire d'un notable.

4. Dans ce volume, Mesnard, p. 77-78.

5. Sur ces réflexions, voir l'introduction de Bourreau 2009, p. 43. « Si un moellon ancien, utilisé pour sa matière, présente une image sans rapport avec sa fonction, cette image doit-elle être ignorée ou interprétée comme la partie d'un tout, doit-elle être éliminée, préservée, restaurée ? Faut-il privilégier une cohérence de projet, au détriment du caractère adventice du matériau ? On peut traduire ces questions, de façon pédante, en terme philosophiques : une matière peut-elle et doit-elle se saisir en dehors de sa forme ? Se pose aussi la question du mixte, du mélange (autre grand problème scolastique) : quelle est la part de nouveauté et d'indépendance du mixte formés d'éléments antérieurs ? Notre rapport général au passé transcrit ces interrogations à la fois très concrètes et très abstraites. »

Parfois, la récupération de certains modèles est motivée par les valeurs particulières qu'ils ont incarnées. Ces valeurs viennent servir un discours élaboré qui, tout en réactualisant le passé, s'adresse aux populations contemporaines dans une visée idéologique voire politique.

Nicolas Lamare montre ainsi la transmission d'un motif architectural, la *frons scaenae*, hérité de l'architecture théâtrale augustéenne. La récupération de ce « type » pour un monument public majeur au II^e siècle, la fontaine monumentale, participe à l'exaltation du pouvoir impérial dans les villes des provinces. Ici, c'est l'association d'un motif connu à une fonction nouvelle qui est porteuse de valeurs. En revanche, la fortune de ce modèle architectural repris durant tout le Haut-Empire pour d'autres monuments (Bibliothèque de Celsus) est parfois, comme le reconnaît l'auteur, plus difficile à expliciter, même s'il semble se faire l'écho de valeurs romaines dont les commanditaires revendiquent la filiation.

Cette volonté d'exposer son attachement à un héritage afin d'asseoir une légitimité, un pouvoir, est également mise en évidence par Magdalena Woźniak à propos de l'iconographie des portraits royaux de Nubie. L'art nubien témoigne bien de l'influence byzantine, notamment en contexte aulique. En effet, l'analyse des portraits des souverains nubiens révèle l'adoption du costume de cours byzantin. C'est alors sur l'abandon de ce modèle au profit de coutumes locales, opéré au milieu du XI^e siècle, que l'on peut s'interroger. Quelles sont les raisons qui poussent une population à s'affranchir d'un passé quand celui-ci était auparavant donné comme référent ?

En Asie Mineure, à l'époque flavienne, le choix d'une architecture mixte mêlant traits hellénistiques et romains et la récupération de bâtiments antérieurs participent à l'intégration des nouvelles populations tout en venant manifester l'implantation d'un nouveau pouvoir. La prise en compte d'un langage local, ici sous une forme architecturale, favorise la diffusion du discours des populations migrantes, et, dans ce cas, conquérantes.

Les articles réunis dans cette publication offrent trois niveaux de lectures :

- Une lecture sélective sur un sujet particulier, riche des connaissances spécialisées d'un auteur confronté à une thématique dont nous mesurons ici la complexité.
- Une lecture comparative qui permet d'apprécier la multiplicité des formes que couvre l'utilisation du passé et qui met en exergue les attitudes variées des populations à l'égard de leur patrimoine (légitime ou annexé/spolié). Chacun des gestes de récupération doit alors être appréhendé au regard de son contexte événementiel, historique, culturel et social.
- Une lecture d'ensemble qui invite à réfléchir sur la démarche du chercheur confronté à la réception du passé comme objet d'étude. Dès lors, la mise en exergue du rapport qui unit une population à son héritage devrait s'accompagner de la question suivante : à partir de quel laps de temps et pour quelles raisons, un groupe donné fait d'un élément un vestige appartenant au passé ? Gageons qu'à l'avenir, d'autres études de cas nous permettront de mieux cerner ce moment où un objet du présent est perçu comme un élément du passé.

CONCLUSION

Bibliographie

- BOURREAU A. (2009) : « Le remploi scolastique », dans TOUBERT & MORET (2009), p. 43-52.
- SETTIS S. (1996) : « Les remplois », dans FR. FURET (dir.), *Patrimoine, temps, espace. Patrimoine en place, patrimoine déplacé*, Paris, p. 67-86.
- TOUBERT P. (2009) : « Remploi, citation et plagiat dans la pratique médiévale (x^e-xii^e siècle). Quelques observations préliminaires », dans TOUBERT & MORET (2009), p. IX-XVI.

TABLE DES FIGURES

Couverture : Vue du grand <i>cardo</i> vers le nord, Cuicul (Djemila, Algérie), cl. N. Lamare, 2010.	
1. Plan de la Maison aux Pierres dorées, première moitié du I ^{er} siècle, Saint-Romain-en-Gal, Rhône (Gaule Narbonnaise).	17
2. Plan de la Maison au Grand péristyle, fin du II ^e -début du III ^e siècle, Vieux, Calvados (Gaule Lyonnaise).	18
3. Fermeture du portique de la Maison de la rue Chanzy-Libergier, état du début du II ^e siècle, Reims, Marne (Gaule Belgique).	19
4. Proposition de restitution du portique fenêtré de la Maison au Grand péristyle, fin du II ^e -début du III ^e siècle, Vieux, Calvados (Gaule Lyonnaise).	20
5. Plan de la Maison de Cieutat, IV ^e siècle, Eauze, Gers (Gaule Aquitaine).	22
6. Plan de la Maison du Centre hospitalier, IV ^e siècle, Carhaix, Finistère (Gaule Lyonnaise).	23
7. La fontaine Pirène, état du I ^{er} siècle ap. J.-C., Corinthe (Grèce).	31
8. Le grand nymphée, vers 198-211, Leptis Magna (Al Khums, Libye).	33
9. Le nymphée, 190 ap. J.-C., Gérasa (Jerash, Jordanie).	34
10. La <i>frons scaenae</i> du théâtre, vers 175-200, Sabratha (Libye).	37
11. La bibliothèque de Celsus, vers 110, Éphèse (Selçuk, Turquie).	40
12. Le temple de Zeus, Aizanoi (Çavdarhisar, Turquie).	48
13. Les thermes, époque flavienne, Kadyanda (Turquie).	49
14. Le nymphée de Bassus, 80 ap. J.-C., Éphèse (Selçuk, Turquie).	50
15. La porte de Lefke, Nicée (Iznik, Turquie).	51
16. La basilique, Aphrodisias (Geyre, Turquie).	52
17. La porte d'Éphèse, époque flavienne, Laodicée (Goncali, Turquie).	54
18. Tête 681, marbre, milieu du II ^e siècle, repris dans la deuxième moitié du III ^e siècle, Musée de Lepcis Magna (Al Khums, Libye).	58
19. <i>Togatus</i> C1019, marbre, époque de Trajan, repris à la fin du III ^e ou au début du IV ^e siècle, <i>Bulla Regia</i> , Musée du Bardo (Tunis, Tunisie).	61
20. <i>Togatus</i> 671, marbre, première moitié du II ^e siècle, Musée de Lepcis Magna (Libye).	64
21. Noé dans l'arche, pierre gravée, III ^e siècle (?), Musée des Thermes (Rome, Italie).	71
22. <i>Pietas</i> , Sesterce de Trébonien Galle, 251-253.	73
23. Sarcophage dit « de l'orante », fin du IV ^e siècle, Musée Départemental d'Arles Antique (Bouches-du-Rhône).	73

TABLE DES FIGURES

24. Nativité, peinture murale, x ^e siècle, cathédrale, Faras (Soudan), Musée national du Soudan (Khartoum).	82
25. Cycle de la Passion, peinture murale, x ^e siècle, cathédrale, Faras, Musée national du Soudan (Khartoum).	84
26. Eparque Mariankouda, peinture murale, xiii ^e siècle, église, Abd el-Gadir (Soudan), Musée national du Soudan (Khartoum).	86
27. Reine Marthe protégée par la Vierge à l'Enfant, peinture murale, fin du x ^e siècle, cathédrale, Faras (Soudan), Musée national du Soudan (Khartoum).	86
28. Georgios II protégé par le Christ peinture murale, xiii ^e siècle, église, Sonqi Tino (Soudan), Musée national du Soudan (Khartoum).	87
29. Roi protégé par l'archange Raphaël et les apôtres, peinture murale, xiii ^e siècle, église, chapelle 3 (<i>in situ</i>), Banganarti (Soudan).	88
30. Reine couronnée par la Trinité, peinture murale, xii ^e -xiii ^e siècles, monastère de la Sainte-Trinité, annexe nord-ouest, pièce 12 (<i>in situ</i>), Old Dongola (Soudan).	89