

ICONOGRAPHIE FUNÉRAIRE À PALMYRE ENTRE ORIENT ET OCCIDENT:
LE TOMBEAU DES TROIS FRÈRES

(Taf. CXXII–CXIV, Abb. 1–7)

Abstract

The painted decoration (mid-2nd century AD) of the Three Brothers Tomb in the southwestern necropolis of Palmyra, discovered in 1895, has been preserved until today. The iconographic programme includes Achilles discovered at Skyros (lunette), the rape of Ganymede (vault) and nine winged victories holding portraits in medallions (between the *loculi*). According to D. SCHLUMBERGER's formula, the Palmyrenian art, as a non-Mediterranean descendant of Greek art, stands in both a Hellenistic tradition and is also imbued with local traditions. The research of the French-Syrian mission conducted since 2004 has brought to light new elements: Palmyrenian inscriptions under the lunette figures and details of clothing and landscape in the background; they allow a clarification of the relationship between Oriental and Graeco-Roman features.

Palmyre «*priuata sorte inter duo imperia summa Romanorum Parthorumque et prima in discordia semper utrimque cura*»: placée par son destin particulier entre les deux grands empires, celui des Romains et celui des Parthes, elle est en cas de conflit le premier sujet de préoccupation pour l'un et pour l'autre¹. Quelle que soit son exactitude historique², ce passage de Pline se prête à introduire une réflexion sur la dualité de l'art de Palmyre au travers du décor funéraire de la Tombe des Trois Frères.

L'hypogée découvert en 1895 se trouve dans la nécropole sud-ouest, au pied du Djebel Muntar. L'inscription gravée au-dessus de la porte d'entrée donne le nom des fondateurs, et la date de la construction:

Na'ma'in et Malê et Sa'edî, fils de Sa'edî, petit-fils de Malê qui ont creusé cet hypogée et l'ont construit cèdent à Haddûdan fils de Shalman, petit-fils de Zabdibôl, quatre travées du mur occidental de l'exèdre sud qui sont après les deux premières travées et tout le mur orienté au sud de l'exèdre, dans lequel il y a une rangée de quatre travées, pour lui et ses enfants et les enfants de ses enfants, pour toujours, au mois de Tishri de l'année 472 (= 160 ap. J.-C.)³.

C'est donc dès 160 ap. J.-C. que l'alcôve ouest (et elle seule) a reçu son décor peint qui couvre la voûte, la lunette et les onze piliers séparant les *loculi*, puis l'arc d'entrée et ses piédroits⁴. D'après les inscriptions, c'est cette chambre qui est restée dans la famille des fondateurs jusqu'au milieu du III^e siècle.

L'iconographie d'inspiration gréco-romaine contraste avec le décor habituel des tombeaux de Palmyrène, d'inspiration orientale. Les piliers sont ornés de Victoires ailées, posées sur des globes et portant les bustes des défunts dans des médaillons. Sur la lunette, une vaste composition sur fond vert représente Achille à Skyros, et le berceau est couvert d'un réseau d'hexagones au centre duquel un médaillon figure l'enlèvement de Ganymède. L'arc qui sépare l'alcôve du reste de l'hypogée porte un réseau de cercles sécants, et les piédroits des figures féminines accompagnées d'inscriptions (Abb. 1).

¹ Pline, *HN* V, 88. Ou, selon une autre traduction «et tous deux la sollicitent dès que renaissent leurs conflits»: Balty 2002, 729–741 nr. 40.

² Will 1985, 263–269 a mis en évidence diverses contradictions entre le texte de Pline et la réalité historique: la frontière importante était celle de l'Euphrate; Palmyre n'occupait pas une position stratégique et la situation conflictuelle ne s'est manifestée qu'en deux occasions, l'expédition ratée de Marc-Antoine et le siège d'Aurélien.

³ Yon – al-As'ad 2001.

⁴ Les observations menées par la mission ont permis de préciser cette chronologie (à paraître).

Entre 2004–2008, une série de campagnes de relevé et d'étude⁵ a abouti à une relecture du programme iconographique qui entremêle des éléments d'inspiration locale et d'inspiration classique.

1. La lunette

Au fond du tombeau, sous la retombée de la voûte, une lunette semi-circulaire (Dm: 4,30 m) située à une hauteur de 3,55 m est ornée de dix figures étagées sur trois plans. Dès 1895, cette scène a été identifiée comme la découverte par Ulysse d'Achille à Skyros parmi les filles de Lycomède⁶ (Abb. 2 et 3).

Le tableau s'adapte habilement à la forme semi-circulaire de la lunette, et les figures se répartissent symétriquement de part et d'autre d'Achille qui occupe le centre: Ulysse, à gauche, répond au sonneur de trompe, Agyrtès⁷, à droite, Deidamie à gauche est contrebalancée par une figure féminine d'importance égale, vêtue de noir. Les figures secondaires, plus ou moins dissimulées derrière le groupe principal, apparaissent dans les vides: une fille entre Agyrtès et la femme en noir, et le buste d'une deuxième entre celle-ci et Achille, le buste d'une troisième fille entre Achille et Deidamie, une figure voilée entre Deidamie et Achille; un enfant, debout, à terre occupe l'espace entre Ulysse et Deidamie.

D'emblée, cette composition se distingue des versions connues: d'une grande variété, elles ont été à plusieurs reprises bien analysées par F. GHEDINI⁸. Dans l'ensemble les personnages se répartissent selon deux modalités: dans l'une, Achille encore hésitant est empoigné par Ulysse (*Ulixéprehendente*), selon la formule mise en scène par Athénion de Maronée et décrite par Ovide *Met.* XIII, 162 et Plinie *NH* XXXV, 134; dans l'autre, Achille, saisi dans l'exaltation virile du guerrier, brandit lance et bouclier tandis que Deidamie cherche à le retenir: c'est, notamment, la version de la *Domus Aurea*. Mais ici, contrairement à l'apparent désordre de la voûte romaine, le groupe des Grecs, réduit à Ulysse et Agyrtès, est dissocié et encadre le groupe féminin.

L'agitation et la confusion de cet épisode ont reçu des traductions diverses: à la *Domus Aurea*, où Deidamie est assise, l'un des groupes féminins semble surgir du fond et s'élancer vers le premier plan, tandis que l'autre vient de l'avant-plan et court, presque de dos, vers la figure centrale; dans la maison de la Télété à Zeugma, tous les personnages (à l'exception de Lycomède) s'élancent vers la droite. Ici, non seulement tous les personnages sont en mouvement, mais encore ils se dirigent dans des directions opposées comme s'ils surgissaient du fond de la lunette et divergeaient en arrivant au premier plan: Ulysse le visage tourné vers le centre, se met en mouvement vers la gauche, tandis que, symétriquement, Agyrtès ébauche un mouvement vers la droite. Deidamie, la tête et les bras orientés vers Achille, semble courir, genou plié, vers la gauche, en direction opposée à celle que prend Achille, tandis que la dame en noir, symétrique à Deidamie, le genou plié, a le corps incliné vers la droite. Les mêmes mouvements sont opérés par les figures féminines de l'arrière-plan.

Par son dynamisme et l'étagement des figures, cette peinture se rapproche de la mosaïque d'Achille, exécutée environ un siècle plus tard dans la maison éponyme, près du temple de Bêl à Palmyre⁹; mais dans cette dernière le groupe des Grecs est rassemblé à l'extrémité droite, et la forme du tapis de mosaïque, en rectangle allongé, l'apparente davantage à la composition des sarcophages.

Autrement dit, cette composition, non paratactique, s'étagé en profondeur sur trois plans; de plus, même si aucune figure n'est représentée de dos, la frontalité est loin de dominer. Or on sait que ces principes caractérisent l'art «parthe», bien représenté à Palmyre depuis le milieu du 1^{er} s. av. J.-C.¹⁰.

⁵ Ces missions financées par le CNRS, par le WORLD MONUMENTS FUND® ROBERT W. WILSON Challenge to Conserve Our Heritage, et par des fonds accordés par le Sénat ont pu être menées grâce à l'appui de la direction Générale des Antiquités et des Musées de Syrie et notamment du Dr. M. AL-MAQDISSI auxquels nous tenons à exprimer notre gratitude. Les autres membres de la mission dédiée à l'hypogée sont N. SARKIS (DGAMS), D. BURLLOT (restauratrice Inp-Ifroa), S. LEMEUNIER (topographe), M. SANZ (assistant), A. et J. KERMORVANT (détection magnétique, Université de Tours), R. GAILLARDE (photographe, agence Gamma).

⁶ LIMC I (1981) 55–65 s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann).

⁷ Ce nom n'est donné que par Stace, *Achilléide* I, 689–880.

⁸ En particulier Ghedini 1997a; Ghedini 1997b; Ghedini 2004; Ghedini *et al.* 2004.

⁹ Stern 1977, 15–26.

¹⁰ Schlumberger 1960; Ingholt 1935, 57–140: «Les bijoux de la Victoire de Dura marquent l'influence parthe, tandis que les Victoires de Palmyre sont plus proches du modèle grec habituel».

Mais par ailleurs, on a vu que les figures se contrebalancent de part et d'autre de la figure d'Achille; sans qu'il y ait là une composition héraldique, strictement organisée en groupes affrontés, le goût palmyrénien pour la symétrie transparait cependant quelque peu, nuancé par les couleurs des vêtements et la gestuelle des personnages.

L'étagement en profondeur des figures révèle la même dualité: plus petites selon leur éloignement, leur tête et une partie de leur corps apparaît derrière les personnages du premier plan, et c'est l'alternance des couleurs (gris/noir, blanc/vert, rose/jaune, bleu, gris/noir, bleu) qui permet, sur les nuances de ces vêtements féminins, de les distinguer les unes des autres. Mais au niveau des pieds, le caractère flottant de l'étagement, (une sorte de «perspective verticale») reprend le dessus¹¹: Pyrrhos flotte au-dessus des pieds de la nourrice, les pieds de la dame en noir et de la jeune fille derrière elle se superposent de manière irréaliste.

Cependant, quelques éléments du tableau rattachent clairement sa création en Orient.

Derrière Deidamie, à l'arrière-plan, une figure voilée ne participe pas à l'agitation générale; le visage dans la main dans une position douloureuse, elle doit être identifiée comme la nourrice. Si elle figure sur certains sarcophages¹² avec sa coiffe caractéristique, elle s'apparente ici aux figures voilées sculptées en bas-relief sur l'une des poutres du péristyle du temple de Bêl et qui suivent la procession du bétyle porté par un chameau.

Toutefois ce qui situe cette peinture dans le monde oriental ce sont les mots qui l'accompagnent. En effet, lors de l'exécution du relevé sur un échafaudage, nous avons pu découvrir ces inscriptions palmyréniennes qui n'avaient jamais été vues auparavant (Abb. 4). Peintes en noir, mais malheureusement assez lacunaires, elles désignent les quatre personnages du premier plan¹³. Sous la robe d'Achille, une seule lettre est vraiment reconnaissable, *k*, précédée d'une seule lettre et suivie de trois ou quatre autres: on peut les lire comme la transcription habituelle du nom Achille en araméen *'kyhws*.

Entre les jambes d'Ulysse subsistent les traces de huit lettres dont la dernière (à gauche) est un *s* araméen, et la deuxième peut-être un *d*, ce qui peut correspondre à *Odyseus*, transcrit en syriaque *'dwsws*.

Sous la dame en noir une seule lettre est lisible, à gauche du talon, sans doute *b* (ou *l*), insuffisante pour l'interpréter.

A gauche de l'enfant, l'inscription verticale se lit *'rs* (Éros? Pyrrhos?)

Enfin, entre les jambes du sonneur de trompe seules les deux lettres finales se laissent discerner, précédées de trois lettres manquantes: *[- - -]ws*, ce qui correspond à la finale de n'importe quel nom grec.

Si le nom d'Achille ne nous apprend rien, en revanche il aurait été intéressant de pouvoir déchiffrer celui de la dame en noir. Les sœurs de Deidamie ne sont pas nommées dans les sources littéraires; parmi les monuments figurés, seule la mosaïque tardive (IV^e s.) de Santisteban del Puerto en Tarraconaise aligne les noms de Circé, Deidamie, Médée, filles du Soleil, et c'est apparemment Circé qui retient Achille¹⁴. Toutefois cette étrange filiation n'est pas à prendre au pied de la lettre.

Par ailleurs, comment identifier l'enfant entre Ulysse et Deidamie? Absent des séries pompéiennes et des mosaïques, il apparaît, sur certains sarcophages, entre Deidamie et Achille: sur le sarcophage du Vatican, c'est un enfant en vol (mais aptère) qui tente d'attraper la lance d'Achille. Il joue donc le double rôle d'Eros et de Néoptolème-Pyrrhos, le fils du héros et de Deidamie, et qui sera lui-même appelé au combat troyen. Sur une pyxide d'ivoire syrienne du Ve s.¹⁵, l'enfant est représenté, de façon univoque, comme un bébé que sa mère tend à Achille pour le dissuader dans ses intentions guerrières.

Dans la tombe des Trois Frères l'état de conservation laisse une incertitude. La situation de l'enfant entre Ulysse et Deidamie exclut (à mon sens) qu'il s'agisse d'Eros; sur sa tête on lit les restes d'une petite couronne de feuilles. Si son geste est peu clair, une de ses mains semble posée sur la lance d'Achille. Quant à l'inscription, seules les deux dernières lettres sont lisibles et pourraient aussi bien convenir à Eros qu'à Pyrrhos.

¹¹ Colledge 1976, 128.

¹² Sarcophage attique (1^e quart du 3^e s.), Copenhague, Ny Carlsberg 845, LIMC 134, 61; sarcophage de Naples 124325, LIMC n. 140, 62; sur le sarcophage du Louvre 3570 LIMC 144, 62, il s'agit plutôt d'une servante derrière Deidamie.

¹³ Ces inscriptions ont été déchiffrées par J.-B. YON, CNRS – MOM dont nous reproduisons ici les conclusions.

¹⁴ Fulgence le Mythographe mentionne comme filles du Soleil Pasiphaé, Médée, Phèdre, Circé et Dircé qu'il donne comme personnifications des cinq sens; Lancha 1997, no 81; 159 pl. 68–69.

¹⁵ LIMC no. 173.

Quel est le statut de ces inscriptions? Sur la mosaïque de Bellérophon (III^e siècle)¹⁶, le tableau représentant un cavalier tirant à l'arc sur un tigre comporte une inscription en araméen dont il ne reste que deux lettres et qui évoquait soit Odeinat soit son fils Hairan/Hérodien; une seconde inscription en cursive palmyrénienne l'a remplacée et précise: *Diodotos a fait ce sol, lui et ses fils*. Dans ce cas, ni l'une, ni l'autre n'avait trait directement au contenu de l'image.

En revanche, sur la mosaïque d'Achille (3^e quart du III^e s.) qui ornait la maison homonyme à Palmyre¹⁷, derrière le temple de Bêl, les personnages du mythe sont nommés par des inscriptions grecques de grande taille. Dans le tombeau, au contraire, les noms désignent les personnages dans une transcription araméenne de leurs noms grecs. D'après les épigraphistes, l'usage des deux langues à Palmyre répond à des fonctions plus ou moins spécifiques: en principe, dans le domaine strictement privé, à l'intérieur des tombeaux ou pour les petites dédicaces religieuses l'araméen reste fortement majoritaire, alors que l'usage du grec est lié à l'affirmation d'un statut social privilégié¹⁸. De sorte qu'il serait tentant de lire l'inscription de la mosaïque, en contexte domestique, mais dans une aile du péristyle, comme un marqueur social, tandis que les inscriptions du tombeau ne se différencient pas, de ce point de vue, de la dédicace en façade, ou des noms de propriétaires de concessions à l'intérieur.

Mais contrairement aux mosaïques ou aux façades, les inscriptions du tombeau sont situées trop haut pour être vues: à 3 m du sol, des lettres de 2,5 à 5 cm, dans un environnement sombre ne se distinguent pas et ni les premiers découvreurs ni les chercheurs les plus récents n'en avaient soupçonné l'existence.

Si le visiteur n'en est pas le destinataire, on peut faire l'hypothèse qu'elles étaient liées au travail du peintre: elles trahiraient alors sa dépendance par rapport à un modèle. En effet la précision des attitudes découle d'une source iconographique adaptée habilement à la forme d'une lunette.

A ce point de l'analyse, le type de composition étagée sur plusieurs plans, le dynamisme et la torsion des figures qui échappent à la frontalité, relèvent davantage d'une esthétique gréco-romaine que d'une esthétique parthe. Inversement un personnage secondaire se réfère à l'art local, et les inscriptions signalent un peintre local.

Deux éléments de lecture supplémentaires nous ont été fournis par l'exploration sous UV:

Les textiles se signalent par un traitement particulièrement soigné: le voile de Deidamie, et, plus nettement encore, les manteaux des deux grecs, Ulysse et Agyrtès, sont ornés, contrairement à toutes les représentations romaines, d'un semis de petites fleurettes dispersées sur le fond de l'étoffe (Abb. 5). A première vue, cette élégance pourrait rappeler la richesse décorative des textiles palmyréniens; cependant le tissage décoratif connu par les textiles effectivement retrouvés et par les sculptures funéraires, privilégie les bandes ornées de motifs répétitifs, et non les semis¹⁹. Le parallèle le plus immédiat à ce type d'étoffe se trouve dans la peinture de vases grecs, et, étrangement, surtout dans la production apulienne (cratère d'Astéas)²⁰, ou encore sur des miroirs étrusques du III^e s. av. J.-C.²¹. Il n'est donc pas impossible que le vecteur de ce type d'ornement ait pu passer par la circulation de tels objets.

Enfin la donnée la plus intéressante mise en évidence par les UV est la présence d'arbres (Abb. 6); ils forment le fond de la scène, d'ailleurs peinte en vert; les troncs occupent toute la hauteur de la lunette au point qu'ils s'entremêlent dans les pieds des personnages, tandis que leurs branches et leurs feuilles enveloppent les corps. La scène se situe donc dans un espace extérieur. Et la corbeille, dans l'angle droit, contient non de la laine, comme les corbeilles renversées d'Aquilée, d'Orbe et de Pedrosa mais des fleurs: des traces vertes sont en effet discernables dans son ouverture.

¹⁶ Gawlikowski 2005; Gawlikowski – Żuchowska 2010.

¹⁷ Stern 1977, 15–22.

¹⁸ Yon, in *Annales* 2004; le bilinguisme de Palmyre est notamment attesté par l'inscription du Tarif placée près de l'*agora*, et dès le milieu du II^e de nombreux termes sont transcrits en araméen depuis le grec ou le latin: on a dénombré une cinquantaine de mots grecs, dont la moitié liée à l'organisation politique et sociale, huit au commerce et une dizaine à l'architecture et à l'art: Colledge 1976, 20.

¹⁹ Colledge 1976, 98–104. 216 f. Parmi les textiles retrouvés à Palmyre, seules les soies chinoises brodées échappent à ce schéma, mais n'obéissent pas non plus au semis de fleurettes: cf. Stauffer 1995, 57–71; Stauffer 2007, 357–373.

²⁰ Pouzadoux 2005.

²¹ Mansuelli 1950, pl. 19 Abb. 46; 45 f.: Vulci, ES 181 avec Hélène, Ménélas, Agamemnon.

En effet l'épisode décrit se déroule, certes, à l'extérieur du gynécée, et une colonnade, une porte, une tenture, symbolisent, dans la plupart des images, la différenciation des espaces. Or les travaux de F. GHEDINI ont récemment porté l'attention sur les *Imagines* de Philostrate mineur²²: son ecphrasis énumère la personnification de l'île de Skyros, couronnée de jonc, et, devant le palais (pyrgos), un pré où les filles de Lycomède s'éparpillent pour cueillir des fleurs. Jusqu'à présent, les documents figurés sont restés très discrets sur ce paysage; seule la mosaïque tardive (IV^e s.) de Kourion (Chypre)²³ le symbolise de façon stéréotypée par un semis de rosettes décoratives. Sur le plat d'August²⁴ une ligne accidentée signale le sol inégal d'un jardin ou d'une prairie, comme sur celui de Seuso (fin du IV^e s.)²⁵ où une façade forme le fond de la scène. Sur la *mensa capitolina*, comme chez Philostrate, le génie du lieu – la personnification de l'île de Skyros – situe symboliquement la scène sans, pour autant, la définir comme intérieure ou extérieure.

L'interprétation particulière donnée à Palmyre constitue donc un apport très original. D'une part, dans le cadre de l'iconographie de la légende d'Achille, elle prouve que les scènes extérieures n'ont pas seulement été anticipées par Philostrate Mineur²⁶ mais existaient bien au milieu du II^e s., ce qui confirme la culture figurative du rhéteur. D'autre part ce n'est pas le pré qui est représenté ici, mais un fond d'arbres. On pense alors au paysage bucolique tel qu'il est décrit depuis les idylles de Théocrite jusqu'aux pastorales de Longus²⁷, c'est-à-dire un ensemble stéréotypé auquel participent les arbres, le gazon, et les fleurs²⁸. De même au début du roman d'Achille Tatius²⁹, l'ecphrasis du tableau de Sidon, qui représente l'enlèvement d'Europe, décrit la prairie couverte de fleurs, au milieu d'une plantation d'arbres «si serrés que leurs feuillages se touchaient, les rameaux mélangeaient leurs feuilles et celles-ci, entrelacées, formaient un toit au-dessus des fleurs». De sorte que le bosquet qui sert de fond à la scène d'Achille fonctionne comme une métonymie de la prairie, familière aux lecteurs de poésies et de romans.

Les significations, notamment funéraires, de l'épisode de Skyros ont déjà fait l'objet de nombreuses exégèses, tant sur Achille héros ambigu, que sur le message idéologique qu'il véhicule, sur les concepts de *virtus* et de *fortitudo*³⁰, ou sur le choix (plus ou moins volontaire) d'une mort glorieuse plutôt que d'une vie tranquille et obscure³¹.

Ce qui est davantage à souligner ici c'est le succès précoce de certains épisodes de la légende d'Achille en Orient, depuis la tombe archaïque de Kizilbel, en Lycie du nord-est³², où Achille figure à côté de héros troyens. Ce succès a peut-être à voir avec le culte d'Achille en tant que héros, culte surtout répandu autour de la Mer Noire depuis le IV^e s. av. J.-C.³³.

Une autre piste de réflexion concerne la gestuelle. On a vu que si ces figures échappent à la frontalité et au hiératisme de l'art parthe, le choix de leur gestuelle n'est pas, pour autant, clairement attribuable à l'orient hellénisé. Je rappellerai brièvement l'analyse que V. M. STROCKA avait faite de l'Achille d'Ephèse³⁴: sa position lorsqu'il brandit le bouclier peut être qualifiée soit de «baroque» dans une exagération des tensions où jambe gauche et bras gauche sont tendus, sans contrapposto du buste, soit de «classique», et dans ce cas la jambe gauche est fléchie, ce qui génère un contrapposto où l'axe des hanches et celui des épaules s'orientent en sens contraire. J'ajouterai que la position «baroque» me semble héritée d'une attitude défensive due à la fois au déséquilibre du corps et au manque d'élan du bras tenant l'arme: c'est l'attitude du soldat perse levant

²² Ghedini *et al.* 2004, 179–190.

²³ Michaelides 1987, pl. 14 Abb. 33.

²⁴ Laur-Bellart 1964, Abb. 5.

²⁵ Mundell Mango 1994.

²⁶ Contrairement à Ghedini, 2004, 187.

²⁷ Daphnis et Chloé, écrit sous Hadrien.

²⁸ Cusset 2005, 163–178.

²⁹ Leucippé et Clitophon, II^e s.; Billault 2005, 235–245.

³⁰ Kenner 1970, 146, «Achilles als Erlöser und Erlöster zu sehen sei, da sein Kleidertausch seine Verwandlungsfähigkeit für die andere Welt bedeutet».

³¹ Cf. Ghedini 1997, 83–91.

³² Metzger – Moret 1999, 295–318; l'iconographie de cette tombe associe le répertoire de la Grèce propre et celui issu de traditions locales.

³³ Sahin 2005, 413–426; la mosaïque d'Amisos, conservée au musée de Samsun (Turquie), datable du 2^e quart du III^e s., représente Achille adolescent, debout auprès de Thétis assise dans une pose d'affliction.

³⁴ Hanghaus II, WE 4, pièce 14 b, mur sud; Strocka 2002, pl. 63 Abb. 7.

son bouclier, sur le sarcophage d'Alexandre³⁵; par contraste, la position «classique» relève d'une attitude offensive qui porte le corps en avant et entraîne le bras armé, comme l'illustre l'Athéna de l'autel de Pergame. Dans les versions de l'iconographie d'Achille à Skyros, le choix «baroque» semble réparti de manière relativement équitable en Orient et en Occident: la voûte de la *Domus Aurea*, le tableau de la Maison des *Postumii* à Pompéi, la mosaïque de Palmyre, celles de la maison de Théonoé à Zeugma et de Pedrosa de la Vega, répondent à ce schéma. En revanche les exemples orientaux relèvent préférentiellement du choix «classique» et rassemblent la Tombe des Trois Frères, le plat de Seuso, les mosaïques de Kourion et de la maison de la Télète à Zeugma; on note, d'ailleurs, que cette répartition reste souple puisque les deux maisons de Zeugma optent pour des solutions différentes³⁶.

Quel peut être le modèle supposé? Les études récentes³⁷ voient dans la scène en extérieur le critère qui permet de postuler une relation directe du texte aux images, essentiellement par l'intermédiaire de la toreutique. En effet, on a déjà remarqué que c'est sur les objets d'orfèvrerie (les plats de Kaiseraugst et de Seuso) que l'élément paysager apparaît; et si l'on pense au trésor de Begram³⁸ où le combat d'Hector et Achille, Ganymède, Ulysse et Diomède sont représentés, au I^{er} s. ap. J.-C., sur les verres peints et les plâtres, la piste de la toreutique dans la diffusion iconographique se consolide, puisque ces plâtres sont des moulages d'argenterie.

2. La voûte

Le médaillon central, inscrit au cœur d'un réseau d'hexagones, enferme Ganymède enlevé par l'aigle de Zeus. Le thème a connu un grand succès à partir du IV^e s. et correspond bien au goût de l'époque qui parle par allégories et symboles et, comme le disait P. BRUNEAU³⁹, fait de l'épisode un mythe qui ouvre la voie aux interprétations religieuses (Abb. 7).

Le genou gauche à terre, la jambe droite tendue (et sortant du cadre), l'adolescent se retient d'une main appuyée au sol et lève la droite dans un geste de défense. Derrière lui, l'aigle, cependant, est d'un type plus protecteur que menaçant, avec sa petite tête et ses grandes ailes enveloppantes: l'une d'elles semble même accrochée à l'épaule de Ganymède qui deviendrait ainsi une figure ailée. Ni *pedum*, ni *syrix* ne sont représentés, et le fond bleu exclut toute représentation de paysage, contradictoire, en cela, avec le genou et la main, clairement appuyés au sol. En revanche, des traces en négatif rendent possible la présence des chiens du jeune homme surpris en pleine chasse, selon une formule connue dans des mosaïques orientales et qui dériverait d'un prototype hellénistique⁴⁰.

La formule choisie ici diffère de celle de Léocharès où l'ascension de Ganymède debout s'apparente à une apothéose⁴¹. A cette »Entführung« s'oppose ici l'»Ergreifung«⁴² manifestée par l'effroi du rapt, la violence qui précipite le jeune homme à terre et sans défense. Un genou au sol, Ganymède a la position du guerrier vaincu: déjà précocement attestée dans la mosaïque de Morgantina⁴³, dans la deuxième moitié du III^e av. J.-C., elle est toujours en vigueur à l'époque sévérienne dans la mosaïque de Baccano⁴⁴; parmi les autres

³⁵ Provenant de Sidon et conservé au musée archéologique d'Istanbul.

³⁶ Les versions occidentales semblent plus éclectiques: dans la mosaïque en partie lacunaire de Nîmes, la jambe droite du héros, portée en avant, dénote une version «classique» et offensive.

³⁷ Ghedini *et al.* 2004, 185.

³⁸ Hackin 1954.

³⁹ Bruneau 1962, 196.

⁴⁰ Cf. mosaïques de Salamine de Chypre, de Tarse: Tortorella 2004, 44 f.

⁴¹ Cf. l'analyse politique faite par Bujard 2005, 227–234, qui lit l'enlèvement-apothéose de Ganymède comme l'image de Caracalla, élu divin.

⁴² Sichtermann 1953, 65. Sur le thème de l'Ergreifung et sa mise en oeuvre dans les mythes, cf. Muth 1999.

⁴³ Morgantina (Serra Orlando), maison de Ganymède, pièce 3 serait la plus ancienne représentation: Tortorella 2005, 54; Sjökvist 1959, 132 pl. 27 Abb. 26.

⁴⁴ Tortorella 2005, 43.

exemples⁴⁵, je ne retiendrai que l'emblema carré d'une tombe de Tyr (musée de Beyrouth), daté du III^e ⁴⁶: Ganymède est vêtu, *syrix* et *pedum* sont tombés à terre, sur une ligne de sol clairement visible, et l'aigle imposant domine de sa tête et de ses ailes étendues le jeune homme qui esquisse un geste de défense.

En contexte funéraire⁴⁷, l'aigle, peint ou sculpté, lié ou non à Ganymède, est souvent présenté dans sa situation la plus naturelle, au sommet d'une voûte, d'un plafond ou d'un arc: à Marissa, les deux aigles symétriques jouent le rôle d'acrotères au-dessus des angles de la niche⁴⁸. En Syrie, à Frikya (près d'Apamée), l'aigle «porte» le buste du défunt couronné par deux Victoires⁴⁹. Et dans la tombe de Qatoura⁵⁰ dans le Djebel Halala, à l'ouest d'Alep (III^e), l'aigle vole au-dessus du défunt étendu. Le thème est fréquent également en Jordanie, dans plusieurs tombeaux de Qweilbeh, notamment celui de l'aigle en médaillon, où l'oiseau ailes déployées occupe le centre du plafond⁵¹.

La présence de l'aigle n'étonne donc pas dans les tombeaux, ce qui rend pour ainsi dire naturelle sa mise en scène dans le mythe de Ganymède⁵². Tout se passe comme si l'enlèvement du jeune berger par le rapace permettait la fusion d'un symbole indigène et d'un récit gréco-romain dont le héros, toutefois, est oriental. Et on a déjà remarqué que l'ascension d'un mortel recoupait le mythe babylonien d'Etana, roi de Kish, porté par un aigle vers le ciel où il s'empare des insignes royaux⁵³. D'ailleurs sur des sceaux-cylindres d'Ourouk⁵⁴, un pâtre et deux chiens regardent le héros-berger dans son envol.

Dans la lecture qu'en faisait F. CUMONT, la Syrie aurait contribué à diffuser le concept de la survie de l'âme humaine tirant sa substance de Sol où elle retourne; l'aigle, oiseau de Sol, représenterait alors à la fois l'âme du mort et l'incarnation du Sol⁵⁵.

Des lectures plus récentes⁵⁶ préfèrent mettre en évidence la relation de l'aigle avec le ciel: l'aigle tenant une couronne, représente, en fait, le cosmocrator Bel-Zeus-Jupiter. De sorte que, pour résumer rapidement, la figuration de l'aigle funéraire ne relève pas d'une eschatologie sôtérique, mais exprime le pouvoir victorieux du dieu créateur, ordonnateur et protecteur, l'homme étant une part du cosmos, et non une victime de sa propre existence ou des pouvoirs divins.

A ce point, on ressent toute l'ambiguïté du personnage de Ganymède: du moins dans la formule iconographique choisie ici, il est bien impuissant devant son destin et devant un pouvoir divin qui le dépasse manifestement. Mais dans la mesure où le spectateur lit une image non dans son immédiateté, mais avec toutes les nuances, les inflexions et les enrichissements que lui apportent sa connaissance du mythe et celle d'autres monuments figurés, il décèle, au-delà de l'effroi du rapt, l'apothéose finale.

Conclusion

Dans ce rapide exposé, j'ai laissé provisoirement de côté les autres zones de la chambre peinte, plus ancrées dans des traditions iconographiques locales, pour concentrer l'analyse sur les deux thèmes dont la polyvalence met en évidence la question de l'interprétation par les artistes/artisans et celle de la lecture par leurs commanditaires d'images déjà véhiculées depuis des siècles.

⁴⁵ Cf. les exemples ajoutés par Bruneau 1962, 197 au catalogue de H. SICHTERMANN complété par M. M. MILNE, *AJA* 59, 1955, 68–71. Salamine de Chypre, thermes du Gymnase, avec bouclier, carquois et arc abandonnés à terre (III^e s. ap. J.-C.), Sousse, Thessalonique: cf. Foucher 1979, 155–168.

⁴⁶ Chéhab 1975, 373; Wattel de Croizant 2001, 268. 274 Abb. 3.

⁴⁷ Cf. les nombreuses tessères funéraires de Palmyre: aigle avec une palme ou une couronne au-dessus du défunt; aigle et corbeille sur des stèles funéraires de Bâlkis-Zeugma; aigle stéphanophore prenant son essor (Raqqâ, Ma'loûla): Cumont 1917, 52.

⁴⁸ Marissa en est le plus ancien exemple (III^e s. av. J.-C.), cf. Peters – Thiersch 1905.

⁴⁹ Cumont 1917, 55.

⁵⁰ Cumont 1917, 53 f.: tombe rupestre d'un vétéran: décor sculpté.

⁵¹ Barbet – Vibert-Guigue 1988, 174–176 pl. 90.

⁵² Turnheim 2004, 895–903, souligne les implications de cette apothéose, le fait, pour un mortel, d'être aimé par un dieu impliquant sa mort.

⁵³ Cumont 1917, 82.

⁵⁴ Cf., entre autres, Parrot 1960, 188 fig. 226.

⁵⁵ Février 1931.

⁵⁶ Drijvers 1982, 709–733.

Toutefois cette question ne se pose pas de la même façon dans les centres hellénisés de la Syrie agricole (Antioche, Apamée, Laodicée) et dans les villes en contexte désertique de la Syrie pastorale (Palmyre, Douira-Europos)⁵⁷. Et on a déjà observé que, en Syrie désertique, la permanence des formes locales en sculpture⁵⁸ contrastait avec la forte empreinte hellénisée de la mosaïque. Cette dichotomie s'expliquerait par le fait que la technique de la mosaïque, inconnue en Orient, est tout entière un art d'importation réservé à une élite et mis en œuvre par des artisans fortement dépendants du répertoire classique comme des techniques⁵⁹.

Mais peut-on dire qu'il en est de même en peinture? L'écart chronologique qui sépare le Tombeau des Trois Frères des mosaïques d'Achille et de Cassiopée montre que, un siècle avant les mosaïques, les ateliers de peintres, non seulement étaient en mesure d'interpréter ce répertoire dans une esthétique hellénisée, mais surtout travaillaient pour des commanditaires qui le leur réclamaient. Ce qui ne les empêchait pas de suivre des traditions diverses, depuis la raideur des figures du tombeau de Hairan jusqu'à la gesticulation de celles du tombeau des Trois Frères. On voit ici à l'œuvre le double phénomène bien connu dans la vie culturelle de la Syrie hellénistique et romaine où se superposent hellénisation et orientalisation dans des échanges stimulés par la conquête séleucide mais attestés dès le IX^e s. av. J.-C.⁶⁰.

Naturellement, en Syrie comme ailleurs, il est malaisé d'évaluer la culture et les attentes des commanditaires; une piste nous est cependant fournie par les épigrammes funéraires: environ soixante-dix textes ont été repérés dans le Hauran et le Djebel Druze⁶¹: inscrits dans des cartouches en façade de tombeaux familiaux, ils empruntent leurs citations à l'Anthologie Palatine, et, souvent, à l'Iliade avec une préférence pour des héros tels qu'Achille, Patrocle, Diomède, Ulysse.

Bibliographie

- Balty 1995 J. Balty, Iconographie classique et identités régionales. Les mosaïques romaines de Syrie, in: J. Balty, Mosaïques antiques du Proche-Orient. Chronologie, iconographie, interprétation, Annales littéraires de l'Université de Besançon 551, Centre de recherches d'histoire ancienne 140 (Paris 1995) 154–159.
- Balty 2002 J.-Ch. Balty, Odeinat, «roi des rois», CRAI 146, 2002, 729–741.
- Barbet – Vibert-Guigue 1988 A. Barbet – Cl. Vibert-Guigue, Les peintures des nécropoles romaines d'Abila et du Nord de la Jordanie, 2 Vol., Bibliothèque archéologique et historique 130 (Paris 1988).
- Billault 2005 A. Billault, Les paysages dans le roman d'Achille Tatius, in: B. Pouderon (éd.), Lieux, décors et paysage de l'ancien roman, des origines à Byzance, Actes du 2^e colloque de Tours 24–26 octobre 2002, Collection de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée 34 (Lyon 2005) 235–245.
- Bruneau 1962 Ph. Bruneau, Ganymède et l'aigle. Images, caricatures et parodies animales du rapt, BCH 86, 1962/1, 193–228.
- Bujard 2005 S. Bujard, La mosaïque aux divinités d'Orbe-Boscéaz (Suisse), in: H. Morlier (éd.), La mosaïque gréco-romaine IX. Actes du colloque de l'AIEMA, Rome 5–10 novembre 2001, CEFR 352 (Rome 2005) 227–234.
- Chéhab 1971 M. Chéhab, Mosaïques inédites du Liban, in: H. Stern – M. Le Glay (éds.), La mosaïque gréco-romaine II. Actes du II^e colloque de l'AIEMA, Vienne 30 août–3 septembre 1971 (Paris 1975) 371–376.
- Colledge 1976 M. A. R. Colledge, The Art of Palmyra (Londres 1976).
- Cumont 1917 F. Cumont, Études syriennes (Paris 1917).
- Cusset 2005 Chr. Cusset, Fonctions du décor bucolique dans les Pastorales de Longus, in: B. Pouderon (éd.), Lieux, décors et paysage de l'ancien roman, des origines à Byzance, Actes du 2^e colloque de Tours 24–26 octobre 2002, Collection de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée 34 (Lyon 2005) 163–178.
- Drijvers 1982 H. J. W. Drijvers, After life and funerary symbolism in Palmyrene religion, in: U. Bianchi – M. J. Vermaseren (ed.), La soteriologia dei culti orientali nell'Impero romano. Atti del colloquio interna-

⁵⁷ Schlumberger 1970, 204.

⁵⁸ Par ex. les reliefs de Babulin près d'Alep présentent différents degrés dans l'acculturation: les reliefs assez sommaires font une part prépondérante aux thématiques hellénistico-romaines, mais le traitement (frontalité, schématisation des visages et des coiffures) dénote fortement le caractère oriental: Griesheimer – Chéhadeh 1998, 189.

⁵⁹ Balty 1995.

⁶⁰ Teixidor 1989, 81–95.

⁶¹ Sartre 2001, 205–222.

- zionale su “La soterologia dei culti orientali nell’impero romano”, Roma 24–28 settembre 1979, EPRO 92 (Leyden 1982) 709–733.
- Février 1931 J. G. Février, *La religion des Palmyréniens* (Paris 1931).
- Foucher 1979 L. Foucher, L’enlèvement de Ganymède figuré sur les mosaïques, *AntAfr* 14, 1979, 155–168.
- Gawlikowski 2005 M. Gawlikowski, L’apothéose d’Odeinat sur une mosaïque récemment découverte à Palmyre, *CRAI* 149, 4, 2005, 1293–1304.
- Gawlikowski – Żuchowska 2010 M. Gawlikowski – M. Żuchowska, La mosaïque de Bellérophon, *Studia Palmyreńskie* 11, 2010, 9–42.
- Ghedini 1997 F. Ghedini, Miti greci nella pittura della prima età imperiale come specchio di un messaggio ideologico. Achille a Sciro, in: *Le Giornate del Castello, Incontri di studio, Quaderni del Museo Archeologico del Friuli Occidentale* 1, 1997, 83–91.
- Ghedini 1997b F. Ghedini, Achille “eroe ambiguo” nella produzione musiva tardo-antica, *AntTard* 5, 1997, 239–264.
- Ghedini 2004 F. Ghedini, Achille a Sciro, in: *Le Immagini di Filostrate Minore, Antenor* 3, 2004, 17–26.
- Ghedini *et al.* 2004 F. Ghedini – I. Colpo – M. Novello, Filostrate Minore. La prospettiva dello storico dell’arte, in: *Le Immagini di Filostrate Minore, Antenor* 3, 2004, 179–190.
- Griesheimer – Chehadeh 1998 M. Griesheimer – K. Chehadeh, Les reliefs funéraires du tombeau du prêtre Rapsonès (Babulin, Syrie du Nord), *Syria* 75, 1998, 171–192.
- Hackin 1954 J. Hackin, Nouvelles recherches archéologiques à Begram. Études comparatives, *Mémoires de la Délégation française en Afghanistan* 11, 1954.
- Ingholt 1935 H. Ingholt, Five dated tombs from Palmyra, *Berytus* II, 1935, 57–140.
- Kenner 1970 H. Kenner, *Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike* (Klagenfurt 1970).
- Lancha 1997 J. Lancha, *Mosaïque et culture dans l’Occident romain (I^{er}–IV^e s.)* (Rome 1997).
- Laur-Bellart 1964 R. Laur-Bellart, *Le trésor d’argent d’époque romaine tardive de Kaiseraugst (Argovie), Musée romain d’Augst (Bâle)* (Bâle 1964).
- LIMC *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* (Zürich – Munich 1981–1999).
- Mansuelli 1950 G. A. Mansuelli, *Ricerche sulla pittura ellenistica, Studi e Ricerche* (Bologne 1950).
- Metzger – Moret 1999 H. Metzger – J.-M. Moret, Observations sur certaines peintures tombales de Kizilbel, en Lycie du nord-est, *JSav* 1999, 295–318.
- Michaelidès 1987 D. Michaelidès, *Chypriot mosaics* (Nicosie 1987).
- Mundell Mango 1994 M. Mundell Mango, *The Seuso Treasure* (Ann Arbor 1994).
- Muth 1999 S. Muth, Hylas oder der ergriffene Mann. Zur Eigenständigkeit der Mythenrezeption in der Bildkunst, *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt, Symposium, Rom* 19.–20. Februar 1998, *Palilia* 6, 1999, 109–129.
- Parrot 1960 A. Parrot, *Sumer* (Paris 1960).
- Peters – Thiersch 1905 J.-P. Peters – H. Thiersch, *Painted tombs in the necropolis of Marissa (Mareshah)* (Londres 1905).
- Pouzadoux 2005 Cl. Pouzadoux, L’invention des images dans la seconde moitié du IV^e siècle. Entre peintres et commanditaires, in: M. Denoyelle – E. Lippolis – M. Mazzei – C. Pouzadoux (éds.), *La céramique apulienne. Bilan et perspectives, actes de la table ronde organisée par l’EFR en collaboration avec la Soprintendenza per i beni archeologici della Puglia et le Centre Jean Bérard de Naples* 30 novembre–2 décembre 2000, *Collection du Centre Jean Bérard* 21 (Naples 2005).
- Sahin 2005 D. Sahin, The Amisos mosaic of Achilles, in: H. Morlier (éd.), *La mosaïque gréco-romaine IX. Actes du colloque de l’AIEMA, Rome* 5–10 novembre 2001, *CEFR* 352 (Rome 2005) 413–426.
- Sartre-Fauriat 2001 A. Sartre-Fauriat, L’exaltation des morts dans les épitaphes du Hauran à l’époque impériale, in: J.-P. Vernant – O. Dumoulin – F. Thelamon (éds.), *Autour des morts. Mémoire et identité, Actes du Ve Colloque international sur la sociabilité, Rouen*, 19–21 novembre 1998, *Publications de l’Université de Rouen* 296 (Rouen 2001) 205–222.
- Schlumberger 1960 D. Schlumberger, *Descendants non méditerranéens de l’art grec, Syria* 1960, 131–166. 253–318.
- Schlumberger 1970 D. Schlumberger, *Orient hellénisé* (Paris 1970).
- Sichtermann 1953 H. Sichtermann, *Ganymed. Mythos und Gestalt in der antiken Kunst* (Berlin 1953).
- Sjökqvist 1960 E. Sjökqvist, *Excavations at Morgantina (Serra Orlando) 1959. Preliminary Report IV, AJA* 64, 1960, 125–135.
- Stauffer 1995 A. Stauffer, Kleider, Kissen, bunte Tücher, in: A. Schmidt-Colinet (éd.), *Palmyra. Kulturbegegnung im Grenzbereich, AW* 26, 1995, 57–71.
- Stauffer 2007 A. Stauffer, Imports and Exports of Textiles in Roman Syria, in: M. Sartre (éd.), *Productions et échanges dans la Syrie grecque et romaine. Actes du colloque de Tours, juin 2003, Topoi suppl.* 8, 2007, 357–373.
- Stern 1977 H. Stern, *Les mosaïques des maisons d’Achille et de Cassiopée à Palmyre, Institut français d’archéologie de Beyrouth* 101 (Paris 1977).

- Strocka 1977 V. M. Strocka, Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos, *FiE* VIII/1 (Vienne 1977) 104–108 fig. 220–221.
- Teixidor 1989 T. Teixidor, Sur quelques aspects de la vie religieuse dans la Syrie à l'époque hellénistique et romaine, in: J.-M. Dentzer – W. Orthmann (éds.), *Archéologie et histoire de la Syrie, II. La Syrie de l'époque achéménide à l'avènement de l'Islam* (Saarbrücken 1989).
- Tortorella 2004 S. Tortorella, Hinc aquila ferebat caelo sublimis idaeum (Petr. Sat. 83,3). Il mito di Ganimede in un emblema da Privernum e in altri mosaici romani, *Musiva e sectilia* 1, 2004, 35–61.
- Turnheim 2004 Y. Turnheim, Visual Art as Text. The Rape of Ganymede, in: M. Fano Santi (ed.), *Studi di archeologia in onore di Gustavo Traversari II* (Rome 2004) 895–903.
- Wattel de Croizant 2001 O. Wattel de Croizant, Les amours des dieux, in: D. Paunier – Chr. Schmidt (éds.), *La mosaïque gréco-romaine VIII. Actes du Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale*, Lausanne, Suisse, 6–11 octobre 1997 (Lausanne 2001).
- Will 1985 E. Will, Pliny l'ancien et Palmyre. Un problème d'histoire ou d'histoire littéraire? *Syria* 3–4, 1985, 263–269.
- Yon – al-As'ad 2001 J.-B. Yon – Kh. al-As'ad, *Inscriptions de Palmyre. Promenades épigraphiques dans la ville antique de Palmyre* (Beyrouth – Paris 2001).
- Zimmermann 2002 N. Zimmermann, Ausstattungen von Haupt- und Nebenzimmern. Zur Datierung der Wandmalereien des Hanghaus 2 in Ephesos, in: F. Krinzinger (éd.), *Das Hanghaus 2 von Ephesos. Studien zu Baugeschichte und Chronologie*, *AF* 7 (Vienne 2002) 101–117.

Abbildungen

- Abb. 1: Vue d'ensemble de la chambre peinte dans le tombeau des Trois Frères (CL. VIBERT-GUIGUE)
- Abb. 2: La lunette avec la scène d'Achille à Skyros (H. ERISTOV)
- Abb. 3: Hypothèse de restitution du décor de la lunette (Infographie CL. VIBERT-GUIGUE)
- Abb. 4: Inscriptions palmyréniennes de la lunette (H. ERISTOV)
- Abb. 5: Détail du manteau d'Agyrtès révélé sous éclairage UV (R. GAILLARDE-GAMMA)
- Abb. 6: Détail des arbres de l'arrière-plan et d'Ulysse sous éclairage UV (R. GAILLARDE-GAMMA)
- Abb. 7: Ganimède au centre de la voûte (CL. VIBERT-GUIGUE), restitution infographique (C. KOHLMAYER)

Hélène Eristov
 CNRS, *Archéologies d'Orient et d'Occident (UMR 8546)*
 E. N. S.
 45 rue d'Ulm
 F – 75005 Paris
 Helene.eristov@ens.fr

Claude Vibert-Guigue
 Archéologies d'Orient et d'Occident (UMR 8546 du CNRS)
 E. N. S.
 45 rue d'Ulm
 F – 75005 Paris
 claude.vibert-guigue@ens.fr