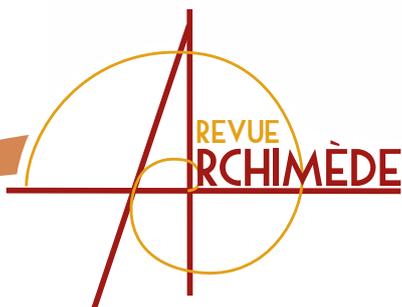


# ARCHIMÈDE N°10

ARCHÉOLOGIE ET HISTOIRE ANCIENNE

2023

Anne-Sylvie BOISLIVEAU  
Hassan BOUALI  
Mathilde BOUDIER  
Claude CALAME  
Hassan CHAHDI  
Giulia DE PALMA  
Nico DOGAER  
Guillaume DYE  
Michaël GIRARDIN  
Sven GÜNTHER  
Paul HEILPORN  
Steven C. JUDD  
Daniela LEFÈVRE-NOVARO  
Karin MACKOWIAC  
Alix PEYRARD  
Evelyne PRIOUX  
Éric VALLET  
Franck WASERMAN  
Julien ZURBACH



Directeur de publication : Michel HUMM  
Directrice de la revue : Sandra BOEHRINGER  
Rédacteurs en chef : Sylvain PERROT & Airtón POLLINI

# ARCHIMÈDE N°10

ARCHÉOLOGIE ET HISTOIRE ANCIENNE 2023

**1** DOSSIER THÉMATIQUE 1  
LE CORAN EN CONTEXTE(S) OMEYYADE(S)

**77** DOSSIER THÉMATIQUE 2  
HISTORIOGRAPHIE DE LA FISCALITÉ ANTIQUE

## VARIA

**157** Claude CALAME  
*L'Hymne homérique à Déméter : un manifeste écoféministe ?*

**170** Daniela LEFÈVRE-NOVARO  
Les pratiques cultuelles à Haghia Triada et en Messara occidentale (Crète) de la période néopalatiale aux phases de formation de la *polis* de Phaistos : restructurations ou évolutions ?

**186** Karin MACKOWIAK  
Héroïque jeunesse, victoire éclose : à propos d'un combat de pygmées et de grues  
(retour sur l'hydrie du Louvre F 44)

**201** Giulia DE PALMA et Evelyne PRIOUX  
Poétique du paysage dans la tombe de Patron : nouveaux regards sur les intentions de la commande

**225** Alix PEYRARD  
La correspondance d'Adolf Michaelis. Relations et échanges au sein de la communauté archéologique franco-allemande au tournant du XX<sup>e</sup> siècle.

## VARIA

dir. Yannick MULLER et Šárka VÁLEČKOVÁ

### L'HYMNE HOMÉRIQUE À DÉMÉTER : UN MANIFESTE ÉCOFÉMINISTE ?

Claude CALAME

Directeur d'études

École des Hautes Études en Sciences Sociales - Centre AnHiMA (UMR 8210) Paris

claude.calame@unil.ch

#### RÉSUMÉ

La prise de conscience du changement climatique avec l'investigation sur ses causes et la préoccupation quant à l'impact des activités humaines sur les transformations de la biosphère ont provoqué une redéfinition du féminisme en écoféminisme. La question des relations de domination des hommes sur les femmes se double désormais d'une critique de la domination des humains sur la « nature », sinon de la domination coloniale puis néocoloniale des pays du Nord sur les pays du Sud.

La confrontation anthropologique avec les représentations et les pratiques d'une autre culture, en l'occurrence celle de la Grèce ancienne, implique en retour d'adopter un regard critique à l'égard de nos propres représentations et concepts. Une relecture de l'*Hymne homérique à Déméter* permet de revenir sur les usages féministes de ce poème, par trop centrés sur la relation mère-fille, tout en mettant en cause certaines des conceptions écoféministes contemporaines qui associent au féminin un environnement réduit à l'état d'une « nature », Terre-Mère incarnée dans la divine Gaïa... Entre mythe et rituels, le récit du rapt de Perséphone invite à repenser le rôle des pratiques des femmes et des hommes dans leurs rapports avec un environnement par ailleurs indispensable à leur survie, matérielle et culturelle.

#### MOTS-CLÉS

Ecoféminisme,  
Nature,  
mythe,  
Terre-Mère,  
Déméter,  
Coré,  
Gaïa,  
hymne homérique.

#### THE HOMERIC HYMN TO DEMETER: AN ECOFEMINIST MANIFESTO?

Rising awareness of climate change, including investigation of its causes and concern about the impact of human activity on the transformations of the biosphere, has prompted a redefinition of feminism into ecofeminism. The reflection on male-female domination has now extended to a critique of men's domination over "nature", if not of the colonial then neocolonial domination of the global North over countries in the South.

The anthropological confrontation with the representations and practices of other cultures – I will here focus on ancient Greece – entails that, in return, we reassess our own representations and concepts with a critical eye. In this rereading of the *Homeric Hymn to Demeter*, I will reexamine the poem's feminist uses, which have tended to focus far too much on the mother-daughter relationship, while challenging some contemporary ecofeminist notions that associate the feminine with an environment reduced to the state of "nature", with Mother Earth embodied in the divine figure Gaia. The narrative of the rape of Persephone – in between myth and ritual – invites us to rethink the role of women's and men's practices as they establish relations with an environment that is necessary to their material and cultural survival.

#### KEYWORDS

Ecofeminism,  
Nature,  
myth,  
Mother Earth,  
Demeter,  
Kore,  
Gaia,  
Homeric hymn.

« En plus d'un concept de lutte critique, l'«*écoféminisme*» était et reste un concept qui ouvre la perspective d'une société et d'une économie qui ne seraient pas fondées sur les colonisations de tous genres : celle des femmes par les hommes, de la nature par les êtres humains, des colonies par les métropoles ». C'est ainsi que Maria Mies et Vandana Shiva définissaient l'écoféminisme dans le livre au titre homonyme, paru au début des années quatre-vingt-dix du siècle dernier. Et Maria Mies de préciser dans sa « Préface à l'édition française » : « Nous avons commencé à entrevoir le lien étroit entre la relation d'exploitation et de domination de la nature par l'homme (mise en place par la science moderne réductionniste depuis le 16<sup>e</sup> siècle) et la relation d'exploitation et d'oppression des femmes par les hommes qui prédomine dans la plupart des sociétés patriarcales, même dans les sociétés modernes industrielles » [1].

Le constat récent du réchauffement climatique et des différentes destructions dont l'environnement est désormais la victime n'a pas manqué de provoquer plusieurs investigations sur les causes de ces atteintes. Ces interrogations d'ordre écologique ont débouché sur la certitude de l'impact des activités humaines non seulement sur le milieu indispensable à la survie des hommes et des femmes vivant en communautés, mais aussi sur la biosphère en général. Ces préoccupations environnementales n'ont pas été sans influence sur plusieurs mouvements de défense des droits des femmes, provoquant en particulier une redéfinition du féminisme en écoféminisme [2]. De manière en somme intersectionnelle, la plupart des mouvements écoféministes, dès leur apparition en particulier aux États-Unis dans les luttes contre les centrales nucléaires et les déchets toxiques, dénoncent les relations de domination des hommes sur les femmes, les rapports d'exploitation des

humains à l'égard d'un environnement objectivé en « nature » (au féminin !) et, dans la même ligne, les rapports d'une domination désormais néo-coloniale des pays riches du Nord, avec leurs savoir-faire techniques et technologiques, sur les pays pauvres du Sud ; ceux-ci sont appelés à fournir à l'exploitation par les plus puissants main d'œuvre à vil prix et ressources « naturelles » à profusion [3].

## LA FIGURE DE LA « GODDESS » ET LA TERRE-MÈRE

Or parmi les différents mouvements écoféministes qui se sont développés à l'occasion des luttes des années soixante-dix pour l'environnement, une mouvance importante est d'inspiration spiritualiste : elle peut être rattachée à l'idée du féminin sacré inspiré en particulier par « *the Goddess movement* » en réaction contre les religions dominées par les figures masculines et les hommes. En contraste, fondée non pas sur une théologie, mais une « théologie », la vénération spiritualisante des femmes s'adresse à une Déesse ou une Grande déesse primordiale. En particulier l'écoféministe Starhawk n'a pas manqué de faire de la Déesse moins une représentante de la nature incarnée dans la figure de Terre que la figure divine de la Mère, engageant à une spiritualité en relation avec les cycles de la naissance, de l'initiation, de la maturation, de la réflexion et de la mort. En contraste avec le Dieu qui a créé le monde, mais qui vit ailleurs, la Déesse correspond au monde envisagé comme un organisme maternel, sensible et vivant. Le culte qui lui est rendu s'appuie – rappelons-le – sur un « *Witchcraft* » primordial et plus précisément sur les pratiques de magie et de sorcellerie de la Wicca, un mouvement religieux offrant un cadre rituel d'inspiration chamanique et se référant à la déesse

[1] MIES & SHIVA 1993, p. 15, puis MIES 1999, p. 9.

[2] Le terme et le concept d'écoféminisme ont été développés en France par d'EAUBONNE 1974 : p. 221-227, qui entend fonder un nouvel humanisme en rupture avec le phallocratisme des hommes ; celui-ci se serait manifesté d'abord par l'appropriation d'une agriculture dévolue aux femmes, dans les affinités entre fécondation du ventre féminin et fertilité des champs, puis par

l'exploitation des ressources terrestres et de la nature.

[3] On trouvera dans l'article récent de LARRÈRE 2022, p. 140-143, une bonne synthèse quant à l'histoire et la géographie de ces différents mouvements écoféministes de la fin du siècle dernier ; voir désormais aussi 2023, p. 7-28. On pourra se référer aux différents textes traduits en français et réunis par HACHE 2016.

romaine Diane et à ses représentantes dans d'autres religions traditionnelles telle Artémis du côté grec [4].

Mais par référence à la Grèce classique c'est évidemment l'incontournable figure de Gaia, en différentes déclinaisons, est convoquée par les mouvements écoféministes d'inspiration théalogique. Aucun étonnement dès lors à voir la déesse Gaia figurer en tête des onze « *lost goddesses of Early Greece* » présentées et racontées au titre de « mythes pré-helléniques » par Charlene Spretnak, écoféministe de la première heure dans le sens d'une critique écosociale de l'usage des technologies, appuyée sur une spiritualité spécifiquement féminine. Dans cette perspective Gaia est offerte comme « *the ancient Earth-Mother who brought forth the world and the human race from "the gaping void, Chaos"* ». En sa présence « totémique », elle serait ainsi la figure préhellénique et emblématique d'une « *Goddess spirituality* ». En tant que Déesse, elle engagerait par les symboles, les mythes et les rituels à l'intégration du self dans la communauté terrestre, évoquant ainsi un soi plus large, correspondant à la plénitude notre être [5].

## DÉMÉTER ET LA PRODUCTION AGRICOLE

À vrai dire la figure de Gaia a récemment connu, dans différentes réflexions politico-philosophiques sur les rapports désormais destructeurs de l'homme avec son environnement, des récupérations et des spéculations si nombreuses qu'elles nous invitent à y revenir dans une autre étude d'anthropologie historique et critique [6]. Pour l'instant, dans le nécessaire retour aux catégories propres à la culture de référence, on se limitera à remarquer que, sous la dénomination commune de *gê* ou de *gaïa*, la terre grecque est envisagée essentiellement comme terre cultivée et donc nourricière. Dans cette mesure on pourra se demander si la figure d'une Terre-Mère des origines

ne serait pas incarnée par l'Olympienne Déméter davantage que par la primordiale Gaia.

En effet la fille de Cronos et de Rhéa ne porterait-elle pas d'emblée dans son nom les désignations de la terre et de la mère ? À vrai dire, du point de vue linguistique et étymologique, s'il n'y a pas d'hésitation quant à la présence de *metér* dans le nom propre de la déesse, en revanche *Dé-* et son dérivé hypocoristique *Déô*, un autre nom pour Déméter, ne sauraient être issus de *gê* [7]. Quant à la spéculation étymologisante indigène, le Socrate mis en scène dans le *Cratyle* de Platon rapproche la syllabe initiale du nom de Déméter des formes du verbe *dídōmi*, « donner » : Déméter en tant que mère parce qu'elle donne la nourriture [8].

En revanche auprès des poètes épiques considérés par Hérodote comme fondateurs de la théogonie grecque, Déméter est associée de manière constante avec la terre cultivée. Ainsi en va-t-il d'Hésiode et de sa *Théogonie*. Déméter est introduite dans l'ordre de la généalogie des dieux qui seront ceux de l'Olympe. Avec Hestia et Héra, puis Hadès, Poséidon et Zeus, « le père des dieux et des hommes », Déméter est présentée comme issue de l'union de Rhéa et de Cronos ; par son union avec Zeus, son frère, elle devient la mère de Perséphone ; la jeune fille est elle-même enlevée par Aïdoneus, et cela avec le consentement de son père ; puis la déesse s'unit avec le héros Iasion au gras pays de Crète pour donner naissance à Ploutos qui accorde l'opulence à tous les hommes [9]. Quant au poème que le même Hésiode a consacré aux travaux et aux jours, la déesse Déméter y est d'emblée associée au grain que porte la terre-*gaïa* et qui, à l'issue d'une récolte opportune, apporte la vie à l'homme mortel. C'est donc la respectable Déméter qui remplit de ressources de vie la grange de Persès, le destinataire du poème hésiodique, à l'issue de son constant travail agricole. C'est elle encore

[4] STARHAWK, 1979/1999, p. 102-118. Quant au « *Witchcraft* » des origines, l'un de ses représentants les plus déterminants n'est autre que Robert GRAVES, l'auteur de *The Greek Myths*, London, Penguin Books, 1955, mais aussi de *The White Goddess : A Historical Grammar of Poetic Myth*, London, Faber & Faber, 1948 (réédité à quatre reprises !). Quant au bricolage de différentes traditions spiritualistes et religieuses offert par différents mouvements écoféministes se référant au « féminin sacré », voir l'étude récente de RIMLIGER 2021.

[5] SPRETNAK 1992, p. 45-46 et XI-XIV. Sur la figure de la « *Goddess* » on pourra aussi se référer à l'ouvrage de CHRIST 1997, p. 50-69, qui, dans une quête « théalogique », fait l'histoire de la puissance divine unique ; voir aussi, dans le même sens, POLLACK 1997, p. 9-28, ainsi que, de manière syncrétique, REID-BOWEN, 2016, p. 57-84.

[6] Dans une étude à venir, consacrée aux usages écoféministes de la divine Gaia comme figure tutélaire, je reviendrai sur les usages sophistiqués qu'en fait Bruno LATOUR (2015) à la suite de James Lovelock ; pour l'instant on pourra se référer à mon étude de 2020/21, p. 6-8.

[7] Si elle est parfois utilisée par les poètes tragiques, ce sont les scholiastes qui identifient l'interjection *dâ* avec *gê* ; voir par exemple la scholie à Eschyle, *Agamemnon* 1072 (p. 11 Smith) qui voit dans *dâ* une forme dorienne de *gê* et fait de Déméter une Géméter ; cf. CHANTRAINE 1968-1980, p. 244.

[8] Platon, *Cratyle* 404b.

[9] Hésiode, *Théogonie* successivement 453-458, 912-914 et 969-974 ; sur les figures de Ploutos et de Iasios/Iasion, voir WEST 1966, p. 422-423, et surtout RICHARDSON 1974, p. 316-320 (également sur la figure de Iacchos).

qui, avec Zeus Chthonios, Zeus le « Souterrain », contribuera au murissement du blé « sacré » à l'issue des travaux agricoles implicitement accomplis par les hommes [10].

Pour l'instant donc, à lire les poèmes hésiodiques, Déméter apparaît dans une double fonction : puissance divine suscitant la fertilité de la terre quant à elle cultivée par les hommes ; mère qui enfante une fille destinée à être enlevée par l'occupant de l'Hadès. Pas de quoi assimiler la respectable déesse invoquée avec Zeus Chthonios pour la maturation du blé ni à la Terre, ni à la Mère, abusivement divinisées pour l'occasion par l'honneur d'une majuscule ! [11] En Grèce même ce n'est guère que Diodore de Sicile qui, à propos de la renaissance de Dionysos et du processus de production du vin comparé à celui de la production agricole, attribuera aux poètes des temps anciens et aux mythographes l'assimilation entre Déméter et la terre comme mère (*gê mēter*) [12].

## DU RÉCIT AU RITUEL : L'HYMNE HOMÉRIQUE À DÉMÉTÉR

Mais dès la formation des constellations de figures divines qui, en bon régime polythéiste, protègent les pratiques des femmes et des hommes mortels dans les communautés civiques en plein développement, Déméter et sa fille Perséphone, comme la plupart des divinités et des figures héroïques protégeant la cité, sont les protagonistes de récits rendant compte des honneurs culturels qui leur sont dus. Pour rester dans la poésie en diction épique produite entre VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles il en va ainsi dans le long hymne homérique qui offre le récit de la fondation des Mystères d'Éleusis, sous l'égide de Déméter et de sa fille Perséphone, à l'issue de l'enlèvement de cette dernière par Hadès et de la recherche de la fille par la mère éplorée.

Dans la partie d'évocation de la divinité qui ouvre tout hymne homérique, Déméter à la belle chevelure et au glaive d'or est présentée comme faisant mûrir de beaux fruits. Du point de vue narratif c'est grâce au consentement de Zeus qu'Aïdoneus parvient à enlever contre son gré la fille de la déesse et du dieu

lui-même ; la jeune fille jouait avec ses compagnes sur une prairie fleurie et odorante sur laquelle on ne va pas tarder à faire retour. C'est aussi par les desseins de Zeus que Gaïa fait croître sur cette prairie le narcisse odorant et séducteur. La fleur suscite la respectueuse admiration des dieux immortels comme des hommes mortels, du ciel comme de la terre (*gaïa*) ; et c'est cette terre qui, en tant que *chthôn*, s'ouvre pour laisser passer le quadrigé du fils de Cronos. Zeus, Cronide lui aussi, père tout puissant, reste insensible aux cris de la jeune fille enlevée [13].

Seule Déméter, « mère puissante », entend les cris de sa fille. La vénérable déesse qui apporte les saisons avec leurs dons brillants se lance alors dans une recherche qui la conduit d'abord auprès d'Hécate puis d'Hélios. Soleil révèle à la déesse l'identité de l'auteur du rapt tout en attribuant à Zeus le dessein d'accorder sa fille à son frère Hadès, par conséquent à l'oncle de la jeune fille.

On connaît la suite de l'histoire. Déguisée en vieille femme désormais privée des dons d'Aphrodite et de la possibilité d'enfanter, Déméter se rend à la cour du roi d'Éleusis où elle rencontre les quatre filles de Céléus (aux noms parlants : Callidicé, Cléisidicé, Démô et Callithoé, des noms associés à la justice et à la beauté). Se donnant comme Dôs avec un nom que lui aurait donné sa mère puissante, la déesse assume sous le nom de Déô, puis de Déméter la fonction de nourrice – ce n'est pas indifférent – du jeune Démophon. Après l'échec de l'immortalisation du jeune enfant, Déméter demande aux gens d'Éleusis de lui élever un autel et un temple pour qu'elle puisse y instituer les pratiques rituelles (*orgia*, vers 273). Mais se réfugiant dans son temple Déméter empêche la terre (*gaïa*, vers 306) de porter le grain, condamnant le genre des mortels à la famine. C'est alors que se manifeste Zeus le père. Devant le refus de la déesse d'intervenir, Zeus parvient à convaincre Hadès, son frère, d'engager Perséphone à persuader sa propre mère ! Déméter accepte le compromis que lui propose sa fille : Perséphone partagera l'année entre un séjour auprès d'Hadès et un séjour auprès des immortels dès que la terre (*gaïa*, vers 401) se couvrira des fleurs odorantes du printemps [14].

[10] Successivement Hésiode, *Travaux* 30-34, 299-301 (voir aussi vers 391-395 pour les travaux de Déméter : semailles, labours, moisson), 465-469 (cf. vers 597 et 805),

[11] Hésiode, *Travaux* 465-466. Et c'est encore le devin Tirésias mis en scène par Euripide dans les *Bacchantes* (274-276) qui l'affirmera : aux côtés de Dionysos comme producteur du liquide à partir du raisin les hommes disposent pour leur alimentation sèche du principe incarné dans la déesse Déméter correspondant à *gê*, la terre.

[12] Diodore de Sicile 3, 62, 3-8.

[13] *Hymne homérique à Déméter* 1-37, des vers que l'on pourra lire en suivant le commentaire attentif de RICHARDSON 1974, p. 135-161, en particulier sur les figures d'Hécate et d'Hélios.

[14] Pour d'autres versions du récit du rapt de Perséphone et de la quête de sa mère, on verra l'étude de BRUIT 2012, qui commente en particulier la version arcadienne du récit ; rapportée par Pausanias, 8, 37, 2-7 et 1-4, cette version fait naître la fille, dénommée Despoina, de l'union de Déméter avec Poséidon.

Reprenant le récit initial de l'hymne, Perséphone raconte à son tour comment elle fut enlevée selon le dessein rusé de son père le Cronide du groupe des Océanides, ses compagnes dansant avec Pallas et Artémis sur une prairie au charme érotique ; les jeunes filles y cueillaient les crocus, les iris, les jacinthes, les roses, les lis ainsi que le narcisse qu'avait fait croître la large terre (*chthôn*, vers 428). Le partage saisonnier de Perséphone accepté par Zeus, Déméter s'empresse de réactiver la fertilité de la Plaine rharienne vouée auprès d'Éleusis à la culture des céréales, portant la vie. La plaine se pare d'une chevelure de jeunes pousses, et des gras sillons surgissent des épis chargés de grain. À la suite d'une nouvelle approbation de la part de Zeus, la terre (*chthôn*, vers 472) se couvre à nouveau de feuilles et de fleurs. C'est alors que Déméter révèle aux souverains d'Éleusis, parmi lesquels Eumolpos et Céleus, la manière d'accomplir les rites (*hierá*, vers 478) et les beaux actes (*órgia*) qu'il n'est pas possible de divulguer. Et passant du mode du récit à celui de l'institution du rituel, la narration épique débouche sur la promesse, énoncée au masculin singulier, du bonheur réservé même après la mort à celui qui, parmi les hommes mortels vivant sur terre, a eu la vision attachée à l'accomplissement des rites. Ce sont des *hierá* que les historiens modernes de la religion grecque interprètent désormais en termes d'initiation [15].

Reposant sur l'abondante richesse qui emplit la maison, le bonheur promis est réservé à celui parmi les êtres humains sur la terre qu'aiment les deux augustes déesses demeurant désormais auprès de Zeus. Et, en passant du mode du récit à celui du discours, l'hymne se termine de manière pragmatique avec une invocation directe aux deux déesses. S'exprimant en *je*, l'aède s'adresse directement à Déméter aux magnifiques présents offerts par les saisons et à sa fille, la très belle Perséphone, d'une qualification qui évoque le pouvoir d'Éros. Et le poète-aède propose aux deux déesses le contrat de don en réciprocité concluant en général les prières hymniques adressées aux dieux : en échange du chant (*oidé*) présent les deux déesses sont priées de lui accorder une vie pleine d'agrément.

## RITUEL INITIATIQUE ET PROMESSE DE PROSPÉRITÉ

Du féminin des deux protagonistes principales du récit du rapt de la fille de Déméter, le récit nous fait passer au masculin des bénéficiaires mortels de l'institution rituelle sur laquelle il débouche. Dans ce passage l'action narrative dramatisée dans l'hymne assume une valeur étiologique : le récit devient le mythe de fondation des Mystères d'Éleusis dans une narration dont la composition poétique précède sans aucun doute le contrôle pris par la cité d'Athènes sur le culte éleusinien, entre VII<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles avant l'ère chrétienne. Du déroulement cultuel à l'époque classique d'une séquence rituelle étendue et complexe on ne retiendra que quelques éléments, pertinents pour notre propos quant à la figure et aux fonctions de Déméter et de sa fille Perséphone.

Tout d'abord du point de vue des officiants du rite à fonction pour nous initiatique. Précédée de pratiques rituelles accomplies à Athènes même tels l'assemblée des *mústai* et leur bain purificateur dans la mer, la célébration des Grands Mystères s'étendait sur trois jours à partir du 19 Boédromion (à la mi-septembre). Assurément, les rituels sont centrés sur les honneurs rendus aux « deux déesses », la Mère et Coré comme le dit Hérodote [16] ; ces deux déesses sont aussi dénommées, dans une documentation très hétérogène, Déméter et Perséphone. Mais à côté de ces deux figures divines féminines il faut compter avec les honneurs cultuels rendus au héros Triptolème qui distribue les dons de Déméter dans tout le monde civilisé. Dans la célébration des Mystères interviennent encore Iacchos, avatar de Dionysos, invoqué rituellement durant toute la longue la procession vers Éleusis, Euboulos le frère de Triptolème, et un Plouton dont la figure semble partagée entre Hadès et le Ploutos porteur de l'abondance agricole ; s'y ajoute sans doute, toujours au masculin, Démophon, le fils de Céleus et de Métanéira, que dans le récit fondateur Déméter entendait immortaliser.

En ce qui concerne le personnel de culte, avec la prêtresse de Déméter, de la famille sacerdotale des Philléides, officie l'hierophante qui appartient à la grande

[15] Quant à l'institution de ces actes rituels et au rôle étiologique joué par la narration hymnique du « mythe », je me permets de renvoyer à mon étude de 1997. Pour le texte mal assuré des vers 470-479 et sur le vocabulaire employé pour désigner les rites des futurs Mystères d'Éleusis, voir le riche commentaire de RICHARDSON 1974, p. 301-312.

[16] Hérodote 8, 65, 4 ; sur ce que l'on peut reconstruire à travers une documentation très lacunaire et hétérogène des Mystères d'Éleusis à l'époque classique au développement philologiquement impeccable mais sans continuité de PARKER 2005, p. 334-342, on lui préférera le parcours cohérent offert par FOLEY 1994, p. 65-71, et pour les rituels d'initiation eux-mêmes, RICHARDSON 1974, p. 24-30.

famille des Eumolpides ; descendant d'Eumolpe, le roi d'Éleusis rival d'Érechthée le roi d'Athènes, ce prêtre garde et révèle les objets sacrés. Suivent le dadouque, le porteur de flambeau appartenant au *génos* des Kérukes, le *hierokêrux*, le héraut des rites, lui aussi de la famille des Kérukes, et le mystagogue. Avec la prêtresse les quatre officiants sont placés sous l'autorité de l'archonte-roi. Pour ce qui est des mortels, à la grande procession qui d'Athènes conduisait les mystes, dont les initiés, vers le sanctuaire d'Éleusis, participaient hommes et femmes comme l'atteste l'iconographie, sans que l'on sache si à l'époque classique les esclaves étaient déjà associés aux Mystères. Quoi qu'il en soit, dès la fin du v<sup>e</sup> siècle la participation rituelle aux Mystères n'est plus limitée aux Athéniennes et Athéniens, mais, à ce qu'indique Hérodote, elle est étendue à tous les Grecs. Il semble de plus que les mystes étaient suivis ou encadrés par les archontes, les membres de l'Aréopage, les membres du conseil des Cinq Cents. Donc un personnel de culte essentiellement masculin, sous le contrôle de citoyens assumant à Athènes différentes fonctions dans les institutions politiques de la cité.

Quant aux actes rituels eux-mêmes, marqués par le sceau du secret, ils ne sont connus que par les révélations polémiques des pères de l'Église tel Clément d'Alexandrie. Il est donc impossible d'en confirmer la fiabilité. Mentionnons tout de même l'absorption après une période initiale de jeûne du *kukeôn*, le breuvage à base d'eau, de farine d'orge et de pavot, plus tard d'épices, mentionné dans l'*Hymne homérique à Déméter* (vers 208). Réunis dans le *telestêrion*, le grand hall de l'initiation, autour de l'*anáktoron*, le sanctuaire dédié à Déméter elle-même [17], les mystes assistaient peut-être à une naissance : la « maîtresse », soit Déméter, engendrait non pas une fille, mais « l'enfant », soit Ploutos. Celui-ci était incarné dans un épi de blé, révélé par l'hiérophante. Cette révélation correspondait peut-être à la révélation mystique de l'*epópteia* puisqu'aux *drómèna* et aux *legómèna* s'ajoutaient les *deiknúmena* : les actions accomplies, les mots prononcés, les objets montrés. C'est dans le contexte narrativement partagé entre floraison et production agricole offert par l'*Hymne homérique* que l'accomplissement des rites assure la survie ici-bas, mais aussi la survie après la mort.

Cela pour nous limiter à l'accomplissement rituel des

Mystères d'Éleusis. Requérant l'intervention de Déméter aussi bien que celle de Coré, il faudrait mentionner encore d'autres célébrations culturelles athéniennes parmi lesquelles en particulier les Proérosia et les Sténia dont la célébration coïncidait avec le début automnal des labours. Consistant en une manipulation rituelle de l'araire le premier rituel s'adressait aux deux déesses honorées à Éleusis ; à cette occasion les éphèbes portaient un bœuf avant de le sacrifier. Quatre jours plus tard, le second rite était réservé aux femmes adultes qui se livraient, en l'honneur de Déméter et de Coré, à un concours rituel nocturne d'invectives [18].

Mais il faut également compter avec les Scira, accomplies par les femmes mariées au début de l'été en un sanctuaire certes consacré aux deux déesses, mais aussi à Athéna Sciras et à Poséidon, les dieux tutélaires d'Athènes, auprès de la Voie Sacrée conduisant à Éleusis. Et les Scira préludent elles-mêmes aux Thesmophories, célébrées au Thesmophorion par les femmes légitimement mariées au moment des semailles. En une probable scirophorie ces citoyennes d'Athènes procédaient notamment à la manipulation rituelle des restes des porcelets jetés à l'occasion des Scira dans le gouffre par lequel Pluton aurait disparu en emmenant Perséphone ; mélangés avec le grain à semer ces déchets carnés putréfiés étaient livrés aux serpents qui vivent sous terre. Après une journée intermédiaire de jeûne, la célébration des Thesmophories était placée sous le signe de la Kalligénéia, une « belle naissance » se référant autant à la production des fruits de la terre cultivée assurant la survie de la communauté civique qu'à la génération d'enfants légitimes, futurs citoyens. Aux Thesmophories, et de manière paradoxale, les femmes citoyennes se réunissent entre elles, s'abstenant de toute relation sexuelle, couchant apparemment sur des litières tressées de branches d'un gattilier qui passe pour favoriser le flux du sang menstruel tout en tempérant le désir sexuel, de même d'ailleurs qu'aux Scira où les femmes mariées mangent de l'ail pour se tenir à l'écart des *aphrodísia*... [19].

Mais si elles sont réservées aux femmes, ces pratiques rituelles et culturelles s'inscrivent dans un calendrier politico-religieux garanti par les citoyens et fortement marqué par des travaux de la terre dont leurs épouses n'ont pas le contrôle exclusif.

[17] Mentionné par Hérodote 9, 65, 2.

[18] Sur ces deux rituels attestés de manière très hétérogène, je renvoie au bon vieil ouvrage de DEUBNER 1966, p. 68-69 et 52-54, consacré aux *Attische Feste*.

[19] Et cela sans compter les Petits Mystères ainsi que les Halôa et les Chlôia (pour Déméter Chloé et Coré) célébrées

essentiellement par les femmes à Éleusis même : cf. FOLEY 1994, p. 71-74, et sur les Halôa en particulier, CALAME 2018, p. 357-358. Pour les Thesmophories on pourra se référer à l'étude désormais classique de DETIENNE 1979 ; voir aussi TRÜMPY 2004 ; pour les Scira je renvoie aux références données dans CALAME 2018, p. 344-346.

## DÉMÉTER EN « GRAIN MOTHER » ?

Dès lors, et pour en revenir à l'*Hymne homérique à Déméter*, autant du point de vue de la définition des figures divines protagonistes de la narration hymnique que de ce que nous parvenons à saisir de la réalité des pratiques rituelles des *orgia* institués par Déméter elle-même selon le récit étimologique, les réinterprétations écoféministes contemporaines de la figure de Déméter en avatar de la Terre-Mère et en « Grain-Mother » ne cessent de surprendre [20].

A vrai dire, ces relectures s'inscrivent dans une longue tradition de reprises du récit du rapt de Perséphone et de la quête de sa mère Déméter, débouchant sur l'accueil reçu à Éleusis et sur une réconciliation avec Zeus qui a pour effet le retour de la fécondité des champs. C'est déjà le cas pour le rhéteur Isocrate qui déplace l'accueil reçu par Déméter d'Éleusis à Athènes même avec pour résultat un double don : les fruits de la terre qui ont permis aux mortels d'abandonner leur mode de vie sauvage et les mystères avec leur promesse d'une fin plus douce et d'un au-delà autre que l'Hadès. À ce titre, il faut aussi citer Cicéron qui, dans son traité consacré à la nature des dieux, fait de Perséphone, correspondant à la Proserpine latine, la représentante divine de la semence du blé cachée à sa mère ; et la dénomination de celle-ci fait l'objet de deux explications étymologisantes : Cérès renvoyant à *geres* en tant que productrice du blé et *Deméter* pour *Geméter*, la Terre-Mère ! Et c'est sans compter avec les assimilations proposées par les Stoïciens en particulier pour Perséphone représentant le souffle qui anime les fruits de la terre, mourant avec eux, ou le blé moulu [21].

Cette tradition interprétative d'ordre philosophico-religieux se poursuit en régime christianocentré jusqu'à nos jours. C'est ainsi que dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, le Révérend Père jésuite Lafitau présente Coré-Proserpine à la fois comme jeune fille et comme mère de Bacchus Liber par Jupiter ; elle devient ainsi, dans une « Théologie des premiers temps », l'image de la Vierge des Chrétiens, mère du Fils, lui-même libérateur. Du côté de l'histoire des religions, si pour Karl Otfried Müller Déméter Érysibia, repoussant la rouille du blé, devient le symbole de la

force de la nature qui anime l'alimentation des hommes, pour son savant homonyme Friedrich Max Déméter est associée par son avatar Deô à la *Dyāvā* védique ; dans cette mesure, Déméter devient *Dyāvā mātar*, Aube et Mère, correspondante de *Dyausch pitar*, Ciel (et donc Zeus) et Père [22]. Et que dire d'un mythe de Déméter et de Perséphone qui, pour James Frazer, incarnerait la mort et la résurrection de la végétation, sous le contrôle sans doute de l'universel *Eniautos daimon*, « démon de l'année » imaginé par Jane Ellen Harrison ? Que dire d'une Perséphone devenant pour Carl Kerényi l'incarnation hellène de la *Divine Maiden* aux côtés de Déméter, figure de la Terre en mère du grain, ou, pour Carl Gustav Jung l'incarnation des figures primordiales de l'Enfant et de la jeune fille divine, accompagnée de Déméter à entendre comme Mère Primordiale et Mère-Terre, archétype animant l'inconscient féminin ? Et en relation avec le rituel, il faudrait encore mentionner les interprétations qui projettent sur le récit de la descente de Perséphone dans l'Hadès le parcours d'un rituel de passage à l'âge adulte, à l'image du cycle de la végétation qui meurt pendant l'hiver pour recroître au printemps...

Du côté écoféministe, on pourra se référer à la présentation que propose Charlene Spretnak pour sa propre réécriture du récit de Déméter et de Perséphone. En effet initiée par la figure de Gaia, passant successivement par Pandora, Thémis, Aphrodite, la triade de la Lune (soit Artémis, Séléne et Hécate), Héra et Athéna, sa collection de « mythes préhelléniques » se clôt sur cette très ancienne « histoire sacrée » de la mère et de la fille, un récit qui aurait largement précédé la « déification judéo-chrétienne » de la relation du père et du fils.

Dans sa tentative de réanimer par la narration une « *Goddess spirituality* » l'écoféministe états-unienne fait appel à l'historienne anglaise de la religion grecque Jane Ellen Harrison pour attribuer à Déméter une origine crétoise. Avec cette référence à une civilisation disparue la déesse serait proche aussi bien de Gaia, la Terre-Mère, que d'Isis comme reine du monde d'en bas. Elle serait l'incarnation d'une « *Grain-Mother* », accompagnée de sa fille, « *Grain Maiden* » ; la première serait donneuse du grain, l'autre incarnerait la nouvelle récolte [23]. Dans cette mesure, la version du récit du rapt de

[20] La figure de Déméter est à distinguer de celle de la Grande Mère, mère des dieux et mère d'une fille elle aussi enlevée, qui est chantée par les femmes du chœur dans l'*Hélène* d'Euripide (vers 1301-1368) : cf. BORGEAUD 1996, p. 39-45.

[21] Isocrate, *Panegyrique* 26-33 ; Cicéron, *De la nature des dieux* 2, 66, 26, Plutarque, *Isis et Osiris* 377b. Dans l'ouvrage de 2015b : 35-73, j'ai proposé un long parcours à travers ces réinterprétations des figures de Déméter et de sa fille Perséphone jusqu'à l'interprétation d'inspiration psychanalytique quant à la relation mère – fille offerte avec prudence par FOLEY 1994, p. 127-137.

[22] De fait *Dyausch Pitā* ou *Dyauschpitr* alors que sa parèdre

est plutôt désignée en tant *Prithvi (Pṛthvī) Mātā (Mātr)* ; par ailleurs *Dyāvā* désigne en général le ciel, selon les indications données par l'un des relecteurs de l'article.

[23] SPRETNAK 1992, p. XI-XIV et 105-107. Voir HARRISON 1905, p. 51-52, avec les hésitations exprimées à propos de cette supposée origine crétoise de la figure de Déméter par DEUBNER 1966, p. 70-71. Harrison 1908, p. 271-283, émet l'hypothèse que les figures de Déméter et de Coré se seraient toutes deux développées à partir de la figure unique d'une Terre-Mère matriarcale pour devenir spécifiquement des « *Corn-goddesses* », en tant que « *Mother* » et « *Maid* » respectivement...

Perséphone racontée dans l'hymne homérique se serait substituée à une version d'origine où la fille et la mère se seraient confondues en une seule figure ; celle-ci aurait été représentée plus tard par une hypothétique Déméter Chthonia, protectrice divine de la récolte et maîtresse du monde d'en bas. L'introduction tardive de l'épisode du rapt serait la marque du passage social d'un matriarcat d'origine au patriarcat, en parallèle avec l'introduction de la figure de Zeus...

C'est par ce subterfuge historiciste que dans la version que nous offre Spretnak du « mythe de Déméter et de Perséphone », à la faveur du phantasme du matriarcat primitif, les figures divines masculines ont disparu [24]. Par référence à la version d'origine, la narration est entièrement matrifocale ; elle ne fait intervenir ni Hadès ni Zeus et par conséquent aucune scène de rapt.

Au commencement une croissance végétale de l'âge d'or s'avère insuffisante pour nourrir les hommes mortels vivant en régime matriarcal. Accompagnée de sa fille Perséphone et veillant sur les plantes à peine écloses, la déesse Déméter leur apprend alors la culture du blé ; les hommes en confient le soin aux femmes dans l'espoir que la fécondité de leur utérus puisse être transférée aux champs cultivés. À Perséphone qui s'inquiète de voir les esprits des morts remontant du monde d'en bas Déméter promet de les engager à fertiliser le sol au profit des hommes mortels. À la lumière d'une torche, Perséphone rejoint le domaine des morts auxquels elle révèle l'initiation à un monde nouveau, avant de réapparaître auprès de sa mère désespérée qui l'accueille en une danse fleurie, symbolisant le retour du printemps. L'intrigue revisitée dans une perspective écoféministe a gommé toute intervention d'ordre patriarcal tout en attribuant à la puissance divine féminine la fécondité du travail agricole accompli par les hommes mortels...

## VARIATIONS EXTRA-EUROPÉENNES

En contraste la confrontation rapide d'anthropologie historique autour des figures de Gaia et de Déméter telles qu'elles sont représentées dans différentes formes poétiques indigènes rend vaine la quête dans les récits et pratiques rituelles de la Grèce classique

de toute « *feminist theology* » [25]. Cette nouvelle théologie correspond de fait à un monothéisme féminin qui s'inscrit dans la sempiternelle perspective judéo-chrétienne marquant en particulier toutes nos définitions modernes de la religion [26].

Dans une ligne analogue mais plus nuancée il conviendrait de s'attacher à la figure de la Déesse proposée par Starhawk, la fondatrice de la forme d'écoféminisme néo-païen que l'on a dite. Présentée sous les noms d'Isis, Astarté, Oshun, Diana, Amaterasu ou Yemaya, la Déesse présenterait de nombreux « aspects » : Jeune Fille, Mère, Vieille, Lune, Terre, etc. ; le Dieu en est l'aspect mâle, avec lui aussi de nombreux noms tels Pan, Dionysos, Oritis, Dumuzi, Baal, Coyotte, mais aussi Enfant Danseur, Chasseur, Soleil ou Arbre. Ce n'est que lorsque la femme se libérera de la culture patriarcale qui assimile la femme à la mère et à la terre elle-même, ce n'est que lorsque la nature cessera d'être coupée de la culture par la notion masculine du travail que la Déesse pourra devenir Gaia. C'est elle qui permettra à la femme de reprendre possession de la terre : Gaia comme pouvoir nourricier, mais séparé de « Maman », pour devenir un « soi distinct ».

De là l'impératif de l'invocation à la Jeune Fille, car « invoquer la Jeune Fille, c'est invoquer le pouvoir du soi émergeant de la terre ». Et la Jeune fille c'est Athéna comme patronne de l'art et de la culture ; c'est Artémis en tant que « Dame des choses sauvages » et Vierge ; c'est encore Koré qui nous enseigne le pouvoir de l'union de la vie et de la mort ; et cela par référence autant au mythe recréé par Charlene Spretnak qu'aux athéniennes Thesmophories. Car si la mère Déméter détient le pouvoir de transformer la souffrance en une force qui apporte le renouveau, sa fille Koré détient la puissance du recommencement, autour d'une expérience d'origine, un rituel qui dit la descente et la remontée. Dans cette mesure, avec l'épisode du viol de la jeune fille, la version grecque du mythe pourrait correspondre à « une tentative patriarcale de subvertir le pouvoir du mythe » [27].

C'est donc ainsi qu'est finalement évoquée Déméter, avec la rage qu'éprouve la déesse en raison du rapt de sa fille, interprété comme un viol ; la colère divine est référée à la mise en service d'un réac-

[24] SPRETNAK 1992, p. 109-118, comme récit concluant sa collection de « mythes pré-helléniques ».

[25] SPRETNAK 1992, p. 15.

[26] CALAME, à paraître.

[27] STARHAWK 2015, p. 129-152 (p. 139, 141 et 142 pour les citations ; voir encore p. 258-259) qui revisite aussi le mythe de la métamorphose d'Adonis en anémone et

celui de la grenade, fruit de Perséphone, offrant une fleur « comme une vulve ouverte » et un fruit rempli de graines comme enchâssées dans une matrice (p. 151-152). Pour les équivalents des figures de Gaia et de Déméter dans la généalogie théogonique maori, on verra l'étude offerte, dans une saine perspective de comparaison différentielle, par RENARD 2023.

teur nucléaire dans une faille sismique. En effet la dimension théologique d'une spiritualité s'exprimant dans le rituel centré sur le corps et le soi par une thérapie « émotionnelle, spirituelle et psychologique » n'empêche pas les « sorcières » de s'engager dans les luttes contre les effets de la mondialisation, comme ce fut le cas par exemple à Seattle contre l'Organisation Mondiale du Commerce en 1999 [28].

Quoi qu'il en soit, est-il bien opportun de substituer au pouvoir patriarcal de Dieu, le pouvoir matriarcal d'une Terre-Mère incarnée dans Gaia, sinon dans Pachamama ? [29] ou de substituer au couple chrétien formé par Dieu et son fils le couple féminin de Déméter et de sa fille Coré ? Rappelons simplement qu'en contraste avec toute théologie monothéiste, les configurations polythéistes offertes par les cités grecques avec les récits qui leur sont attachés sont traversées par des conflits de pouvoir. Pensons au pouvoir de Zeus contesté ne serait-ce que par celui d'Héra et finalement partagé avec lui, par exemple en Argolide [30].

## CONCLUSION : POUR UN ÉCOFÉMINISME ÉGALITAIRE ET ÉCOSOCIALISTE

Revenons donc en conclusion à la conjoncture présente, nous qui sommes confrontés aux défis sociaux et écologiques imposés par une double exploitation, selon les critères économiques et financiers du marché et du profit : celle d'un environnement réduit à l'état de nature, et celle des êtres humains, hommes et femmes, dont ce milieu assure la survie.

De ce point de vue, on pourra retenir les propositions d'un écoféminisme moins théologique et plus politique. Décliné en de multiples mouvements dès la fin du siècle dernier, il se fonde – on l'a dit en guise d'introduction – sur la dénonciation conjointe de la domination patriarcale des hommes sur les femmes et des tentatives de domination de la nature par les humains, sinon des rapports de domination néocoloniale des pays riches sur les plus pauvres. Dans cette

mesure il apparaît que toutes les formes de pouvoir dominateur sont liées, entraînant sexisme, racisme, colonialisme, impérialisme, etc. ; ce constat entraîne, du point de vue historique, une critique de la révolution industrielle, de la colonisation, de l'impérialisme occidental et de la globalisation néo-libérale.

Dans cette mesure, les écoféministes contemporaines proposent une revalorisation de la féminité et en particulier de la maternité, par référence sans doute à la figure de la Terre-Mère, mais en exigeant aussi une redéfinition de la relation masculin/féminin au-delà du simple dualisme genré. De plus, le changement extérieur ne saurait s'accomplir sans changement intérieur, une conversion qui s'opérera par le moyen de rituels, de thérapies et de pratiques de spiritualité. Et finalement, dans l'ordre de l'utopie politique, on exige le remplacement des structures pyramidales par des structures circulaires et communautaires [31]. C'est ici qu'il convient de rappeler aussi les mises en garde à l'égard des réductions, d'ordre essentialiste et donc différentialiste, de la femme à la nature. Il faut éviter que la défense écologique de l'environnement, dans le sens de la justice sociale, se réduise à une forme de féminisme exclusif [32].

Terminons donc, de manière très provisoire, par la Grèce et par la relation entre la mère et la fille que déploie aux oreilles de son public et désormais à nos yeux la narration en diction épique de *l'Hymne homérique à Déméter*. C'est en définitive Rhéa, la mère de Déméter, qui parvient à réconcilier sa fille avec Zeus le tout-puissant, lui-même le père de Perséphone. Des cimes de l'Olympe, l'épouse de Cronos s'élance vers la Plaine de Rharos auprès d'Éleusis, la plaine autre fois « porteuse de vie » (*pherésbion*, vers 451), mais désormais sans végétation. À sa fille Déméter, la mère adresse ces mots (vers 460-469) :

Ici, mon enfant, Zeus à la voix profonde et grondante  
t'invite à rejoindre l'assemblée des dieux. Il a  
promis de t'accorder  
les honneurs que tu voudras bien parmi les dieux  
immortels.

[28] Voir la préface à la première édition française de l'ouvrage de STARHAWK 2003 (republiée en 2015), p. 351-360 ; pour la référence de base, cf. *supra* note 4.

[29] À ce propos je renvoie aux forts doutes esquissés dans l'étude de 2020/21, à développer dans une étude critique sur les usages écologiques de la figure de Gaia, en chantier. À l'exemple de la vierge Athéna Métèr d'Élis, PIRENNE-DELFORGE 2005 a bien montré que la maternité de Déméter, notamment à l'égard des initiés aux Mystères d'Éleusis, pouvait être métaphorique.

[30] Sur cet exemple, voir l'étude de PIRENNE-DELFORGE

& PIRONTI 2016, p. 136-141.

[31] Je résume ici de manière très cavalière la synthèse offerte par BURGART GOUTAL 2020, p. 70-77, sur la « pensée écoféministe » des années 1990 ; voir aussi l'article critique pertinent de GANDON 2009 et, à propos des "politiques écoféministes", les bonnes pages de LARRERE 2023, pp. 89-109.

[32] On verra à ce propos la réflexion critique de BIEHL 2011, et le bon chapitre critique que BURGART GOUTAL 2020 : 178-196, consacre à la « femme-nature », ne serait-ce qu'au niveau symbolique, et cela par référence à Spretnak, Starhawk et Shiva.

D'un signe de tête il a consenti à ce que sur le cycle de l'année  
 ta fille passe le tiers dans les ténèbres brumeuses  
 de l'Hadès  
 et les deux autres tiers auprès de toi et des autres dieux immortels.  
 (...)
   
 Allons, mon enfant, laisse-toi convaincre,  
 et ne sois plus par trop irritée contre le fils de Cronos aux sombres nuées :  
 fais immédiatement croître pour les hommes le fruit qui porte la vie.

Et c'est ainsi que des labours féconds Déméter fait apparaître les nombreux fruits et que la vaste terre (*chthôn*, vers 472) se couvre de feuilles et de fleurs. Puis, comme on l'a vu, la déesse enseigne aux souverains d'Éleusis les beaux rites qui lui seront destinés, à elle-même avec sa belle couronne ainsi qu'à sa fille, la très belle Perséphone.

Réconciliation donc de Déméter autant avec le monde féminin des prairies fleuries avec leur pouvoir érotique qu'avec le monde essentiellement masculin de la production agricole, mais partage aussi de Perséphone entre le monde d'en bas dominé par Hadès et le domaine olympien des dieux : tout cela sous l'autorité de Zeus...

Certes, le retour à la Grèce ancienne et à ses représentations par l'intermédiaire des récits poétiques mettant en scène figures divines et protagonistes héroïques ne saurait nous suggérer des paradigmes fondateurs. En revanche le regard décentré sur les représentations contemporaines auquel nous invite une anthropologie historique critique de l'Antiquité gréco-romaine conduit quant au récit de la séparation et des retrouvailles de Déméter avec sa fille Coré à deux constats pour le moins élémentaires. D'une part, du point de vue narratif, le contraste entre le récit de l'*Hymne homérique* et le scénario préhellénique imaginé par l'écoféministe spiritualiste Charlene Spretnak porte sur l'élimination dans ce dernier de toute figure masculine. Or, à moins de l'utopie d'un monde unisexe, l'engendrement de la fille par la mère implique l'intervention d'un être masculin, qu'elle soit violente ou non. D'autre part, quant à la pratique rituelle, la longue séquence cultuelle de l'initiation aux Mystères d'Éleusis fondée dans le récit hymnique par Déméter elle-même associe non seulement les hommes citoyens d'Athènes à leurs épouses, mais

aussi des hommes et des femmes d'autres cités, sinon des esclaves ; et en conclusion à l'hymne homérique destiné à Déméter, la promesse d'une vie meilleure ici-bas et dans l'au-delà à la suite de la révélation rituelle est formulée, comme on l'a signalé, au masculin, dans un poème d'ailleurs composé par un mâle aède homérique.

Cette mixité aussi bien du point de vue de la narration que dans la pratique rituelle, mais sous le contrôle et la gestion politiques des hommes, peut nous conduire à deux remarques conclusives, d'ordre critique. D'un côté de l'écoféminisme, implicitement, le parallélisme établi par de nombreux mouvements féministes entre le pouvoir exercé par les hommes sur les femmes et l'exploitation par ces mêmes hommes d'un environnement réduit à l'état de nature tend à identifier la femme avec « la » nature, en quelque sorte à « naturaliser » la femme. L'équation femme = nature fait courir le risque d'une essentialisation, sinon d'une sacralisation de la nature, mais aussi celui d'attribuer aux femmes une puissance spécifique découlant de celle attribuée à la nature. C'est le cas quand Starhawk déclare : « *The Goddess does not rule the world ; She is the world* » [33].

Mais surtout cette équation va dans le même sens que l'objectivation de la nature qui s'est opérée dès le XVII<sup>e</sup> siècle en particulier par les interventions de Francis Bacon et de René Descartes et sur laquelle je suis revenu à plusieurs reprises, en comparaison différentielle avec les conceptions grecques de la *phúsis*. C'est cette nature dont la physique mécaniste de Newton et des pratiques encore artisanales permettraient de faire de nous des « maîtres » et des « possesseurs » [34]. C'est cette nature que, par une production devenue industrielle et soumise aux « lois » du marché, nous avons réduite, dans une perspective entièrement eurocentrée, à un ensemble de ressources à exploiter, pour notre profit économique et financier. De fait la nature a fini par correspondre au résultat matériel, social et culturel de l'application de l'idéologie du productivisme et du capitalisme désormais néolibéral sur l'immanquable interaction sensorielle, intellectuelle et pratique entre d'une part les communautés des femmes et les hommes mortels et d'autre part le milieu animal, végétal et minéral dont dépend leur survie matérielle, sociale et culturelle. Les termes et les critères de

[33] STARHAWK 1979/1999, p. 33. On pourra voir à ce propos les remarques critiques pertinentes formulées par CARRÈRE 2022, p. 145-148.

[34] Je ne mentionne ici que mes propres études de 2015a, p. 13-42, et de 2020-21. Mais dans une perspective écoféministe

critique, il faut se référer de ce point de vue aux pages déterminantes que MERCHANT 2021, p. 249-341, consacre au parallélisme, induit dès le XVI<sup>e</sup> siècle par la pensée occidentale du progrès scientifique, entre la domination des femmes et la domination d'une nature réduite à l'état de machine.

cette indispensable interaction doivent être désormais et avec urgence redéfinis ; cela en rupture avec le paradigme économique-social et politique de l'exploitation de l'environnement imposé par un processus de mondialisation gouverné par les plus riches ; cela en rupture avec les rapports de domination qu'il implique, de manière intersectionnelle, des hommes sur les femmes, des riches sur les pauvres, des pays du « Nord » sur ceux des « Sud » ; et cela dans une perspective qui restera forcément anthropo- et non pas andro-centrique : ce sont nous les humains qui définissons en termes matériels, sociaux et culturels ce qu'est un environnement qui ne saurait à l'évidence être réduit à la figure de la Terre (-Mère), sinon à celle d'une Gaia, de plus divinisée.

Dans cette mesure tout écoféminisme ne saurait être qu'écosocialiste. Ses objectifs d'élimination intersectionnelle de tous les rapports de domination ne peuvent se réaliser que par l'inclusion de l'égalité des relations entre les femmes et les hommes dans l'interaction équilibrée et créatrice des unes et des autres avec leur environnement, avec leur milieu, avec la biosphère. Les processus d'anthropopoiésis, de construction physique, sociale et culturelle des êtres humains dans leurs relations communautaires réciproques, ne peuvent que se doubler d'une éco-poiésis entendue comme construction interactive aussi bien matérielle que culturelle avec un environnement indispensable à leur survie. ■

## BIBLIOGRAPHIE

- BIEHL, Janet, 2011**, « Féminisme et écologie, un lien "naturel" ? », *Le Monde Diplomatique*, mai. <https://www.monde-diplomatique.fr/2011/05/BIEHL/20467>
- BORGEAUD, Philippe, 1996**, *La Mère des dieux. De Cybèle à la Vierge Marie*, Paris, 1996.
- BRUIT ZAIDMAN, Louise, 2012**, « Déméter, déesse et mère », in Anna Caiozzo & Nathalie Ernoult (dir.), *Femmes médiatrices et ambivalentes. Mythes et imaginaires*, Paris, 2012, p. 379-392.
- BURGART GOUTAL, Jeanne, 2020**, *Être écoféministe. Théories et pratiques*, Paris.
- CALAME, Claude, 1997**, « L'Hymne homérique à Déméter comme offrande : regard rétrospectif sur quelques catégories de l'anthropologie de la religion grecque », *Kernos* 10, p. 111-133.
- CALAME, Claude, 2015a**, *Avenir de la planète et urgence climatique. Au-delà de l'opposition nature/culture*, Fécamp.
- CALAME, Claude, 2015b**, *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?* Paris.
- CALAME, Claude, 2018**, *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*, Paris (3<sup>e</sup> éd.).
- CALAME, Claude, 2020-2021**, « L'homme en société et ses relations avec l'environnement : ni nature, ni Gaïa », *Les Possibles* 26, p. 1-11. <https://france.attac.org/nos-publications/les-possibles/numero-26-hiver-2020-2021/dossier-vers-la-fin-de-la-separation-societe-nature/article/l-homme-en-societe-et-ses-relations-techniques-avec-l-environnement-ni-nature>
- CALAME, Claude, à paraître dans *Asdiwal* 19, 2023**, « Le concept de "religion" en question : entre paradigme christianocentré et relativisme anthropologique ».
- CHANTRAINE, Pierre, 1968-1980**, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris.
- CHRIST, Carol P., 1997**, *Rebirth of the Goddess: Finding Meaning in Feminist Spirituality*, New York.
- DETIENNE, Marcel, 1979**, « Violentes "eugénies". En pleines Thesmophories, des femmes couvertes de sang », in Marcel Detienne & Jean-Pierre Vernant (dir.), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, p. 183-214.
- D'EAUBONNE, Françoise, 1974**, *Le féminisme ou la mort*, Paris, P. Horay (réédition Paris, 2020).
- DEUBNER, Ludwig, 1966**, *Attische Feste*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (2<sup>e</sup> éd. ; 1<sup>ère</sup> éd., Berlin, 1932).
- DIETERICH, Albrecht, 1925**, *Mutter Erde. Ein Versuch über Volksreligion*, Leipzig – Berlin (3<sup>e</sup> éd. ; 1<sup>ère</sup> éd., 1905).
- FARNELL, Lewis Richard, 1907**, *The Cults of the Greek States III*, Oxford, Oxford University Press.
- FOLEY, Helen P., 1994**, « Interpretive Essay in the Homeric Hymn to Demeter », in Foley (dir.) 1994, p. 77-178.
- FOLEY, Helen P. (dir.), 1994**, *The Homeric Hymn to Demeter. Translation, Commentary and Interpretive Essays*, Princeton.
- GANDON, Anne-Line, 2009**, « L'écoféminisme: une pensée féministe de la nature et de la société », *Recherches féministes* 22, p. 5-25. <https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2009-v22-n1-rf33334/037793ar/>
- HACHE, Émilie, 2016**, « Introduction », in Émilie Hache (dir.), Reclaim. *Recueil de textes écoféministes*, Paris.
- HARRISON, Jane Ellen, 1905**, *The Religion of Ancient Greece*, London.
- HARRISON, Jane Ellen, 1908**, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge (1<sup>e</sup> éd., 1903).
- LARRÈRE, Catherine, 2022**, « L'écoféminisme en paroles et en actes », *Communications* 110, p. 139-152.
- LARRÈRE, Catherine, 2023**, *L'écoféminisme*, Paris.
- MERCHANT, Carolyn, 2021**, *La mort de la nature. La femme, l'écologie et la révolution scientifique*, Marseille, Wildproject, 2021 (trad. de : *The Death of Nature. Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, New York, 2020 (1<sup>ère</sup> éd., New York, 1980)).
- MIES, Maria & SHIVA, Vandana, 1993**, *Ecoféminisme*, Paris (trad. fr. de *Ecofeminism*, London, 1993).
- PARKER, Robert, 2005**, *Polytheism and Society at Athens*, Oxford.
- PIRENNE-DELFORGE, Vinciane, 2005**, « La maternité des déesses grecques et les déesses-mères : entre mythe, rite et fantasme », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* 21, p. 129-138.
- PIRENNE-DELFORGE, Vinciane & PIRONTI, Gabriella, 2016**, *L'Héra de Zeus : ennemie intime, épouse définitive*, Paris.
- POLLACK, Rachel, 1997**, *The Body of the Goddess: Sacred Wisdom in Myth, Landscape and Culture*, London.
- REID-BOWEN, Paul, 2016**, *Goddess as Nature: Towards a Philosophical Theology*, London – New York.
- RENARD, Lisa, 2023**, « La Terre mère (Papatuanuku) et ses filles. Relecture(s) féministe(s) de la cosmogonie maori en Nouvelle-Zélande Aotearoa au XXI<sup>e</sup> siècle », *Les Cahiers du genre* 74, pp. 223-257.
- RICHARDSON, Nicholas J., 1974**, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford.
- RIMLINGER, Constance, 2021**, « Féminin sacré et sensibilité écoféministe. Pourquoi certaines femmes ont toujours besoin de la Déesse », *Sociologie* 12, p. 77-91.

- SHIVA, Vandana, 1989**, *Staying alive. Ecology and Development*, New Dehli – London (trad. fr. in Émilie Hache (dir.), *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Paris, 2016).
- SPRETNAK, Charlene, 1992**, *Lost Goddesses of Early Greece. A Collection of Pre-Hellenic Myths*, Boston (3<sup>e</sup> éd. ; 1<sup>ère</sup> éd., 1978).
- STARHAWK, 2015**, *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, Paris (2<sup>e</sup> éd. ; trad. de *Dreaming the Dark. Magic, Sex, and Politics*, Boston, 1982 ; 3<sup>e</sup> éd., 1997).
- STARHAWK, 2021**, *Spiral dance : renaissance de l'ancienne religion de la grande déesse. Magie, rituels, invocations, pratique*, Épinal, Éditions Véga (trad. de *The Spiral Dance: A Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess, 20th Anniversary Edition*, New York, 1999 ; 1<sup>ère</sup> éd., New York, 1979).
- TRÜMPY, Catherine, 2004**, « Die Thesmophoria, Brimo, Deo und das Anaktoron : Beobachtungen zur Vorgeschichte des Demeterkults », *Kernos* 17, p. 13-42.
- WEST, Martin L., 1966**, *Hesiod. Theogony*, Oxford.

# LES PRATIQUES CULTUELLES À HAGHIA TRIADA ET EN MESSARA OCCIDENTALE (CRÈTE) DE LA PÉRIODE NÉOPALATIALE AUX PHASES DE FORMATION DE LA *POLIS* DE PHAISTOS : RESTRUCTURATIONS OU ÉVOLUTIONS ?\*

Lefèvre-Novaro Daniela  
Professeure en Archéologie grecque  
Université de Strasbourg, UMR7044 Archimède

*dlefevre@unistra.fr*

## RÉSUMÉ

Les sites archéologiques de la Messara occidentale (Crète), et notamment celui d'Haghia Triada, constituent des exemples significatifs des changements des pratiques cultuelles de la période néopalatiale aux phases de formation des cités-États grecques. Cet article vise à préciser la nature de ces transformations notamment après l'arrivée des Mycéniens en Crète, lorsqu'un temple indépendant doté d'une banquette est construit à Haghia Triada, et après la fin de la civilisation palatiale, tout au long de la période de gestation de la *polis* de Phaistos.

### MOTS-CLÉS

Haghia Triada, Messara, restructuration religieuse, temple, cultes.

## CULT PRACTICES IN HAGHIA TRIADA AND WESTERN MESSARA (CRETE) FROM THE NEOPALATIAL PERIOD TO THE FORMATIVE PHASES OF THE PHAISTOS *POLIS*: REORGANIZATIONS OR EVOLUTIONS?

The archaeological sites of Western Messara (Crete), and in particular that of Haghia Triada, are significant examples of the changes in cult practices from the Neopalatial period to the formative phases of Greek city-states. This paper aims to clarify the nature of these transformations, especially after the arrival of the Mycenaeans in Crete, when a free-standing temple with a bench was built at Haghia Triada, and after the end of the palatial civilization, throughout the gestation period of the Phaistos *polis*.

### KEYWORDS

Hagia Triada, Mesara, Religious reorganization, Temple, Cults.

Le secteur occidental de la plaine de la Messara, en Crète méridionale (fig. 1), correspond au territoire de la ville de Phaistos qui contrôlait une vaste zone agricole s'étendant jusqu'au golfe de la Messara, sur la mer de Libye, où se développent deux autres sites d'envergure : l'habitat d'Haghia Triada et le port de Kommos. Au fil des siècles une véritable symbiose s'est créée entre ces trois établissements, comportant notamment une alternance du rôle hégémonique entre Phaistos et Haghia Triada, distants entre eux d'environ 3 km, comme l'ont bien montré les recherches de la Missione Archeologica Italiana, dirigée pendant de longues années par V. La Rosa. De l'âge du bronze à l'âge du fer, Phaistos et son territoire ont connu de nombreux changements d'un point de vue politique et social liés à l'histoire complexe de l'île de Crète, véritable creuset de cultures au centre des routes maritimes méditerranéennes et réceptacle d'influences extérieures apportées par les populations qui s'y sont installées au fil des siècles. Ces transformations touchent également les pratiques culturelles [1], qui constituent l'objet de notre étude, selon des modalités qui varient en fonction des périodes. Il s'agira en effet d'analyser ces changements en diachronie, de l'apogée de la civilisation minoenne (Minoen récent I) au VII<sup>e</sup> siècle, pour mieux en saisir la portée et les causes à travers une analyse interdisciplinaire qui tiendra compte des données archéologiques, de l'iconographie et des textes disponibles [2]. Nous tâcherons ainsi de contribuer à la reconstruction des gestes, des images, des objets et des espaces ayant trait aux cultes dans une approche holistique qui sera déclinée tout au long des activités de l'axe 4 (*Pratiques rituelles : gestes, objets et représentations*) dans le cadre de

l'ITI HiSAAr (Université de Strasbourg) dont l'une des problématiques prioritaires concerne précisément le thème des restructurations et des évolutions en histoire des religions.

Dans un premier temps il s'agira de se pencher sur les pratiques culturelles minoennes à Haghia Triada ainsi que sur leur restructuration après l'arrivée des Mycéniens, vers la fin du Minoen récent IB. Ensuite nous dégagerons quelques pistes de recherche sur l'évolution des cultes des dernières phases de la civilisation mycénienne à l'archaïsme, lorsque les Doriens [3] et quelques enclaves levantines s'installent sur l'île. Cette étude diachronique permettra de souligner les analogies et les différences entre les rituels au fil des siècles, tout en tâchant de repérer les causes des changements.



Fig. 1. Paysage de la Messara occidentale (photo de l'auteur).

\* Cet article correspond au texte remanié d'une communication présentée au colloque inaugural de l'Institut Thématique Interdisciplinaire d'Histoire, Sociologie, Anthropologie et Archéologie des religions (ITI HiSAAr) qui s'est tenu à Strasbourg du 9 au 11 juin 2021. Je tiens à remercier A. Clerc-Regnaud, N. Cucuzza, J.-M. Husser, A. Jacquemin, P. Militello, V. Pirenne-Delforge ainsi que les deux experts anonymes pour leurs remarques et conseils. Toutes les dates s'entendent avant J.-C., sauf mention contraire. Pour les abréviations chronologiques : LEFÈVRE-NOVARO 2014, 1, p. 29-30.

[1] HUSSER 2017, p. 185-190 pour une analyse récente de l'épineuse question des définitions de rite et culte.

[2] Il s'agit essentiellement des tablettes en linéaire B

découvertes à Cnossos et des sources écrites d'époque historique (textes littéraires et inscriptions). En effet les écritures minoennes hiéroglyphique et linéaire A n'ont pas encore été déchiffrées bien que la compréhension générale des textes progresse.

[3] Malgré les nombreuses tentatives d'identification par les spécialistes, les Doriens restent invisibles d'un point de vue archéologique, mais bien attestés par le dialecte dorien présent partout en Crète à partir de la fin du VIII<sup>e</sup> siècle. Leur arrivée sur l'île, probablement par infiltrations successives, doit donc avoir eu lieu entre le XII<sup>e</sup> et le IX<sup>e</sup> siècle. Pour un aperçu de la question, LEFÈVRE-NOVARO 2014, 1, p. 58-62.

## LES CARACTÉRISTIQUES DES PRATIQUES CULTUELLES À HAGHIA TRIADA AU MINOEN RÉCENT I

La civilisation minoenne subit vers la fin du Minoen récent IA les conséquences dévastatrices de l'éruption du volcan de Théra, dans les Cyclades méridionales [4]. Profitant des répercussions de l'immense catastrophe, liées aux pluies de cendres et de pierres ponces ainsi qu'au tsunami, les Mycéniens, population d'origine indoeuropéenne en expansion sur le continent grec, vont conquérir la Crète dans les phases finales du Minoen récent IB. Ces élites guerrières, qui apportent l'écriture linéaire B sur l'île, administrent à partir du palais de Cnossos la Crète centrale à travers un réseau d'établissements satellites dont fait partie Haghia Triada (fig. 2). Ce site, véritable *alter ego*

de Phaistos, abrite pendant le Minoen récent I la « villa » minoenne [5], un important édifice au plan complexe qui centralise de nombreuses fonctions : entre autres, la gestion économique et administrative du territoire environnant et notamment le stockage des denrées ainsi que leur enregistrement, les fonctions rituelles et de représentation dans les quartiers d'apparat oriental et nord-ouest (fig. 3) ainsi que les cérémonies religieuses. Au cœur de ce dernier quartier, en effet, se trouve la petite pièce 14 au sol en plaques de gypse d'albâtre, entourées de stuc rouge [6], dont la fonction culturelle est assurée par les objets découverts à l'intérieur [7]. Ce *cubiculum* (dimensions 2,35 X 1,60 m) a été créé entre la fin du Minoen récent IA et le début du Minoen récent IB en subdivisant avec des cloisons en briques crues le secteur à l'est de la pièce 13, plus vaste et dotée de



Fig. 2. Le site archéologique d'Haghia Triada (photo de l'auteur).

[4] WARBURTON 2009.

[5] LA ROSA 2010, p. 495-508.

[6] MILITELLO 1998, p. 89. Pour une description détaillée de la pièce 14 et de ses fresques, MILITELLO 1998, p. 73-75, 99-132 et 250-282.

[7] Entre autres, quatre *alabastra* dont l'un de style marin (cf. ΜΟΥΤΤΟΥ 1985 pour l'usage rituel de ce type de vases) et une figurine féminine en bronze représentant une fidèle, la main portée à son front : HALBHERR, STEFANI & BANTI 1977, p. 93-95 ; MILITELLO 1998, p. 282 et note 332.

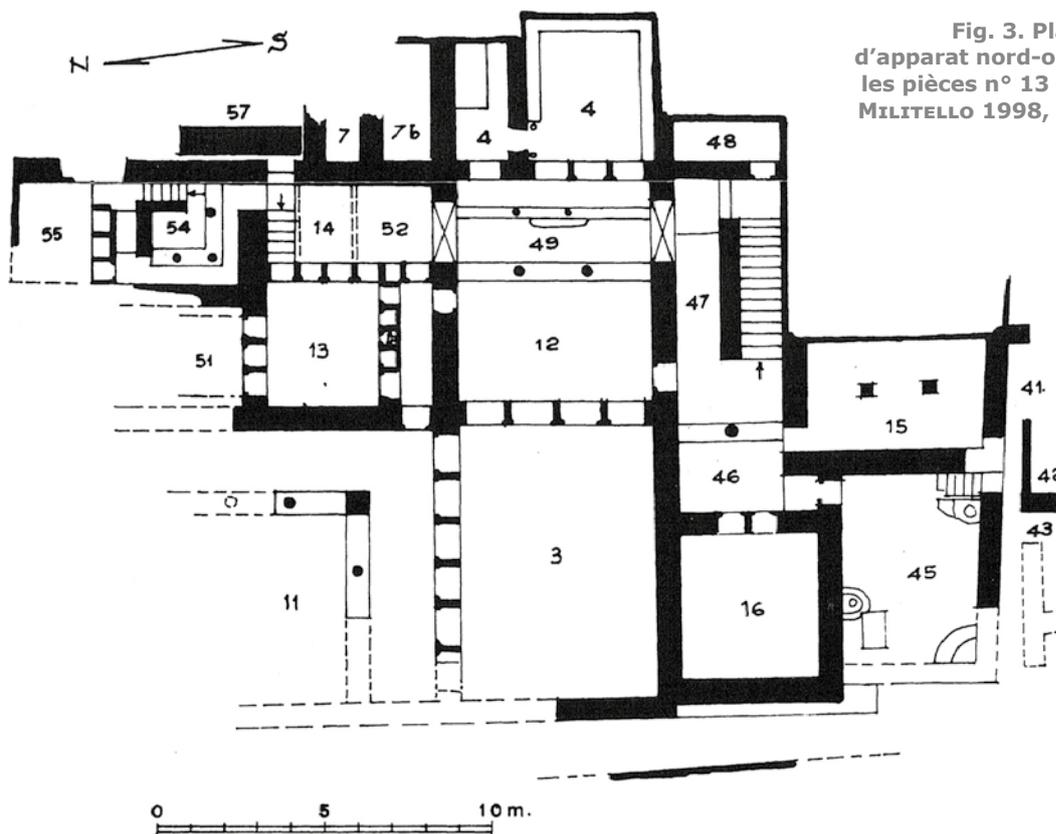


Fig. 3. Plan du quartier d'apparat nord-occidental avec les pièces n° 13 et 14 (d'après MILITELLO 1998, fig. 4 à p. 67).

*polythyra* [8]. Ce petit espace à destination culturelle, le seul repéré jusqu'à présent dans la « villa » [9], est niché au cœur du quartier d'apparat nord-ouest, un emplacement qui implique de toute évidence un accès réservé à quelques membres du clergé et de l'élite qui devaient résider dans le bâtiment puisqu'il n'est pas accessible de l'extérieur.

La pièce était dotée de magnifiques fresques de sujet cultuel qui ont été endommagées par l'incendie qui a détruit la villa vers la fin du Minoen récent IB. Ces véritables mégalographies (hauteur ca 2 m), qui ont été mises en parallèle avec celles d'Akrotiri (Théra), devaient donner l'impression à celui ou celle qui pénétrait à l'intérieur de cet espace exigu et sans doute sombre [10] de s'immerger dans un paysage où la nature sauvage dominait. Sur la paroi méridionale, des chats sauvages chassent des oiseaux au milieu des plantes

(lierre, crocus) et des rochers sur lesquels bondissent les *agrimia* (chèvres sauvages endémiques de l'île) tandis que du côté septentrional une jeune fille est agenouillée devant un bétyle [11] au milieu des crocus et des lys. Le focus de la pièce est constitué par la paroi orientale qui se trouve face à l'entrée : elle est occupée par une figure féminine debout les jambes et les bras repliés, le buste incliné vers la droite, probablement en train de danser [12]. Derrière la jeune femme se trouve une structure tripartite, surmontée par un pavillon décoré de festons (fig. 4) [13]. Dans l'iconographie minoenne, ce type d'aménagement constitue souvent le piédestal sur lequel est assise une déesse, comme sur la célèbre fresque de l'édifice Xeste 3, à Akrotiri, datée de la fin du Minoen récent IA [14].

[8] Au-dessus de ce secteur se trouvaient les archives de la « villa », accessibles par un escalier, d'où proviennent de nombreux documents administratifs en linéaire A ainsi que des objets à fonction rituelle comme le célèbre *rhyton* des boxeurs : MILITELLO 2001, p. 161.

[9] À cette conclusion sont arrivés indépendamment REHAK 1997 et MILITELLO 1998.

[10] La question de l'éclairage de la pièce reste ouverte. Une lampe en pierre a été découverte à l'intérieur : HALBHERR, STEFANI & BANTI 1977, p. 93 et MILITELLO 1992, p. 103.

[11] L'importance des rituels concernant les bétyles dans le monde minoen a été soulignée notamment par WARREN

1990, p. 193-206. MILITELLO 1998, p. 251-253 et JONES 2007 sont arrivés séparément à la même reconstitution générale de la scène, mis à part quelques détails et notamment la direction où la figure féminine agenouillée dirigeait son regard. L'hypothèse de B. Jones selon laquelle elle regarderait vers la droite, et donc vers le focus de la pièce, me semble plus cohérente avec l'organisation générale des scènes.

[12] Sur l'importance de la danse parmi les rituels minoens, voir entre autres WARREN 1988, p. 14-15.

[13] Sur la reconstitution de la scène, voir désormais MILITELLO 2018.

[14] MILITELLO 1998, p. 271-272 pour l'analyse de la structure.



Fig. 4. Reconstitution de la fresque avec figure féminine début sur la paroi orientale de la pièce n° 14 (d'après MILITELLO 2018, fig. 3 à p. 16).

D'après P. Militello, ces fresques représentent l'épiphanie de la divinité au milieu de la nature, la déesse étant au centre de la composition, et doivent être mises en relation avec des cérémonies d'initiations féminines, comme à Akrotiri [15]. Ce type d'épiphanie « théâtralisée » a été identifié en premier lieu par R. Hägg et N. Marinatos à partir des données iconographiques (sceaux, fresques, vases) et de dispositifs architecturaux tel les *Balustrade Shrines*, attestés à l'époque néopalatiale dans trois bâtiments édifiés à proximité immédiate du palais de Cnossos, dont la maison du grand prêtre [16].

Si l'interprétation générale de la scène par P. Militello est tout à fait convaincante, dans le cadre d'une religion dominée par la théâtralisation des cérémonies [17], l'identification de la figure féminine centrale avec une

déesse demeure, à mon avis, problématique : le personnage est en effet représenté debout, sans doute en train de danser comme souvent les fidèles autour de la déesse [18]. Il est donc plus probable, comme P. Militello l'envisage également [19], que la figure centrale soit à identifier avec une prêtresse en train de danser pour invoquer l'épiphanie de la divinité qui n'est pas encore apparue. L'accent serait alors mis sur le moment de l'attente, sur les phases qui précèdent l'épiphanie et qui devaient être constellées d'invocations et de prières au milieu de la nature sauvage, des cérémonies qui, d'après C. Morris et A. Peatfield, auraient eu un caractère éminemment extatique [20].

Quoi qu'il en soit, il est clair que ces fresques évoquent des pratiques cultuelles en l'honneur d'une déesse immergée dans un paysage de montagne [21]. Mais pourquoi installer au cœur du quartier nord-ouest de la « villa » d'Haghia Triada cette petite pièce richement décorée, un type d'aménagement rare dans l'architecture minoenne ? La présence de ces magnifiques mégalographies empêche de l'identifier avec une simple pièce utilisée pour entreposer des *paraphernalia* ou préparer des cérémonies à l'abri des regards.

Pouvons-nous imaginer que, au lendemain de l'éruption de Théra, ce petit *hiéron* dont l'accès devait être réservé à quelques officiants du culte pouvait constituer une sorte de chapelle où les fresques évoquaient les cérémonies d'invocation de l'épiphanie divine qui se déroulaient avant le cataclysme au sommet des montagnes ? En effet pendant la difficile période qui a suivi ce désastre aux importantes conséquences climatiques [22], caractérisée également selon J. Driessen par une véritable « crise religieuse », la plupart des sanctuaires de sommet sont abandonnés [23]. La création de ce *hiéron*, une réalisation architecturale d'envergure à connotation politique au cœur du principal centre de gestion de la Messara occidentale à l'époque, comme l'a souligné P. Militello [24], pourrait alors avoir eu en même temps une fonction mémorielle et cultuelle. Il est intéressant de rappeler

[15] MILITELLO 2018, p. 23. Sur Xeste 3, MARINATOS 1993, p. 203-209.

[16] HÄGG 1986 ; MARINATOS 1993, p. 104-106.

[17] Sur cet aspect spécifique de la religion minoenne, MARINATOS 1993, p. 243 et MILITELLO 2001, p. 165-166. En suivant une approche anthropologique, PEATFIELD 2001 propose une vision ritualisée de la religion minoenne, comme déjà P. WARREN (1988, p. 11-13), où les expériences mystiques et les formes de religiosité inspirée ou extatique seraient prépondérantes, notamment lors des cérémonies qui se déroulaient au sommet des montagnes. Pour ces lieux de culte, cf. RUTKOWSKI 1986, p. 73-98.

[18] Cf. la scène représentée sur la bague en or découverte

à Isopata : MARINATOS 1993, p. 163, fig. 149.

[19] MILITELLO 1998, p. 280-281.

[20] MORRIS & PEATFIELD 2004.

[21] MILITELLO 1998, p. 352 avance l'hypothèse qu'il s'agisse d'un paysage de collines, peut-être la représentation d'un sanctuaire de sommet, tout en soulignant (p. 349) que le dessin est loin d'être réaliste.

[22] DRIESSEN & MACDONALD 1997 ont montré à quel point la vie sur l'île change après ce cataclysme qui a certainement représenté un véritable traumatisme pour la population égéenne.

[23] DRIESSEN & MACDONALD 1997, p. 54-61.

[24] MILITELLO 1998, p. 352.

qu'à la même époque quatre modèles réduits en terre cuite représentant des cérémonies cultuelles furent déposés dans les annexes de la tombe de Kamilari, quelques kilomètres au sud d'Haghia Triada, devenue probablement un petit sanctuaire en l'honneur des ancêtres, aménagé pendant ces phases complexes et troubles [25].

Mais que se passe-t-il à Haghia Triada pendant les phases suivantes ?

## L'ARRIVÉE DES MYCÉNIENS SUR L'ÎLE ET LES CHANGEMENTS DE NATURE CULTUELLE À HAGHIA TRIADA

Vers la fin du Minoen récent IB, les Mycéniens débarquent en Crète et prennent le contrôle des principaux centres de pouvoir, notamment Cnossos et Chania. Ils parlent un dialecte grec archaïque que les Minoens, locuteurs d'une langue encore inconnue [26], devaient cependant connaître puisque les contacts entre les deux civilisations ont été intenses pendant

des siècles et ont d'ailleurs favorisé la création de l'écriture syllabique linéaire B, fruit de l'adaptation du linéaire A minoen à la langue grecque.

Le site d'Haghia Triada, où par ailleurs aucune trace d'une conquête violente n'a été décelée, mais bien les indices d'un tremblement de terre suivi d'un violent incendie [27], continue d'exercer au Minoen récent III les fonctions de centre de gestion économique de la Messara occidentale, vraisemblablement sous le contrôle du palais mycénien de Cnossos [28]. En témoignent les édifices du secteur septentrional, caractérisés par d'importants espaces de stockage et par une vaste résidence [29], tandis que la partie méridionale du site concentre les fonctions de nature cérémonielle et religieuse. Pour ce qui est de la planification architecturale, des modifications importantes voient le jour dans ce dernier secteur (fig. 5) comportant la construction de trois bâtiments publics indépendants qui remplacent les édifices datés du Minoen récent I où se concentraient auparavant de multiples fonctions. Lors de la première phase architecturale (Minoen

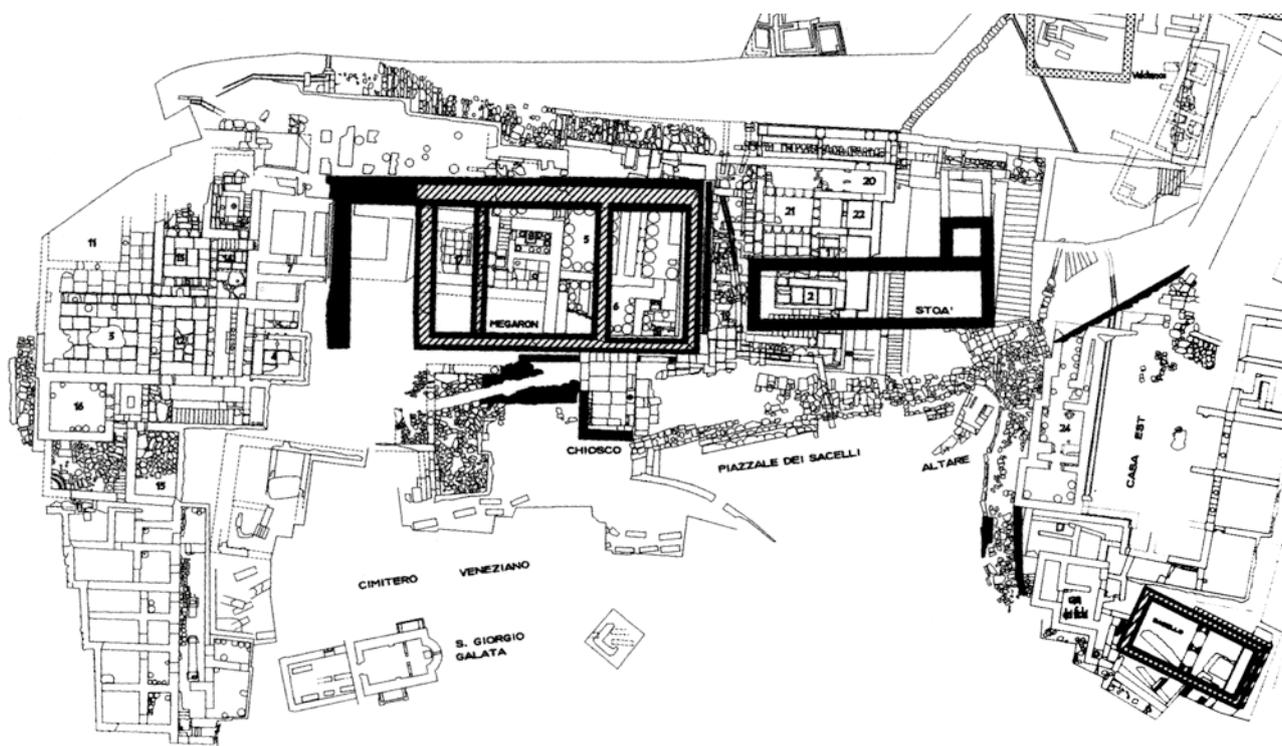


Fig. 5. Plan du secteur méridional d'Haghia Triada, en noir les édifices datés du Minoen récent III (d'après CUCUZZA 2021, pl. I).

[25] LEFÈVRE-NOVARO 2019, p. 455-456.

[26] Pour un rappel du contexte pré-indoeuropéen en Crète avant l'arrivée des Mycéniens, NEGRI 2020, p. 35.

[27] Sur la destruction de la « villa », MILITELLO 1998, p. 75 à partir des fresques endommagées de la pièce n° 14 et, en dernier, LA ROSA 2010, p. 506. Voir aussi MONACO & TORTORICI 2003, p. 403-417 sur les tremblements de terre qui touchèrent au MR IB la Messara occidentale.

[28] Pour la dénomination du site d'Haghia Triada à

l'époque mycénienne, probablement *pa-i-to*, voir quelques considérations dans LEFÈVRE-NOVARO 2014, 2, p. 220 et 257.

[29] PRIVITERA 2015, p. 35-83 pour l'étude de ce secteur, en particulier de la grande maison VAP à mettre sans doute en relation avec les occupants de la tombe du sarcophage peint (voir aussi PRIVITERA 2016). CUCUZZA 2021, p. 230-231 pour d'intéressantes considérations sur les différences structurelles et fonctionnelles entre les parties septentrionale et méridionale du site d'Haghia Triada.

récent III A1 avancé - début du Minoen récent III A2), le *mégaron* ABCD [30] se superpose directement à la « villa ». Cet imposant édifice rectangulaire, subdivisé en deux pièces et doté d'un vestibule lors de la 3<sup>e</sup> phase, présente des éléments architecturaux d'inspiration continentale qui se mélangent à des traits minoens, notamment le *chiosco* qui fut ajouté dans un deuxième temps contre le mur sud du bâtiment. Sa monumentalité et son plan portent à croire qu'il abritait des cérémonies dont la nature exacte reste cependant à préciser puisqu'à l'intérieur de l'édifice il n'y avait pas de mobilier au moment de la découverte. Ces rituels pouvaient d'ailleurs se dérouler aussi en partie sur la vaste esplanade du *piazzale dei sacelli* [31] qui s'étend juste au sud du *mégaron* et qui a toujours été dépourvue de constructions dès les origines de l'établissement, au début du III<sup>e</sup> millénaire [32], sans doute parce qu'elle était destinée aux rassemblements.

Pendant la même phase furent construits également la *stoa* FG, ouverte directement sur le *piazzale dei sacelli* [33], et surtout le temple à banquettes (*sacello H*) [34], l'un des plus anciens édifices de culte de ce type attestés sur l'île. Cette construction indépendante (dimensions 11, 93 X 6,15 m), également caractérisée par un mélange de traits minoens et continentaux, s'ouvre au nord-ouest sur une rue dallée qui la relie au *piazzale*, marqué par des bases de doubles haches découvertes à proximité [35].

Le temple, doté probablement d'un trône à l'origine [36], abritait encore au moment de la fouille de nombreux *paraphernalia* appartenant aux trois phases datées du Minoen récent IIIA1 au Minoen récent IIIB : entre autres, vases tubulaires (*snake tubes*), *kalathoi* et *skoutelia*, ces derniers d'ancienne tradition minoenne, trouvés en partie renversés sur la banquettes [37]. Les statues de « déesses aux bras

levés » [38], qui généralement sont exposées dans ce type de temples en association avec les objets mentionnés, n'ont pas été découvertes sur place et, si elles y étaient exposées, pourraient avoir été emportées au moment de l'abandon du site.

Ces données attestent qu'à Haghia Triada, à partir du Minoen récent IIIA, des changements profonds sont mis en œuvre dans l'organisation architecturale du site visant, de toute évidence, une nouvelle forme d'ostentation du pouvoir : plusieurs monuments séparés aux fonctions distinctes sont construits et les caractéristiques des pratiques cultuelles changent, comme d'ailleurs les destinataires, tout en gardant de nombreuses références au passé minoen parmi lesquelles les techniques de construction ne sont qu'un exemple [39].

Tout d'abord nous remarquons la construction d'un édifice isolé à la fonction exclusivement cultuelle, une nouveauté à Haghia Triada. Du petit *hiéron* 14, presque caché à l'intérieur de la « villa », on passe au *sacello*, un édifice indépendant et bien visible en position surélevée par rapport au *piazzale dei sacelli*. Lors de sa première phase, il abritait probablement un trône, type d'aménagement tout à fait adapté pour des cérémonies d'épiphanie divine d'ancienne tradition minoenne qui pourraient d'ailleurs expliquer l'absence de statues à l'intérieur [40]. Ce temple, de dimensions plus importantes que la pièce 14, est construit en association directe avec le lieu de rassemblement des fidèles qui, de l'extérieur, pouvaient apercevoir l'intérieur de l'édifice lorsque les doubles portes de la pièce avec banquettes étaient ouvertes. Ce choix architectural semble indiquer la volonté de la part de l'élite au pouvoir d'élargir le contact avec « les choses sacrées » au plus grand nombre bien que toujours sous le contrôle du clergé [41], le seul qui pouvait accéder au temple dont les dimensions restent limitées [42].

[30] CUCUZZA 2021, p. 25-89.

[31] CUCUZZA 2021, p. 193-204.

[32] TODARO 2003, notamment p. 88.

[33] CUCUZZA 2021, p. 91-130.

[34] CUCUZZA 2021, p. 131-191, notamment p. 185-186 pour le mélange d'éléments minoens et continentaux.

[35] Il s'agit de bases en pierre ou gypse datées entre le Minoen récent I et le Minoen récent III A-B dont une dizaine furent découvertes à proximité de la *stoa* FG où probablement étaient conservées à l'époque mycénienne : MILITELLO 2001, p. 160, notes 8-9 ; PESTARINO 2018, p. 212-213 ; CUCUZZA 2021, p. 110-116. La double hache est l'un des symboles religieux les plus diffusés dans les contextes cultuels minoens avec les cornes de consécration.

[36] CUCUZZA 2021, p. 186.

[37] CUCUZZA 2021, p. 181. Cette pratique a été mise en relation avec le culte des ancêtres dans d'autres contextes minoens et notamment dans la cour de la grande tombe de Kamilari : CALOI 2019, p. 657.

[38] À propos de l'interprétation de ces statues, nous suivons l'opinion de M. Prent et de la plupart des chercheurs

qui les considèrent comme des statues de divinités : PRENT 2005, p. 181-184. Pour l'hypothèse qu'il s'agisse en revanche de représentations de fidèles en relation avec des groupes familiaux, cf. GAIGNEROT-DRIESEN 2016. La découverte à Haghia Triada de deux bras appartenant à ce type de statues pourrait être l'indice de l'existence d'un autre lieu de culte où elles auraient été conservées, dans le secteur nord-est du site : CUCUZZA 2018.

[39] CUCUZZA 2021, p. 233.

[40] CUCUZZA 2021, p. 179-181 pour d'autres explications possibles. GAIGNEROT-DRIESEN 2014 pense que cette absence n'est pas fortuite ; ses hypothèses à caractère social me semblent cependant difficiles à proposer pour ce temple qui présente des différences architecturales significatives par rapport aux autres bâtiments évoqués.

[41] Sur le clergé dans le monde minoen, MARINATOS 1993, p. 127-146.

[42] CUCUZZA 2021, p. 176 sur la possibilité que quelques personnes (membres de l'élite et/ou du clergé) assistent aux cérémonies dans le vestibule du temple, séparé de la pièce à banquettes par un *polythyron*.

En définitive les pratiques culturelles destinées pendant la période néopalatiale à une élite semblent péricliter au Minoen récent III à la faveur des cérémonies communautaires qui, bien qu'attestées également auparavant [43], n'étaient pas en connexion directe avec un édifice de culte. Pour ce qui est de l'ensemble du site restent encore à préciser les fonctions du mégaron qui, tout en n'étant pas un temple, pourrait avoir joué un rôle lors de cérémonies rituelles, par exemple en tant que salle de banquet [44].

Mais un autre changement de taille apparaît dans le système religieux attesté à Haghia Triada après la fin de la période néopalatiale : au fur et à mesure la nature sauvage perd le rôle symbolique fondamental qu'elle avait joué dans l'iconographie minoenne dont la pièce 14 déjà décrite constitue un excellent exemple. En effet si lors de la première phase du *sacello* le sol est décoré d'une scène de vie sous-marine peuplée de poissons, de dauphins et de poulpes, clairement inspirée de l'iconographie minoenne, pendant les phases 2 et 3 le pavement est recouvert d'une simple couche de stuc blanc et toute référence iconographique à la nature disparaît [45]. Certes l'éruption catastrophique de Théra et le conséquent climat d'insécurité qui caractérise l'île à la fin du néopalatial pourraient expliquer cet éloignement de la nature sauvage qui avait été pendant des siècles le contexte privilégié de l'épiphanie des divinités minoennes. Mais ce phénomène implique-t-il également un changement dans la composition du panthéon ? Autrement dit, le temple à banquet de Haghia Triada accueillait-il de nouveaux dieux, peut-être d'origine continentale suite à l'arrivée des Mycéniens sur l'île ? La question reste pour l'instant ouverte, mais les tablettes en linéaire B de Cnossos comportant côte à côte des divinités aux noms d'origine grecque et d'autres vraisemblablement minoenne [46], nous invitent à considérer avec beaucoup d'attention cette possibilité.

Il reste à souligner une dernière nouveauté qui contribue à préciser ultérieurement la césure entre les systèmes religieux attestés au Minoen récent I et au Minoen récent III : le phénomène de standardisation des lieux de culte et des *paraphernalia* que connaît au Minoen récent III non seulement Haghia Triada, mais toute l'île. Le monde minoen avait été en effet caractérisé par une grande diversité d'objets et d'espaces à fonction culturelle, à tel point qu'il est très difficile d'en proposer une typologie [47]. Or, à partir du Minoen récent IIIA, les temples à banquet se diffusent sur l'île, parfois caractérisés par deux pièces en enfilade sur l'axe longitudinal selon un choix planimétrique novateur attesté à Haghia Triada qui continue jusqu'au Minoen récent III C (cf. Vronda Kavousi et Kalasmenos Monastiraki dans la Crète orientale) et qui se retrouve dans le temple grec. Ces édifices abritent des *paraphernalia* (*snake tubes*, *kalathoi*, *pinakes*, etc.) et parfois des statues de « déesses aux bras levés [48] » aux multiples attributs (double cornes, oiseaux, etc.) qui appartiennent à des typologies communes à toute l'île, ces ensembles d'objets formant de véritables sets cohérents produits avec la même argile et selon les mêmes techniques dans des ateliers de potiers [49]. La Crète mycénienne est caractérisée par une grande uniformité des typologies des objets à fonction culturelle, surtout si on la compare au foisonnement des phases protopalatiale et néopalatiale. Or, bien que les textes décrivant les cérémonies manquent, il est tout à fait vraisemblable qu'aux objets de typologies identiques correspondent des gestes rituels semblables.

Dans ce contexte général de nouveautés remarquons quand même un élément de continuité : lorsque les temples à banquet ont livré des statues, elles sont essentiellement féminines, comme depuis des siècles dans le panorama iconographique de la religion minoenne.

En définitive si l'origine de ces transformations religieuses est clairement liée à l'arrivée des Mycéniens,

[43] Les fresques cnossiennes datées du Minoen récent I, comme celle « du bois sacré », témoignent de cérémonies communautaires qui devaient se dérouler dans les cours centrales et occidentales des palais : MARINATOS 1993, p. 59, fig. 49. Ce qui manque cependant dans ces scènes est un édifice de culte abritant des images des dieux (temple), remplacé sans doute par des formes théâtralisées d'épiphanie.

[44] C'est l'hypothèse la plus convaincante avancée par Cucuzza 2021, p. 86.

[45] MILITELLO 1998, p. 80-81, p. 321-335 et fig. 38 pour une interprétation « politique » de la scène marine. Cf. maintenant Cucuzza 2021, p. 168, fig. 3.62 et 3.63 pour une modélisation 3D du pavement.

[46] ROUGEMONT 2005, p. 335-339 et tableau n° 2 sur les théonymes attestés exclusivement dans les textes en

linéaire B, certains vraisemblablement d'origine minoenne comme *pi-pi-tu-na*.

[47] Il suffit de songer à la difficulté à définir les enclos sacrés, l'une des catégories que RUTKOWSKI 1986, p. 99-116 utilise pour décrire les sanctuaires minoens installés en milieu naturel.

[48] La technique « à cylindres » qui les caractérise (LEFÈVRE-NOVARO 2014, 1, p. 55 avec bibliographie) est répandue dans le monde mycénien continental comme l'attestent, entre autres, les statues en terre cuite découvertes dans le « temple aux idoles » de Mycènes : MOORE & TAYLOR 1999, p. 46-62.

[49] MARINATOS 1993, p. 221-229 sur le phénomène en général ; GESELL 2004 ; TSIPOPOULOU 2009, p. 121-136 (panoplie d'objets découverts à Chalasmenos : statues, *pinakes*, *snake tubes*, *kalathoi*, etc.).

comme G. C. Gesell l'a rappelé [50], nous aimerions mieux connaître les mécanismes qui ont donné lieu à cette restructuration religieuse bien visible à Haghia Triada. En effet la Crète mycénienne présente également de nombreux traits de continuité par rapport au monde minoen, notamment pour ce qui est des aspects socio-économiques. Les spécialistes envisagent l'arrivée sur l'île d'élites guerrières peu nombreuses, attestées par la diffusion des « tombes des guerriers », par exemple à Cnossos et dans la nécropole de Kalyvia à Phaistos [51]. Ces Mycéniens, qui devaient connaître la religion minoenne puisque la Crète a influencé leur culture tout au long du Bronze récent, non seulement réutilisent le palais de Cnossos comme centre administratif principal de l'île, mais intègrent également dans leur panthéon des divinités sans doute minoennes auxquelles ils envoient régulièrement des offrandes, listées dans les tablettes en linéaire B.

Pour comprendre les raisons de cette césure au sein des pratiques cultuelles à Haghia Triada, deux pistes de recherches mériteraient d'être explorées en priorité. D'un côté la restructuration religieuse que nous venons de décrire pourrait être la conséquence d'un nouveau rôle politique et social attribué à la religion par l'autorité mycénienne de Cnossos qui contrôlait le site d'Haghia Triada au Minoen récent IIIA [52]. Les pratiques cultuelles se chargent d'une valeur idéologique et deviennent l'un des moyens de renforcement de la cohésion sociale autour de l'élite sans doute locale [53] dans un établissement où une partie importante de la population devait être encore d'origine minoenne.

De l'autre la modification profonde de l'organisation des pratiques cultuelles pourrait être mise en relation avec une différente sensibilité religieuse comportant de nouvelles formes de médiation avec les divinités. Les Minoens attribuent en effet un rôle majeur à la nature, comme nous l'avons déjà souligné, et leurs gestes rituels étaient destinés à établir un contact étroit et personnel avec les « puissances invisibles » essentiellement au milieu d'un environnement naturel. Ils aménagent d'autre part à l'intérieur des palais et autres bâtiments monumentaux des pièces (bassins lustraux,

cryptes à piliers [54]) dont l'accès contrôlé et les petites dimensions attestent le déroulement de célébrations réservées à un nombre restreint de personnes, avec une prédilection pour les pratiques initiatiques qui semblent avoir laissé des traces fécondes sur l'île [55].

Les Mycéniens attribuent à la religion un rôle prioritaire dans les stratégies de représentation du pouvoir pour favoriser la cohésion au sein d'une société pyramidale structurée autour du *wa-na-ka* et de la citadelle où il réside. Le palais, tout en ayant également un rôle religieux, est côtoyé par d'importants centres cultuels distincts mais toujours aménagés à l'intérieur des citadelles continentales (Mycènes, Midéa, Tirynthe) qui présentent d'ailleurs des analogies avec le temple d'Haghia Triada (plan axial). Les références à la nature sauvage et à l'environnement se limitent à quelques symboles accompagnant les divinités, tels les épis de blé que tient dans ses mains l'une des déesses du temple aux fresques de Mycènes [56].

En définitive à Haghia Triada au Minoen récent IIIA, dans un contexte général de continuité par rapport à la culture d'antan, l'élite affirme son hégémonie sur la région à travers la construction dans le secteur méridional, précisément au-dessus des ruines de la « villa », d'édifices monumentaux aux fonctions cultuelles et cérémonielles qui marquent l'instauration d'un nouveau pouvoir en Messara occidentale. Parmi ces bâtiments, le temple va devenir le point focal de cérémonies auxquelles toute la population rassemblée sur le *piazzale dei sacelli* peut assister selon une nouvelle forme de médiation homme-divinités qui présente des analogies significatives avec les cérémonies qui se déroulent devant les temples grecs à l'époque historique.

## L'ÉVOLUTION DES CULTES EN MESSARA OCCIDENTALE DE LA FIN DE LA CIVILISATION PALATIALE À LA GENÈSE DE LA POLIS DE PHAISTOS

Ces pratiques cultuelles, nées des interactions entre la population minoenne et les Mycéniens arrivés sur l'île, vont subir de nouvelles évolutions après la fin de la civilisation palatiale, autour de 1 200. Dans une

[50] GESELL 2011, p. 768 parle d'une « popular revolution in religion ».

[51] ALBERTI 2004 pour CNOSSOS ; LEFÈVRE-NOVARO 2014, 2, p. 214-215 pour la nécropole de Kalyvia. Sur une nouvelle « tombe de guerrier » en Messara occidentale (Galia), KARETSOU & MEROUSIS 2018.

[52] CUCUZZA 2021, p. 235.

[53] À propos de la délicate question de l'origine minoenne ou continentale de l'élite à Haghia Triada au Minoen récent III, je penche pour la première de ces hypothèses

au moins pendant la 1<sup>e</sup> phase (Minoen récent III A1 avancé - début du Minoen récent III A2) : cf. PRIVITERA 2016, p. 155 et CUCUZZA 2021 p. 234-237 pour quelques pistes de recherche à approfondir.

[54] Selon certains spécialistes, elles rappelleraient l'obscurité et l'ambiance souterraine des grottes.

[55] Ce thème sera développé dans la monographie sur les cultes de la *polis* de Phaistos.

[56] TAYLOR 1987, p. 74, fig. 35.

longue période de bouleversements politiques et de déplacements de populations dont les Doriens ne sont que l'exemple le plus problématique, les palais disparaissent ainsi que leur système politico-administratif et la plupart des établissements de l'île sont abandonnés. La population se réfugie le plus souvent sur les hauteurs, comme en témoignent les nombreux habitats fondés parfois en position imprenable [57]. Or dans ce climat d'insécurité, de déplacements de populations et de profondes mutations de l'organisation politico-sociale des communautés, les statues de « déesses aux bras levés » continuent d'être attestées et l'un des temples à banquettes qui les abrite [58] est encore fréquenté au x<sup>e</sup> siècle : il s'agit du complexe cultuel de Vasiliki sur l'isthme de Hiérapetra [59]. Cette persistance est d'autant plus marquante que la situation générale d'instabilité aurait pu avoir comme conséquence des modifications profondes du système religieux. En revanche c'est le phénomène inverse qui s'est produit et sur la longue durée : même après la disparition des statues de « déesses aux bras levés », le temple de type axial survit en Crète étant parfois encore doté d'une banquette, comme c'est le cas par exemple à Dréros.

Mais qu'en est-il des pratiques cultuelles dans la région que nous sommes en train d'étudier ? Si le site de Phaistos ne fournit pas beaucoup de données datées du Minoen récent IIIC et du Protogéométrique, Haghia Triada et Kommos conservent en revanche les vestiges de deux sanctuaires qui peuvent aider à appréhender les transformations religieuses survenues après la fin du système palatial [60].

L'habitat d'Haghia Triada, après avoir été abandonné vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, n'est plus fréquenté au fil des siècles qu'à des fins cultuelles : très vite les anciens habitants désormais installés ailleurs, sans doute à Phaistos et sur les hauteurs environnantes, reviennent déposer près des ruines du mégaron et de la stoà des figurines visant à perpétuer la mémoire des cultes ancestraux à travers des symboles minoens (cornes de consécration, doubles haches) et des figurines

de taureaux accompagnées d'animaux fantastiques qui représentent une nouveauté iconographique au Minoen récent IIIC - Sub-Minoen (phase 1) [61]. Ce sanctuaire en plein air, installé dans le territoire de l'établissement de Phaistos qui continue son développement sans interruption, est à nouveau fréquenté entre 840 et 640 après un probable hiatus (phase 2). Lors de l'épanouissement de la *polis*, le lieu de culte d'Haghia Triada devient le véritable trait d'union avec le passé au cœur d'un territoire où les activités économiques et sociales sont restées essentiellement les mêmes. Outre les nombreux bovidés, il suffit de songer aux offrandes de figurines de chasseurs, de *mastigophoroi*, d'hermaphrodites, de danseurs et de guerriers pour s'apercevoir que ce sanctuaire extra-urbain jouait un rôle prioritaire lors des rites de passage des adolescents pendant leur permanence dans l'*eschatia*, au milieu de la nature sauvage [62]. À travers les siècles, Haghia Triada est devenu le lieu de focalisation de la mémoire culturelle et cultuelle des populations de la Messara occidentale. En tout cas le seul dont nous avons connaissance.

Le sanctuaire de Kommos, tout en présentant également des éléments de continuité par rapport à l'âge du bronze, constitue surtout un exemple exceptionnel d'interactions religieuses avec des populations levantines porteuses de nouveautés qui se révèlent à travers les aménagements à l'intérieur du temple B [63]. Après avoir été abandonné dans les dernières décennies du XIII<sup>e</sup> siècle, le principal port minoen de la région [64] n'est plus fréquenté jusqu'aux alentours de l'année 1 000. Les plus anciens ex-voto autour du temple A (1025-800 ; dimensions 6,70 X 5,54 m) témoignent de cérémonies semblables à celles d'Haghia Triada ayant trait encore une fois à l'archéologie de la mémoire [65] : une attention accrue se manifeste autour des ruines de l'imposant édifice minoen T près duquel on a retrouvé des taureaux en terre cuite tournés et sur lequel le temple est construit. À l'origine il ne s'agit que d'un modeste lieu de culte doté d'un édifice axial à banquettes,

[57] Le phénomène a été étudié notamment par Nowicki 2000.

[58] Sur l'évolution des temples à banquettes et la création au MR III d'un point focal pour favoriser les interactions entre les fidèles et les divinités, Klein & Glowacki 2009, p. 153-167.

[59] Eliopoulos 2004 (fig. 6.6 pour la statue la mieux conservée ; p. 84 pour la chronologie de la fréquentation du site jusqu'au x<sup>e</sup> siècle compris, attestée par la découverte de *skyphoi* en forme de cloche) ; Klein & Glowacki 2009, p. 159-161.

[60] Ayant déjà analysé ailleurs les vestiges archéologiques de ces sites, nous nous limiterons ici à quelques considérations générales. Pour le détail des données,

LEFÈVRE-NOVARO 2014, 2, p. 218-219 (Phaistos), p. 258-265 (Haghia Triada) et p. 280-293 (Kommos).

[61] Pour une analyse détaillée des figurines découvertes dans le sanctuaire D'AGATA 1999 ; LEFÈVRE-NOVARO 2009, p. 576-581 ; LEFÈVRE-NOVARO 2014, 2, p. 258-265.

[62] Il s'agit d'un vaste sujet qui sera développé ailleurs. Rappelons d'ores et déjà l'important passage d'Éphore *apud* Strabon X, 4, 21.

[63] Entre autres, Shaw 1989.

[64] À juste titre J. Shaw (2004, p. 43) l'a rapproché des ports de Kition (Chypre) et d'Ugarit (Syrie septentrionale).

[65] Sur ces thématiques, voir entre autres Alcock & Van Dyke 2003.

fréquenté surtout par les habitants des environs mais, à partir du début du VIII<sup>e</sup> siècle, la situation change en concomitance avec l'essor de la *polis* de Phaistos. Le temple B (800-600 ; dimensions 8,08 X 6,40 m ; fig. 6) remplace au même endroit l'édifice A dont il reprend le plan et l'orientation ; il abrite des foyers, une banquette et une installation cultuelle en forme de *trilithon*, représentation aniconique d'une triade [66] de typologie levantine présentant à l'arrière un bouclier en bronze de production locale et peut-être un arbre sacré [67]. Les probables sacrifices de poissons attestés à l'intérieur de l'autel double, devant l'édifice, ainsi que dans le foyer 2 et autour du *tripillar shrine* à l'intérieur du temple sont le témoignage de pratiques cultuelles étrangères au monde grec et qui semblent trouver des échos dans le rôle attribué au poisson dans les rituels attestés sur la côte levantine [68]. Quoi qu'il en soit [69], il est évident que le sanctuaire de Kommos nous livre le témoignage de rituels et d'installations religieuses nés de l'interaction entre les populations crétoises et les marchands levantins qui touchaient les côtes de la Messara au cours de leurs voyages en Méditerranée centrale, dans la continuité des contacts intenses et féconds que la Crète a entretenu avec la Méditerranée orientale depuis l'âge du bronze.

Haghia Triada et Kommos livrent en définitive deux exemples de reprises dans la fréquentation des sites de l'âge du bronze caractérisés par un changement significatif de fonction, puisqu'ils deviennent des sanctuaires extra-urbains de la cité de Phaistos. Si les statues de la « déesse aux bras levés » n'y sont plus attestées, la déposition de figurines humaines et de bovidés semble être le geste rituel le plus répandu, comme déjà à l'époque minoenne. Et la typologie du temple axial à banquette continue d'être présente à Kommos, entouré d'un large espace destiné à accueillir des repas cérémoniels où la nouveauté principale

serait représentée par les sacrifices de poissons. Les pratiques cultuelles évoluent par rapport au MR III : l'édifice de culte perd sa monumentalité et désormais plusieurs autels sont installés à l'intérieur (ainsi que le *tripillar shrine* d'origine levantine) et devant le temple, mais l'organisation des cérémonies communautaires autour de ce focus rappelle la structuration de l'espace sacré mise en place à Haghia Triada au Minoen récent IIIA. Dans le contexte de la Messara occidentale, il s'agit bien d'évolutions et non de réelles césures dans les formes de médiation entre les hommes et les divinités.

Les données cultuelles concernant le centre urbain de Phaistos ne datent qu'à partir du VIII<sup>e</sup> siècle et elles feront l'objet d'une monographie en préparation [70]. Soulignons ici simplement la présence dès le VII<sup>e</sup> siècle dans le tissu urbain d'au moins trois sanctuaires tandis que les inscriptions et les monnaies d'époque hellénistique ont gardé le souvenir des cultes de la Megala Mater [71] et de Velchanos [72], deux divinités dont le lien avec le passé ancestral de l'île est fort probable, la dernière étant attestée également à Haghia Triada. Aucun indice n'atteste pour l'instant la présence de cultes de tradition dorienne à Phaistos, contrairement à Gortyne, la puissante rivale située une dizaine de kilomètres à l'est, une cité nouvellement fondée au XI<sup>e</sup> siècle par des populations d'origine péloponnésienne selon les sources écrites [73]. Il semblerait donc que les Doriens étaient assez nombreux pour réussir à s'intégrer dans le tissu social de la communauté de Phaistos en imposant leur dialecte [74], mais sans parvenir à modifier radicalement les pratiques cultuelles. Leur installation au sein de la ville qui continuait de s'épanouir sur le site de l'ancien palais minoen semble avoir eu des conséquences limitées du point de vue religieux, un domaine qui, rappelons-le, est sans aucun doute l'un des plus conservateurs dans le panorama culturel des cités grecques.

[66] Résumé des propositions d'identification de la triade dans LEFÈVRE-NOVARO 2014, 2, p. 288-289 avec bibliographie.

[67] Pour la description du *tripillar shrine* et les parallèles en contexte phénicien et punique : SHAW 2000, p. 14-23.

[68] LEFÈVRE-NOVARO 2010, p. 50-52.

[69] Pour ce qui est de l'interprétation des restes de poissons brûlés à de très hautes températures, je suis l'opinion de ROSE 2000 (p. 495-560, notamment p. 560, tableau 6.23) qui pense qu'il s'agit d'offrandes plutôt que de simples restes de repas. Pour les raisons qui m'ont poussée à ce choix, cf. LEFÈVRE-NOVARO 2010, p. 48-49.

[70] Pour un premier aperçu des données, LEFÈVRE-NOVARO 2014, 2, p. 234-239.

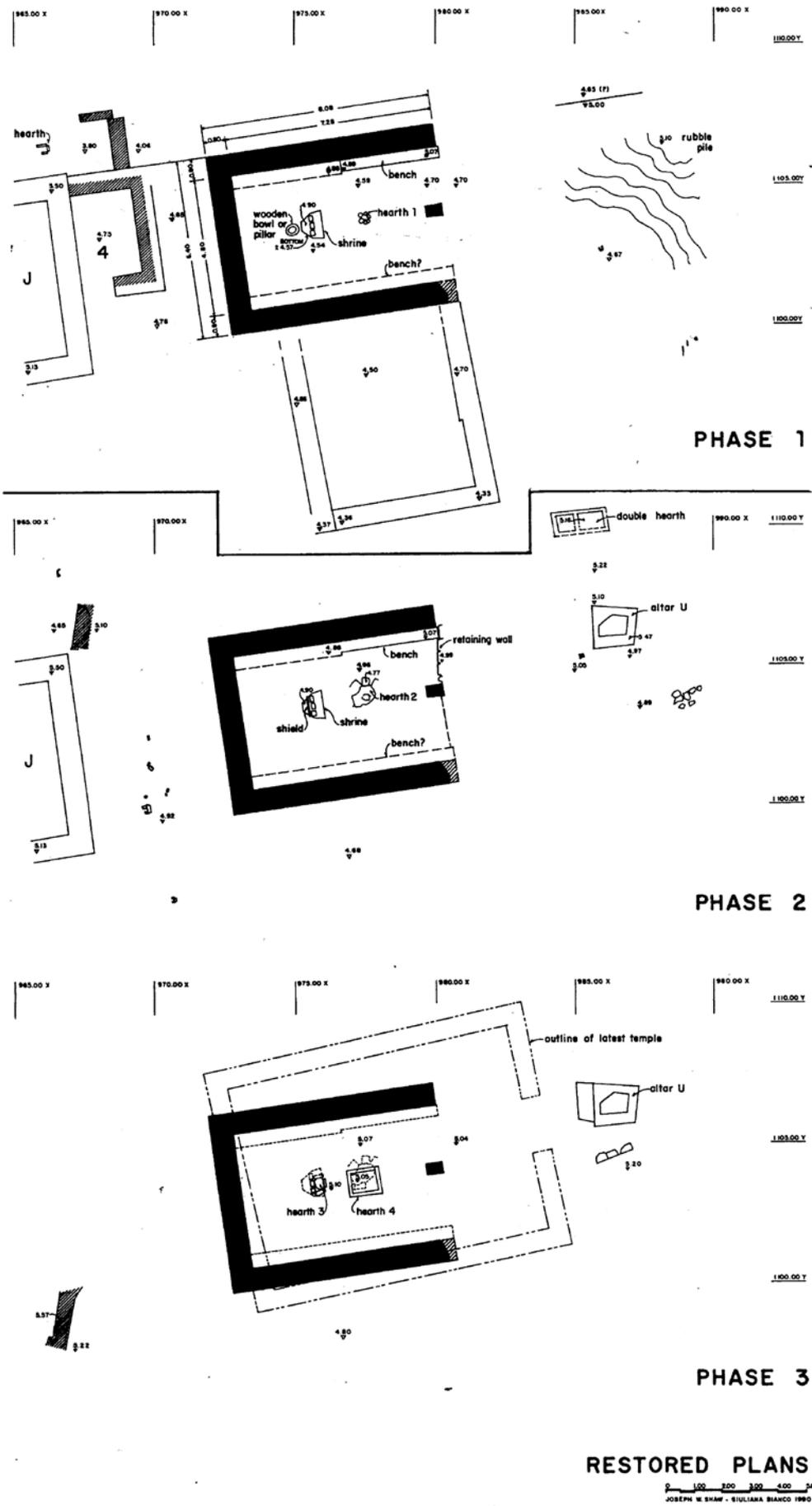
[71] Elle est attestée dans une inscription hellénistique découverte à Haghios Ioannis dont la connexion avec le temple sur la colline du palais, établie par L. Pernier, a été remise en discussion par LIPPOLIS 2017.

[72] Jeune dieu de la végétation, il est identifié au Zeus crétois par Hésychius. Son culte est attesté à Haghia Triada par de nombreuses inscriptions hellénistiques : LEFÈVRE-NOVARO 2009, p. 581-583.

[73] Platon, *Lois* 708 a ; Strabon X, 4, 17. La présence des Doriens à Gortyne est assurée par la dénomination du mois Karneios (*IC* IV, 197, 8 et 235, 7) et la mention de la tribu Dymanes : LEFÈVRE-NOVARO 2014, 2, p. 195-196.

[74] La plus ancienne inscription de Crète en dialecte dorien a été découverte à Phaistos : BILE 2016, p. 33-34.

Fig. 6. Kommos, les trois phases du temple B (800-600 av. J.C.) (d'après SHAW, Joseph & SHAW, Maria éd., *Kommos IV. The Greek Sanctuary, Part 2, plates, pl. 1.30*).



## CONCLUSION

Les communautés crétoises de la Messara occidentale entre le Bronze récent et le début de l'âge du fer constituent un observatoire privilégié pour étudier l'évolution des pratiques culturelles au fil des interactions culturelles. Après le développement exceptionnel de la civilisation minoenne, l'établissement d'Haghia Triada connaît une véritable restructuration religieuse à la suite de l'arrivée des Mycéniens sur l'île. Cette césure est marquée par le développement d'une forme standardisée de culte autour de la « déesse aux bras levés » et par la construction des premiers temples à banquettes. À Haghia Triada au Minoen récent IIIA, les formes de médiation entre hommes et divinités changent. Bien que le rôle fondamental du clergé persiste, une relation plus directe s'instaure à travers la construction du temple indépendant qui surplombe directement le *piazzale dei sacelli* où la communauté pouvait se réunir et participer de l'extérieur aux cérémonies, point de départ d'un schéma relationnel qui se perpétue jusqu'au monde gréco-romain.

La crise qui frappe les civilisations palatiales égéennes vers 1 200 provoque de nouvelles transformations, sans qu'on puisse y déceler de véritables césures : les statues de « déesses aux bras levés » sont encore présentes dans le sanctuaire de Vassiliki Hiérapetra, fréquenté jusqu'au x<sup>e</sup> siècle, tandis que les temples de type axial deviennent prédominants à l'âge du fer [75]. À partir du x<sup>e</sup> siècle, les levantins apportent des pratiques culturelles novatrices (*tripillar shrine*, sans doute sacrifices de poissons) attestées notamment à Kommos, sanctuaire installé sur le rivage du golfe de la Messara. L'intégration de ces levures proche-orientales dans les cultes crétois s'explique

par l'histoire millénaire des contacts entre l'île et la Méditerranée orientale [76]. Elle n'implique aucun changement radical dans les pratiques culturelles, mais plutôt un enrichissement constant des rituels. Et pour ce qui est des apports doriens, le panthéon de la *polis* de Phaistos n'a livré pour l'instant aucun indice, contrairement à la puissante voisine Gortyne.

En définitive, la véritable restructuration a lieu à Haghia Triada au Minoen récent IIIA, à la suite de l'installation des Mycéniens sur l'île, malgré le fait que l'organisation administrative, économique et probablement sociale reste inchangée, les territoires étant toujours contrôlés par des fonctionnaires palatins qui, mis à part le changement d'écriture, utilisent les mêmes pratiques. La césure semble donc liée à ce nouvel apport ethnique sur l'île : les Mycéniens, population d'origine indoeuropéenne, font en effet un usage éminemment « politique » de la religion, en lui attribuant un rôle déterminant pour favoriser la cohésion des communautés. Lorsque, vers 1 200, le système palatial disparaît et les déplacements de populations se multiplient, le résultat n'est pas une nouvelle restructuration des pratiques culturelles mais, au contraire, la préservation des temples à banquettes et, à certains endroits, des cultes impliquant les statues de « déesse aux bras levés » dont les représentations ont été découvertes également dans les sites-refuge fondés sur les hauteurs (cf. Prinias). Il est probable que, au moment de l'abandon des anciens habitats, les Crétois aient emporté ces statues en les installant dans les nouveaux édifices de culte, comme le feront plus tard les *apoikioi* grecs au moment de la création d'innombrables établissements sur les rivages de la Méditerranée à partir du VIII<sup>e</sup> siècle. ■

[75] KLEIN & GLOWACKI 2009, avec analyse de l'évolution. Pour l'époque archaïque en Messara occidentale, outre les temples A et B de Kommos, il faut rappeler la construction du temple urbain de Phaistos, au sud du palais minoen

abandonné : LEFÈVRE-NOVARO 2014, p. 234-237.

[76] Sur la présence d'enclaves levantines en Crète : SHAW 1989 ; STAMPOLIDIS & KOTSONAS 2006.

- ALBERTI, Lucia, 2004**, « The Late Minoan II-III A1 Warrior Graves at Knossos: the Burial Assemblages », dans Gerald Cadogan *et alii* (éd.), *Knossos: Palace, City, State, Proceedings of the Conference, Heraklion, November 2000* (ABSA, Studies n° 12), London, p. 127-136.
- ALCOCK, Susan & VAN DYKE, Ruth, 2003** (éd.), *Archaeologies of Memory*, Oxford.
- BILE, Monique, 2016**, *La Crète*, (Paradeigmata. Recueil d'inscriptions grecques dialectales, VI, 1), Nancy.
- CALOI, Iliaria, 2019**, « IX. Le pratiche e i rituali funerari », dans Luca Girella & Iliaria Caloi (éd.), *Kamilari. Una necropoli di tombe a tholos nella Messarà (Creta)*, (Monografie della Scuola Archeologica Italiana di Atene, n° 29), Atene, p. 653-659.
- CUCUZZA, Nicola, 2018**, « Goddesses with Upraised Arms ad Haghia Triada », *Creta Antica* 19, p. 226-245.
- CUCUZZA, Nicola, 2021**, *Haghia Triada IV. Gli edifici Tardo Minoico III del settore meridionale*, (Monografie della Scuola Archeologica Italiana di Atene, n° 32), Atene.
- D'AGATA, Anna Lucia, 1999**, *Haghia Triada II. Statuine minoiche e post-minoiche dai vecchi scavi di Haghia Triada (Creta)* (Monografie della Scuola Archeologica Italiana di Atene, n° 11), Padova.
- DRIESSEN, Jan & MACDONALD, Colin, 1997**, *The Troubled Island. Minoan Crete Before and After the Santorini Eruption*, *Aegaeum* 17, Liège-Austin.
- DRIESSEN, Jan, 2001**, « Crisis Cults on Minoan Crete ? », dans Robert Laffineur & Robin Hägg, (éd.), *Potnia. Deities and Religion in the Aegean Bronze Age, Proceedings of the 8th International Aegean Conference, Göteborg, 12-15 April 2000* (*Aegaeum*, n° 22), Liège-Austin, p. 361-369.
- ELIOPOULOS, Theodore, 2004**, « Gournia, Vronda Kavousi, Kephala Vasilikis: a Triad of Interrelated Shrines of the Expiring Minoan Age on the Isthmus of Ierapetra », dans Peter Day *et alii* (éd.), *Crete beyond the Palaces, Proceedings of the Crete 2000 Conference* (INSTAP Prehistory Monographs, n° 10), Philadelphia, p. 81-90.
- GAIGNEROT-DRIESSEN, Florence, 2014**, « Goddesses Refusing to Appear? Reconsidering the Late Minoan III Figures with Upraised Arms », *AJA* 118, p. 489-520.
- GAIGNEROT-DRIESSEN, Florence, 2016**, « The Lady of the House: Trying to Define the Meaning and Role of Ritual Figures with Upraised Arms in Late Minoan III Crete », dans Eva Alram-Stern *et alii*, *Metaphysis: Ritual, Myth and Symbolism in the Aegean Bronze Age, Proceedings of the 15th International Aegean Conference, Vienna, 22-25 April 2014*, *Aegaeum* 39, Leuven-Liège, p. 21-27.
- GESELL, Geraldine, 2004**, « From Knossos to Kavousi: the Popularizing of the Minoan Palace Goddess », dans Anne Chapin (éd.), *Χάρις. Essays in Honor of Sara A. Immerwahr* (*Hesperia*, Suppl. n° 33), Athens, p. 131-150.
- GESELL, Geraldine, 2011**, « The Explosion of Goddess figures in LM III B and C: New evidence of a Popular Revolution in Religion », dans *Pepragmena I' Diethnous Kretologikou Sinedriou* (Chania 1-8 Oktobriou 2006), Tomos A5, *Istorikoi chronoi*, Chania, p. 767-779.
- HÄGG, Robin, 1986**, « Die göttliche Epiphanie im minoischen Ritual », *AM* 101, p. 41-62.
- HALBHERR, Federico, STEFANI, Enrico & BANTI, Luisa, 1977**, « Haghia Triada nel periodo tardopalaziale », *ASAA* 55, p. 9-296.
- HUSSER, Jean-Marie, 2017**, *Introduction à l'histoire des religions*, Paris.
- JONES, Berenice, 2007**, « A Reconsideration of the Kneeling-Figure Fresco from Haghia Triada », dans Philip Betancourt *et alii* (éd.), *Krinoi kai Limenes. Studies in Honor of Joseph and Maria Shaw* (INSTAP Prehistory Monographs, n° 22), Philadelphia, p. 151-158.
- KARETSOU, Alexandra & MEROUSIS, Nikos, 2018**, « Sépulture "de guerrier" dans une tombe à chambre Minoen Récent III A2-B de Galia, Mesara », *BCH* 142, p. 1-48.
- KLEIN, Nicolas & GLOWACKI, Kevin 2009**, « From Kavousi Vronda to Dreros : Architecture and Display in Cretan Cult Buildings », dans Anna Lucia D'Agata & Aleydis Van de Moortel (éd.), *Archaeologies of Cult. Essays on Ritual and Cult in Crete in Honor of G. C. Gesell* (*Hesperia*, Suppl. n° 42), Princeton, p. 153-167.
- LA ROSA, Vincenzo, 2010**, « Ayia Triada », dans Eric Cline (éd.), *The Oxford Handbook of the Bronze Age Aegean (ca. 3000-1000 BC)*, Oxford, p. 495-508.
- LEFÈVRE-NOVARO, Daniela, 2009**, « Culti e santuari a Festos in epoca altoarcaica. Per un'analisi funzionale », *Creta Antica* 10/II, p. 563-597.
- LEFÈVRE-NOVARO, Daniela, 2010**, « Les sacrifices de poissons dans les sanctuaires grecs de l'âge du fer », *Kernos* 23, p. 37-52.

- LEFÈVRE-NOVARO, Daniela**, 2014, *Du massif de l'Ida aux pentes du mont Diktè. Peuples, territoires et communautés en Messara (Crète) du XIII<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.*, I-II, Paris.
- LEFÈVRE-NOVARO, Daniela**, 2019, « II. 8. I modellini fittili », dans Luca Girella & Ilaria Caloi (éd.), *Kamilari. Una necropoli di tombe a tholos nella Messarà (Creta)*, (Monografie della Scuola Archeologica Italiana di Atene, n° 29), Atene, p. 445-456.
- LIPPOLTS, Enzo**, 2017, « Il caso di Latona : divinità e problemi di identità sociale nell'Egeo », dans Luigi Cicala et Bianca Ferrara (éd.), « Kithon Lydios ». *Studi di storia e archeologia con Giovanna Greco*, (Quaderni del Centro Studi Magna Grecia 22), Napoli, p. 145-164.
- MARINATOS, Nanno**, 1993, *Minoan Religion. Ritual, Image, and Symbol*, Columbia.
- MILITELLO, Pietro**, 1992, « Uno hieron nella villa di Haghia Triada », *Sileno* 18, p. 101-113.
- MILITELLO, Pietro**, 1998, *Haghia Triada I. Gli affreschi* (Monografie della Scuola Archeologica Italiana di Atene, n° 9), Padova.
- MILITELLO, Pietro**, 2001, « Archeologia, iconografia e culti ad Haghia Triada in età TM I », dans Robert Laffineur & Robin Hägg (éd.), *Potnia. Deities and Religion in the Aegean Bronze Age, Proceedings of the 8th International Aegean Conference, Göteborg, 12-15 April 2000 (Aegaeum, n° 22)*, Liège-Austin, p. 159-168.
- MILITELLO, Pietro**, 2018, « Altari, piattaforme, standardi e festoni. Una nota sull'iconografia delle immagini culturali minoiche », *RdA* 42, p. 13-26.
- MONACO, Carmelo & TORTORICI, Giuseppe**, 2003, « Effects of Earthquakes on the minoan "Royal Villa" at Haghia Triada (Crete) », *Creta Antica* 4, p. 403-417.
- MOORE, Dudley & TAYLOUR, William**, 1999, *Well Built Mycenae. The Helleno-British Excavations Within the Citadel at Mycenae, 1959-1969, Fascicule 10. The Temple Complex*, Oxford.
- MORRIS, Christine & PEATFIELD, Alain** 2004, « Experiencing ritual; Shamanic elements in Minoan Religion », dans Michael Wedde (éd.), *Celebrations. Sanctuaries and the vestiges of cult activity, Tenth Anniversary Symposium, Norwegian Institute at Athens, 12-16 May 1999*, Bergen, p. 35-59.
- MOUNTJOY, Penelope**, 1985, « Ritual Associations for LM IB Marine Style Vases », dans Pascal Darcque & Jean-Claude Poursat (éd.), *L'iconographie minoenne (BCH, Suppl. n° 11)*, Paris-Athènes, p. 231-242.
- NEGRI, Mario**, 2020, *Zeus prima di Zeus. Persistenze culturali a Creta fra minoico e miceneo*, Mantova.
- NOWICKI, Kristof**, 2000, *Defensible Sites in Crete c. 1200-800 BC. LM III B/III C Through Early Geometric*, (Aegaeum, n° 21), Liège-Austin.
- PEATFIELD, Alain**, 2001, « Divinity and Performance on Minoan Peak Sanctuaries », dans Robert Laffineur & Robin Hägg (éd.), *Potnia. Deities and Religion in the Aegean Bronze Age, Proceedings of the 8th International Aegean Conference, Göteborg, 12-15 April 2000 (Aegaeum, n° 22)*, Liège-Austin, p. 51-55.
- PESTARINO, Marta**, 2018, « Le basi di doppie asce nella Creta minoica », dans Anna Margherita Jasink & Maria Emanuela Alberti, *Akrothina 2. Contributi di giovani ricercatori agli studi egei e ciprioti*, Firenze, p. 203-226.
- PRENT, Mieke**, 2005, *Cretan Sanctuaries and Cults. Continuity and Change from Late Minoan III C to the Archaic Period* (Religions in the Graeco-Roman World, n° 154), Leiden-Boston.
- PRIVITERA, Santo**, 2015, *Haghia Triada III. The Late Minoan III Buildings in the Villaggio*, (Monografie della Scuola Archeologica Italiana di Atene, n° 23), Athens.
- PRIVITERA, Santo**, 2016, « The Tomb, the House and the Double Axes: Late Minoan III A2 Hagia Triada as a Ritual and "Mythical" Place », dans Eva Alram-Stern et alii, *Metaphysis: Ritual, Myth and Symbolism in the Aegean Bronze Age, Proceedings of the 15<sup>th</sup> International Aegean Conference, Vienna, 22-25 April 2014*, Aegaeum 39, Leuven-Liège, p. 149-157.
- REHAK, Paul**, 1997, « The Role of Religious Painting in the Function of the Minoan Villa: the Case of Ayia Triadha », dans Robin Hägg (éd.), *The Function of the "Minoan Villa", Proceedings of the Eighth International Symposium at the Swedish Institute, Athens, 6-8 June 1992*, Stockholm, p. 163-175.
- ROSE, Mark**, 2000, « The Fish Remains », dans Joseph Shaw & Maria Shaw (éd.), *Kommos IV. The Greek Sanctuary, Part 1 (text) and 2 (plates)*, Princeton, p. 495-560.
- ROUGEMONT, Françoise**, 2005, « Les noms des dieux dans les tablettes inscrites en linéaire B », dans Nicole Belayche et alii (éd.), *Nommer les dieux. Théonymes, épithètes, épicles dans l'Antiquité*, Rennes, p. 330-339.
- RUTKOWSKI, Bogdan**, 1986, *The Cult Places of the Aegean*, New Haven-London.
- SHAW, Joseph**, 1989, « Phoenicians in Southern Crete », *AJA* 93, p. 165-183.
- SHAW, Joseph**, 2000, « The Architecture of the Temples and others Buildings », dans Joseph Shaw & Maria Shaw (éd.), *Kommos IV. The Greek Sanctuary, Part 1 (text) and 2 (plates)*, Princeton, p. 1-100.

- SHAW, Joseph, 2004**, « Kommos: the Sea-Gate to Southern Crete », dans Peter Day *et alii* (éd.), *Crete beyond the Palaces, Proceedings of the Crete 2000 Conference* (INSTAP Prehistory Monographs, n° 10), Philadelphia, p. 43-51.
- STAMPOLIDIS, Nicolaos & Kotsonas, Antonis, 2006**, « Phoenicians in Crete », dans Sigrid Deger-Jalkotzy & Irene Lemos (éd.), *Ancient Greece: from the Mycenaean Palaces to the Age of Homer*, Edinburgh, p. 337-360.
- TAYLOUR, William, 1987**, *I Micenei*, (1<sup>re</sup> éd. anglaise 1964), Firenze.
- TODARO, Simona, 2003**, « Haghia Triada nel periodo antico minoico », *Creta Antica* 4, p. 69-95.
- TSIPOPOULOU, Metaxia, 2009**, « Goddesses for 'Gene'? The Late Minoan IIIC Shrine at Halasmenos, Ierapetra », dans Anna Lucia D'Agata & Aleydis Van de Moortel (éd.), *Archaeologies of Cult. Essays on Ritual and Cult in Crete in Honor of G. C. Gesell* (*Hesperia*, Suppl. n° 42), Princeton, p. 121-136.
- WARBURTON, David, 2009 (éd.)**, *Time's Up! Dating the Minoan Eruption of Santorini, Acts of the Minoan Eruption Chronology Workshop, Sandbjerg, November 2007* (Monographs of the Danish Institute at Athens, n° 10), Athens.
- WARREN, Peter, 1988**, *Minoan Religion as Ritual Action*, Göteborg.
- WARREN, Peter, 1990**, « Of Baetyls », *Opuscula Atheniensi* 18, p. 193-206.

## HÉROÏQUE JEUNESSE, VICTOIRE ÉCLOSE : À PROPOS D'UN COMBAT DE PYGMÉES ET DE GRUES (RETOUR SUR L'HYDRIE DU LOUVRE F 44)

**Karin MACKOWIAK**

Maître de Conférences, Université de Besançon  
Institut des sciences et techniques de l'Antiquité EA4011 ; membre associée à l'UMR 7044

*karin.mackowiak@univ-fcomte.fr*

### RÉSUMÉ

L'analyse iconographique de l'hydrie du Louvre F 44 qui figure le mythique combat des pygmées contre les grues, rapporté par ailleurs dans l'*Illiade*, pose de nombreuses questions à l'historien, notamment celles de la relation entre les scènes du vase et la réalité sociale et culturelle de l'Athènes d'époque archaïque. La mise en scène originale du mythe justifie des hypothèses relatives à la présence d'un discours sur l'éducation des jeunes gens au VI<sup>e</sup> s. av. J.-C. Comment l'image est-elle susceptible de construire ce discours ? Quelle(s) lecture(s) l'historien peut-il en faire ?

#### MOTS-CLÉS

Géranomachie, éducation, homosexualité, guerre, héroïsme, cité, Homère.

### HEROIC YOUTH, BLOSSOMING VICTORY: ABOUT A HYDRIA IN THE LOUVRE MUSEUM (F 44)

An hydria in the Louvre Museum (F 44), figuring the epic – and Homeric – tale of the pygmies and cranes, proposes an interesting field of research for the historian. Among the many questions raised by this archaic vase painting are the relationships between pictures and the social context possibly imbedded in them, more precisely an educational discourse concerning Athenian youth in the 6th century B.C. How do finally the pictures order this discourse? Which kind of readings or significations can they afford to the historian?

#### KEYWORDS

Geranomachia, Education, Homosexuality, War, Heroism, Polis, Homer.

Dans une précédente étude [1], j'avais eu l'occasion d'aborder le champ de fouille à peu près inexploré que constituait pour l'historien l'hydrie du Louvre F 44 [2]. Ce vase attique à figures noires découvert en Étrurie, daté de -575 à -525, est attribué à un atelier proche de Timagoras [3]. L'épaule du vase représente une scène de géranomachie (fig. 1) dont l'*Iliade*, III, 1-9 constitue le récit le plus ancien conservé : Homère nous rapporte comment les grues rangées en ordre de combat viennent, chaque hiver, massacrer les pygmées. L'épaule de l'hydrie du Louvre choisit de montrer la mêlée du combat composée avec symétrie, où alternent des pygmées luttant tantôt seuls (avec massues et coutelas), tantôt par groupes de deux contre les grues. Une scène de procession nuptiale est figurée sur la panse du vase (fig. 2).

L'hydrie du Louvre pose la question de la construction iconographique de cette géranomachie et celle du lien susceptible de relier avec sens ces deux scènes. Or, l'examen de la série iconographique des géranomachies d'époque archaïque fait valoir d'intéressantes variations de traitement du thème qui oscille entre des approches tantôt parodiques et tantôt laudatives, héroïques [4]. Si les figurations de géranomachies au VI<sup>e</sup> s. av. J.-C. demeurent moins étudiées que celles d'époque classique, force est d'admettre, d'entrée de jeu, la variété des discours relatifs aux géranomachies avant le siècle classique [5] lequel laissa la place aux préoccupations ethnologiques qui conditionnèrent le traitement du sujet. Or, si l'historiographie continue d'insister abondamment sur cette problématique ethnologique [6], c'est notamment sur la base des textes qui nous sont parvenus [7]. Mais l'univers de l'image est différent de celui du texte comme l'avait si bien montré François Lissarrague.

Non seulement il est acquis que l'image puisse être indépendante du texte mais qu'elle correspond en

outre à une construction propre par la mobilisation de valeurs et d'idéaux sociaux spécifiques. N'est-ce pas une mise en perspective fondamentale lorsque l'image prend pour objet la représentation du corps ? [8] Or, le corps occupe une place importante dans notre géranomachie. La question d'une association du mythe des pygmées et des grues à une scène de mariage, événement social et politique majeur dans la cité grecque, est bien posée sur l'hydrie du Louvre d'où la légitime nécessité pour l'historien d'interroger la présence de la scène nuptiale en regard du contexte socioculturel qui a pu produire ces images. Par ailleurs, il se trouve que l'hydrie du Louvre présente un parallèle intéressant avec un monument majeur de la peinture de vases grecque : le Vase François (Florence, Musée archéologique, Inv. 4209 / BAPD 300000). La géranomachie y est en effet représentée, et ce sur le pied du cratère. Est-ce un hasard si le thème du mariage – celui de Thétis et Pélée – y apparaît sur l'un des registres supérieurs [9] ?

L'hydrie du Louvre présente donc l'opportunité de renouveler l'approche historiographique du thème dans la tradition picturale grecque archaïque, et ce au moyen d'une mise en perspective du vase avec une série typique de cette époque que j'ai choisie de présenter aux figs. 4, 5, 6, 7, 8 et 11 du présent dossier. En même temps, ce vase permet de voir comment, au-delà du mythe homérique et plus généralement des textes, la géranomachie est reconstruite à partir d'un univers qui lui est a priori étranger : celui de la cité, vis-à-vis duquel les recherches relatives aux pygmées n'ont guère établi de liens. Or, l'univers de la *polis* ne serait-il pas actif à l'arrière-plan de notre image ? Ne paramètre-t-il pas les pygmées de l'hydrie du Louvre en fonction de valeurs relatives à la jeunesse et à son éducation ?

[1] MACKOWIAK 2007, p. 85-100. En ligne : <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010269847>.

[2] BAPD 371 = CVA Louvre, 6, pl. 65, n° 4 à 6 = DASEN 1993, G 47, pl. 60, 3 = LIMC VII, s.v. pygmaioi, n° 3 (V. DASEN) = *Cataloghi del Museo Campana*, IV-VII, n° 236.

[3] POTTIER 1906, p. 731-733.

[4] MACKOWIAK 2008, p. 281-298.

[5] STEINGRÄBER 1999, p. 29-41 et LA GENIÈRE 2003, p. 29-36.

[6] WALSH 2009, p. 48-49.

[7] Hécatéée de Milet *FGrHI F*<sup>328b</sup>, Ctésias de Cnide, *FGrH* 688 F<sub>45</sub> parmi les plus anciens.

[8] LISSARRAGUE 2006, p. 1-5 ou PROST & WILGAUX 2006.

[9] Par exemple LISSARRAGUE 1999, p. 20-21 ; TORELLI 2003, p. 83-103.



Fig. 1.  
Géranomachie,  
hydrie du  
Louvre,  
Inv. F 44 :  
épaule du vase.  
Dessin de  
l'auteur  
d'après  
LIMC VII,  
2, pl. 3.

## DU MYTHE À LA PAIDEIA

L'hypothèse ici posée est celle d'une appropriation de la géranomachie par le peintre dans le but d'idéaliser l'éducation des jeunes gens à partir de la figure emblématique des pygmées, et plus particulièrement à partir de leur corps. Le vase paraît donc concerner le sujet de la *paideia*, une problématique difficile d'accès pour la période archaïque car si elle est déjà abordée dans Homère, elle est cependant décrite de biais, au moyen d'une idéalisation des héros adolescents [10].

Or, un discours du même type semble actif sur notre hydrie : les pygmées, quoique de petite taille et représentés dans leur peine à combattre les grues, présentent un corps bien proportionné, aux qualités athlétiques. La tradition picturale archaïque se distingue sur ce point de celle du V<sup>e</sup> s. av. J.-C. lorsque les pygmées deviennent des nains exotiques aux

contours difformes. Au contraire, les pygmées de l'hydrie du Louvre participent ici à l'idéal de virilité (fig. 1) dont se réclame l'homme grec qui se donne à voir aux autres. Il suffit d'observer le personnage n° 4 (fig. 3) qui constitue un point focal de la scène car sa posture physique le fige dans l'action et s'offre à l'admiration du spectateur de l'image.

Ces premières observations rendent possible l'insertion du vase dans la logique d'une démonstration publique du genre masculin qui articule ensemble statuts social et sexuel. La scène de mariage encourage elle-même cette lecture tout en interrogeant la fonction du vase et son destinataire : l'hydrie, vase à eau par excellence, a-t-elle servi pour le banquet ? C'est fort probable lorsqu'on connaît l'usage simultané de ce type de vase avec le cratère. A-t-elle pu remplir un rôle équivalent à celui de la loutrophore et servir à la toilette rituelle avant les noces ?

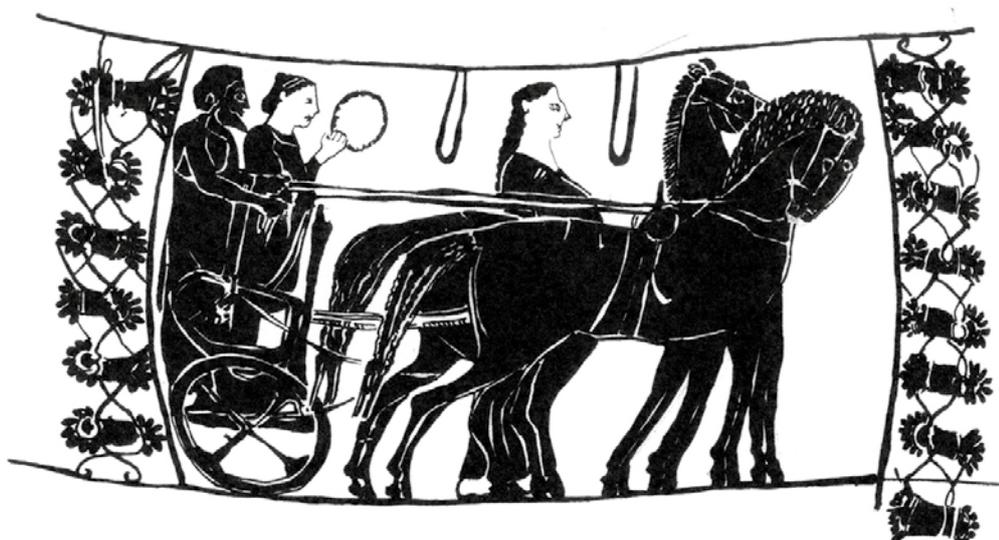


Fig. 2. Char  
nuptial, hydrie  
du Louvre Inv.  
F 44 : panse  
du vase  
Dessin de  
l'auteur  
d'après CVA  
Louvre, III He,  
pl. 65, 4.

[10] Voir JOYAL, McDougall & YARDLEY 2009, p. 4 ; LEGRAS 2002, p. 4 ; VERNANT 1982, p. 57.



Fig. 3.  
Géranomachie,  
hydrie du  
Louvre,  
Inv. F 44 ;  
épaule du vase.  
Dessin de  
l'auteur.

Moins évident, cet usage du vase est pourtant attesté sur une hydrie du Peintre de Léningrad et sur une *pyxis* du Metropolitan Museum of Art [11]. Rien n'interdit donc de penser que le destinataire de l'hydrie du Louvre ait pu être un homme ou un jeune homme en âge de se marier. La géranomachie construit d'ailleurs une image complète de cet idéal masculin accompli : elle ne se contente pas de reprendre tous les canons physiques d'une beauté masculine mature – les pygmées ont les épaules larges, une taille fine, des fesses saillantes, de solides cuisses et mollets ; la présente géranomachie complète également cet idéal athlétique par un idéal moral qui nous ouvre grand les portes de l'héroïsme. Certes, il pourrait y avoir un paradoxe à envisager un héroïsme en rapport avec un peuple des confins : l'altérité géographique semble être prise en compte par l'image. Par ailleurs, le Vase François ne représente-t-il pas les pygmées à une extrémité du vase, sur le pied ? Et pourtant, ces pygmées, articulés à une idée d'altérité – mais laquelle ? – s'associent en même temps à une conception de la virilité et de la beauté lesquelles surgissent des combats particulièrement difficiles. Le *ponos* héroïque est là et celui des pygmées contre les grues est légendaire, dès Homère.

Or, cette approche héroïque, ne semble pas exclusivement nourrie par le récit homérique. Sur la panse se déploie un registre propre : la représentation des époux non pas sur un char à banc mais sur un char de guerre (fig. 2) – on pense à celui du mariage de Pélée et Thétis sur le vase François et à bien d'autres – imprègne la scène d'une atmosphère épique où, *in fine*, les idéaux physiques et moraux viennent se

fondre ensemble. Or, ce double idéal relève bien d'un idéal d'éducation [12] susceptible de concerner l'homme dans la cité. Le parcours éducatif éventuellement suggéré ici – celui du jeune homme idéal censé s'accomplir pleinement, depuis ses prouesses physiques jusqu'au mariage – n'est pas sans rappeler l'éducation des jeunes Grecs décrite dans les textes postérieurs, comme dans la *Cyropédie* où Xénophon (I, 4, 9, 11 et 16) rappelle comment Cyrus, à la veille de son mariage, entreprend de démontrer sa capacité à la chasse. A. Schnapp a montré combien ce texte reprenait, point par point, les étapes d'une *paideia* attique d'époque archaïque [13] via laquelle la chasse servait à parfaire l'éducation des jeunes hommes. Et cette éducation aboutit à l'acquisition d'un statut social qui se concrétise par le mariage. De son côté, P. Vidal-Naquet n'a pas manqué de souligner le caractère initiatique du parcours éducatif des jeunes hommes de la période archaïque, une progression éducative qui a pu lier le mariage à l'éphébie archaïque [14].

Sans aller jusqu'à confirmer cette thèse, l'hydrie du Louvre s'oriente toutefois dans une direction analogue : la lutte des pygmées contre des oiseaux – censés être du petit gibier – évoque la chasse [15] et le char nuptial pourrait renvoyer à l'éloge, sur le mode épique, d'un individu dont on célèbre les vertus – au sens d'une éducation achevée, virile, telle qu'on l'entendait dans l'éducation archaïque des jeunes hommes. L'hydrie du Louvre pourrait donc être un témoin, sur le mode métaphorique, de ces conceptions éducatives. La géranomachie servirait en ce cas une construction iconographique précise où elle tiendrait

[11] Respectivement Inv. 142290 (Musée national de Varsovie) et Inv. 1972.118.148 : voir OAKLEY & SINOS 1993, p. 16 et fig. 20-21, ou VÉRIHAC & VIAL 1998, p. 295.

[12] Sur cet idéal d'éducation fondé sur cette double excellence ainsi que sur l'admiration et la virilité, voir

JAEGER 1964<sup>2</sup>, p. 32-42 et p. 55.

[13] SCHNAPP 1997, p. 134, p. 143-149, p. 158 ou SEYER 2007, p. 51-57.

[14] VIDAL-NAQUET 1981, p. 152-154.

[15] *Cité des images* 1984, chapitre 3.

le rôle d'une épreuve probatoire destinée à donner à l'individu, au terme de son parcours éducatif, sa place dans la communauté sociale. Une coupe de Tarente (fig. 4), également datée du VI<sup>e</sup> s. av. J.-C. [16], paraît construire un discours du même ordre mais en creux : la géranomachie (face B) est ici associée à une scène de chasse de Calydon (face A). Il est a priori étonnant de voir le dernier sujet, incontestablement héroïque, associé au premier susceptible de relever

d'un autre 'pedigree'. Et pourtant cette association est là : y a-t-il contrepoint entre les deux scènes ? Une dimension épique de la géranomachie que nous aurions perdu de vue en raison du faible nombre d'images archaïques qui nous sont parvenues ? Que ce soit sur un mode discursif direct – association explicite des pygmées à un exploit puis à sa récompense, sur l'hydrie du Louvre – ou que ce soit 'en creux' – la coupe de Tarente propose davantage



Fig. 4. Coupe de Tarente, Musée archéologique, Inv. IG 4435. Extrait de J. C. HOPPIN, 1924, p. 53.

[16] Coupe signée par Antidoros Inv. IG 4435 : *CVA Tarente, Museo archeologico nazionale di Taranto*, 3, pl. 30, 2 = *LIMC VII*, s.v. pygmaioi, n° 3a, = *DASEN 1993*, pl. 59, 2 = *HOPPIN 1924*, p. 53.



Fig. 5.  
Géranomachie,  
hydrie de la  
Villa Giulia,  
Inv. 50425.  
Dessin de  
l'auteur  
d'après  
V. DASEN,  
1993, pl. 61, 1.

(ou autrement ?) un commentaire (déjà parodique ?) de la géranomachie – les pygmées combattant les grues pourraient se comprendre comme des figures paradigmatiques d'une éducation : celle relative aux jeunes gens sollicités pour donner les preuves cynégétiques de leur virilité, un type d'épreuve que la communauté civique grecque archaïque attend de ses futurs membres. D'autant que l'association de la géranomachie à la chasse de Calydon pourrait, en fait, faire sens avec le thème nuptial [17]. Ainsi, à travers nos pygmées, ce sont vraisemblablement les jeunes gens qui pourraient être mis en valeur ce que relève par ailleurs l'exploit physique suggéré par la scène et la représentation idéalisée des corps.

Or, si l'historiographie a abordé cette question du corps des pygmées, elle l'a surtout fait dans la continuité des textes, en contextualisant ces créatures dans l'imaginaire cosmographique ou exotique [18]. Mais un arrière-plan social et culturel dynamise aussi les images d'autant que ces petites créatures offrent un autre potentiel corporel : celui de ne pas être tout à fait « homme » dans le regard de la cité. De par leur difficulté à venir à bout d'oiseaux, un petit gibier si facile à abattre dans les chasses, les pygmées, à l'inverse des chasseurs ordinaires, luttent de tout leur corps : leur virilité est donc d'autant plus mise à l'épreuve et soulignée, ainsi que leur statut d'homme. Leur petite taille ouvre ainsi leur mythe sur des richesses discursives propres.

Insistons en effet sur la manière dont le peintre exploite un écart par rapport à une norme – et nous voilà aux prises d'un type d'altérité : celle de « l'homme fait » par rapport auquel le pygmée, en proie à des oiseaux, se comprend en principe comme l'homme non-fait, ou incomplet, à moins qu'il ne

soit l'homme en devenir. Cette lecture ne saurait toutefois concerner la totalité des pygmées représentés sur l'épaule de l'hydrie du Louvre : elle ciblerait davantage les pygmées les plus jeunes, imberbes, et peut-être spécifiquement montrés sous ce jour. Or, cette hypothèse relative au devenir, conception abstraite qui interpelle une temporalité ouverte, un état indéterminé, investit toute éducation. L'hydrie du Louvre n'aurait-elle pas choisi de figurer les jeunes pygmées en train d'accomplir une action dans son essence même – cette action qui est « en cours » ?



Fig. 6. Cômpos de l'hydrie de la Villa Giulia,  
Inv. 50425. Dessin de l'auteur d'après  
P. MINGAZZINI, 1930, n° 438.

[17] Sur la relation entre la chasse de Calydon et le mariage dans la peinture archaïque, voir BARRINGER, 2001, p. 159-161.

[18] BALLABRIGA 1981, p. 57-74 ou DASEN 1993, p. 185-186 contre JANNI 1978, chapitre 1.

Mais alors, les jeunes pygmées ne rendraient-ils pas visible cette temporalité abstraite et avec elle l'acte même de s'accomplir ? Cette conception de l'action est bien sûr déclinée du point de vue subjectif de l'individu : derrière la référence conventionnelle du mythe homérique et du groupe en combat, les pygmées confèrent une primauté à l'individu en plein acte d'accomplissement de la *paideia*. Or, cette approche est conforme aux idéaux éducatifs archaïques décrits dans les plus anciennes gestes relatives aux grands héros. Notre vase semble donc bien mettre en œuvre un discours inhérent à une éducation temporellement séquencée, qui obéit au schéma des rites de passage ou des étapes successives requises pour agréger l'individu dans le groupe adulte [19].

## DE LA PAIDEIA À L'HOMOSEXUALITÉ ?

Cette agrégation de l'individu au groupe adulte passe-t-elle par l'homosexualité ? L'homosexualité masculine grecque fait partie intégrante de la *paideia* archaïque comme nous le montre le cas de la Crète décrite par Strabon, *Géographie*, X, 4, 21-22. Or, il se trouve qu'une hydrie de la Villa Giulia du VI<sup>e</sup> s. associe la géranomachie à un *cômos* homosexuel [20] (figs. 5 et 6). L'hydrie du Louvre elle-même avait déjà été interprétée dans cette perspective par G. Koch-Harnack qui remarqua l'attention apportée par le peintre à la pilosité des pygmées [21] : ceux pourvus d'une barbe renverraient aux hommes d'âge mûr, aux érastés à qui serait confiée l'éducation des plus jeunes, imberbes et hypothétiques éromènes, dans le cadre d'un schéma d'initiation à la chasse – motif fréquent dans les scènes homoérotiques masculines [22]. À suivre cette thèse, la géranomachie de l'hydrie du Louvre qui représente, elle aussi, des pygmées imberbes et d'autres barbues, renverrait à la hiérarchie sexuelle observable dans ce type d'iconographie.

Il est vrai que l'hydrie du Louvre représente avec grand soin des pygmées barbues et d'autres imberbes, indice de deux classes d'âge différentes dont O. Verdon a montré l'importance qu'elles tenaient dans la peinture de vases archaïques [23]. Cette distinction apparaît

également sur la géranomachie du vase François [24]. En outre, l'hydrie du Louvre est le seul vase à vraiment insister sur ce détail en disposant de manière fort rigoureuse – et en nombre quasiment identique – les figures d'âge mûr dans la moitié droite de la scène et celles plus jeunes dans la moitié gauche. Cette symétrie reprend un mode de composition typique des scènes de chasse et cette distinction physique est d'autant plus notable que les textes ne la mentionnent jamais – depuis Homère, les *pygmaioi* apparaissent dans leur dimension anonyme de groupe. Le peintre de l'hydrie a donc élaboré un message propre en l'agencant suivant un ordre bien précis. Mais peut-on corroborer un discours éducatif d'ordre homosexuel ?

Cette hypothèse amène notre attention sur un motif singulier de la géranomachie qui serait a priori susceptible de justifier cette lecture : celui de la capture de la grue. Voyons le pygmée n° 1 de la fig. 3 : il porte sur son dos une grue morte. Or, l'oiseau, comme l'avait noté B. Freyer-Schauenburg [25], peut occasionnellement ressembler au cygne dont la connotation érotique est connue. En outre, l'animal est transporté très ostensiblement ce qui pourrait, là aussi, évoquer le cadeau-type de l'éraсте à l'éromène.

Cette lecture me paraît cependant davantage s'appliquer à d'autres vases qu'à l'hydrie du Louvre pour laquelle ce point de vue semble surévalué. Car plusieurs éléments paraissent décalés par rapport au schéma homoérotique traditionnel. En premier lieu, le pygmée n° 1 – appelons-le le géranophore – semble inverser les rôles de l'éraсте et de l'éromène dans la mesure où c'est d'ordinaire au plus âgé que la gestuelle du don d'un trophée de chasse est attribuée, et non au plus jeune comme c'est le cas ici [26]. En second lieu, le géranophore est représenté seul ; l'amant présumé auquel la grue serait destinée n'est pas montré. Enfin, le peintre semble expressément diriger la figure vers l'extérieur de la scène ; et il convient d'ajouter qu'à titre de cadeau homoérotique, la grue relèverait d'un cas inhabituel dans un domaine conventionnel où les oiseaux peuvent intervenir mais pas ceux de la catégorie sauvage [27].

Reste que le pygmée géranophore mérite une analyse plus approfondie et amène une autre interrogation :

[19] Suivant le modèle anthropologique appliqué à l'éducation par JEANMAIRE 1939. Pour les textes, voir BRILLANTE 1991, p. 7-28 ou, pour les images, BARRINGER 2001, p. 127-128.

[20] Rome, Inv. 50425, vers -550c. : MINGAZZINI 1930, n° 438, pl. 48, 1 et 49, 4 (p. 202) = LIMC VII, n° 3c.

[21] KOCH-HARNACK 1983, p. 128.

[22] DOVER 1989<sup>2</sup>, p. 81-100.

[23] VERDON 2012, p. 266-270.

[24] Florence, Musée archéologique, Inv. 4209 (-570c.) = LIMC VII, s.v. pygmaioi, n° 1.

[25] FREYER-SCHAUENBURG 1975, p. 76.

[26] Voir par exemple l'amphore de Munich Inv. 1468 avec la gestuelle similaire du port d'un cervidé.

[27] Oiseaux de basse-cour auxquels il faut ajouter lièvres, renards ou chiens : BARRINGER 2001, p. 73 ; DOVER 1989<sup>2</sup>, p. 92 ; SCHAUENBURG 1960, pl. 32, 2.



Fig. 7. Gêranomachie, aryballe de Néarchos (New York, MMA, Inv. 2649).  
Dessin de l'auteur d'après G.M.A. RICHTER, 1932, pl. 11a.

les pygmées imberbes, qui prennent forcément sens par rapport aux plus âgés, ne participent-ils pas d'une stratégie iconographique destinée à insister sur la jeunesse d'une partie des personnages, et, partant, sur la jeunesse tout court ?

P. Roussel avait déjà souligné, à propos des structures d'âge de la cité, l'importance des principes antinomiques mais indissociables de jeunesse et de vieillesse et leur ancrage profond dans la société grecque [28]. Comme une juxtaposition qui fonctionne l'une par rapport à l'autre, la répartition des pygmées barbus à droite de la scène et des jeunes imberbes à gauche ne reprend-elle pas d'abord cette réalité sociale-là ?

Ceci nous permet alors d'insister sur la composition linéaire de la gêranomachie : le pygmée très athlétique qui occupe le centre du champ visuel (personnage n° 4, fig. 3) n'est pas uniquement un point focal de l'image mais également un point de délimitation de la scène dont il souligne la composition en diptyque : le contraste des âges entre les figures prend sens

autour de cet axe central. Il vient en même temps structurer le sens de l'action : au regard qui balaye la scène, il n'échappera pas un déploiement de l'action de la droite vers la gauche, une progression qui nous fait à la fois évoluer des pygmées âgés vers ceux plus jeunes et du combat incertain vers la victoire. Si ce sens de lecture est juste, l'artiste exploite alors les degrés de différence entre âges pour valoriser la jeunesse à laquelle est attribuée la victoire finale : cela expliquerait pourquoi le géranophore se trouve tout à gauche de la composition, comme pour sortir de la scène, avec la grue sur son dos dans le but d'indiquer le terme de l'action accomplie.

L'image offre alors à notre regard une grande liberté par rapport aux récits narratifs : ainsi, chez Homère, l'issue du combat débouche sur la défaite des pygmées ; il n'y est jamais question de victoire. L'hydrie du Louvre quant à elle, en introduisant un contraste entre deux classes d'âge, semble d'abord souligner la bravoure et, à terme, la victoire des plus jeunes [29]. L'expérience des plus âgés ne suffit apparemment pas



Fig. 8. Gêranomachie, vase François (Florence, Musée archéologique, Inv. 4209). Détail du pied du vase. Dessin de l'auteur d'après LIMC, VII, 2, n° 1a, p. 466.

[28] ROUSSEL 1951, p. 171-175. Sur l'importance de ce clivage de la société en classes d'âge dès *l'Iliade* (par exemple VII, 276), voir LEGRAS 2002, p. 6-7.

[29] Sur l'association entre absence de pilosité et victoire, voir VERDON 2012, p. 270-273.

à remporter le combat (fig. 3) : les personnages n° 7 et n° 5, placés de part et d'autre du personnage n° 6 en mauvaise posture, annoncent la réussite imminente du personnage n° 4 (au centre) qui est sur le point de maîtriser héroïquement la grue. La victoire se dessine davantage encore avec les personnages n° 3 et 2 et apparaît définitive et consommée au niveau du pygmée géranophore. Dans cette progression, deux groupes en duel confirment l'éclosion graduelle de la victoire : quand les personnages n° 6 et 5 peinent à maîtriser les grues, les pygmées n° 3 et 2 inversent les rapports de force avec leur adversaire. Le pygmée géranophore, lui, a vaincu : il clôt un parcours ; il a surmonté l'épreuve.

Le géranophore paraît donc bien être le point d'aboutissement de la composition picturale qui, depuis la droite vers la gauche de la scène, déploie non seulement de manière séquencée et progressive le déroulement de l'action victorieuse mais construit *in fine* une édification de type héroïque. Le motif de l'oiseau mort transporté sur le dos du jeune pygmée semble se comprendre dans ce cadre-là et évoque les scènes de retour de chasse. La petite taille du jeune pygmée, dont la flexion des jambes suggère le poids de la grue, est un obstacle au port d'un oiseau qui devrait être suspendu à un bâton ou tenu d'une seule main comme le montrent souvent les scènes de retour de chasse. Mais l'image pourrait bien avoir été resémantisée par des valeurs héroïques suivant un sens de l'épopée que la cité s'est approprié. La cité fabrique elle-même ses héros à partir de leurs expériences cynégétiques. L'éloge de l'exploit du jeune homme qui s'est emparé d'une grue semble bien s'inscrire dans une performance éducative où compte la capture d'un animal de ses propres mains [30].

Avec le géranophore, le peintre pourrait bien mettre l'accent sur la réussite avec tout ce qu'elle a de paradigmatique. « Aux jeunes la réussite » : c'est ce qui fait d'eux un groupe distinct des anciens ; les jeunes se révèlent compagnons, *hétairoi*, à l'image des *couroi* déjà présents dans Homère [31]. Entre eux se nouent les liens indéfectibles et solidaires d'une classe d'âge qui pourraient aussi être ceux d'un parcours éducatif réussi dans le combat du corps à corps. Ainsi, les pygmées pourraient sortir du mythe pour se confondre aux jeunes hommes auxquels la cité impose des épreuves probatoires, de type initiatique. Dans ce parcours éducatif, rien de plus banal que de voir la chasse se muer en initiation, en voie de passage obligé pour l'obtention d'un statut social nouveau dans la cité.

Le sens de lecture du vase et le programme mis en œuvre se trouveraient alors éclairés : après avoir observé l'épaule du vase, de droite à gauche, le spectateur en vient à la panse et à la scène nuptiale qui se déploie en sens inverse, de la gauche vers la droite. Le regard ne suit-il décidément pas un parcours éducatif qui part de la géranomachie pour aboutir à la scène du char nuptial ? Cette dernière scène ramène d'ailleurs aussi au point de départ de la lecture. Ainsi peut-on entrevoir le sens de manipulation du vase et une évolution quasi circulaire du regard, comme un cycle clos sur lui-même dont on peut se demander s'il ne renvoie pas symboliquement à la satisfaction d'un parcours bien abouti, bien accompli ? Serait-ce un renvoi au parcours éducatif du destinataire du vase ? Dans tous les cas, l'ouvrage est belle, à l'image du parcours harmonieux qui passe de la jeunesse victorieuse à l'entrée dans l'âge adulte : le jeune, sorti vainqueur de ses épreuves, a réussi à franchir le seuil susceptible de le mener à l'âge adulte et au corps citoyen : il est devenu époux, socialement accompli ; sa récompense est l'épousée qui tient la *stéphanè* nécessaire au rite nuptial.

Ainsi, le regard suit les étapes d'un parcours éducatif qui évolue d'une forme de marginalisation vers l'intégration sociale dans la catégorie adulte. Mais explorons un dernier aspect de ce discours symptomatique de l'adaptation des pygmées à l'univers de la cité.

## DES MARGES ETHNOLOGIQUES AUX MARGES CIVIQUES

Si une certaine dimension idéologique de l'image est paramétrée par un discours relatif à l'éducation des jeunes gens, une seconde dimension est susceptible de se placer dans la continuité de la première : la construction de ces images n'est-elle pas également sous-tendue, en partie, par le paradigme guerrier ? Or, la chasse et la guerre sont étroitement liées l'une à l'autre.

La question a un sens lorsqu'on sait combien le guerrier, qui correspond également à la classe d'âge des hommes adultes, constitue le modèle éthique de référence pour la cité et pour les hommes là où le mariage tient un rôle équivalent pour les femmes. Ce constat, argumenté par N. Loraux [32], pose de manière complémentaire la question de l'association de nos deux scènes.

[30] Voir LONIS 1979, p. 32-33 ou BARRINGER 2001, p. 53 sur la chasse et la guerre comme preuves des capacités physiques attendues des jeunes gens dans l'Athènes archaïque.

[31] Voir A. SCHNAPP 1997, p. 125. Pour une lecture en terme de rites de passage, voir BRELICH 1969, p. 25-44.

[32] LORAUX 1981, p. 40 et 46.



**Fig. 9. Le « géranophore » :**  
détail de l'hydrie du Louvre.  
(pygmée n° 1 de la fig. 3, dessin de l'auteure).

Or, il y a une cohérence à développer les hypothèses défendues jusqu'ici si elles sont rapprochées d'un autre constat : la présence continue dans les géranomachies archaïques d'un écart par rapport à une norme.

Cet écart est aisé à identifier sur les peintures d'époque classique, lorsque les pygmées se dotent de corps difformes. L'altérité est alors ethnologique. Les images archaïques procèdent différemment, par l'exploitation de la petite taille des figures et par leur articulation à l'idéal du corps masculin. Aussi l'écart par rapport à la norme se déplace-t-il de la forme vers l'intention : les vases à figures noires élaborent une mise en scène sur la manière dont le pygmée, d'abord dominé par un oiseau, réinvestit peu à peu la norme en devenant le vainqueur de l'animal. Dans ce jeu d'écart et de retour à la norme intervient donc un brouillage entre l'homme dominant et l'animal dominé : les géranomachies inversent ce rapport de force par un jeu de réduction de la taille physique des pygmées laquelle permet *de facto* aux grues de devenir aussi grandes qu'eux, et donc plus redoutables qu'elles ne devraient l'être. Une égalité se crée là où elle ne devrait pas exister. Non seulement le rapport de force normal entre homme et animal est remis en cause mais de l'épopée se trouve également introduite dans l'image.

Comment ? En partant de ce qu'en dit Homère : sur ce point, les textes sont indispensables pour comprendre l'image. Lorsque dans *l'Iliade* les pygmées sont comparés aux Troyens, les grues sont, quant à elles, comparées aux Achéens, prêtes à apporter le *phonos*, le meurtre (III, 6). La dimension épique du récit se fonde sur l'égalité dans la confrontation entre les deux camps. Dans l'épopée, les grues ne sont donc pas seulement redoutables, elles deviennent, même par métonymie, des guerrières de fait. Or, l'hydrie du Louvre ne retranspose-t-elle pas cette confrontation à forces égales dans un registre mobilisant un type spécifique de discours d'altérité : derrière le combat ne se profile-t-il pas un affrontement entre l'ordre/ la civilisation d'un côté (les pygmées), et le désordre/ le chaos de l'autre (les grues) ?

Plusieurs arguments permettent de positionner les grues en dehors de la civilisation. Grandies face à des corps minuscules, elles deviennent monstrueuses et s'approprient les caractéristiques de tout un bestiaire. Celui du lion d'abord : est-ce un hasard si l'une des grues agrippe sa proie en posant ostensiblement sa patte sur la poitrine de sa victime (personnage n° 6, fig. 10) ? Cette grue évoque ainsi le comportement du bestiaire cynégétique par excellence, le lion, dont l'agressivité est d'ordinaire exprimée de cette manière. Mais un autre bestiaire transparaît encore dans la scène : celui de l'oiseau charognard. Les peintures d'époque



**Fig. 10. La grue agrippe son adversaire :**  
détail de l'hydrie du Louvre.  
(pygmée n° 6 de la fig. 3, dessin de l'auteure).

archaïque se plaisent en effet à figurer des grues qui mordent ou qui piquent avec leur bec les pygmées défaits, achevant les mourants dans la mêlée – atmosphère épique – tout en les mutilant. Cette morsure des grues qui blesse n’est pas inconnue de la poésie archaïque qui en parle sur un mode métaphorique [33]. Sur les images, le vase François restitue de manière autrement plus concrète cette fureur mutilante (fig. 8) : une grue s’en prend ostensiblement aux yeux d’un pygmée mort. Un fragment attique de Berlin souligne d’une autre façon encore ce détail (fig. 11), par la figuration d’un pygmée serrant le cou d’une grue [34] : la posture héraldique de cette vignette, toute statique, met en valeur la neutralisation de ce bec menaçant que le pygmée éloigne ainsi de sa tête. Ensuite, l’hypothèse d’un comportement de charognard est d’autant plus intéressante que, s’écartant de ce qu’en dit Homère [35], cette reconstruction iconographique de la grue s’éloigne ostensiblement du comportement réel de ces oiseaux : les grues sont des échassiers craintifs, au régime piscivore. La métamorphose de ces vola-

tiles en un bestiaire carnassier voire carnivore devient d’autant plus significative. Et pour ce faire, le peintre semble avoir pris en compte un élément important de la tradition picturale attique où les oiseaux figurent en bonne place parmi les charognards [36].

La question se pose alors de savoir si derrière ces reconstructions imaginaires ne se profile pas également un message éducatif relatif au comportement guerrier. Car le chaos se trouve bien être là, auprès de ces grues mutilantes et irrespectueuses du cadavre de leurs adversaires : l’image prendrait-elle aussi sens dans le regard citoyen du spectateur sensibilisé au respect éthique dû au cadavre sur le champ de bataille ? Si tel était le cas, les grues n’incarneraient que davantage un écart par rapport à une forme de civilisation, définie en termes de morale guerrière. Si ce sens de lecture s’avérait valide, le type d’altérité mobilisé ici ne serait plus tant d’ordre ethnologique ou exotique que d’ordre politique. Les grues qui mutilent s’attaquent d’ailleurs souvent à la tête de leurs adversaires [37], une partie du corps ennemi qui, dans la culture



Fig. 11. Coupe fragmentaire de Berlin (Staatliches Museum, Inv. F 1785). Dessin de l’auteure d’après V. DASEN, 1993, pl. 60,1.

[33] Hésiode, *Travaux et les Jours*, 448-451 utilise le verbe δάκνω à l’instar de la *Théogonie*, 567 à propos du cœur de Zeus « mordu » par la perfidie de Prométhée.

[34] Peinture datée de -550c. (Staatliches Museum, collection Brommer n° 249) qui reproduit le même geste que celui d’une géranomachie sur un autel portatif corinthien (-550/-500c, Corinthe, Musée archéologique, Inv. MF 8953 = LIMC VII, s.v. pygmaioi, n° 18).

[35] Parmi les charognards les oiseaux sont très secondaires dans Homère (*Iliade*, I, 4-5 ; XXII, 354) où les chiens tiennent la première place (*Iliade*, XXII, 88-89, 339, 348, 509 ; XXIII, 182-183).

[36] Voir HALM-TISSERANT 1993, p. 218.

[37] La coupe de Tarente est la seule image à montrer une grue qui s’en prend au ventre d’un pygmée (fig. 4, à gauche).

archaïque, relève de la manière la plus odieuse de se procurer un trophée [38]. Ce genre de pratique, à l'instar de la décollation, est rare quoique bien attesté sur les champs de bataille de la Grèce archaïque : le geste n'en apparaît que d'autant plus sauvage.

De ce point de vue, faut-il alors interpréter le pygmée géranophore comme la figure qui, en plus d'être un marqueur de victoire, incarne aussi une forme de civilisation policée (dans tous les sens du terme) à l'opposé des grues (fig. 9) ? Le géranophore apparaît également sur un aryballe signé par Néarchos, à gauche de l'axe central de la scène (fig. 7) [39], là où, précisément, un autre pygmée menace de se faire crever les yeux par une grue. L'association antinomique est éloquente : la grue bondissante de l'aryballe de Néarchos, qui menace son adversaire avec énergie et voracité, trouve tout son contraire sur l'hydrie du Louvre, dans le corps de cette grue morte portée par le jeune pygmée vainqueur, la tête tournée vers le sol. Quand les grues font un festin d'yeux crevés et de visages déchiquetés, incarnant une guerre indigne dénoncée par Homère – donc une fureur d'Arès où le *phonos* est absence totale de maîtrise de soi [40] – le pygmée géranophore, placé tout à gauche de la scène, clôt, par son cheminement mesuré, cet espace chaotique de mouvements désordonnés. Cette opposition entre deux comportements antinomiques participe à la tension qui peut exister entre l'univers de la chasse et celui de la guerre [41]. Le chasseur d'oiseau devient partie intégrante d'une mêlée épique qui rappelle, sur ce point, l'*Illiade* III, 1-9 où les grues évoquent par ailleurs l'arès et l'ordre de bataille rangé tout à la fois. Clitias est resté fidèle à cette représentation homérique des grues en montrant trois volatiles bien rangés en ordre de bataille [42].

Une culture hoplitique transparaîtrait-elle dans ces détails ? Comme elle transparaîtrait via l'idée de conflits saisonniers qui, d'Homère à Hésiode, caractérisent les

géranomachies, à l'instar des batailles hoplitiques de l'époque archaïque [43] ? Certes, ranger les grues du côté de la phalange hoplitique a ceci de contradictoire que le chaos qu'elles sont censées incarner est incohérent avec la figure de l'hoplite placée du côté de la civilisation, la cité. Mais en lieu et place d'incarner l'hoplite lui-même, peut-être que ces volatiles sont-ils plus largement mis en perspective avec une culture guerrière qui embrasse indistinctement différentes facettes de cet univers lequel admet des paradoxes – Arès n'est-il pas lui-même représenté en hoplite sur certains vases pour renvoyer davantage à l'esprit de la guerre (furieuse en l'occurrence) qu'à la dimension strictement politique de l'hoplite [44] ?

Mais revenons au géranophore : cette figure paraît surtout constituer une innovation iconographique majeure dans le traitement archaïque des géranomachies [45]. Le géranophore semble incarner une forme de champion, celui qui a ostensiblement vaincu son adversaire amalgamé à une forme de chaos : il transporte la grue après lui avoir tordu le cou, littéralement (fig. 9). Nous sommes loin de l'altérité ethnographique ou de la dimension comique qui caractérise les géranomachies d'époque classique. Ce traitement culturel archaïque du sujet nous permet d'autant plus de soutenir qu'il ne se réduit décidément pas à une caricature ou une parodie d'héroïsme [46] ni à une culture paysanne mobilisant une idée de primitif [47] : le peintre de l'hydrie du Louvre compose avec des valeurs épiques et politiques déclinées au moyen de répétitions formulaires – combats singuliers – et au moyen de polarités où se jouent un enjeu de la victoire et son contraire tout comme une puissance du sens de l'action et de l'émotion : c'est ainsi que le peintre a pensé l'héroïsme juvénile. Et ce, dans le cadre d'un type d'altérité aux contours sociopolitiques et éducatifs.

Des marges ethnologiques généralement admises

[38] Contrairement aux décollations de monstres par Persée ou Héraclès, celles perpétrées sur les champs de bataille sont bien moins valorisées, dès Homère. Sur la réalité de cette pratique attestée sur un lécythe de -490 du peintre de la Mégère (Musée britannique B 658), voir HALM-TISSERANT 1989, p. 100-113.

[39] Daté de -550c, Metropolitan Museum of Art, Inv. 26.49 = LIMC VII, s.v. pygmaioi, n° 2.

[40] Sur les mutilations comme forme d'excès qui rappelle le dieu Arès, voir SEGAL 1971, chapitre 2 ou ECK 2012, p. 131.

[41] SCHNAPP 1997, p. 152.

[42] LIMC VII, s.v. pygmaioi, n° 1 (p. 466, pl. c).

[43] Voir LONIS 1979, p. 28.

[44] Voir par exemple le cratère à figures rouges de New York (MMA, Inv. 1907.286.66).

[45] Une innovation gestuelle du type de celle observée

sur certains vases pontiques comme le cratère en calice de Kiel (-530/-500c, Antikesammlung, Inv. B503) = LIMC VII, s.v. pygmaioi, n° 20 = B. FREYER-SCHAUBURG 1975, fig. 16, = MACKOWIAK 2008, fig. 23. Noter la figuration isolée du géranophore sur deux vases plastiques d'époque classique : l'un attique (Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 03.799) dans la manière de Sotadès (-450c) ; l'autre italote (Bruxelles, Musée Royal, Inv. A745) = LIMC VII, s.v. pygmaioi, n° 35 et 36.

[46] *Contra* DASEN 1993, p. 179-180 et p. 185-186 ou DASEN 2006, p. 104.

[47] Ces dimensions semblent davantage propres aux textes : Hésiode, *Frg.* 150 (Merkelbach-West) ; Hécateé de Milet, *FGrH.* I, F<sub>328b</sub> ; Ctésias, *FGrH* 688 F<sub>45</sub> ; et plus tard Élien, *Histoire des animaux*, XV, 29 ou Ovide, *Métamorphoses*, VI, 90-92.

par l'historiographie, les pygmées sont donc susceptibles d'évoluer vers un sens civique et éducatif des marges telles que la cité grecque archaïque les conçoit. L'association de la géranomachie à une scène de mariage n'en ressort qu'avec plus de logique : si les pygmées renvoient en effet à un processus éducatif qui consisterait à intégrer graduellement le jeune homme dans l'âge adulte, il n'est pas non plus surprenant de déceler un lien entre les pygmées et l'activité sexuelle. Or, les pygmées sont associés au monde dionysiaque que ce soit sur l'hydrie de la Villa Giulia ou sur le fragment de Berlin (fig. 5, 6 et 11) sur laquelle est représenté un pygmée avec une tête de satyre. L'activité sexuelle débordante des satyres est bien connue [48]. L'aryballe de Néarchos fait la même association en représentant les pygmées à la fois avec des héros adolescents par excellence – Persée et Hermès – et avec des satyres on ne peut plus ithyphalliques dont l'un est en train de se masturber.

Ces images nous proposent une célébration de la virilité [49] à l'instar du thème du mariage lui-même que des peintres comme Clitias ont associé à l'héroïsme, composant sans doute un programme de type idéologique qui semble se répéter du vase François à notre hydrie [50].

L'hydrie du Louvre privilégierait donc une célébration, vraisemblablement celle de l'homme grec (de l'élite sociale ?) épris d'épopée dans la cité archaïque. À défaut de plus amples informations relatives à l'objet, c'est *in fine* la dimension éducative et socio-culturelle qui aura retenu, ici, notre attention : les pygmées opposés aux grues apparaissent comme un gage de réussite pour le jeune homme, un passage d'un statut à un autre qui conforte l'ordre de la cité. Contrairement aux textes, l'image déplace l'attention du spectateur sur la victoire qui devient aussi le gage d'un devenir. Au terme de la lutte, la victoire, enfin, est éclos, et donne à la jeunesse tout son éclat. ■

[48] PADGETT 2000, p. 49-51.

[49] SKINNER 2014<sup>2</sup>, p. 65-66 ; pour les satyres de l'aryballe de Néarchos, voir BAPD 300770 ; sur l'Hermès-kouros typique de la figure noire archaïque, voir VERDON 2012, p. 309-310.

[50] *Contra* POTTIER 1906, p. 733. Pour le vase François, voir TORELLI 2003, p. 95 et NEILS 2003, p. 119 sq : l'association du mariage de Pélée et Thétis aux scènes héroïques célèbre des idéaux de l'élite grecque de la cité archaïque.

## BIBLIOGRAPHIE

- BALLABRIGA, Alain, 1981**, « Le malheur des nains. Quelques aspects du combat des grues contre les pygmées dans la littérature grecque », *Revue des Études Anciennes*, 83, p. 57-74.  
DOI : <https://doi.org/10.3406/rea.1981.4103>
- BARRINGER, Judith M., 2001**, *The Hunt in Ancient Greece*, Baltimore.
- BRELICH, Angelo, 1969**, *Paides e Parthenoi*, Roma.
- BRILLANTE, Carlo, 1991**, « Crescita e apprendimento : l'educazione del giovane eroe », *Quaderni Urbinati di cultura classica*, N.S. 37(1), p. 7-28.  
DOI : <https://doi-org.inshs.bib.cnrs.fr/10.2307/20547074>
- La cité des images : religion et société en Grèce antique*, Institut d'archéologie et d'histoire ancienne/ Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes, Lausanne, Paris, 1984.
- DASEN, Véronique, 1993**, *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*, Oxford.
- DASEN, Véronique, 1994**, s.v. pygmaioi, *LIMC VII*, p. 594-601.
- DASEN, Véronique, 2006**, « Nains et pygmées. Figures de l'altérité en Égypte et Grèce anciennes », dans Francis Prost & Jérôme Wilgaux (dir.), *Penser et représenter le corps dans l'antiquité*, p. 95-113.
- DOVER, Kenneth J., 1989**, *Greek Homosexuality*, 2<sup>e</sup> éd. (1<sup>re</sup> éd. 1978), Cambridge Massachusetts.
- ECK, Bernard, 2012**, *La mort rouge. Homicide, guerre et souillure en Grèce ancienne*, Paris.
- FREYER-SCHAUENBURG, Brigitte, 1975**, « Die Geranomachie in der archaischen Vasenmalerei. Zu einem pontischen Kelch in Kiel », dans *Wandlungen. Studien zur antiken Neueren Kunst, Ernst Homann-Wedeking gewidmet*, Waldsassen.
- JAEGER, Werner, 1964**, *Paideia : la formation de l'homme grec*, 1, 2<sup>e</sup> éd. (1<sup>re</sup> éd. 1936), Paris.
- JANNI, Pietro, 1978**, *Etnografia e mito. La storia dei Pigmei*, Roma.
- JEANMAIRE, Henri, 1939**, *Couroi et Courètes : essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'Antiquité hellénique*, Lille.
- JOYAL, Mark, McDougall, Iain & Yardley, John, 2009**, *Greek and roman education : A sourcebook*, London.
- HALM-TISSERANT, Monique, 1989**, « Céphalophorie », *Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving te's Gravenhage*, 64, p. 100-113.
- HALM-TISSERANT, Monique, 1993**, « Iconographie et statut du cadavre », *Ktèma*, 18, p. 215-226.  
DOI : <https://doi.org/10.3406/ktema.1993.2093>
- HOPPIN, Joseph Clark, 1924**, *A Handbook of Greek Black-Figured Vases*, Paris.
- KOCH-HARNACK Güntel, 1983**, *Knabenliebe und Tiergeschenke. Ihre Bedeutung im pädagogischen Erziehungssystem Athens*, Berlin, 1983.
- LA GENIÈRE, Juliette de, 2003**, « Barbares et Grecs, des vases attiques pour les morts », dans Philippe Giudice & Rosalba Panvini (dir.), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica*, Roma.
- LEGRAS, Bernard, 2002**, *Éducation et culture dans le monde grec : VIII<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> s. av. J.-C.*, Paris.
- LISSARRAGUE, François, 1990**, *L'Autre guerrier : archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris – Rome.
- LISSARRAGUE, François, 1999**, *Vases grecs. Les Athéniens et leurs images*, Paris.
- LONIS, Raoul, 1979**, *Guerre et religion en Grèce à l'époque classique*, Besançon – Paris.
- LORAU, Nicole, 1981**, « Le lit, la guerre », *L'Homme*, 21(1), p. 37-67.  
DOI : <https://doi.org/10.3406/hom.1981.368161>
- MACKOWIAK, Karin, 2007**, « Combats de pygmées et de grues, d'Homère à la figure noire attique (à propos d'une hydrie du Louvre – 1) », dans Sylvie David-Guignard (dir.), *Troïka, 1. Mélanges en l'honneur de M. Woronoff*, Besançon, p. 85-100.
- MACKOWIAK, Karin, 2008**, « L'iconographie des pygmées d'une rive à l'autre de la Méditerranée : influences et évolutions d'un thème », dans Thierry Petit (dir.), *Transferts divins, actes de la Table ronde, 15 décembre 2006*, *Ktèma*, 33, p. 281-298.  
DOI : <https://doi.org/10.3406/ktema.2008.1107>
- MINGAZZINI, Paolino, 1930**, *Vasi della Collezione Castellani. Catalogo*, Roma.
- NEILS, Jenifer, 2003**, « Contextualizing the François Vase », dans Alan H. Shapiro, Mario Iozzo & Adrienne Lezzi-Hafter (dir.), *The François Vase : New Perspectives*, Florence, p. 119-132.
- OAKLEY, John H. & Sinos, Rebecca H., 1993**, *The Wedding in Ancient Athens*, Madison.

- PADGETT, J. Michael, 2000**, « The Stable Hands of Dionysos : Satyrs and Donkeys as Symbols of Social Marginalization in Attic Vase Painting », dans Beth Cohen (dir.), *Not the Classical ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden – Boston, p. 49-51.
- POTTIER, Edmond, 1906**, *Catalogue des Vases Antiques de terre cuite*, 3, Paris.
- PROST, Francis & WILGAUX, Jérôme (dir.), 2006**, *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes.
- RICHTER, Gisela M.A., 1932**, « An aryballos by Nearchos », *American Journal of Archaeology*, 36, p. 272-275.  
DOI : <https://doi-org.inshs.bib.cnrs.fr/10.2307/498385>
- ROUSSEL, Pierre, 1951**, « Études sur le principe d'ancienneté dans le monde hellénique du V<sup>e</sup> s. av. J.-C. à l'époque romaine », *Mémoires de l'Institut de France*, 43(2), p. 171-175.
- SCHAUENBURG, Konrad, 1960**, *Perseus in der Kunst des Altertums*, Bonn.
- SCHNAPP, Alain, 1997**, *Le chasseur et la cité. Chasse et érotique dans la Grèce ancienne*, Paris.
- SEGAL, Charles, 1971**, *The Theme of the Mutilation of the Corpse in the Iliad*, Leiden.
- SEYER, Martin, 2007**, *Der Herrscher als Jäger. Untersuchungen zur königlichen Jagd im persischen und makedonischen Reich vom 6. – 4. Jahrhundert v. Chr.*, Wien.
- SKINNER, Marilyn B., 2014**, *Sexuality in Greek and Roman Culture*, 2<sup>e</sup> éd. (1<sup>re</sup> éd. 2005), Malden Massachusetts.
- STEINGRÄBER, Stephan, 1999**, « Zum ikonografischen und hermeneutischen Wandel von Pygmäen – und speziell Geranomachiedarstellungen in vorhellenistischer Zeit (6.-4./3. Jh. V. Chr.) », *Mediterranean Archaeology*, 12, p. 29-41.  
<https://www.jstor.org/stable/24667846>
- TORELLI, Mario, 2003**, « The Destiny of the Hero —Toward a Structural Reading of the François Krater », dans Alan H. SHAPIRO, Mario Iozzo & Adrienne Lezzi-Hafter (dir.), *The François Vase : New Perspectives*, Florence, p. 83-103.
- Vérilhac, Anne-Marie & VIAL, Claude, 1998**, *Le mariage grec : du VI<sup>e</sup> s. av. J.-C. à l'époque d'Auguste*, Athènes.
- VERDON, Olivier, 2012**, « La barbe des dieux », *Ktèma*, 37, p. 266-270.  
DOI : <https://doi.org/10.3406/ktema.2012.1665>
- VERNANT, Jean-Pierre, 1982**, « La belle mort et le cadavre outragé », dans Gherardo Gnoli & Jean-Pierre Vernant (dir.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris – Cambridge.
- VIDAL-NAQUET, Pierre, 1981**, *Le Chasseur noir : formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris.
- WALSH, David, 2009**, *Distorted Ideals in Greek Vase-Painting : the World of Mythological Burlesque*, New York.

## POÉTIQUE DU PAYSAGE DANS LA TOMBE DE PATRON : NOUVEAUX REGARDS SUR LES INTENTIONS DE LA COMMANDE

Giulia DE PALMA  
UMR 7041 ArScAn

giuldep@gmail.com

Évelyne PRIoux  
directrice de recherche  
CNRS - UMR 7041 ArScAn  
evelyne.prioux@cnrs.fr

### RÉSUMÉ

Découvert dans les années 1830 le long du tronçon *intra muros* de la via Latina, le tombeau de Patron a immédiatement attiré l'attention des savants européens. Malgré cet intérêt, toutefois, le tombeau n'a jamais fait l'objet d'une approche globale, visant à restituer les relations que les différents éléments du décor épigraphique, peint et sculpté, auraient pu entretenir entre eux et, dans leur ensemble, avec le paysage environnant. L'étude met en évidence l'étroite complémentarité que ces éléments entretenaient à la fois entre eux et avec l'espace environnant. Celui-ci était marqué par la présence d'un jardin funéraire ou *cepotaphion*. À l'abri d'un mur, dont l'existence est suggérée par une plaque en tuf (*peperino*) déclarant le caractère sacré du lieu, ce *locus amoenus* était évoqué dans une longue inscription métrique. Hymne aux joies que la vie avait offertes au défunt, cette inscription semble vouloir les figer pour l'éternité, grâce à un jeu poétique d'images et de sons, traduits par un vocabulaire soigneusement sélectionné. La métaphore se prolongeait dans les peintures qui ornaient les parois intérieures de la chambre funéraire, dans un espace cette fois-ci réservé uniquement aux membres de la famille de Patron. Le décor du tombeau apparaît comme le résultat d'une conception unitaire, visant à immortaliser le souvenir d'une existence heureuse, même si les éléments qui le composent pourraient avoir été introduits à des moments différents, peut-être à l'occasion des décès prématurés des enfants de Patron. Replacé dans son contexte topographique, le tombeau de Patron témoigne aussi du développement sans précédent que connurent les espaces funéraires périurbains dans la seconde moitié du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. La position du tombeau, telle que

nous avons pu la restituer à partir de la gravure de Domenico Amici, suggère que le tombeau dépendait moins de la via Latina qu'on ne le croyait jusqu'à présent tout en confirmant l'existence d'une voirie reliant la via Latina à la via Appia. La fondation de l'édifice semble ainsi s'inscrire dans le cadre d'un processus organique d'occupation funéraire des aires attenantes à la via Appia.

### MOTS-CLÉS

Rome, suburbium, périurbain, via Appia, nécropole, *cepotaphion*, paysage, épigramme, rapports texte-image, euphonie.

### THE POETICS OF LANDSCAPE IN THE TOMB OF PATRON: NEW PERSPECTIVES ON THE PURPOSE OF THE COMMISSION

The tomb of Patron was discovered in the 1830s, along the *intra muros* section of the via Latina. Although it immediately attracted scholarly attention, there has been no global study of its epigraphic poems, painted decoration, and relationship to the surrounding landscape. This article discusses the complementarity between all parts of the monument and its environment. The tomb was indeed located in a funerary garden, one of the earliest known examples of *cepotaphia* in the Roman world. A *peperino* slab informs us that the place was sacred and suggests the presence of a precinct that protected this *locus amoenus*. A *carmen epigraphicum* also praises the beauty and harmony of the landscape and reminds us that Patron was blessed with a happy life. By celebrating his past happiness, the poem apparently endeavours to perpetuate this state of harmony for ever by rendering, through carefully chosen words, a mimetic image of the chirping of birds. Inside the funerary chamber, the paintings echoed the poem that was probably set outside the grave. Patron's funerary monument was thus composed of various parts – a garden, a sculpted monument engraved with poems and other inscriptions and an inner chamber with frescoes – and the contemplation of the entire program was only accessible to family members. And yet the decorative program was apparently conceived as a whole, probably by Patron himself. New parts of the program were possibly added on different occasions, e.g. when Patron's children died, but they formed a coherent *ensemble*. When considered in its topographical context, Patron's tomb also illustrates the unprecedented development of periurban funerary spaces in the second part of the 1<sup>st</sup> century BCE. The position of the tomb, that can be deduced from Domenico Amici's engraving, suggests that the tomb was less dependent on the Via Latina than previously thought, while confirming the existence of a road linking the Via Latina to the Via Appia. Its emplacement is possibly the result of the development of funerary areas connected, thanks to secondary roads, to the via Appia.

### KEYWORDS

Rome, suburbium, periurban, via Appia, necropolis, *cepotaphion*, landscape, epigram, text and image, euphony.

Article accepté après évaluation par deux experts selon le principe du double anonymat

Connu pour ses célèbres fresques, conservées au Musée du Louvre depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, le tombeau de Patron a, dès sa découverte, attiré l'attention des savants européens [1]. L'étude épigraphique et philologique de ses inscriptions, qui comportent des compositions métriques [2], a été suivie par celle de la décoration peinte, menée dans une perspective stylistique et iconographique [3]. Malgré cet intérêt, le tombeau n'a jamais fait l'objet d'une approche globale, visant à restituer les relations que ces différents éléments auraient pu entretenir entre eux et, dans leur ensemble, avec le paysage environnant [4]. La perte du monument, vraisemblablement remblayé après le prélèvement des éléments du décor, ainsi que le caractère fragmentaire des informations relatives à la découverte, limitent notre capacité de recontextualisation de cet ensemble. À l'heure où les fresques qui occupaient la partie supérieure des parois du tombeau sont présentées au public dans le cadre de l'exposition « Rome : la cité et l'empire », au Musée du Louvre-Lens [5], il a néanmoins semblé opportun de proposer une lecture d'ensemble des vestiges, fondée sur la mise en perspective des connaissances acquises jusqu'à présent, ainsi que sur une perception plus fine du tissu urbain du territoire *intra muros* compris entre la via Appia et la via Latina résultant des recherches des dernières années [6].

## LA DÉCOUVERTE

La première mention de la découverte, attribuée au marquis Giovanni Pietro Campana (1808-1880), remonte au 27 juin 1839, lorsque l'érudit Giampietro Secchi (1798-1856) illustra les inscriptions, les sculptures et les peintures exhumées du tombeau aux membres de l'académie pontificale romaine d'archéologie [7]. Dans l'opuscule tiré de cette conférence, publié en 1843 [8], Secchi situe l'édifice le long du tronçon *intra muros* de la via Latina, sur le côté droit de celle-ci, à proximité immédiate des murailles d'Aurélien [9], sans pourtant fournir de détails sur le contexte de la découverte. Grâce à la gravure de Domenico Amici, présentée dans le frontispice de l'ouvrage, qui reproduit le monument tel qu'il devait apparaître une fois déterré (fig. 1), l'édifice peut être situé au sud-ouest de l'oratoire de San Giovanni *in oleo*, à savoir dans le secteur compris entre la via Latina (l'actuelle via di Porta Latina), la via Appia (l'actuelle via di Porta San Sebastiano) et les murailles d'Aurélien, aujourd'hui occupé par les jardins du « Parco degli Scipioni » [10]. L'acquisition de ce terrain par la ville de Rome, intervenue dès les premières années du Gouvernement (1925-1945) [11], et son aménagement sous la forme de jardins publics, en relation avec la volonté de préserver d'importants ensembles funéraires de l'époque romaine, dont le

[1] Nous tenons à remercier les deux rapporteurs anonymes de cet article pour leurs suggestions. Les abréviations utilisées dans la mention des *corpora* épigraphiques sont celles du *Guide de l'épigraphiste*.

[2] FRANZ 1853 = *CIG*, III, p. 911-913 (6270-6271) ; FRÖHNER 1865, p. 292-296 (234-241, A-H) ; KAIBEL 1878, p. 219-220 (546) ; KAIBEL 1890 = *IG*, XIV, p. 476-479 (1934) ; MORETTI 1979 = *IGUR*, III, p. 156-162 (1303, a-k) ; PEEK 1979 A-I).

[3] SCHEFOLD 1972, p. 113 ; TRAN TAM TINH 1974, p. 72-77 ; SETTIS 1988 ; BLANC & MARTINEZ 1998 ; GHEDINI & SALVADORI 1999, p. 88-90 ; BALDASSARRE *et al.* 2002, p. 172-173.

[4] Le tombeau de Patron n'a été signalé par R. Lanciani ni dans la planche XLVI de sa *Forma Urbis Romae*, publiée entre 1893 et 1901 (LANCIANI 2007), ni dans sa *Storia degli Scavi* parmi les des recherches attribuées au marquis Campana (LANCIANI 2000, p. 325-327). La découverte n'a par ailleurs pas

été recensée dans les grands répertoires topographiques de la Rome antique, malgré l'intérêt porté à l'occupation funéraire du territoire de la *Regio I* (par exemple PLATNER 1904, p. 414-417 ; JORDAN 1907, p. 209-213), ni dans les travaux consacrés spécifiquement à la via Latina (ASHBY 1907 ; TOMASSETTI 1979).

[5] GIROIRE & SZEWCZYK 2022.

[6] Voir, en particulier, les contributions présentées dans MANACORDA 2017.

[7] *Diario di Roma*, n° 60, 30/07/1839, p. 2. Cette information n'avait jusqu'à présent pas été exploitée pour établir la chronologie de la découverte, généralement considérée comme plus récente (Nicole Blanc et Jean-Luc Martinez, notamment, l'ont attribuée à 1842 : BLANC & MARTINEZ 1998, p. 82).

[8] SECCHI 1843 ; GENNARELLI 1843.

[9] SECCHI 1843, p. 1.

[10] SPERA & MINEO 2004, p. 40.

[11] D'ANDREA 2017.



Fig 1. Le tombeau de Patron lors de sa découverte, d'après la gravure de Domenico Amici qui illustre le frontispice de l'édition de Giampietro Secchi (Secchi 1843).

tombeau des Scipions, ont soustrait ce secteur de la ville aux transformations induites par l'expansion urbaine. Ainsi, il est encore possible de deviner la morphologie qu'avait, à l'origine, cette zone située dans le prolongement de la large vallée qui séparait l'Aventin du Caelius. Dans le secteur *intra muros* compris entre la via Appia, la via Latina et les murailles d'Aurélien, la carte physique de Rome de Giovanni Battista Brocchi du début du XIX<sup>e</sup> siècle (fig. 2), enregistre une forte pente, allant de l'est vers l'ouest, c'est-à-dire du relief connu sous le nom de *Monte d'Oro* (ou *Calvarello* [12]),

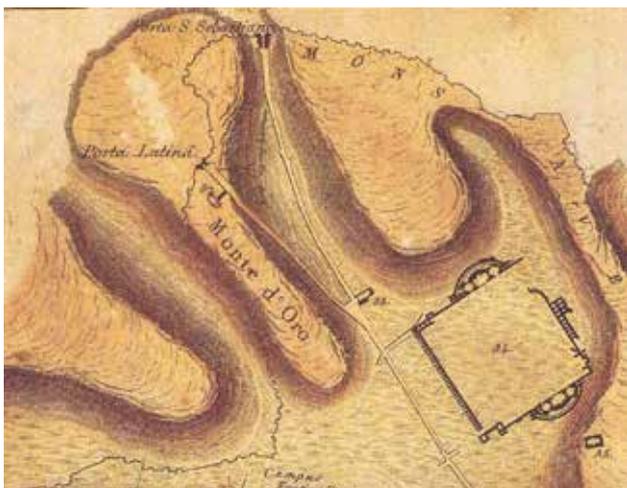


Fig 2. Le territoire *intra muros* traversé par la via Appia et la via Latina d'après la « Carta fisica del suolo di Roma » de Giovanni Battista Brocchi (1820, Frutaz 1962, II, XLI, pl. 83). En bas, à droite (n° 34), les Thermes de Caracalla. Notons que la carte est orientée avec le nord en bas.

qui culminait dans le secteur correspondant à la propriété des moines des saints Dominique et Sixte, immédiatement au nord de la via Latina, jusqu'à la vallée dans laquelle s'implanta la via Appia. À l'instar d'une grande partie du territoire *intra muros* de la ville, ce secteur présentait, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, des caractères ruraux. Le territoire était organisé en parcelles de terrain agricole dont la planimétrie de Giovanni Battista Nolli, au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous offre une des premières visions en plan (fig. 3). Ces terrains étaient desservis par des chemins dont les tracés étaient en grande partie tributaires de la voirie ancienne. Partout, des vestiges d'anciens édifices, parfois majestueux comme ceux des thermes de Caracalla, situés à peine plus au nord, et le circuit des murailles d'Aurélien évoquaient l'ancienne destination urbaine des lieux. Au fil des siècles, les noms ainsi que les fonctions originaires de ces ensembles imposants avaient été oubliés, souvent supplantés par la toponymie chrétienne, liée, notamment, à la mémoire des martyrs, comme pour la porte San Sebastiano (l'ancienne Porta Appia), ou déformés par la perception populaire, comme pour la *coclea fracta*, qui désignait les restes d'une tour en ruine, peut-être en relation avec un édifice thermal d'époque impériale [13]. C'est dans ce contexte que s'inscrit l'activité de collectionneurs d'antiquités tels que Giovanni Pietro Campana, attirés dans ce secteur par le prestige de

[12] MANACORDA 2017, p. 70-71.

[13] DE PALMA 2011.



Fig 3. Le territoire *intra muros* traversé par la via Appia et la via Latina d'après la « Nuova pianta di Roma » de Giovanni Battista Nolli (1748, Frutaz 1962, III, CLXIX, pl. 403 et 405).

la via Appia et de la via Latina et des monuments qui leur étaient associés [14]. Nul ne pouvait alors douter de l'intérêt antique de conduire des fouilles dans le territoire compris entre ces grandes voies consulaires et les murailles, un secteur dans lequel Leonardo Bufalini, dès le milieu du *xvi*<sup>e</sup> siècle, avait signalé la présence d'abondants vestiges archéologiques (fig. 4). Le terrain illustré par Secchi, qui depuis la fin du *xviii*<sup>e</sup> siècle appartenait à la famille Sassi, avait déjà livré des témoins tangibles de cette richesse, comme le sarcophage de *Lucius Cornelius Scipio Barbatus* (*cos.* 298 a.C.), exhumé du tombeau familial de cette branche de la *gens Cornelia* dès la fin du *xviii*<sup>e</sup> siècle avec d'autres vestiges [15], ou l'urne

cinéraire en marbre de *Pomponius Hylas*, remployée dans la cathédrale de Ravello dès le Moyen Âge [16]. Campana intervient dans la propriété des Sassi à partir du février 1831 ; son activité y est documentée au moins jusqu'en 1838, lorsqu'il reçoit une deuxième autorisation de fouille qui lui permet d'étendre ses explorations au terrain adjacent, qui appartenait alors aux Nardi [17] (fig. 5). Ses recherches démarrèrent à proximité du tombeau des Scipions, à l'extrémité occidentale de la propriété, où il espérait découvrir d'autres ensembles funéraires de la même famille. Après avoir mis en lumière des restes de sépultures très endommagés [18], Campana décida de concentrer ses recherches sur le côté opposé du terrain,

[14] Sur les recherches d'antiquités du marquis Campana voir, notamment, F. Gaultier « Gianpietro Campana archéologue », dans GAULTIER *et al.* 2018, p. 70-77. Sur la figure de collectionneur, SARTI 2001.

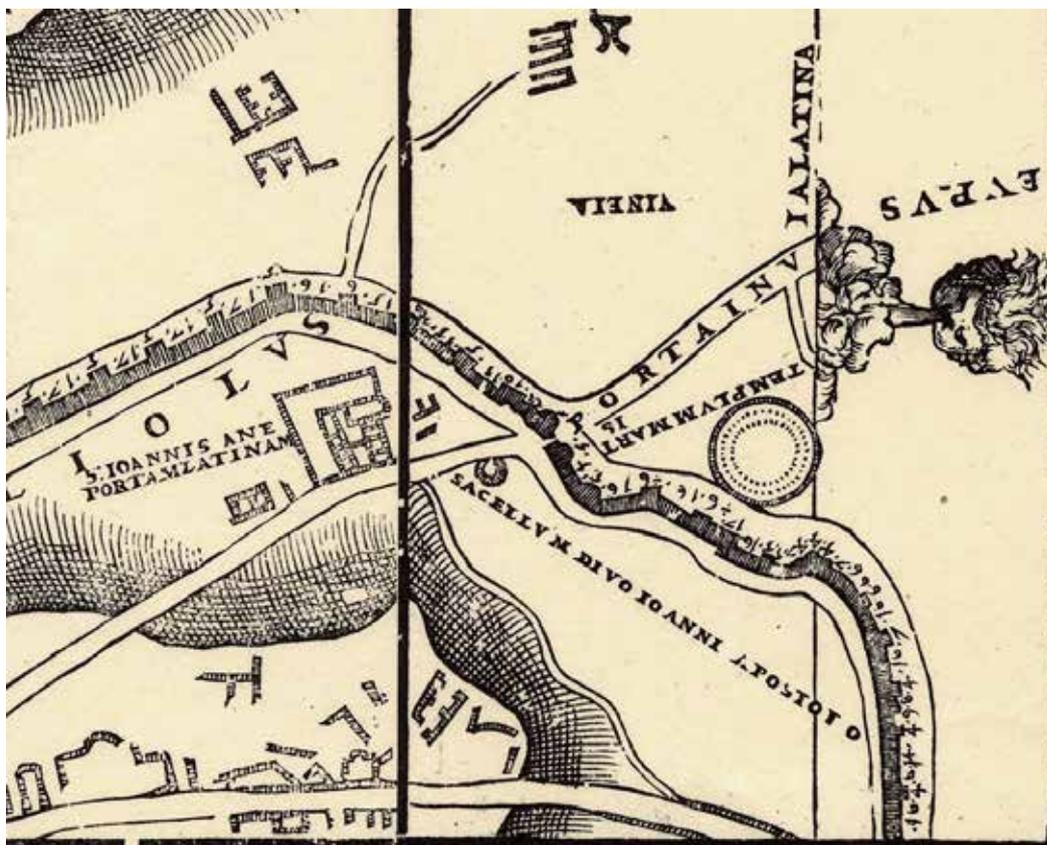
[15] LANCIANI 2000, p. 195.

[16] MANACORDA 1982, pp. 717-720 ; 2017, p. 71.

[17] LANCIANI 2000, p. 325.

[18] Les quelques lignes consacrées à ces vestiges suggèrent la grande variété des typologies funéraires observées : « *Dove avanzi di svariate foggie di eleganti colombàì; dove nascosi e modesti ipogei; dove finalmente la miserabil sepoltura dell'infima plebe, o degl'infelici schiavi, che a migliaia gittavansi ammonticchiati in profondi pozzi ricoperti di calce, senza un meschino titolo, che di questa classe negletta ricordasse i nomi e la sventura.* » (CAMPANA 1840, p. 5-6).

Fig 4. Le secteur *intra muros* de la via Latina d'après la « Pianta di Roma » de Leonardo Bufalini (1551, Frutaz 1962, II, CIX, pl. 199). La carte est orientée avec le nord à gauche.



à proximité de la Porta Latina. C'est ici que dès 1831 il découvrit le tombeau qu'il attribua à *Pomponius Hylas*. L'entrée de l'édifice, que Campana avait fait aménager en même temps qu'un mur de protection [19], est reconnaissable dans la gravure d'Amici, à proximité de l'oratoire de San Giovanni *in oleo* (fig. 1).

Il est difficile d'établir avec précision quand aurait été découvert le tombeau de Patron. L'indication fournie par Secchi en 1843, d'après laquelle la découverte aurait eu lieu « alquanti anni sono » [20], induit toutefois à considérer que le tombeau a été mis en lumière peu avant sa présentation aux membres de l'académie du juin 1839, peut-être l'année précédente, lorsque Campana obtint une nouvelle autorisation de fouille.

D'après la gravure d'Amici, le tombeau aurait été découvert à l'ouest de l'angle formé dans ce secteur par les murailles d'Aurélien, dans l'axe du monument funéraire qui encore aujourd'hui s'élève du côté opposé de la via Latina, dans le terrain de propriété de la basilique de San Giovanni a Porta Latina. Nous en déduisons qu'à cette époque, vers la fin des années 1830, les recherches de Campana avaient désormais investi le

secteur central de la propriété des Sassi (fig. 6). Alors que le tombeau de *Pomponius Hylas* attirait déjà ses premiers visiteurs, les fouilleurs opéraient simultanément à plusieurs endroits de la propriété, en privilégiant les vestiges les mieux conservés. On remarquera la découverte, à quelques mètres de distance des restes du tombeau de Patron, des restes d'un édifice funéraire en *opus reticulatum*, dont l'une des parois présentait des rangées de niches en forme de demi-cercle (vraisemblablement un petit *columbarium*).

## LE TOMBEAU

### L'ÉDIFICE

En l'absence d'une description des vestiges, la restitution du tombeau repose encore une fois sur la gravure de Domenico Amici, qui reproduit le monument avant le prélèvement des éléments du décor peint et architectural et son enterrement définitif [21]. L'édifice y apparaît très endommagé, peut-être en raison de précédentes explorations dont il aurait vraisemblablement fait l'objet [22].

[19] Sur ces aménagements, *ibidem*, p. 31 ; D'ANDREA 2017, p. 176.

[20] SECCHI 1843, p. 1.

[21] Tout en résultant d'une volonté artistique, la gravure présente un intérêt documentaire certain. Tant les

monuments à l'arrière-plan que les objets exhumés du tombeau et conservés au Musée du Louvre, au premier plan, sont représentés de manière réaliste et avec de nombreux détails.

[22] GENNARELLI 1843, p. 135 ; SECCHI 1843, p. 1-2.



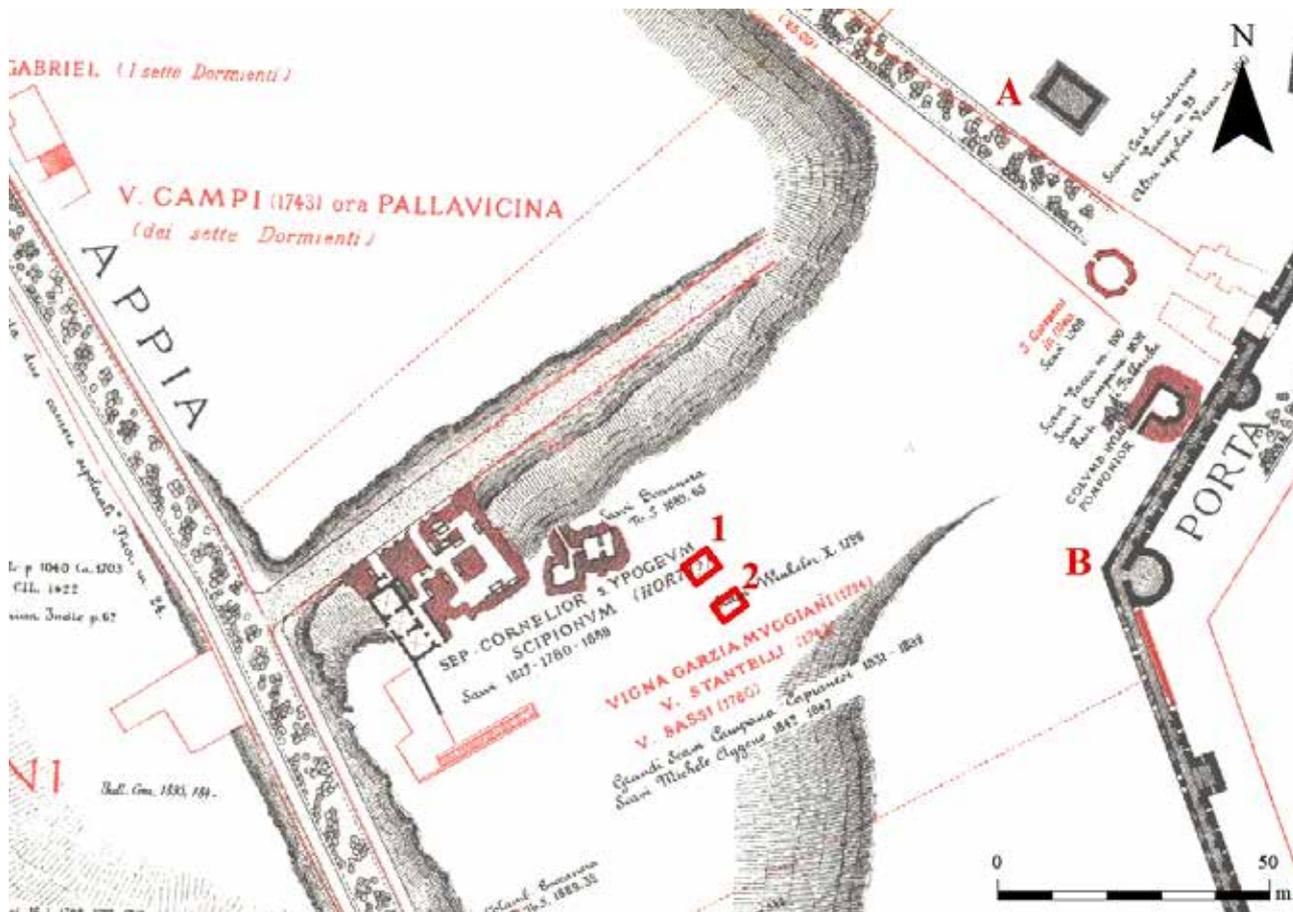


Fig 6. Proposition de positionnement du tombeau de Patron (1) et du columbarium découvert au sud de celui-ci (2) dans la planche LXVI de la *Forma Urbis Romae* de Rodolfo Lanciani. Cette proposition a été établie à partir de la gravure de Domenico Amici (Secchi 1843), en prenant comme repères le monument funéraire conservé dans le terrain de propriété de l'église de San Giovanni a Porta Latina (A) et l'angle formé par les murailles d'Aurélien à proximité de la Porta Latina (B).

Seuls subsistaient trois murs contigus, réalisés en *opus caementicium* avec un parement en *opus reticulatum* et en briques, dont deux (est et nord) revêtus d'enduits peints. Ces murs délimitaient une pièce quadrangulaire, partiellement hypogée et dotée d'une fenêtre sur la paroi nord (à gauche dans la gravure). Devant les vestiges, on reconnaît une partie des objets exhumés par les fouilleurs et dont la plupart auraient ensuite été achetés par Campana [23], puis par le Musée du Louvre. On reconnaît, de gauche à droite, deux

blocs superposés, qui sont en réalité des fragments d'une même plaque en *peperino* [24] (figs. 7-8) ; une stèle représentant une figure masculine, dont on n'aperçoit que la partie inférieure, portant l'inscription Πάτρων χαίρε χρηστὲ καὶ δίκαιε [25] (fig. 16) ; la partie inférieure d'une stèle représentant deux figures masculines, dont l'une vêtue, l'autre nue, portant l'inscription χαίρε Πάτρων [26] (figs. 9-10) ; deux frontons sculptés, dont un portant l'inscription Πάτρωνος [ια]τροῦ [27] (figs. 11-12),

[23] Sur le musée privé constitué par Campana dans sa villa du Latran, voir S. Sarti « Naissance d'une collection : le Musée Campana », dans GAULTIER *et al.* 2018, p. 34-50.

[24] SECCHI 1843, p. 21-23 ; WELCKER 1845, p. 259-260, n° 36 ; CIG, III 6270-6271, a et c ; FRÖHNER 1865, p. 292-295 (A-B) ; KAIBEL 1878, p. 219-220, n° 546 ; IG, XIV 1934, f ; GEFFCKEN 1916, p. 147-148, n° 362 ; IGUR, III 1303, f ; PEEK 1979, p. 258-260, f ; PLEKET & STROUD 1979 = SEG, XXIX 998, 3 ; BLANC & MARTINEZ 1998, p. 94, n° 42-43 (n° inventaire Ma 4247 et 4248).

[25] SECCHI 1843, p. 2 et pl. I, E ; CIG, III 6270-6271, g ; IG, XIV 1934, c ; IGUR, III 1303, c ; PEEK 1979, p. 256, c. Notons que cette stèle avait été signalée par Campana

en 1840 de manière isolée (CAMPANA 1840, p. 48-49 et pl. VII, M). La relation avec le tombeau de Patron aurait été établie dans la deuxième édition de son ouvrage, datant de 1852 (p. 49, note I).

[26] SECCHI 1843, pl. I, D et p. 2 ; CIG, III 6270-6271, f ; FRÖHNER 1865, p. 293 et 295 (D) ; IG, XIV 1934, a ; IGUR, III 1303, a ; PEEK 1979, p. 255, a ; BLANC & MARTINEZ 1998, p. 93, n° 39 (n° inventaire : Ma 4250).

[27] SECCHI 1843, pl. I, B et p. 2-3 ; CIG, III 6270-6271, h ; FRÖHNER 1865, p. 293 et 295 (E) ; IG, XIV 1934, d ; PEEK 1955 = GVI, 2027 ; IGUR, III 1303, d ; PEEK 1979, p. 256, d ; BLANC & MARTINEZ 1998, p. 92, n° 38 (n° inventaire : Louvre, Ma 1631).



Fig 7. Plaque en *peperino*, Musée du Louvre (n° inventaire Ma 4247).



Fig 8. Plaque en *peperino*, Musée du Louvre (n° inventaire Ma 4248).

l'autre anépigraphie [28] (fig. 13), et, plus loin, un autre groupe d'objets, parmi lesquels un relief sculpté représentant deux figures masculines vêtues, à la base duquel on distingue les lettres [--]βεις [29] (figs. 14-15), une stèle à sommet arrondi et une amphore. De surcroît, dans son opuscule Secchi présente plusieurs inscriptions : deux d'entre elles étaient gravées sur des plaques en *peperino*, aujourd'hui au Louvre [30] (figs. 17-18), les autres étaient peintes sur les parois du tombeau. Seules se sont conservées celles qui désignaient les personnages représentés dans le registre supérieur du décor peint, dont subsistent deux fragments, aujourd'hui au Louvre [31] (voir *infra*). Des inscriptions restantes, que Domenico Amici reproduit sur la paroi nord de la chambre funéraire, il ne reste que la transcription faite par Secchi à partir des fragments d'enduit qu'il put rassembler lors de son inspection du tombeau [32].

## LES PEINTURES

En complément de l'image présentée dans le frontispice de son ouvrage, Secchi a livré des peintures une gravure colorée [33], qui présente de légères différences par rapport à la première et aux fragments effectivement conservés au Louvre [34]. Sur cette autre représentation du tombeau, on voit que le décor se subdivisait, au moins sur la paroi est, en trois registres superposés : une prédelle offrant un trompe-l'œil de marbre coloré, une zone centrale représentant un paysage d'arbres habité d'un insecte, une sauterelle et de divers oiseaux, et une frise montrant une procession impliquant les membres de la famille de Patron qui, identifiés par des didascalies nominales, cheminent sur une voie plantée d'arbres (fig. 19). La zone centrale du mur est montre cinq arbres de la même espèce, peut-être

[28] SECCHI 1843, pl. I, F.

[29] SECCHI 1843, pl. I, C et p. 8-9 ; CIG, III 6270-6271, e ; FRÖHNER 1865, p. 293 et 295 (F) ; IG, XIV 1934, b ; IGUR, III 1303, b ; PEEK 1979, p. 255-256, b ; SEG, XXIX 998, 1 ; BLANC & MARTINEZ 1998, p. 93, n° 40 (n° inventaire : Ma 4246). Le témoignage de Secchi permet d'attribuer à ce même relief un fragment portant la syllabe « ων », aujourd'hui également conservé au Musée du Louvre : *ibidem*, n° 41 (n° inventaire : Ma 4252).

[30] Pour la première des deux plaques (fig. 17) : SECCHI 1843, p. 7-8 ; CIG, III 6270-6271, d ; FRÖHNER 1865, p. 294-295 (H) ; IG, XIV 1934, g ; IGUR, III 1303, g ; PEEK 1979, p. 260, g ; SEG, XXIX 998, 4 ; BLANC & MARTINEZ 1998, p. 95, n° 44 (n° inventaire : Ma 4249). Pour la seconde (fig. 18) : SECCHI 1843, p. 5-7 ; WELCKER 1845,

p. 260-261, n° 37 ; CIG, III 6270-6271, b ; FRÖHNER 1865, p. 293 et 295 (C) ; KAIBEL 1878, p. 219-220, n° 546 ; IG, XIV 1934, e ; IGUR, III 1303, e ; PEEK 1979, p. 256-258, e ; SEG, XXIX 998, 2 ; BLANC & MARTINEZ 1998, p. 95, n° 45 (n° inventaire : Ma 4251).

[31] SECCHI 1843, pl. I, A ; CIG, III 6270-6271, i ; FRÖHNER 1865, p. 293-295 (G) ; IG, XIV 1934, h ; IGUR, III 1303, h ; PEEK 1979, p. 261-262, h ; SEG, XXIX 998, 5 ; BLANC & MARTINEZ 1998, p. 88-91, n° 35 (n° inventaire : P 37).

[32] SECCHI 1843, p. 10-13 ; IG, XIV 1934, i et k ; IGUR, III 1303, i et k ; PEEK 1979, p. 260-263, i ; SEG, XXIX 998, 6-7.

[33] SECCHI 1843, pl. II, avec détail du registre supérieur dans la pl. I, A.

[34] Sur ces peintures, voir surtout TRAN TAM TINH 1974, p. 72-78, cat. n° 51-53, 64-65, et SETTIS 1988.



Fig 9. Stèle en *peperino*, Musée du Louvre (n° inventaire : Ma 4250).



Fig 10. La stèle en *peperino* représentée dans la fig. 9 au moment de la découverte (Secchi 1843, pl. I, D).

des pins d'Alep ; ces arbres ressemblent fortement à ceux représentés, dans les mêmes années, dans les niches de l'« Auditorium » de Mécène (fig. 20) [35]. En contexte funéraire, le pin, πίτυς ou πεύκη, peut éventuellement évoquer, de manière indirecte, les combustibles du bûcher ou les torches funéraires (πεύκαι). La scène paraît plongée, au moins aux yeux des spectateurs modernes et incomplètement informés que nous sommes, dans une atmosphère vespérale : le ciel est teinté d'ocre près de l'horizon et dans la moitié inférieure de l'image, tandis qu'il est bleuté dans sa partie supérieure [36]. C'est sur ce fond ocré que se détachent, au sol, des herbes folles, assez hautes, qui nous situent dans un paysage rural. Ce dernier, dépourvu de présence humaine, est néanmoins chargé de vie du fait des cinq oiseaux qui s'y trouvent (un héron, une tourterelle, un pic vert peut-être accompagné d'un congénère ou du moins

d'un autre oiseau vert et rouge, et un oiseau brun, plus difficile à identifier, peut-être une bergeronnette ou une grive). Remarquable est la présence d'un insecte, vraisemblablement une sauterelle, sur le quatrième arbre en partant de la gauche. Comme nous le verrons, cette zone du décor entre particulièrement en résonance avec l'épigramme de Patron, ce qui plaide pour une conception unitaire du décor et de l'épigramme, le poète et le peintre répondant à une même commande proposant aux deux artistes un thème commun. Au-dessus de cette zone centrale se déploie une frise, dont la hauteur équivaut au tiers de celle de la zone centrale. Scandé par des arbres qui sont tantôt des cyprès, arbres stériles et



Fig 11. Fronton en *peperino*, Musée du Louvre (n° inventaire : Ma 1631).



Fig 12. Le fronton en *peperino* représenté dans la fig. 11 au moment de la découverte (Secchi 1843, pl. I, B).

[35] Pour des gravures reproduisant les décors dans leur état du XIX<sup>e</sup> siècle, voir VESPIGNANI & VISCONTI 1874. Sur les différentes phases de la décoration peinte de l'« Auditorium de Mécène » et sur l'interprétation de l'édifice comme nymphée et *triclinium aestivum*, cf. DE Vos 1983, p. 231-247 ; SETTIS 1988, p. 8-11 ; BALDASSARRE *et al.* 2002, p. 183-184 ; WYLER 2013 ; PRIoux 2022, p. 128-131. Sur la question de l'interprétation de l'édifice, voir récemment VILLETARD 2018.

[36] Le présent commentaire a suscité des questionnements chez l'un de nos relecteurs anonymes, probablement à juste titre. Il est en effet difficile de citer le moindre parallèle dans la peinture romaine. Malgré son aspect potentiellement subjectif, nous avons fait le choix de maintenir cette analyse, car le jeu sur la représentation de la lumière et des couleurs du ciel nous paraît assez remarquable.



Fig 13. Fronton (Secchi 1843, pl. I, F).

funéraires, tantôt des fruitiers, évoquant une nature productive, cet autre registre reproduit à plus petite échelle l'atmosphère vespérale du registre central : encore une fois, le ciel est, près de la ligne de sol, teinté d'ocre. Des herbes hautes se détachent contre l'ocre du couchant, tandis que, plus haut, le ciel se teinte de blanc-rosé et de bleu.

Selon les gravures, Secchi rattache au mur est tout ou partie de l'extrémité orientale de la frise du mur nord qui montrait Patron et un certain Apollonios à proximité d'un cyprès, arbre funéraire par excellence. Apollonios porte un hoyau qui le caractérise comme un jardinier et on peut imaginer que la scène montre en réalité Patron enjoignant à son esclave Apollônios (Απολλώνιος) de cultiver avec application les alentours du tombeau qu'il fait ériger pour sa famille et lui-même. Sur le mur est, la frise se poursuit : ce nouveau pan du décor est centré sur la figure d'Athênô, épouse de Patron (γυνή Πατρωνός Ἀθηνῶ).



Fig 14. Fragment de stèle en marbre, Musée du Louvre (n° inventaire : Ma 4246).

Cette figure, plus grande que toutes les autres sur ce mur, est entourée de deux jeunes filles, une certaine Antigona, à gauche, et, à droite, Ap[ro]l[é]ia (Απ[ρο]λ[η]ία), mise en valeur, contrairement à tous les autres personnages juvéniles de cette frise, par sa haute taille qui pourrait suggérer qu'elle était l'aînée de la fratrie et par l'appellation « fille de Patron » (θύγατηρ Πάτρωνος). Appoléia est rapprochée, visuellement, de sa mère, à la fois par sa haute taille, par l'inscription qui indique son statut précis dans la famille et par le fait qu'elle est voilée tout comme Athênô alors que les autres personnages s'avancent tête nue. Ce groupe féminin est entouré, à gauche, par un cyprès et, à droite, par un feuillu, probablement un fruitier et peut-être un olivier. À gauche de ce groupe, deux adolescents, Λαμέδων et Μαλχίων, sont eux aussi vêtus entièrement de blanc. En conversation l'un avec l'autre, ils s'avancent vers la droite, tout comme leurs comparses féminines, et sont entourés d'un feuillu à



Fig 15. La stèle en marbre représentée dans la fig. 14 au moment de la découverte (Secchi 1843, pl. I, C).

Fig 16. Stèle  
(SECCHI 1843,  
pl. I, E).



Fig 17. Plaque en *peperino*, Musée du Louvre  
(n° inventaire : Ma 4249).

gauche, probablement un olivier, tandis que le cyprès mentionné plus haut les sépare du groupe féminin. La partie droite de la frise est occupée par un groupe de cinq personnes, trois enfants vêtus d'une tunique brun violet, ceinte à la taille, et deux jeunes filles, plus grandes, coiffées de chignon, vêtues de tuniques blanches sans manches et de manteaux légers et flottants. Toutes ces figures tendent la main droite, paume ouverte vers le ciel. Les trois enfants, un garçon portant un coffret et deux filles munies de corbeilles, sont nommés, mais seul le nom de la troisième, Nika, est réellement lisible [37]. Les deux personnages féminins qui les précèdent ne sont pas nommés : il pourrait donc s'agir de figures participant au rituel sans qu'elles appartiennent pour autant à la famille de Patron.

Cette mise en valeur d'Appoléia pourrait s'expliquer par le fait que ce serait à l'occasion du décès de sa fille aînée que Patron aurait fait édifier le tombeau qui devait plus tard accueillir sa propre dépouille et qu'il aurait pris la précaution de faire graver une double épigramme funéraire le concernant lui-même. C'est peut-être dans un deuxième temps, entre le décès d'Appoléia et le sien, qu'il aurait fait ajouter une autre épigramme, se rapportant visiblement à un membre masculin de la famille, probablement l'un de ses fils (voir *infra*). Une autre hypothèse consisterait à penser que c'est cet autre enfant, masculin, qui serait décédé en premier et que Patron aurait ensuite, à l'occasion du décès de sa fille Appoléia, fait inscrire d'autres épigrammes qui, à l'éloge de la fille, ajoutaient celui du père envisageant sa fin prochaine. L'inconvénient de cette seconde hypothèse est qu'elle nous éloigne d'une conception unitaire du décor : il faut alors imaginer que Patron, s'avisant que le peintre avait représenté une sauterelle, eut l'idée de demander à un poète de faire intervenir cet animal dans l'une des épigrammes (voir *infra*). Selon l'hypothèse choisie, on est également amené, ou non, à considérer que la frise supérieure mêle les vivants et les morts dans une même représentation, ce qui n'est certes pas rare dans l'art funéraire antique mais peut davantage étonner si la défunte, Appoléia, prend part à son propre cortège funèbre au lieu de rester statique. L'hypothèse qui nous paraît peut-être la plus satisfaisante est celle

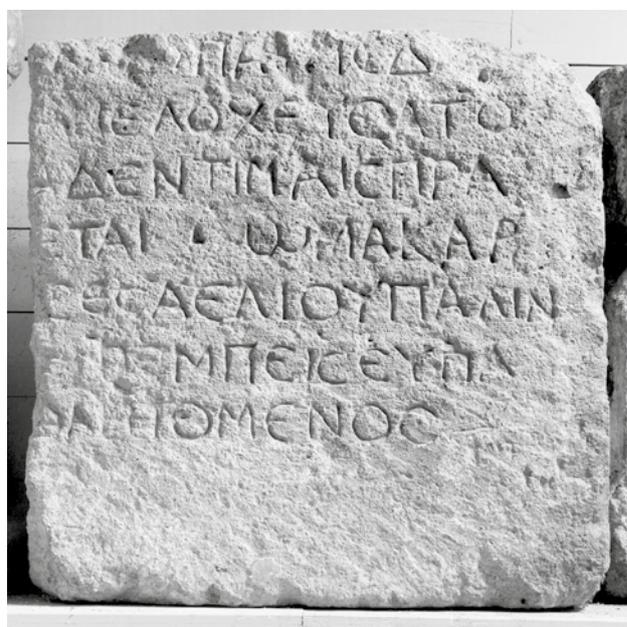


Fig 18. Plaque en *peperino*, Musée du Louvre  
(n° inventaire : Ma 4251).

[37] Voir *supra*, note n° 31.

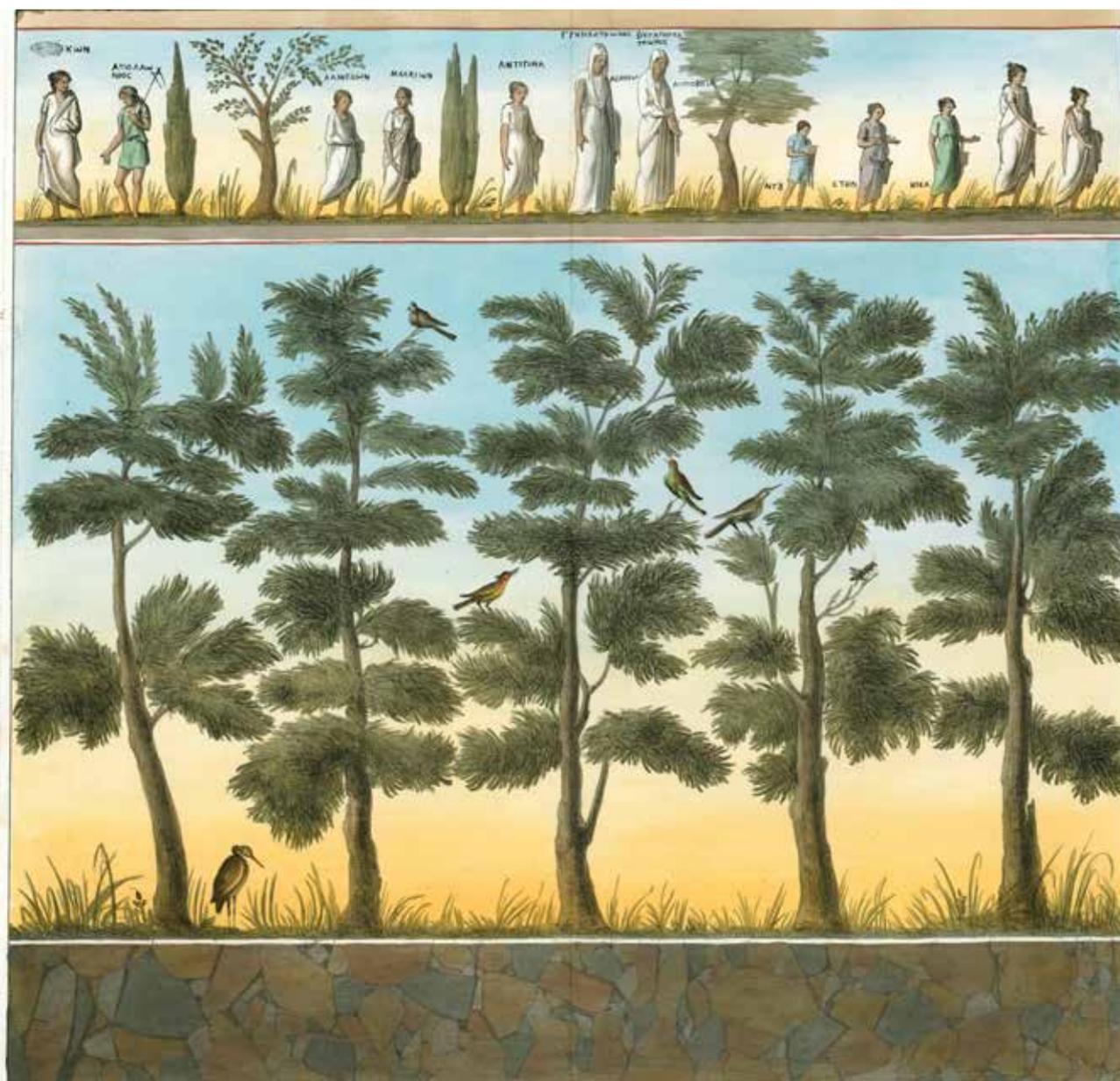


Fig 19. La décoration de la paroi est du tombeau d'après une aquarelle de Domenico Amici (Сеччи 1843, pl. II).

qui consiste à envisager une conception unitaire de la réalisation du décor et des poèmes relatifs à Paton et Appoléia et donc à placer dans un second temps, après le décès d'Appoléia, celui d'un autre enfant, un fils, qui amène Paton à se projeter, une fois de plus, dans le rôle d'un défunt reposant auprès de ses enfants. Dans la mesure où l'épigramme d'Appoléia (voir *infra*) nous apprend qu'elle était, au moment de son décès, mère de deux enfants, si nous considérons qu'elle fut la première à décéder, il faudrait probablement envisager l'idée selon laquelle deux des trois enfants appartenant au cortège funéraire auraient été les siens. Ce double statut de mère et d'épouse justifierait pleinement les similitudes visuelles qui lient Athênô, femme de Paton, et Appoléia.

Des peintures de la tombe de Paton, il ne subsiste aujourd'hui que quatre fragments, tous au Louvre. Le fragment P 37.2 représente Paton et Apollônios et provient de la frise supérieure du mur nord (fig. 21). Le fragment P 37.1 correspond au cortège de la frise supérieure du mur est (fig. 22). De la zone centrale du mur est, nous ne conservons qu'un fragment correspondant au héron (P 64) (fig. 23). Enfin, le fragment P 65 dont nous ignorons l'emplacement initial dans le décor montre au moins quatre oiseaux, dont deux entiers, sur un fond ocre et gris — cette dernière couleur résultant peut-être de la dégradation involontaire de l'ocre — avec de rares traces de végétation éparses (petites feuilles vertes) (fig. 24). Les quatre oiseaux sont des passereaux. Le plus coloré, de profil vers la gauche,



Fig 20. Le décor d'une des niches de l'Auditorium de Mécène, à Rome (source: [https://www.sovraintendenzaroma.it/i\\_luoghi/roma\\_antica/monumenti/auditorium\\_di\\_mecenate](https://www.sovraintendenzaroma.it/i_luoghi/roma_antica/monumenti/auditorium_di_mecenate)).

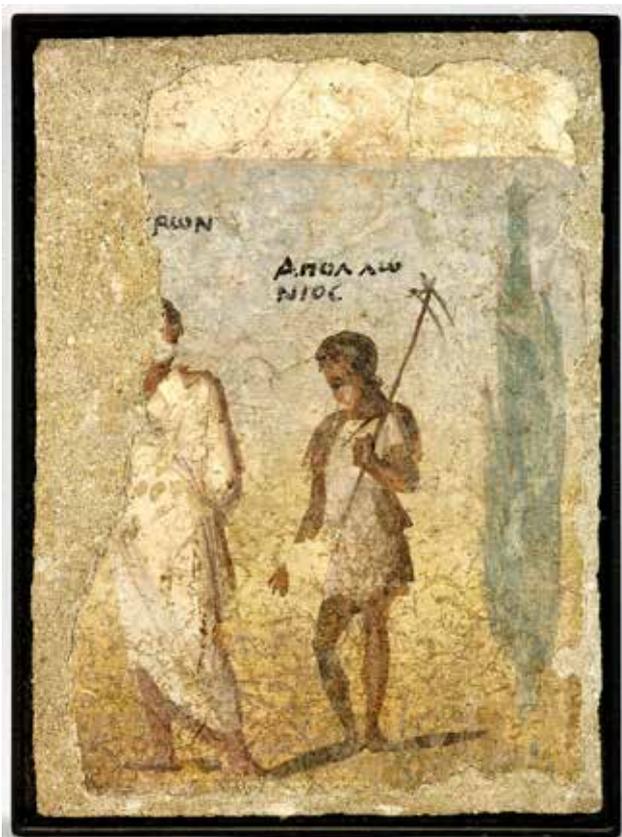


Fig 21. Fresque, Musée du Louvre (n° inventaire : P 37.2).

est peut-être un pinson ou un verdier. Un autre, dans l'angle inférieur gauche, a les ailes éploquées et semble ébouriffé ; peut-être est-il en train de crier ou de picorer.

#### LE CYCLE POÉTIQUE DE LA TOMBE DE PATRON

La plaque en *peperino* (figs. 7-8) [38] qui porte l'épigramme funéraire de Patron rassemble en réalité deux ou trois textes épigrammatiques, ce qui en ferait un recueil funéraire miniature, l'équivalent épigraphique de l'un des cycles d'*epitymbia* que pouvaient composer les poètes grecs et latins contemporains de Patron :

Οὐ βάτοι, οὐ τρίβολοι τὸν ἐμὸν τάφον ἀμφίς  
 ἔχουσιν,  
 οὐδ' ὄλολυγαία νυκτερίς ἀμπέταται,  
 ἀλλά με πᾶν δένδρος χαρίεν περὶ ρίσκον  
 ἀνέρπει,  
 κυκλόθεν εὐκάρποις κλωσὶν ἀγαλλόμενον  
 πωτᾶται δὲ πέριξ λιγυρὴ μινυρίστρια ἀηδῶν  
 καὶ τέττιξ γλυκεροῖς χεῖλεσι λειρὰ χέων,  
 καὶ σοφὰ τραυλίζουσα χελ[ε]ιδονίς ἢ τε  
 λιγύπνους  
 ἀκρις ἀπὸ στήθους ἠδὺ χέουσα μέλος.

Πάτρων, ὅσα βροτοῖσιν ἐράσμια, πάντ' ἐτέλεσα,  
 ὄφρα καὶ γέ-ν' Αἰδῆ τερπνὸν ἔχοιμι τόπον·  
 τᾶλλα δὲ πάντα λέλοιπα, καὶ ἐν νεότητι κατέκτην,  
 οἴχεται πλήν ἄ πρὶν ζῶν ἀπεκαρπισάμην.

Πατήρ Πάτρων μὲν, Ἀπποληία δ' ἐγώ,  
 τεκνώ δε δισσὰ τέκνα πατέρα δ'εὖ λέγω.

Ni ronces, ni chardons n'entourent mon tombeau. La chauve-souris criarde n'y prend pas son essor, mais des arbres charmants s'élèvent en grim pant autour de mon coffret, pour y former un cercle orné de pousses fertiles. Et tout autour, le rossignol, à tire-d'aile, fait entendre sa plainte au phrasé mélodieux. À tire-d'aile aussi, la cigale répand, de ses douces mandibules, un son beau comme le lys. L'hirondelle bégaie d'une docte façon, tandis que le grillon au souffle mélodieux répand de sa poitrine un son plein de douceur.

Moi, Patron, j'ai accompli tout ce que les mortels peuvent trouver plaisant, afin d'être pourvu d'un endroit agréable, jusque dans l'Hadès ; et ce que j'ai laissé, ce que j'ai possédé du temps de ma jeunesse, tout cela est parti : seuls me restent les fruits cueillis de mon vivant.

Mon père est Patron ; et moi, je suis Appoléia. J'ai enfanté deux enfants et suis un éloge pour mon père.

[38] Voir *supra*, note n° 24.



Fig 22. Fresque, Musée du Louvre (n° inventaire : P 37.1).

À première vue, douze vers se rapportant à Patron, composés en distiques élégiaques, sont séparés, par une *paragraphos* présentant une fourche à gauche, d'un texte plus court, composé de deux trimètres iambiques, qui se rapporte à Appoléia, fille de Patron. Pourtant, la lecture du premier texte nous permet de proposer une interprétation légèrement différente, qui consisterait à penser que Patron est doté d'une épigramme double, se répartissant en un premier texte de huit vers, suivi d'un texte plus court, de quatre vers, et Appoléia, d'une épigramme faisant écho au second poème funéraire consacré à son père. Finalement, le premier texte peut passer pour l'expression des sentiments de tout défunt reposant dans le tombeau familial, tandis que les textes de quatre ou deux vers qui suivent possèdent une dimension plus personnelle, attachée en propre à chaque défunt, même si la figure qui domine chacun de ces textes annexes et qui s'y trouve systématiquement nommée n'est autre que celle de Patron, le *pater familias*.

La première épigramme fait écho, ce qui est assez rare [39], aux décors peints de la tombe, puisqu'elle décrit le *locus amoenus* où repose Patron et fait référence aux végétaux et aux oiseaux et insectes dont le chant berce ces lieux. Le poème s'ouvre sur une description négative, procédé qu'Aristote associe à un effet d'emphase et d'amplification particulièrement cher au poète Antimaque de Colophon [40]. Le caractère de *incipit*, qui décrit ce que le tombeau de Patron n'est pas, est donc assez solennel. Le poète, qui recherche des effets stylistiques précis, joue aussi

de références intertextuelles : l'épigramme hellénistique connaît en effet bien des tombeaux envahis par les ronces et plantes épineuses. Un *topos* littéraire veut que ces plantes invasives et piquantes aient proliféré autour de défunts dont le caractère était violent et les propos venimeux, comme le poète iambique Hipponax [41]. À l'inverse, la famille de Patron entend se caractériser, y compris dans l'au-delà, par des paroles bienveillantes : Appoléia fait, bien que morte, l'éloge de son père (πατέρα δ'εὖ λέγω), ce qui peut vouloir dire que sa conduite était un éloge indirect de son père, l'excellence du père étant rendue manifeste par les qualités de sa fille. Si l'absence de ronces peut traduire, de manière implicite, le caractère bienveillant et harmonieux du défunt et de sa famille, cette absence correspondrait aussi, selon les dernières études archéobotaniques, à une réalité des nécropoles romaines, les graines de plantes invasives s'avérant particulièrement rares, ce qui signifie qu'elles étaient volontairement chassées de ces lieux par arrachage [42]. Avant de se tourner vers le lieu hospitalier et doux qu'est le tombeau familial de Patron, les deux premiers vers de l'épigramme dépeignent, par antiphrase, un lieu inhospitalier avec des effets d'échos internes, appuyés sur l'anaphore et le parallélisme de construction : Οὐ βάτοι, οὐ τρίβολοι. Le poète semble conscient des théories développées par les euphonistes qui voulaient que les sons *i* et *s* soient les plus désagréables à l'oreille [43], puisqu'il joue précisément sur une rime interne ἀμφίς / νυκτηρίς. Ces sons désagréables sont renforcés par le choix

[39] Les cas existants et conservés ont été inventoriés par PRIoux 2004 (vol. 3, catalogue). Quelques compléments à ce catalogue, récemment publiés, sont étudiés dans PRIoux 2022. On connaît aujourd'hui moins de 25 exemples de contextes archéologiques ou de fragments d'enduits de provenance inconnue où existe une éventuelle relation de commentaire entre une inscription métrique et un décor. Voir aussi PRIoux 2008.

[40] Aristote, *Rhétorique*, 1408a.

[41] Voir par exemple l'épigramme hellénistique *Anthologie palatine* VII, 536 (d'Alcée de Mytilène).

[42] BUONOPANE & RISO 2020.

[43] Voir notamment les théories euphonistes reprises par Denys d'Halicarnasse (*De Compositione uerborum*, 14) dont l'œuvre est contemporaine de la rédaction de ces épigrammes.



Fig 23. Fresque, Musée du Louvre (n° inventaire : P 64).

d'un adjectif mimétique, à la limite de l'onomatopée, ὀλολυγαία. Certes, il n'est guère plausible d'associer la chauve-souris à l'idée d'un « hululement », raison pour laquelle certains commentateurs de l'épigramme de Patron ont soutenu l'idée que la νυκτερίς désignait ici un oiseau nocturne tel que la chouette ou le hibou [44]. La représentation de la chauve-souris ne saurait ici être réaliste puisqu'elle n'émet pas de sons ressemblant à des lamentations, mais des ultrasons inaudibles lorsqu'elle chasse et un léger stridulement ou gazouillis lorsqu'elle communique avec ses congénères [45].

[44] Cette idée figure déjà dans le commentaire de SECCHI 1843, p. 24.

[45] Comparer avec la description par Ovide du cri des Minyades après leur métamorphose en chauves-souris (*Mét.* IV, 412-413). Bien que reconnaissant la faiblesse sonore de leur cri, Ovide les associe à une plainte aiguë : *conataeque loqui minimam et pro corpore uocem/ emittunt, peraguntque leues stridore querellas* (« et lorsqu'elles s'efforcent de parler, elles émettent un son très faible et proportionné à leur corps, et elles achèvent leurs plaintes légères par des cris aigus »).

[46] Pour cette même opposition entre ronces ou plantes invasives et jardin agréable entourant le tombeau, voir l'épithaphe de Caius Vibius Licinianus, encadrée dans une maison de la rue des Greffes à Nîmes : KAIBEL 1878, p. 222, n° 548 ; *CIL*, XII 4015 ; *IG*, XIV 2508 ; *IGF*, 119. Les deux premiers vers de l'épigramme grecque sont les suivants : ἄνθεα πολλὰ γένοιτο νεοδμήτω ἐπὶ τύμβω, / μὴ βάτος αὐχηρή, μὴ κακὸν αἰγίπυρον (« Puissent nombre de fleurs pousser sur mon tombeau récemment bâti, et non la ronce sèche ou le méchant blé des chèvres »).

Pour autant, il ne nous paraît pas nécessaire de supposer une extension ou un sens inhabituel du terme νυκτερίς. La chauve-souris est un animal associé à l'ombre, et l'auteur pouvait donc, par licence poétique et par association d'idées, lui prêter un hululement ou un chant lugubre. Les six vers suivants évoquent, par opposition à cet *incipit*, un *locus amoenus* habité de sons agréables et placé sous le signe de la douceur [46], avec les adjectifs « gracieux » (χαρίεν), « mélodieux » (λιγυρή), « doux, agréable, sucré » (ῆδύ). On note que le poète joue de voyelles enchaînées les unes aux autres, ce qui, contrairement à l'idée désagréable que nous nous faisons aujourd'hui du hiatus, passait, dans les traités poético-rhétoriques grecs, pour un facteur d'euphonie [47]. On peut ainsi relever la séquence μινυρίστρια ἀηδῶν [48] (malgré l'élision de l'*alpha*, trois sons vocaliques sont en conjonction) ou la fréquence des voyelles longues, mises en valeur par des effets de rime (ἀηδῶν / χέων) [49]. Remarquables sont les effets d'échos sonores déployés pour donner une impression d'harmonie : on peut relever l'allitération en *kappa* et *lambda* au vers 4 (κυκλόθεν εὐκάρποις κλωσὶν ἀγαλλόμενον), ainsi que l'écho interne περίξ/ τέττιξ (v. 5-6) ou la répétition des sons *kh*, *ei* et *l* au vers 6-7 (χειλεσι λειρὰ χέων / χελ{ε}ιδονίς), renforcée visuellement par la graphie erronée et la probable erreur d'iotacisme χελ{ε}ιδονίς (χειλεσι λειρὰ / χελ{ε}ιδονίς). Du point de vue du lecteur des textes, cet éloge de l'harmonie sonore des lieux peut à la fois renvoyer au paysage peint de la tombe, peuplé d'animaux produisant un son doux et agréable, au paysage réel entourant celle-ci, et à l'harmonie poétique créée par la volonté de Patron, puisque les oiseaux chanteurs et les cigales sont des symboles fréquents, dans l'Antiquité, de l'activité poétique [50] : le cycle d'épigrammes funéraires rassemblées dans

[47] Voir notamment Démétrios, *Du Style*, 69-71 et pour un exemple de circulation de ces théories sur l'euphonie dans les commentaires à la poésie d'Homère, cf. les scholies bT à l'*Iliade* XXII, 152.

[48] L'expression rappelle l'épigramme de l'*Anthologie palatine*, IX, 437, rattachée au *corpus theocriteum*. Décrivant un *locus amoenus*, cette épigramme contient la séquence de mots « ἄδοιδες μινυρίσματος » (« les rossignols par leurs gazouillis »). La séquence proposée par l'épigramme de Patron peut être perçue comme une variation sur ce modèle.

[49] Sur l'effet agréable des voyelles longues, voir notamment Denys d'Halicarnasse, *De Compositione uerborum*, 14.

[50] Voir sur ce point GUEZ, KLEIN, PEIGNEY & PRIoux, à paraître, s. v. « Cigale », « Oiseau ». Pour la cigale et sa voix, comparable à celle des parleurs habiles, voir *Iliade* III, 149-152 ; pour le lien avec la parole poétique, voir par exemple Platon, *Phdr.* 259b-d. L'analogie entre chant poétique et chant des oiseaux est un *topos* bien établi : dès le VII<sup>e</sup> s. av. J.-C., Alcman dit avoir trouvé l'inspiration en écoutant « la voix des perdrix bavardes » (fr. 39 L.-P., cité par Ath. 9, 389f-390a).



Fig 24. Fresque, Musée du Louvre (n° inventaire : P 65).

sa tombe est parcouru par des effets d'harmonies imitatives, avec une recherche marquée d'euphonie et d'échos sonores. Les poèmes font exister, dans l'espace de la tombe, l'harmonie des chants d'oiseaux ou du chant des cigales, mais la cigale et les oiseaux peints sur les murs de la tombe peuvent aussi être perçus comme un commentaire de l'harmonie poétique recherchée par Patron. Le poème recourt en outre à une métaphore connue depuis la période archaïque qui assimile le chant à une libation : la cigale « verse des lys » (λειρὰ χέων) et le criquet verse « verse un chant » (χέουσα μέλος). La métaphore du lys est associée, par synesthésie, à la délicatesse de la « voix » des cigales depuis *l'Iliade* (III, 152) ou à celle du chant des Muses chez Hésiode (*Théogonie*, 41). À l'époque augustéenne, le vers d'Homère était certainement interprété en lien avec les théories contemporaines sur le style dit « floride » ou « agréable » [51], la fleur étant perçue comme le symbole d'un style orné et recherché [52]. Dans le contexte funéraire qui est celui de la tombe de Patron, la métaphore de la voix comme libation prend toutefois une dimension plus singulière, car l'insistance sur le participe de χέω (verser une libation) qui est ici répété dans un polyptote permet d'associer étroitement le plaisir des sens que procurent l'harmonie du chant et du paysage au rituel funéraire et aux libations destinées aux morts. En outre, la répétition d'une même structure

grammaticale et la répétition de mots, dont joue ici l'auteur des épigrammes gravées sur cette plaque, font partie des procédés étroitement associés par les traités rhétoriques anciens à la recherche d'*enargeia*, ou « évidence descriptive », qui vise à favoriser à placer l'action sous les yeux de l'auditeur ou du lecteur et à faire naître des images mentales [53]. L'emploi de procédés d'*enargeia* est particulièrement intéressant dans le cas d'un texte qui entre en résonance avec une image peinte, puisque l'on peut penser que le texte veut alors contribuer à donner également vie à l'image. Comme on le voit, cette épigramme est vraisemblablement l'œuvre d'un poète professionnel, formé aux théories sur l'euphonie. Elle a une qualité évoquant les œuvres d'Antipater de Thessalonique, un épigrammatiste actif à Rome sous le règne d'Auguste et féru, pour autant que nous puissions en juger, d'épigrammes descriptives et d'éloges d'œuvres d'art [54]. Dans les quatre vers qui suivent, le poète joue sur un motif associé à l'épithaphe anonyme de Sardanapale (*Anthologie palatine* VII, 325), où le défunt se félicite d'une existence hédoniste, dans la mesure où il n'emporte pas avec lui, en théorie, les plaisirs dont il n'a pas profité de son vivant [55]. Dans l'épithaphe de Sardanapale, on lit ainsi :

ταῦτ' ἔχω, ὅσσ' ἔφαγον καὶ ἐφύβρισα, καὶ μετ' ἐρώτων  
τέρπν' ἔπαθον· τὰ δὲ πολλὰ καὶ ὄλβια κείνα  
λέλειπται.

Voici ce que je garde : ce que j'ai mangé, les excès que j'ai commis et les plaisirs que j'ai connus dans mes amours ; mais les autres splendeurs sans nombre, si fameuses, je les ai laissées derrière moi.

Même si l'épigramme de Patron reprend l'idée selon laquelle le défunt perd, en mourant, la jouissance de ses biens matériels et souligne qu'il a donc eu raison de cueillir les plaisirs de la vie de son vivant, elle offre une variation sur le motif de l'épigramme de Sardanapale. Patron, en effet, a également utilisé son patrimoine pour retrouver, dans l'au-delà, les agréments connus de son vivant en aménageant autour de sa tombe un « lieu charmant » (τερπνὸν [...] τόπον).

[51] Celui-ci est par exemple théorisé par Denys d'Halicarnasse, *Comp.* 21.

[52] Un écho de cette interprétation se trouve dans une scholie, de datation incertaine, à ce vers de *l'Iliade* (scholies T) qui glose l'adjectif par « ἀνθηρὰν » (« floride »).

[53] Sur les procédés d'*enargeia*, voir particulièrement Démétrios, *Du style*, 209-220.

[54] Sans pouvoir statuer sur une éventuelle implication

de cet auteur dans la composition des épigrammes de la tombe de Patron, on peut remarquer qu'il s'est intéressé, dans l'un de ses textes, au chant de la cigale, symbole par excellence de l'activité poétique (*Anthologie palatine* IX, 92). Sur Antipater de Thessalonique, voir ARGENTIERI 2022.

[55] Sur ce motif dans l'épigramme funéraire, voir LATTIMORE 1942, p. 260-262.

Après ces deux textes, la facture de l'épigramme sur Appoléia paraît plus simple, avec deux vers jouant sur un balancement entre deux propositions. Le premier vers rappelle le nom de Patron, le père de la défunte, puis celui de la défunte elle-même. Le second vers, à la construction annulaire, joue d'un chiasme (verbe + COD, COD + verbe) et permet d'insister sur le rôle d'Appoléia qui assure la continuité d'une lignée et l'harmonie des relations familiales. La syntaxe permet ici une sorte de pause descriptive qui restitue, en quelques mots seulement, le rôle tenu par Appoléia dans l'enchaînement harmonieux des générations.

Πατήρ Πάτρων μὲν, Ἀπποληία δ' ἐγώ,  
τεκνῶ δε δισσὰ τέκνα πατέρα δ'εὔ λέγω.

Bien que très simple, cette courte épigramme joue de procédés déjà observés dans les textes précédents et qui ne sont pas des attendus normaux dans l'épigramme grecque. On remarque en effet la présence d'une rime avec anagrammatisation en fin de vers (δ' ἐγώ / δ'εὔ λέγω). Ce procédé n'est absolument pas courant dans la poésie grecque [56] et trahit encore une fois une attention toute particulière portée aux sonorités avec un goût pour les voyelles longues. De même, on observe à nouveau les jeux de paronomase et polyptote qui associent le nom du défunt à sa qualité, répétée, de père (πατήρ Πάτρων, πατέρα). La répétition de mots est, comme nous l'avons rappelé plus haut, un facteur d'*enargeia*, qui permet d'énoncer une idée avec clarté. L'*enargeia* est associée, bien souvent, au style simple et c'est ce qu'on ressent ici, avec une syntaxe très dépouillée et peu complexe, comme si la syntaxe devait dresser un portrait de la droiture morale, de la franchise et de l'absence d'afféterie d'Appoléia.

Venons-en désormais à la quatrième inscription métrique du tombeau, fragmentaire cette fois, et vraisemblablement destinée à un fils de Patron (Louvre, Ma 4251, *IGUR*, III 1303e) :

Πατρὶς δ[—/— —]η μ' ἐλοχεύσατο / [γαῖα]  
[—]α δ' ἐν τιμαῖς πρα/[— —]εται,  
ῶ μάκαρ, / [οὐδέ σε —]ς ἐς ἀελίου πάλιν /  
[αύγας]  
[—]α πέμπει, σεῦ πά/[ρα] θαπτόμενος.

La patrie [... qui?] m'a donné le jour [...] honoré(e) [...]. Ô bienheureux, toi non plus tu ne seras pas ramené (?) vers les rayons du soleil [...] envoie [...], puisque je repose auprès de toi.

La réalisation de cette inscription se situe sans doute dans un temps différent et la mise en page témoigne peut-être de cette conception en plusieurs moments : alors que, sur la plaque de Patron et d'Appoléia, lignes et vers correspondent parfaitement, ici, la gravure ne tient pas compte de la métrique des distiques élégiaques. On perçoit néanmoins nettement la volonté de créer une série de textes et comme un recueil ou une anthologie miniature dans l'espace de la tombe, le premier texte, sur le *locus amoenus*, étant suivi de textes de plus en plus formulaires, où l'on reconnaît des motifs et un vocabulaire typiques de la poésie funéraire (οἴχεται, Πατρὶς (...) μ' ἐλοχεύσατο, μάκαρ, [οὐδέ] (...) ἐς ἀελίου πάλιν, θαπτόμενος).

Patron reprend ici la parole pour parler du décès d'un de ses proches, tout en se projetant, encore une fois dans un futur où sa dépouille rejoindra celle de ce fils (?) décédé (σεῦ πά/[ρα] θαπτόμενος). La volonté de créer une unité dans le cycle transparaît notamment dans le choix du premier mot (πατρὶς). Patron évoque sans doute ici ses origines orientales, mais on ne peut s'empêcher de remarquer le jeu d'échos qui lie l'initiale des textes 2, 3 et 4 : Πάτρων / Πατήρ Πάτρων / Πατρὶς. Comme on le voit, la conception des poèmes permet de rappeler systématiquement, par des jeux de paronomase, le nom de Patron, *pater familias* et commanditaire de la tombe. Le petit cycle funéraire vise à recréer, dans la tombe, une unité familiale placée sous la protection du père de famille, dont le souvenir est renouvelé dans chacun des textes, même lorsqu'il ne s'agit pas de son épitaphe, mais de celles de ses proches. Les défunts sont également valorisés, voire héroïsés, par des appellatifs tels que μάκαρ (« bienheureux »).

Peut-être faut-il aussi noter un discret écho au décor peint dans la mesure où la référence, attendue dans un texte funéraire, aux rayons du soleil et à la lumière du jour à laquelle le défunt a été soustrait par la mort pourrait ici rappeler, de manière plus spécifique, l'attention prêtée par le peintre à l'atmosphère du jardin, baigné d'une lumière vespérale qui pourrait être symbolique de la fin de vie ?

[56] Quelques exemples sont néanmoins connus, notamment dans l'élégie archaïque et hellénistique ou plus exceptionnellement dans la poésie hexamétrique hellénistique : voir FARAONE 2005, p. 329 et 333 ; FARAONE 2008, p. 9, 55-56, 144 ; FARAONE 2021, p. 11. C. Faraone

y voit soit des éléments donnant cohésion à une structure strophique (dans l'élégie archaïque), soit des éléments faisant allusion à la poésie archaïque (chez Callimaque) ou aux berceuses et chants populaires (chez Théocrite).

## LE TOMBEAU : INTERPRÉTATION

### ENCADREMENT CHRONOLOGIQUE ET TYPOLOGICO-FONCTIONNEL

L'analyse stylistique et iconographique des peintures permet de dater l'édifice à l'époque augustéenne, probablement encore dans le cadre du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C. [57]. D'un point de vue typologique, le tombeau est décrit par Secchi comme une « camera sepolcrale » [58], d'après une expression qui renvoie à une solution architecturale parmi les plus largement attestées dans l'architecture funéraire romaine, celle du tombeau à chambre [59].

L'édifice aurait pu être érigé à l'occasion du décès prématuré de l'un des enfants de Patron, dans le but d'accueillir les dépouilles des membres de sa famille, représentés dans le registre supérieur des peintures de la chambre funéraire.

Le tombeau n'a par ailleurs pas restitué d'indices concernant les modalités du traitement des corps, à part l'évocation dans la longue inscription métrique du coffret (ρίσκος) qui devait abriter les dépouilles de Patron. À l'époque augustéenne, la crémation représente la pratique dominante à Rome, toutefois, il n'est pas possible d'exclure que Patron et ses proches aient eu recours à l'inhumation, d'après une pratique, certainement minoritaire, mais tout aussi attestée à Rome dans les décennies à cheval entre la République et l'Empire [60].

Il est difficile d'établir l'aspect extérieur de l'édifice, ainsi que la façon dont la chambre semi-hypogée était signalée à la surface [61]. Nous n'avons aucune indication concernant les aménagements extérieurs du tombeau, tant pour ce qui concerne l'accès à la chambre funéraire, que la délimitation du terrain de pertinence. L'inscription métrique examinée plus haut témoigne de

l'existence d'un jardin, pendant de ce *τερπνός τόπος* que Patron fit représenter à l'intérieur de son tombeau et dont les peintures qui ornaient la chambre funéraire nous restituent une projection idéalisée [62]. Ce texte rend ainsi compte de l'existence précoce à Rome d'un *cepotaphion*, jardin funéraire de dérivation hellénistique. On sait que ce type de tombes se répand à Rome à partir du 1<sup>er</sup> siècle de notre ère, surtout grâce aux communautés hellénophones installées dans la capitale [63], dont Patron fut l'un des représentants. Ces jardins sont connus grâce à l'épigraphie urbaine et aux sources littéraires. Délimités par un mur (*maceria*), ils comportaient des espaces réservés aux banquets funèbres, ainsi que des puits, des fontaines et des citernes, destinés à l'entretien du jardin [64]. Malgré l'absence d'indications relatives au contexte archéologique, le mobilier récupéré par Campana permet d'affiner notre perception de cet espace. La plaque en *peperino* (fig. 17), qui désignait le caractère sacré et inviolable du tombeau, tant en grec (*ἱερὸν καὶ ἄσυλον*) qu'en latin (*sacrum*), devait être nécessairement exposée à l'extérieur du monument, peut-être en association avec un dispositif de délimitation de l'espace funéraire, constitué par exemple par un mur en blocs de la même matière. Ainsi, cette plaque participait à la définition matérielle du tombeau et de son jardin. Un emplacement externe peut être également supposé pour les plaques portant des textes métriques, qui étaient clairement destinés à être lus par les passants (figs. 7-8 et 18), selon une pratique largement attestée dans le monde romain [65]. L'évocation de l'existence heureuse du défunt, exprimée par ces textes, se prolongeait dans le décor sculpté attribué à l'édifice. En particulier les stèles en marbre qui représentaient des figures masculines, dont le défunt, à tort interprétées comme des *togati* [66] (figs. 15-16), devaient faire

[57] À partir de la mention d'une année « 13 », que Giampietro Secchi prétendait lire dans la partie supérieure d'une des plaques attribuées au tombeau (SECCHI 1843, p. 7 ; fig. 17), Gilbert Bagnani a proposé de dater la fondation de l'édifice à l'année 18 av. J.-C. (BAGNANI 1953), en prenant comme point de départ l'année 31 av. J.-C., date de la bataille d'Actium (BLANC & MARTINEZ 1998, p. 84). En comptant à partir de la date de la réduction de la Lycie en province romaine, Secchi attribuait, quant à lui, la fondation du tombeau à l'année 86 de notre ère (SECCHI 1843, p. 17 ; GENNARELLI 1843, p. 140). Cette hypothèse repose toutefois sur des indices excessivement fragiles, en particulier la lecture du mot « Lycie » dans la partie supérieure du bloc représenté à la fig. 18, rejetée par les éditeurs modernes (voir *supra*, note n° 30), et paraît incompatible avec les caractéristiques de l'édifice.

[58] SECCHI 1843, p. 31.

[59] HESBERG 1992.

[60] L'inhumation est attestée, entre autres, au sein des communautés d'origine orientale installées dans la capitale, soucieuses de conserver les pratiques funéraires de leurs ancêtres (VISMARA 2015, p. 600-601).

[61] N. Blanc a suggéré que l'entrée s'ouvrait dans la paroi de droite (sud), en relation avec un diverticule reliant la via Appia à la via Latina et dont le petit *columbarium* représenté dans la partie droite de la gravure de Domenico Amici aurait pu occuper le côté opposé (BLANC & MARTINEZ 1998, p. 84).

[62] BODEL 2018, p. 217-218.

[63] GREGORI 1987-1988 ; BUONOPANE & RISO 2020.

[64] GREGORI 1987-1988. Sur la définition de l'espace funéraire, voir GREGORI 2005 (p. 81-82, notamment, sur les murs de délimitation).

[65] Pour la documentation relative à la ville de Rome, voir notamment GREGORI 2008, avec bibliographie.

[66] Cette interprétation, avancée dès la découverte du monument (SECCHI 1843, p. 9 ; GENNARELLI 1843, p. 138) et jamais démentie par la suite (cf. *IG*, XIV 1934, b-c ; *JGUR*, III 1303, b-c ; PEEK 1979, p. 255-256, b-c ; BLANC & MARTINEZ 1998, p. 85), n'est pourtant pas satisfaisante : tant dans l'une que dans l'autre stèle (figs. 15-16), l'absence de la *lacinia* conduit à interpréter le manteau porté par les individus qui y sont représentés comme un *himation* et non comme une *toge*. Voir *infra* pour ce qui concerne la stèle représentant Patron (fig. 16).

allusion au statut social de Patron, et vraisemblablement évoquer les faits marquants de son existence [67]. Ces sculptures auraient pu être positionnées à l'extérieur de la chambre funéraire, peut-être dans des niches, comme celles qui rythmaient la façade monumentale du tombeau des Scipions, situé à quelques dizaines de mètres de distance [68], d'après une solution de mise en scène individuelle destinée à s'affirmer à Rome au cours des dernières décennies de la République [69]. Ces niches auraient pu être couronnées par les frontons sculptés, dont l'un est conservé au Musée du Louvre (fig. 11), l'autre, reproduit par Secchi dans sa planche I (F), est perdu (fig. 13). Le premier, en particulier, qui porte l'inscription Πάτρωνος [ἰα]τροῦ, aurait difficilement trouvé sa place à l'intérieur de la chambre funéraire, en raison de la mention de la profession du défunt, qui serait superflue dans un espace à vocation strictement familiale [70]. Ce fronton aurait pu être associé à la stèle reproduite par Secchi dans sa planche I (E), jamais parvenue au Musée du Louvre, à la base de laquelle était gravée l'inscription Πάτρων χαίρει χρηστὸ καὶ δίκαιε [71] (fig. 16). Selon l'hypothèse présentée ici, la lecture ancienne de l'épigramme différait, pour le passant lettré, de ce que nous pouvons reconstituer. Le passant ne voyait pas les décors de la chambre funéraire, qui, pourtant, faisaient écho au poème, mais seulement le jardin aménagé autour de la tombe. C'est donc pour Patron et sa famille, pour les défunts et leurs proches participant aux rites funéraires et aux célébrations intimes, que l'ensemble du décor faisait sens, avec le plaisir de la synesthésie, entre l'harmonie poétique, les chants d'oiseaux imaginaires ou réels, et la beauté des peintures.

## DU TOMBEAU AU COMMANDITAIRE. PATRON ET SA FAMILLE

Le décor peint et sculpté attribué au tombeau permet d'avancer des hypothèses concernant le statut de son commanditaire. Patron est un médecin grec, comme nombre de ses confrères documentés à Rome grâce aux sources écrites et épigraphiques [72], peut-être originaire de Rhodes [73]. En 47 av. J.-C., l'un de ces médecins, un certain *Nicanor, medicus ocularius* d'origine thébaine, avait fait édifier son tombeau dans ce même secteur de la ville. Contrairement à *Nicanor*, toutefois, qui avait dû s'associer à d'autres affranchis pour accéder à l'achat du terrain [74], Patron y était parvenu seul. Son tombeau, de surcroît, présente des caractéristiques qui en font un édifice hors du commun pour la qualité de ses fresques, comparables pour le choix du sujet à celles de la maison de Livia de Prima Porta et de l'auditorium de Mécène (fig. 20), et l'originalité de l'association tombeau-jardin, le *cepotaphium*, qui devait à cette époque constituer encore une nouveauté à Rome. Les caractéristiques du tombeau et la qualité de ses décors révèlent incontestablement les conditions aisées de Patron et de sa famille, qui résultent vraisemblablement de l'exercice de la profession médicale [75].

Quant au statut juridique de Patron, rien ne permet d'affirmer que ce médecin hellénophone ait obtenu la citoyenneté romaine, comme le prétendait Gilbert Bagnani en se fondant sur l'onomastique de sa fille, Appoléia [76]. Au contraire, l'onomastique de Patron, constituée d'un seul élément, un idionyme d'origine grecque, l'identifie comme un *peregrinus*, statut qui est confirmé par son iconographie, restituée grâce à la stèle qui le représentait debout, de face, enveloppé dans un large manteau (fig. 16). Comme évoqué, l'absence de la *lacinia* conduit à interpréter ce manteau comme un *himation* et non comme une toge [77],

[67] Des responsabilités politiques, en relation peut-être avec son pays d'origine, sont suggérées par l'un des textes peints à l'intérieur du tombeau, qui reproduisait vraisemblablement un discours (ἀπόδ[ειξις — —]) que Patron aurait prononcé à Rome dans des circonstances qui demeurent toutefois inconnues (IGUR, III 1303, i ; PEEK 1979, p. 262-263, i).

[68] L'aménagement de cette façade a été attribué au milieu du II<sup>e</sup> siècle av. n.è. (COARELLI 2003, p. 398).

[69] VALERI 2010, p. 143-144.

[70] L'indication de la profession des défunts se justifiait au contraire dans les tombeaux collectifs, comme les *columbaria*, où elle participait à l'identification des individus qui y étaient ensevelis.

[71] IGUR, III 1303, c.

[72] KORPELA 1987 ; MORETTI 1989.

[73] PEEK 1979, p. 257.

[74] L'inscription, gravée sur un cippe de travertin

découvert dans les environs de la Porta Latina, est datée à l'année où Jules César fut pour la deuxième fois dictateur et Marc Antoine *magister equitum*, à savoir 47 av. J.-C. Le cippe définissait un terrain de vingt-quatre pieds carrés, correspondant à presque 50 m<sup>2</sup> (CIL, I<sup>2</sup> 2965a; DI STEFANO MANZELLA 1972 ; AE, 1972, nr. 14).

[75] IGUR, III p. 162.

[76] BAGNANI 1953. Le nom Appoléia pourrait être un gentilice, comme observé par Luigi Moretti (IGUR, III, p. 162), et trahir un lien, notamment un mariage, avec un membre (vraisemblablement un affranchi) de la *gens Appuleia* ou *Apuleia* (GARULLI 2018, p. 121). Il semble intéressant d'observer que quelques décennies plus tard une certaine *Melitine, medica* d'un *Appuleius*, aurait été enterrée dans un tombeau collectif au II<sup>e</sup> mille de la via Latina (CIL, VI 6851)

[77] GOETTE 1990, p. 27.

hypothèse confortée par l'absence du *uolumen*, attribut civique qu'on trouve constamment attesté dans les représentations sculptées de *togati*, souvent en association avec le *scrinium* [78]. Le schéma adopté reproduit un type de statue virile qui s'affirme en Grèce à partir du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., dit du « drapé enveloppant » (*Normaltypus*), caractérisé par le bras droit fléchi et ramené contre le torse, enserré dans les plis du manteau, et le bras gauche au repos le long de la cuisse, la main couverte par l'étoffe (on songe, notamment, à la statue de Dioscouridès, datée des années 138-137 av. J.-C., qui était exposée à côté de celle de son épouse, Cléopâtre, à l'intérieur de leur maison, à Délos, aujourd'hui conservée au Musée de Délos) [79]. Ainsi, en choisissant un schéma iconographique traditionnellement utilisé dans la sculpture honorifique hellénistique, Patron réaffirme résolument ses origines grecques, tout en mettant en valeur son statut de *peregrinus* [80].

## CONCLUSIONS

La fondation du tombeau de Patron s'inscrit dans une phase de développement sans précédent des espaces funéraires du territoire autour de Rome. La suppression de la nécropole de l'Esquilin, intervenue dans les années comprises entre 42 et 35 av. J.-C. [81], avait eu comme effet la recherche de nouveaux espaces à destiner à l'aménagement d'ensembles funéraires, en relation, notamment, avec les grandes artères suburbaines. Le tombeau s'implanta entre la via Appia et la via Latina, dans la première

des quatorze régions administratives instituées par Auguste en 7 av. J.-C., la *regio Porta Capena*. Ce territoire, originairement extérieur par rapport tant au *pomerium* qu'aux murailles urbaines (les murailles d'Aurélien n'auraient été érigées que presque trois siècles plus tard), accueillait depuis l'époque républicaine d'insignes tombeaux gentilices [82], dont celui des Scipions constitue encore de nos jours un précieux témoin [83]. Entre la période républicaine et le principat, l'occupation funéraire du territoire s'intensifie. Les *termini sepulcrorum* découverts dans le terrain de propriété des Sassi, appartenant pour la plupart à des affranchis [84], témoignent alors d'une progressive diversification sociologique des utilisateurs de ces espaces, peut-être en relation avec de nouvelles formes d'organisation du territoire. Cette tendance s'affirme entre la période d'Auguste et celle de Tibère, lorsqu'on assiste à la fondation d'importants tombeaux collectifs, les *columbaria*, destinés à accueillir plusieurs centaines de sépultures, dont celles d'esclaves et d'affranchis de la *domus* impériale [85]. Plusieurs indices témoignent alors de la présence, parmi les individus ensevelis dans ce secteur de la ville, de médecins d'origine grecque. Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer *Nicanor*, *medicus oculus* originaire de Thèbes, fondateur d'un tombeau collectif dans les environs de la Porta Latina pendant les décennies finales de la République. Le tombeau de Patron et, plus tard, celui qui, découvert à proximité de la via Appia [86], a restitué le buste d'un certain Asclépiade, identifié avec un médecin de Bithynie, pourraient suggérer une prédilection de

[78] KLEINER & KLEINER 1980-1981, p. 127-128 ; sur la différence entre la toge et l'*himation* voir KLEINER 1975, p. 143.

[79] KLEINER & KLEINER 1980-1981, p. 127 ; LEWERENTZ 1993, p. 51, 57 (type I, groupe 3) ; BIARD 2017, p. 335-336 (avec bibliographie).

[80] Le type n'a apparemment pas de pendants directs à Rome (BIEBER 1959 ; KLEINER & KLEINER 1980-1981 ; KOCKEL 1993). Sur la valeur de marqueur ethnique et civique du *pallium* (l'*himation* romain) par opposition à la toge, voir BAROIN & VALLETTE-CAGNAC 2007, en particulier p. 528-529.

[81] Ce secteur de la ville, où se concentraient les sépultures d'une grande partie de la population romaine depuis l'époque archaïque, fut assaini et entièrement réaménagé par Mécène, qui y implanta ses *horti* (LAFON 2003, p. 17).

[82] Pendant l'époque républicaine, le développement des ensembles funéraires dans ce secteur est lié notamment au prestige de la via Appia, symbole de l'expansion politique et militaire de Rome vers le sud de la péninsule (GROS 2015).

[83] Le long de la via Appia s'alignaient les tombeaux d'illustres familles sénatoriales (en complément du tombeau des Scipions, Cicéron rappelle les monuments des *Calatini*, des *Servilii* et des *Metelli*). Ces monuments étaient en relation avec les propriétés (*praedia*) de ces familles (VOLPE 2017, p. 9).

[84] Par exemple, dans le secteur de la propriété Sassi : *CIL*, VI 5632, enclos de 22 x 24 pieds romains de *L. Cornelius L. l. Archelaus* ; *CIL*, VI 5631, cf. p. 3850 : enclos de 12 x 3 pieds romains de *Cn. Manlius Cn. L. Nasta* ; *CIL*, VI 5633, enclos de 12 x 16 pieds romains de *L. Flavius L. l. Diccaeus* et *F. A. l. Nice*.

[85] Les ensembles les mieux documentés se situent à proximité du tombeau des Scipions (COARELLI 2003, p. 404) et, immédiatement au sud de la propriété des Sassi, dans la propriété des Codini (*Ibidem*, p. 405-407). Un autre *columbarium* attribué à l'époque augustéenne a été signalé par Lanciani dans la planche XLVI de la *Forma Urbis Romae* (« columbarium Boccanera », du nom de son inventeur), au sud du tombeau des Scipions. La fondation du *columbarium* dit de *Pomponius Hylas*, situé à proximité de la via Latina, est quant à elle plus tardive, s'inscrivant entre la période de Tibère et celle de Néron (COARELLI 2003, p. 404-405).

[86] *IG*, XIV 1142 ; *IGUR*, IV 1505 ; LUGLI 1955, p. 65, n° 79. La sépulture d'un autre *medicus oculus*, *Mantias*, esclave de l'empereur Tibère, est attestée par une inscription funéraire gravée sur une plaque en marbre de provenance inconnue, mais qui pourrait, avec vraisemblance, avoir été découverte dans ce même secteur de la ville (BUONOPANE 2019).

la part des personnels médicaux pour ce territoire, peut-être en relation avec les cultes qui y étaient pratiqués [87]. Le développement des ensembles funéraires fut ici orienté par un tissu d'artères secondaires, qui connectaient la via Appia et la via Latina. Leurs tracés ont été observés à proximité du tombeau des Scipions [88] ou, plus au sud, du tombeau dit de *Pomponius Hylas* [89]. Il est d'ailleurs probable qu'une voie du même type courait entre le tombeau de Patron et le *columbarium* découvert à peine plus au sud, représenté dans la gravure de Domenico Amici.

La position du tombeau de Patron, telle que nous avons pu la restituer à partir de cette gravure, montre que l'édifice a été fondé à plusieurs dizaines de mètres de la via Latina. Malgré la difficulté d'en établir précisément l'orientation, le tombeau dépendrait ainsi moins de la via Latina que de la via Appia, contrairement à

ce qu'on avait pensé jusqu'ici. Sa construction, ainsi que celle du *columbarium* voisin, aurait pu s'inscrire dans un processus organique d'occupation funéraire des abords de la via Appia, qui vit, en l'espace de quelques décennies, apparaître plusieurs *columbaria* le long du côté oriental de celle-ci, dans le secteur correspondant aux propriétés modernes des Sassi et des Codini. Il est difficile d'établir comment ces ensembles s'inscrivaient dans le tissu topographique ancien et décrire leur articulation avec les espaces réservés à d'autres activités, à la fois culturelles, agricoles et artisanales. Ce qui est certain, et le tombeau de Patron l'illustre clairement, c'est que le développement de ces ensembles contribua à modifier durablement l'aspect de ce territoire périurbain, tout en accentuant la dimension symbolique de cet espace. ■

[87] On songe, par exemple, au culte des *Camēnae*, attesté dans le secteur de la *Porta Capena* (sur le *fons* et le *lucus* de ces nymphes voir RODRÍGUEZ ALMEIDA 1993). Une relation avec le culte d'Esculape et Hygie, documenté dans les environs du temple de Mars (*CIL*, VI 10234), à

savoir à une plus grande distance du secteur ici considéré, pourrait également être évoquée (TASSINI 2001).

[88] VOLPE 2017, p. 10.

[89] CAMPANA 1840, p. 30-31.

- ARGENTIERI, Lorenzo, 2022**, « Antipater de Thessalonique », dans Céline Urlacher-Becht (éd.), *Dictionnaire de l'épigramme littéraire dans l'Antiquité grecque et romaine*, I, Turnhout, p. 80-82.
- ASHBY, Thomas, 1907**, *The Classical Topography of the Roman Campagna. Part III, Section I : The Via Latina (Papers of the British School at Rome, IV)*, London.
- BAGNANI, Gilbert, 1953**, « The Tomb of Patro », *American Journal of Archaeology* 57, p. 104.
- BALDASSARRE, Ida, PONTRANDOLFO, Angela, ROUVERET, Agnès & SALVADORI, Monica, 2002**, *Pittura romana : dall'ellenismo al tardo-antico*, Milano.
- BAROIN, Catherine & VALLETTE-CAGNAC, Emmanuelle, 2007**, « S'habiller et se déshabiller en Grèce et à Rome (III). Quand les Romains s'habillaient à la grecque ou les divers usages du *pallium* », *Revue historique* 643, p. 517-551.
- BIARD, Guillaume, 2017**, *La représentation honorifique dans les cités grecques aux époques classique et hellénistique*, Athènes.
- BIEBER, Margarete, 1959**, « Roman Men in Greek Himation (*Romani Palliati*). A Contribution to the History of Copying », *Proceedings of the American Philosophical Society* 103, 3, p. 374-417.
- BLANC, Nicole & MARTINEZ, Jean-Luc, 1998**, « La tombe de Patron à Rome », dans Nicole Blanc (éd.), *Au royaume des ombres. La peinture funéraire antique, IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.-IV<sup>e</sup> siècle après J.-C. Musées et sites archéologiques de Saint-Romain-en-Gal – Vienne (8 octobre 1998-15 janvier 1999)*, Paris, p. 82-95.
- BODEL, John, 2018**, « Roman Tomb Gardens », dans Wilhelmina F. Jashemski, Kathryn L. Gleason, Kim J. Hartswick & Amina-Aïcha Malek (éd.), *Gardens of the Roman Empire*, Cambridge, p. 199-242.
- BUONOPANE, Alfredo, 2019**, « Un *medicus ocularius* dalla via Appia alla "rete" », dans Mirco Modolo, Silvia Pallecchi, Giuliano Volpe & Enrico Zanini (éd.), *Una lezione di archeologia globale. Studi in onore di Daniele Manacorda*, Bari, p. 307-309.
- BUONOPANE, Alfredo & Rizzo, Federica Maria, 2020**, « Tra epigrafia e archeobotanica: i giardini sepolcrali e la loro cura. Un caso di studio: Mutina (Italia, regio VIII) », dans Lluís Pons Pujol (éd.), *Paradeisos. Horti. Los jardines de la antigüedad*, Barcelona, p. 205-222.
- CAMPANA, Giovanni Pietro, 1840**, *Di due sepolcri romani del secolo di Augusto scoperti tra la via Latina e l'Appia presso la tomba degli Scipioni dal cav. G. Pietro Campana*, Roma.
- COARELLI, Filippo, 2003**, *Roma (Guide archeologiche Laterza, 6)*, Roma-Bari.
- D'ANDREA, Francesca, 2017**, « Dalla vigna Sassi al Parco degli Scipioni: storia di un'area archeologica e del suo anti-quario », dans Daniele Manacorda, Nicoletta Balistreri & Valeria Di Cola (éd.), *Vigna Codini e dintorni: atti della giornata di studi (Roma, Istituto di Studi Romani, 10 giugno 2015)*, Bari, p. 171-184.
- DE PALMA, Giulia, 2011**, « La *coclea fracta* », dans Daniele Manacorda & Riccardo Santangeli Valenzani (éd.), *Il primo miglio della Via Appia a Roma: atti della giornata di studio (Roma, Museo Nazionale Romano, 16 giugno 2009)*, Roma, p. 111-116.
- DE Vos, Mariette, 1983**, « Funzione e decorazione dell'Auditorium di Mecenate », dans Giuseppina Pisani Sartorio & Lorenzo Quilici (éd.), *Roma capitale, 1870-1911. L'archeologia in Roma capitale tra sterro e scavo*, Venezia, p. 231-247.
- DI STEFANO MANZELLA, Ivan, 1972**, « Un'iscrizione sepolcrale romana datata con la seconda dittatura di Cesare », *Epigraphica* 34, p. 105-130.
- FARAONE, Christopher A., 2005**, « Exhortation and Meditation: Alternating Stanzas as a Structural Device in Early Greek Elegy », *Classical Philology* 100, 4, p. 317-336.
- FARAONE, Christopher A., 2008**, *The Stanzaic Architecture of Early Greek Elegy*, Oxford.
- FARAONE, Christopher A., 2021**, *Hexametrical Genres from Homer to Theocritus*, Oxford.
- FRANZ, Johannes, 1853 (éd.)**, *Corpus inscriptionum graecarum*, III, Berlin.
- FRÖHNER, Wilhelm, 1865**, *Les inscriptions grecques interprétées par W. Froehner*, Paris.
- FRUTAZ, Pietro Amato, 1962**, *Le piante di Roma*, I-III, Roma.
- GARULLI, Valentina, 2018**, « Lectional Signs in Greek Verse Inscriptions », dans Andrej Petrovic, Ivana Petrovic & Edmund Thomas (éd.), *The Materiality of Text – Placement, Perception, and Presence of Inscribed Texts in Classical Antiquity*, Leiden, p. 105-144.
- GAULTIER, Françoise, HAUMESSER, Laurent & TROFIMOVA, Anna A., 2018 (éd.)**, *Un rêve d'Italie : la collection du marquis Campana (exposition présentée au musée du Louvre du 8 novembre 2018 au 18 février 2019)*, Paris.
- GEFFCKEN, Johannes, 1916**, *Griechische Epigramme*, Heidelberg.
- GENNARELLI, Achille, 1843**, « a. Monumenti inediti d'un antico sepolcro di famiglia greca, scoperto in Roma sulla via latina, dichiarati dal P. Giampietro Secchi della Compagnia di Gesù, bibliotecario e professore nel Collegio Romano, ecc. ecc. Roma 1843, Salviucci », *Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica* 15, p. 135-143.

- GHEDINI, Francesca & SALVADORI, Monica, 1999**, « Vigne e verzieri nel repertorio funerario romano: tra tradizione e innovazione », *Rivista di Archeologia* 23, p. 82-93.
- GIROIRE, Cécile & SZEWCZYK, Martin, 2022 (éd.)**, *Rome. La cité et l'empire. Catalogue de l'exposition (Lens, Musée du Louvre-Lens, du 6 avril 2022 au 25 juillet 2022)*, Gand.
- GOETTE, Hans Rupprecht, 1990**, *Studien zu römischen Togadarstellungen (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, 10)*, Mainz am Rhein.
- GREGORI, Gian Luca, 1987-1988**, « Horti sepulchrales e cepotaphia nelle iscrizioni urbane », *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma* 92, p. 175-188.
- GREGORI, Gian Luca, 2005**, « Definizione e misurazione dello spazio funerario nell'epigrafia repubblicana e protoimperiale di Roma : un'indagine campione », dans Giovannella Cresci Marrone & Margherita Tirelli (éd.), « Terminavit sepulcrum ». *I recinti funerari nelle necropoli di Altino. Atti del convegno, Venezia 3-4 dicembre 2003*, Roma, p. 77-126.
- GREGORI, Gian Luca, 2008**, « Sulle origini della comunicazione epigrafica defunto-viandante : qualche riflessione sulla documentazione urbana di età repubblicana », dans Maria Gabriella Angeli Bertinelli & Angela Donati (éd.), *La comunicazione nella storia antica. Fantasie e realtà. Atti del III incontro internazionale di storia antica (Genova, 23-24 novembre 2006)*, Roma, p. 83-115.
- GROS, Pierre, 2015**, « Aspects sociaux et monumentaux des alignements funéraires à l'entrée des villes romaines », dans Françoise Michaud-Fréjaville, Noëlle Dauphin & Jean-Pierre Guilhembet (éd.), *Entrer en ville, Entrer en ville. Colloque de l'Université d'Orléans, 26-27 octobre 2001*, Rennes, p. 39-52.
- GUEZ, Jean-Philippe, KLEIN, Florence, PEIGNEY, Jocelyne & PRIoux, Évelyne, 2004**, *Dictionnaire des images du poétique*, Paris, à paraître.
- HESBERG, Henner von, 1992**, *Monumenta : i sepolcri romani e la loro architettura*, Milano.
- JORDAN, Henri, 1907**, *Topographie der Stadt Rom im Alterthum*, I, 3, Berlin.
- KAIBEL, Georg, 1878 (éd.)**, *Epigrammata graeca ex lapidibus conlecta*, Berlin.
- KAIBEL, Georg, 1890 (éd.)**, *Inscriptiones graecae*, XIV, Berlin.
- KLEINER, Diana E. E., 1975**, *Roman Group Portraiture. The Funerary Reliefs of the Late Republic and Early Empire*, New York.
- KLEINER, Diana E. E. & KLEINER, Fred S., 1980-1981**, « Early Roman Togate Statuary », *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 87, p. 125-133.
- KOCKEL, Valentin, 1993**, *Porträtreiefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts*, Mainz.
- KORPELA, Jukka, 1987**, *Das Medizinalpersonal im antiken Rom. Eine sozialgeschichtliche Untersuchung*, Helsinki.
- LAFON, Xavier, 2003**, « Concurrence ou complémentarité ? Jardins et nécropoles à la périphérie de Rome (I<sup>er</sup> siècle av. / II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) », *Histoire urbaine* 8, p. 9-21.
- LANCIANI, Rodolfo, 2007**, *Forma Urbis Romae*, Roma.
- LANCIANI, Rodolfo, 2000**, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità, VI. Dalla elezione di Clemente XI alla morte di Pio IX (23 novembre 1700 - 7 febbraio 1878)*, Roma.
- LEWERENTZ, Annette, 1993**, *Stehende männliche Gewandstatuen im Hellenismus. Ein Beitrag zur Stilgeschichte und Ikonologie hellenistischer Plastik*, Hamburg.
- LATTIMORE, Richmond, 1942**, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Urbana.
- LUGLI, Giuseppe, 1955**, *Fontes ad topographiam veteris urbis Romae pertinentes*, III, Roma.
- MANACORDA, Daniele, 1982**, « Amalfi. Urne romane e commerci medioevali », dans Anapxai. *Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di Paolo Enrico Arias*, Pisa, p. 713-752.
- MANACORDA, Daniele, 2017**, « Uomini e cose tra via Appia e via Latina (secoli XIII-XV) », dans Daniele Manacorda, Nicoletta Balistreri & Valeria Di Cola, *Vigna Codini e dintorni : atti della giornata di studi (Roma, Istituto di Studi Romani, 10 giugno 2015)*, Bari, p. 69-98.
- MORETTI, Luigi, 1979 (éd.)**, *Inscriptiones Graecae urbis Romae*, III, Roma.
- MORETTI, Luigi, 1989**, « I Greci a Roma », *Opuscula Instituti Romani Finlandiae* 4, p. 5-16.
- PEEK, Werner, 1955**, *Griechische Vers-Inschriften*, I, Berlin.
- PEEK, Werner, 1979**, « Die Inschriften vom Grabbau des Patron an der Via Latina », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 35, p. 255-263.
- PLATNER, Samuel Ball, 1904**, *The Topography and Monuments of Ancient Rome*, Boston.
- PLEKET, Henri Willy & STROUD, Ronald S., 1979**, *Supplementum Epigraphicum Graecum*, Amsterdam.
- PRIoux, Évelyne, 2004**, *Le poète, l'artiste et le collectionneur. Naissance d'un discours sur l'art dans l'épigramme hellénistique et romaine (III<sup>e</sup> s. av. J.-C. - II<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.)*, thèse, Univ. Paris Nanterre.

- PRIoux, Évelyne, 2008**, *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris.
- PRIoux, Évelyne, 2022**, « From the scroll to the marble. Citations d'épigrammes livresques sur des monuments figurés », *Aevum Antiquum* 22, p. 119-162.
- RODRÍGUEZ ALMEIDA, Emilio, 1993**, « *Camenae, Camenarum fons et lucus* », dans Eva Margareta Steinby (éd.), *Lexicon topographicum Urbis Romae*, I, Roma, p. 216.
- SARTI, Susanna, 2001**, *Giovanni Pietro Campana (1808-1880), the Man and His Collection (Studies in the History of Collections II, BAR International Series 971)*, Oxford.
- SCHFOLD, Karl, 1972**, *La peinture pompéienne : essai sur l'évolution de sa signification*, Bruxelles.
- SECCHI, Giampietro, 1843**, *Monumenti inediti d'un antico sepolcro di famiglia greca scoperto in Roma su la via Latina*, Roma.
- SETTIS, Salvatore, 1988**, « Le pareti ingannevoli. Immaginazione e spazio nella pittura romana di giardino », *Fondamenti* 11, p. 3-39.
- SPERA, Lucrezia & MINEO, Sergio, 2004**, *Via Appia I. Da Roma a Bovillae*, Roma.
- TASSINI, Paola, 2001**, « *Aesculapii et Hygiae schola et collegium* », dans Eva Margareta Steinby (éd.), *Lexicon topographicum Urbis Romae*, I, Roma, p. 26-27.
- TOMASSETTI, Giuseppe, 1979**, *La Campagna romana antica, medioevale e moderna, IV. Via Latina*, Firenze.
- TRAN TAM TINH, Vincent, 1974**, *Catalogue des peintures romaines (Latium et Campanie) du Musée du Louvre*, Paris.
- VALERI, Claudia, 2010**, « Il paesaggio funerario a Roma tra il III e il I secolo a.C. », dans Eugenio La Rocca, Claudio Parisi Presicce & Annalisa Lo Monaco (éd.), *I giorni di Roma: l'età della conquista (Roma, Musei Capitolini, marzo-settembre 2010)*, Milano, p. 137-147.
- VESPIGNANI, Virginio & VISCONTI, Carlo Ludovico, 1874**, « Antica sala da recitazioni, ovvero auditorio scoperto fra le ruine degli orti mecenaziani, sull'Esquilino », *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 3, p. 137-173.
- VILLETARD, Michèle, 2018**, « L'Auditorium de Mécène : Une réévaluation à la lumière des auditoriums d'Alexandrie », dans *Dossier : Place aux objets ! Présentification et vie des artefacts en Grèce ancienne*, Paris-Athènes, p. 261-292.
- VISMARA, Cinzia, 2015**, « Dalla cremazione all'inumazione (?) », *Archeologia Classica* 66, p. 595-613.
- VOLPE, Rita, 2017**, « Il paesaggio medio-repubblicano sulla via Appia », dans Daniele Manacorda, Nicoletta Balistreri & Valeria Di Cola, *Vigna Codini e dintorni: atti della giornata di studi (Roma, Istituto di Studi Romani, 10 giugno 2015)*, Bari, p. 9-17.
- WELCKER, Friedrich Gottlieb, 1845**, « *Spicilegium Epigrammatum Graecorum* », *Rheinisches Museum für Philologie* 3, p. 234-275.
- WYLER, Stéphanie, 2013**, « An Augustan trend towards Dionysos : Around the 'Auditorium of Maecenas' », dans Alberto Bernabé, Miguel Herrero de Jáuregui, Ana Isabel Jiménez San Cristóbal & Raquel Martín Hernández (éd.), *Redefining Dionysos*, Berlin, p. 541-553.

## LA CORRESPONDANCE D'ADOLF MICHAELIS. RELATIONS ET ÉCHANGES AU SEIN DE LA COMMUNAUTÉ ARCHÉOLOGIQUE FRANCO-ALLEMANDE AU TOURNANT DU XX<sup>E</sup> SIÈCLE

Alix PEYRARD

Doctorante en Archéologie/Chargée d'études et de recherche  
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne/Université Martin Luther de Halle-Wittenberg/  
Institut national d'histoire de l'art  
UMR 8215 Trajectoires/Département des Études et de la Recherche INHA

*alix.peyrard@inha.fr*

### RÉSUMÉ

Au lendemain de la guerre franco-prussienne, alors que les tensions entre les anciens pays ennemis sont encore vives, Adolf Michaelis, figure majeure de l'archéologie allemande, défend la reprise des collaborations franco-germaniques. En 1872, il devient titulaire de la chaire d'archéologie classique de Strasbourg. Suivant les principes de l'*Altertumswissenschaft*, il fonde une gypsothèque qui s'élève rapidement au rang de modèle pour les universités françaises et justifie des échanges réguliers entre le savant allemand et ses homologues français. Dans un contexte de professionnalisation de l'archéologie, analyser les relations entre Adolf Michaelis et son réseau de correspondants français permet ainsi

d'établir le rôle que ce dernier a tenu dans la constitution d'une communauté archéologique transnationale et, plus largement, de remettre en lumière les échanges scientifiques qui marquent le tournant du siècle et contribuèrent aux avancées de l'archéologie européenne.

#### MOTS-CLÉS

Adolf Michaelis,  
*Altertumswissenschaft*,  
universités,  
chaire d'archéologie,  
réseau franco-allemand,  
gypsothèque,  
correspondances.

### THE CORRESPONDENCE OF ADOLF MICHAELIS. RELATIONSHIP AND EXCHANGE WITHIN THE FRANCO-GERMAN ARCHAEOLOGICAL COMMUNITY AT THE TURN OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY

In the aftermath of the Franco-Prussian War, even though tensions between the former enemy countries were still high, Adolf Michaelis, a major figure in German archaeology, advocated for the resuming of Franco-Germanic collaborations. In 1872, he became holder of the classical archaeology chair in Strasbourg. Following the principles of the *Altertumswissenschaft*, he founded a cast museum which rapidly became a model for French Universities and justified regular exchanges between the German scholar and his French counterparts. In a context marked by the professionalization of archaeology, analysing the relations between Adolf Michaelis and his network of French correspondents enables us to establish the role that the latter played in the constitution of a transnational archaeological community and to highlight, more broadly, the scientific exchanges that marked the turn of the century and contributed to the progress of European archaeology.

#### KEYWORDS

Adolf Michaelis,  
*Altertumswissenschaft*,  
Universities,  
chairs of archaeology,  
German-French network,  
casts museum,  
letters.

## ADOLF MICHAELIS ET L'ALBERTUMSWISSENSCHAFT, UN MODÈLE ADMIRÉ EN FRANCE (fig. 1)

En 1872, Adolf Michaelis (1835-1910), professeur à l'Université de Tübingen (1865-1872) [1], archéologue reconnu pour la rédaction de son ouvrage *Der Parthenon* (1871), accepte la chaire d'archéologie classique à l'Université de Strasbourg. Pensée par les autorités allemandes pour « démontrer l'excellence de la science et du système d'enseignement allemand » [2], la *Kaiser-Wilhelm-Universität* est aussi pour le savant l'occasion de constituer un nouveau musée de moulages en disposant d'une « grande liberté d'action » [3]. En 1884 [4], les moulages antiques, qu'Adolf Michaelis a soigneusement sélectionnés, quittent les sous-sols du palais des Rohan, où ils étaient initialement entreposés pour l'aile nord du *Kollegien-Gebäude* (fig. 2). La collection, organisée en douze sections chronologiques [5], dans un espace de 1 300 m<sup>2</sup>, présente l'évolution de l'art grec, selon les vœux de son concepteur.

Suivant les préceptes de l'*Altertumswissenschaft*, cette gypsothèque est au centre de la pédagogie de l'universitaire allemand. De fait, dans l'enseignement de l'histoire de l'archéologie, qui s'est développé au XIX<sup>e</sup> siècle au cœur de l'espace germanique [6], l'usage de la *Lernfreiheit* [7] et de la *Lehrfreiheit* [8] accorde une place très importante aux exercices pratiques en lien avec les recherches des professeurs [9]. Ces derniers répartissent les leçons de la semaine en *Privatim* [10] et *Publice* [11]. L'ensemble est complété par les *Archäologischen Übungen* [12], au cours desquels l'étudiant est appelé à commenter les œuvres pour exercer son sens de l'observation, de l'analyse et de la critique. Outil pédagogique, la gypsothèque de l'Institut d'archéologie de Strasbourg est aussi pour le Professeur Michaelis un outil d'expérimentation dans lequel il n'hésite pas à proposer des reconstitutions d'œuvres grecques [13].

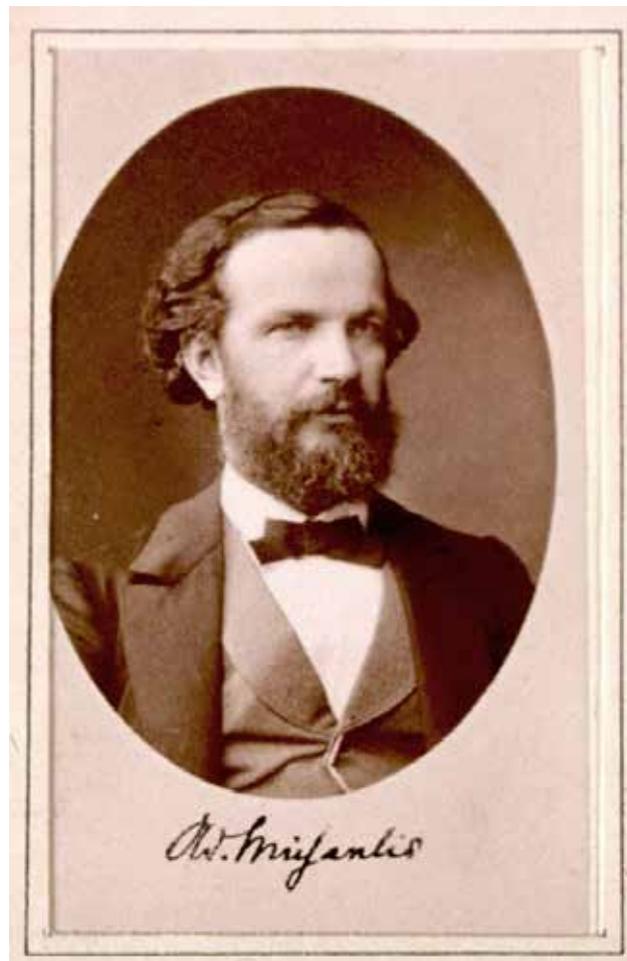


Fig. 1 : portrait d'Adolf Michaelis en 1872 dans l'Album *Der Professoren der Kaiser-Wilhelms-Universität Strassburg*, collection « Images d'Alsace », Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg. Photographie : Bibliothèque nationale de France.

[1] SIEBERT, 1996, p. 262.

[2] DENIS, 2005, p. 84.

[3] SIEBERT, 1996, p. 262.

[4] LOYER, 1991, p. 25, MARC, 2012, p. 5-7, MARC, 2013, p. 20-23.

[5] Galerie assyrienne, salles archaïques, salle d'Égine, salle du Parthénon, salle de Niké, salle de l'Hermès de Praxitèle, salle hellénistique, salle romaine, galerie d'Héra, couloir des stèles funéraires, galerie des originaux. MARC, 2012, p. 5-7.

[6] « Si l'on excepte l'Université de Giessen, l'enseignement

de l'archéologie est représenté dans toutes les Universités de l'empire. » COLLIGNON, 1882, p. 257.

[7] Liberté de choix des étudiants.

[8] Liberté de choix des programmes pour les professeurs.

[9] OLIVIER-UTARD, 2003.

[10] Enseignements de sujets généraux. COLLIGNON, 1882, p. 259-260.

[11] Étude de sujets isolés. COLLIGNON, 1882, p. 259-260.

[12] Exercices archéologiques.

[13] MORINIÈRE, 2015, p. 84-89. MARC, 2012, p. 5-7.



**Fig. 2 : façade principale du Kollegien-Gebäude de l'Université de Strasbourg, 1885. Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg. Photographie : O. Warth (1845-1918).**

À cette gypsothèque, vient s'ajouter l'usage de recueils de planches [14], de photographies [15], et d'un *Antiquarium* [16], lesquels forment avec la bibliothèque le *Lehrapparat* [17].

En 1876, Strasbourg constitue donc, à ce titre, un modèle pour la fondation des quatre premières chaires d'archéologie et d'antiquités classiques qui sont créées à Paris et en province [18]. Georges Perrot (1832-1914) [19] et Maxime Collignon (1849-1917) [20], titulaires successifs [21] de la chaire d'archéologie classique à la Sorbonne, ont souvent souligné l'avance de la science allemande et les qualités de ce modèle universitaire [22]. Intellectuels et décideurs politiques [23] y voient même une des raisons de la victoire allemande de 1870 et sont prêts à rechercher dans cet exemple l'inspiration qui pourrait pallier les déficiences du système éducatif français [24].

Mais derrière l'admiration de ce système universitaire, pointe, à peine voilée, « la guerre polie » [25] que se livrent les sciences archéologiques française et allemande naissantes. Si l'émulation entre les deux archéologies est louée par Adolf Michaelis qui voit dans les grands programmes de fouilles de l'École française d'Athènes à Délos et à Delphes, une source d'inspiration pour l'Institut archéologique allemand d'Athènes, les relations sont beaucoup plus tendues lorsque, en 1889, Hans Pomtow (1859-1925) [26] fait paraître ses propres recherches sur un terrain convoité par la France.

Pourtant malgré la montée des identités nationales [27], le dialogue scientifique entre savants allemands et français reste fécond. « L'amertume » [28] provoquée par la parution du manifeste de Theodor Mommsen *Agli Italiani* (1870), n'a pas mis fin aux amitiés

[14] Les planches les plus célèbres sont celles d'Otto Benndorf (1838-1907) et d'Alexander Conze (1831-1914).

[15] FEYLER, sous la direction de SIEBERT, Université de Strasbourg, 1993.

[16] Le mot latin *Antiquarium* signifie « antique » et est souvent utilisé en archéologie pour désigner de petits objets.

[17] Notion que l'on doit à Eduard Gerhard (1795-1867).

[18] Paris, Bordeaux, Lyon et Toulouse. MORINIÈRE, 2013, p. 72.

[19] Helléniste, archéologue, historien de l'art et épigraphiste. Entre 1876 et 1883, il occupe la chaire d'archéologie nouvellement créée à la Sorbonne. CHEVALIER, 2010.

[20] Membre de l'École française d'Athènes, professeur d'archéologie à la faculté des Lettres de Bordeaux en 1876. Suppléant de Georges Perrot en 1883, puis titulaire en 1900 de la chaire d'archéologie de la Sorbonne. THERRIEN, 1998, p. 244. JOCKEY, 2010.

[21] George Perrot (1876-1883), Maxime Collignon (1883-1917).

[22] PERROT, 1880, p. 516-555. COLLIGNON, 1882, p. 259-260.

[23] CHARLE, 1994.

[24] Amorcée sous le Second Empire, la réforme de l'enseignement supérieur est surtout le fait de la III<sup>e</sup> République. De nombreuses missions sont organisées, par le ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-arts, notamment en Allemagne, à l'exemple de celles de M. Collignon (1881-1882). MORINIÈRE, 2022.

[25] Lettre d'Albert Dumont à Auguste Geoffroy du 24 mars 1877, citée par GRAN-AYMERICH, 1992, p. 181.

[26] Philologue et épigraphiste, chargé en 1887, par l'Académie de Berlin, de réaliser un corpus des inscriptions grecques à Delphes. MARCADÉ, 1992, p. 803.

[27] THIESSE, 1999, 320 p.

[28] UNGERN-STERNBERG (von), 1997, p. 55.

Druck von (Schuldt & Co.)  
Clichés (Heisenbruch, Künzler)

H 32. —  
18. —  
K 70. —

Leipzig, Druck des St. gr. 1901, 200 ff.

City	Name	City	Name	City	Name
7 Vahlen	ego	Kopenhagen	Jacobsen	Frank	Essorial Becker
Petersen			Ussing	Amsterd.	Six
10 Conze, Bismarck		70 Braunschweig	Reiberg	Bologna	Orsini
Reizenstein		Leipzig	Studnicka	130 Erlangen	Kiesch
Robert, Halle			Hara	Florenz	Ublani
Schwartz			Lipsius	Friedrau	Adroyden
Institut, Rom			Schreiber	Conce	Stancy +
15 Mau		75 Friedlebenburg	Wach	Rostock	gKörte
Hülsew		Marburg	Sybel	135 Königsb	Krosbach
Spiegelberg		Milot	Bregand	Jona	Neack
Bibl. Brüßig		Meinchen	Furtwängler	Bern	Finsler
Edleermann 177.		80 Christ		Hk.	Hoff
20 Liebenbach Karst.			Helrichs	140	Zeigler
Athen Institut			Arnold	Jelchauer	J. Becker
Dörpfeld		Münster	Kipp	Upsala	Kjellberg
Preuner		Fehrsburg	Kieseritzki	Athen	Svoronos
Kabbadias		85 Prag	Klein	Griechent	Dotlepen
25 Reichel		Tübingen	Schwarze	145 Moskwa	Kalinin
Kornelle			Stahl	11	Florenz
Kydonas		Wien	Beundorf	Comparatti	
Basel Bernoulli			Schneider		
Dragendorff		90 Reisch			
Berlin Bibliothek		Wiesburg	Wolters		
31 Schoone		Zürich	Blimmer		
Kalchauer		Berlin	Kumcker		
Brückner			Winnefeld		
Aubenasch.		Goaz 95	Gurlett		
35 Kikule			Cunz		
Adler		Greifswald	Preuner		
Diels		Marburg	Witt		
Friedlebenburg		Briittel	Cumont		
Kalkmann		100 Cork	B. Lewis		
40 Kleinze		London	Mrs. Mas.		
Witamowitz			Murray		
Tornice		105 Lyon	Lechat		
Schradex			Madipolier		
Mommsen		Oppord	Wardner		
45 Reichfeld		Paris	Perrot		
Boan Kerner			Galignon		
Löschke		110	Reinach		
Brickeler			Villefosse		
Lehner			Pottier		
50 Proslau Förster			Michon		
Calw Weizsäcker		115 Rom	Frochner		
Cambridge Sandys			Cout		
Cambr. Mass. Norton			Castani Lovakelli		
Dresden Frey			Lotwy		
5 Freiburg Fabricius			Keil		
Luchstein			Neumann		
Baumgarten			Windelband		
Giesjer Sauer		120	Dehio		
10 Jöhngen Kaitel			Polacsek		
60 Leo			Kromayer		
Dilthey			Sulzmann		
Halle Robert					
Innsbruck Winter					
Karlsruhe Weist					
Kiel Michelsper					
Krause					

Fig. 3 : liste des destinataires du tiré-à part « Drei alte Kroniden », Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, fonds Adolf Michaelis Ms 5303, 268. Photographie : Alix Peyrard

franco-allemandes comme le montre la constitution du monumental *Corpus Inscriptionum Latinarum*. Les échanges de René Cagnat (1852–1937) [29] avec Johannes Schmidt (1843–1901) [30] et Hermann Dessau (1856–1931) [31] en sont des exemples marquants [32]. C’est à nouveau cet esprit de concorde qui prévaut dans les échanges entre Paul Perdrizet (1870–1938) [33] et Friedrich Wilhelm von Bissing (1876–1956) [34], alors même que les tensions s’aggravent entre la France et l’Allemagne. En novembre 1909 [35], Perdrizet reçoit de von Bissing une lettre le priant « de se servir de tout ce qu’il possède » sur Léontopolis pour l’ouvrage que l’archéologue nancéen prépare sur les antiquités du Docteur Fouquet [36]. En 1922, quand paraît cette étude, Perdrizet ne manque pas de faire des références à la collection de son collègue.

Dans ce contexte mêlant rivalités et coopérations, cet article propose de revenir sur la relation franco-germanique, qui a façonné la science archéologique européenne au tournant du xx<sup>e</sup> siècle, au travers de l’exemple d’Adolf Michaelis.

## CORPUS ET MÉTHODOLOGIE

Prenant comme point de départ les correspondances d’Adolf Michaelis, conservées à la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg [37], le corpus épistolaire, dont nous nous servons, compte près de cent lettres et cartes de visite envoyées à Michaelis par ses collègues français. Nous y avons ajouté les tirés-à-part adressés par le professeur allemand. Sur ces derniers figurent notamment des listes d’envois (fig. 3) qui, croisées avec les lettres, permettent de mettre en évidence un réseau de correspon-

dants [38]. Aux courriers retrouvés à Strasbourg, viennent s’ajouter les réponses d’Adolf Michaelis à ces savants. Au total plus de 300 lettres [39] font l’objet de ce corpus qui s’étend de 1884 jusqu’à 1910. Ces correspondances ont formé le socle de notre recherche qui s’attache à mieux comprendre les « pratiques savantes » transnationales. Portée par les travaux d’Ève Gran-Aymerich [40] et Jürgen von Ungern-Sternberg [41], l’étude des correspondances savantes apparaît comme un prisme particulièrement pertinent pour mieux comprendre « la koinè » que constitue « l’héritage commun et la complémentarité des travaux menés dans les différents pays » [42] autour des sciences de l’Antiquité. Elle donne à voir les « avancées et [l]es controverses » [43] et se fait le miroir des « transferts culturels », étudiés notamment par Michel Espagne [44].

Titulaire de la chaire d’archéologie classique de Strasbourg, Michaelis souhaite faire de cette nouvelle université une « vitrine [45] » de l’*Altertumswissenschaft*. Le musée de moulages, au cœur de ses préoccupations, s’accroît considérablement [46] et expose les plâtres des fouilles les plus récentes [47]. L’archéologue, qui dispose d’un large réseau en Allemagne, multiplie les relations avec les conservateurs et les universitaires en France. Mais Adolf Michaelis s’est aussi imposé comme « un des derniers représentants, avec MM. Conze et Helbig, de la vieille et vaillante école dont l’Institut archéologique de Rome était le centre » [48]. « Historien de l’archéologie » [49], nommé correspondant étranger de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (1903), il est aussi l’auteur de plusieurs synthèses [50] qui nécessitent une correspondance étroite avec de nombreux savants. Les lettres des correspondants français

[29] Titulaire de la chaire d’épigraphie et d’antiquités romaines au Collège de France (1887).

[30] Linguiste. Professeur à l’Université de Berlin (1876–1901).

[31] Épigraphiste et historien.

[32] UNGERN-STERNBERG (VON), 1997, p. 57.

[33] Archéologue français, helléniste et médiéviste. Titulaire de la chaire d’archéologie et d’histoire de l’art à Nancy (1909) puis à Strasbourg (1919).

[34] Professeur d’égyptologie à l’Université de Munich.

[35] Université de Lorraine, Archives Paul Perdrizet, PP 58 et Paris, BINHA, Autographes 144-4-834.

[36] *Antiquités de Léontopolis* (1922).

[37] BNU.

[38] Sur les tirés-à part étudiés, on retrouve une moyenne de 59 destinataires dont une très grande majorité de savants allemands. Selon les tirés-à-part, les savants français constituent 6 à 26 % des noms inscrits. Les noms les plus fréquemment cités sont aussi les principaux correspondants de Michaelis : Maxime Collignon, Louis Couve, Émile Espérandieu, Maurice Holleaux, Théophile Homolle, André Joubin, Henri Lechat, Étienne Michon, Gabriel Millet, Georges Perrot, Edmond Pottier, Salomon Reinach, Antoine Héron de Villefosse.

[39] Ces lettres sont conservées à la bibliothèque Méjanès à Aix-en-Provence, à l’Université de Lyon, au Palais du Roure à Avignon, à la Bibliothèque de l’Institut national d’histoire de l’art, à Paris, au Centre des archives du Musée d’Archéologie nationale à Saint-Germain-en-Laye.

[40] GRAN-AYMERICH, 2008, p. 177–229 ; GRAN-AYMERICH, 2011, p. 48–50.

[41] GRAN-AYMERICH ET UNGERN-STERNBERG (VON), 2012 ; UNGERN-STERNBERG (VON), 2017.

[42] GRAN-AYMERICH, 2006, p. 241–246.

[43] JACOB dir. BONNET & KRINGS, 2008, p. 7–17.

[44] ESPAGNE, 1999, 314 p. ESPAGNE, 2013.

[45] SIEBERT, 1996, p. 261.

[46] La gypsothèque dispose de 1700 moulages en 1897, contre en 700 en 1884. MARC, 2012, p. 5–7.

[47] Olympie, Delphes, Délos, Samothrace, Pergame. MARC, 2012, p. 5–7. SIEBERT, 1987, p. 218.

[48] REINACH, 1910, p. 148.

[49] BOUCHÉ-LECLERCQ, 1910, p. 480–481.

[50] *Ancient marbles in Great Britain*, Cambridge (1882), *Die archäologischen Entdeckungen des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig (1906).

	Louvre	Beaux Arts	Strasbourg	
Nike v. Samothrace	400			Achille Group. L. 150
Theseion v. Götterfries	181.00			Apollino L. 60
Aphrodite v. Melos	140			Apoll v. Delv. L. 150
Silen + Dionysoskür	200fr.			Giorgos Pindar L. 150
Anapausomenos - Torso	40			Hiernaphradit L. 92
Samische Frau archaisch	80			Kno deltapidion L. 50
Athena Medici				"Germanicus" L. 140
Jason	180			Medic. Venus L. 100
"Genetrix"	150			Prognos L. 18
Sauraktonos?	130			Agrippakopf L. 5
Ringelgruppe?	25fr. 180		70 ff Wien	BA Alkyonakopf L. 12
Adiosfries	75			Amazonekopf L. 8
Orest + Pylades?				Sensakopf L. 3
Philia v. Thasos	20			NA Venus v. Arles L. 7.50
Eleusin. Relief		70 (95)		Winechrelief p. 27
Lysikratesfries	51			Atkleiosrelief L. 10
Kentaur Borghese?	120fr. 200		90 ff Wien	Faune chasseur L. 30
Zwölfgötteraltar	180			Relief v. Gortys L. 7
Relief v. Pharsalos				Musenpark. L. 60
Kerkopon mitope	40			2. Paas. v. Propyl. L. 27
Relief v. Samothr.	5	3.40		Sotibionvase L. 20
Relief Denekes 530?	12			- Idolina BA 67.50
" Tyrannienmörder"		2.25		Museur Floz. N. 82.50
Euripidespatette	15fr. 25			Bannerrelief
Lapithenkopf Parth.	3			- Persherm Dith. BA 30
Parthpatette Bild.				- Sphyr Platon 15
Foster mahl mit Achl. Bild.	12?			Augustus. V. 7.50
Antinos. Mondzug 330?				- Bacchus Neapel 13.50
Amazone Maitti	200fr.			- Homer Br. Rom. 7.50
Alexand. Herme	12	10 1/2		Wiener Amaz. Park. 75.
Sphyr Hermes Neapel	125 fr.		55 ff	- Kith v. Daul. Floz. 22.50
2 griech. Herme-köpfe Paris	6			- Harcour. Val. 3.40
No 967				+ Leukipidionark. 30.
				foto. 38.70
				- Medea relief 21
				- Rel. v. Gortys. 13.50
				- Theseus relief 7.50
				? Götterza Altari 12.-
				Atkleios relief. Neapel. 45.-
				Parth. Kandel. Götter. 4.50
				- Rel. Korinth. 12.-
				? Medea ark. 52.50
				p. 64 Scipianensark. Rom. 7.50
				- Periklesherm. Val. 7.50
				- Parthlos. Talport. 7.50

Fig. 4 : Strasbourg, 20 juin 1885, Inventaire des achats de moulages d'Adolf Michaelis au musée du Louvre et à l'atelier des Beaux-Arts, Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg. Photographie : Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, fonds Adolf Michaelis Ms 5355, 173. Photographie : Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg.

présentes à la BNUS sont le reflet de ces différents centres d'intérêt. Nous avons choisi de distinguer pour cette étude trois cercles susceptibles de montrer le « rayonnement et [l]'influence » [51] d'Adolf Michaelis auprès de ses collègues français et leur incidence réciproque sur l'œuvre du savant allemand. Le premier est constitué par les acteurs français qui ont contribué à nourrir la gypsothèque d'Adolf Michaelis. Le second cercle, centré autour de la personnalité de Salomon

Reinach, est l'occasion de mettre en exergue l'enrichissement réciproque des réflexions scientifiques permis par ces échanges transculturels. Enfin, nous avons voulu, dans un dernier temps, interroger les limites de ces correspondances scientifiques en abordant la relation entre Paul Perdrizet et Adolf Michaelis.

[51] PROCHASSON, 1991.

## UN RÉSEAU FRANÇAIS AU SERVICE DE LA GYPSOTHÈQUE DE STRASBOURG

Notre corpus de départ, conservé à la BNUS, montre que Michaelis sollicite prioritairement ses collègues français pour alimenter son musée de moulages. Les institutions muséales parisiennes sont naturellement les premiers destinataires de ses demandes [52]. Au Louvre, les interlocuteurs réguliers de Michaelis sont Antoine Héron de Villefosse (1845-1919) [53] et Etienne Michon (1865-1939) [54] alors qu'aux Beaux-Arts de Paris c'est M. Henri de Sachy [55] qui répond à ses requêtes (fig. 4). À Saint-Germain-en-Laye, Michaelis sollicite Alexandre Bertrand (1820-1902) [56] et Salomon Reinach (1858-1932) [57], mais entretient aussi des contacts réguliers avec Benoît-Claude Champion (1862-1952) [58].

Dès 1875, Adolf Michaelis s'enquiert auprès de M. Héron de Villefosse [59], alors conservateur-adjoint au Louvre, de plâtres dont il connaît l'existence par son réseau allemand [60]. La réponse d'Antoine Héron de Villefosse, permet à Michaelis de commander les bas-reliefs du Parthénon, « la Pallas assise » et « l'Hercule et le taureau » à l'atelier des moulages du Louvre [61] que l'on retrouve indiqués dans son *Führer durch das Archäologische Museum der Kaiser-Wilhelms-Universität Strassburg* en 1897. Attentif à disposer des moulages des œuvres les plus récentes, Michaelis fait à nouveau appel au conservateur du Louvre pour connaître les disponibilités du musée concernant les dernières fouilles françaises. C'est ainsi que la correspondance fait état de la volonté

de Michaelis d'acquérir la victoire de Samothrace, découverte en 1863. Pour les fouilles de Delphes [62], Michaelis ne traite pas seulement avec le Louvre mais aussi avec l'École française d'Athènes. L'échange de Théophile Homolle (1848-1925) [63] et Adolf Michaelis [64] montre que, dès 1898, ce dernier a pu y acquérir l'aurige de Delphes [65]. Informé par l'intermédiaire de son ancien élève, Otto Rubensohn (1867-1964) [66], Michaelis se procure ce moulage et laisse Paul Wolters (1858-1936) [67] régler l'aspect financier de l'affaire. Si Antoine Héron de Villefosse n'a pu proposer tous les moulages de Delphes, souhaités par Michaelis, en revanche c'est grâce à son entremise que ce dernier a pu disposer de quatre bas-reliefs d'Assos alors que « d'après une décision ministérielle il est interdit de les vendre séparément » [68]. Un courrier de Michaelis confirme les démarches faites par le conservateur du Louvre pour son collègue [69]. Ainsi l'ensemble des courriers avec le musée du Louvre montre des échanges formels et courtois, marqués par le désir de Michaelis de constituer une collection cohérente.

*A contrario*, les relations que le savant allemand entretient avec l'atelier des Beaux-Arts apparaissent plus distantes, comme en atteste la restitution de la correspondance avec M. de Sachy. Le 4 juillet 1886, le professeur de Strasbourg lui adresse plusieurs questions relatives aux frais d'emballage de la « statue de Minerve tirée de la villa Albani [...] et [de] l'idole de Florence » [70]. Celles-ci restent sans réponse. Après un second courrier infructueux, l'archéologue préfère s'adresser à Edmond Pottier (1855-1934) [71] pour qu'il intercède auprès de

[52] Plus de 80 % des courriers.

[53] Archiviste paléographe, conservateur des antiquités du musée du Louvre (1886). En 1882, il remplace Léon Renier à la chaire d'épigraphie latine à l'École Pratique des Hautes Études. GIRARD & ALII, 1919 et GRAN-AYMERICH, 2007.

[54] Attaché au musée du Louvre (1889 à 1893), il devient conservateur adjoint en 1899. PICARD, 1939. Les archives Ms 5355, 207-210 montrent qu'en l'absence d'Héron de Villefosse, Michon répond aux demandes de Michaelis.

[55] Directeur du moulage de l'École des Beaux-Arts.

[56] Directeur du Musée des Antiquités nationales de 1867-1902.

[57] Successeur d'Alexandre Bertrand au Musée des Antiquités nationales de 1902 à 1932.

[58] Sculpteur, graveur et archéologue français, technicien de renommée mondiale du Musée des Antiquités nationales. *IdRef*

[59] Les archives de la BNUS gardent les correspondances des deux hommes de 1875 à 1905.

[60] C'est Gustav Wilmanns (1845-1878), historien et épigraphiste allemand, qui fournit cette information à Adolf Michaelis. Strasbourg, BNUS, fonds Michaelis, Ms 5355, 220.

[61] Strasbourg, BNUS, fonds Michaelis, Ms 5355, 223.

[62] Fouilles conduites par l'École française d'Athènes entre 1892 et 1903.

[63] Normalien, il entre, en 1874, à l'École française d'Athènes. Il conduit quatre missions de fouilles à Délos. De 1891 à 1904, il est directeur de l'École française d'Athènes. FOUGÈRES, 1925.

[64] Strasbourg, BNUS, fonds Michaelis, Ms 5354, 78.

[65] Il est trouvé en 1895, lors des fouilles conduites à Delphes par Théophile Homolle.

[66] Il étudie à Strasbourg sous la direction d'Adolf Michaelis. Membre de l'Institut archéologique allemand d'Athènes.

[67] Secrétaire de l'Institut archéologique allemand d'Athènes (1897 à 1900). Professeur d'archéologie classique à Munich (1908).

[68] Strasbourg, BNUS, fonds Adolf Michaelis, Ms 5355, 197.

[69] Strasbourg, BNUS, fonds Adolf Michaelis, Ms 5355, 194.

[70] Strasbourg, BNUS, fonds Adolf Michaelis, Ms 5355, 170.

[71] En 1884, il supplée Léon Heuzey en tant que professeur à l'École des Beaux-Arts puis à l'École du Louvre (1886). Parallèlement, il travaille pour le département des antiquités orientales et de la céramique antique au Louvre, dont il est le conservateur de 1910 à 1924. ROUET, 2008.

l'atelier de moulages, en sa qualité de « professeur à l'École des Beaux-Arts » [72]. Malgré l'intervention de Pottier, la livraison est retardée ce qui provoque l'agacement de Michaelis [73]. On retrouve ce type de tensions avec Benoît-Claude Champion, « chef technique des ateliers » [74], au Musée des Antiquités nationales. Michaelis y entretient pourtant depuis plusieurs années des échanges cordiaux avec Alexandre Bertrand et Salomon Reinach. Avisé des liens historiques étroits entre le Musée de Saint-Germain et le Musée central romano-germanique de Mayence [75], Michaelis sait qu'il peut y acheter les moulages de la colonne Trajane pour sa « galerie romaine ». Alors lorsque les délais de réalisation se font trop longs, il préfère se tourner vers Salomon Reinach [76], avec lequel la proximité semble plus grande [77].

Dans sa volonté de posséder une gypsothèque représentative de l'archéologie dans son ensemble, Michaelis ne s'est pas seulement adressé aux musées parisiens et à leur atelier, il a aussi été un interlocuteur régulier des gypsothèques de province. La correspondance avec Henri Lechat (1862-1925) [78] est à cet égard révélatrice des circulations de moulages entre musées allemands et français. Chaque archéologue met à la disposition de son interlocuteur ses relations pour fournir à son collègue les plâtres manquants à sa collection. Ainsi en 1899, Henri Lechat propose de fournir, à Adolf Michaelis, un moulage du « petit groupe des Enfants de Vienne » en se faisant son intermédiaire auprès d'un mouleur qu'il connaît à Lyon [79]. De son côté, Michaelis a facilité l'achat du groupe d'Éros et Psyché par Henri Lechat auprès des ateliers italiens de Malpieri [80]. Comme le montre la correspondance conservée à l'Université de Lyon [81], Michaelis a mis Lechat en contact avec son propre réseau de mouleurs italiens lorsque ce dernier cherchait à compléter sa gypsothèque. Cette relation naissante avec Michaelis est aussi une aubaine pour Lechat afin de mieux faire connaître son jeune musée universitaire en Allemagne. Il espère ainsi que

le professeur strasbourgeois informera son réseau allemand de l'existence de nouveaux moulages.

Avec ses interlocuteurs parisiens et provinciaux, Michaelis ne se contente pas d'échanger sur l'acquisition de nouvelles pièces. Les courriers montrent qu'il aborde régulièrement les questions de reconstitution des œuvres (fig. 5) ou d'aménagement de sa gypsothèque. Alors que le débat sur la polychromie occupe le milieu scientifique [82], un courrier de Lechat [83] se fait l'écho des expérimentations des deux savants au sein de leur musée respectif. Si Lechat est encore hésitant sur « le coloriage des bronzes » [84], Michaelis a déjà pratiqué, à cette date, plusieurs essais, dont il s'est ouvert à Etienne Michon [85], visant à retrouver la couleur du bronze et la luminosité naturelle qui baignait les œuvres grecques (fig. 6). Les conclusions de ces expériences donnent d'ailleurs lieu à un article rédigé en 1901 [86] par Michaelis et adressé à l'ensemble de son réseau français (fig. 7).

Cette première analyse montre la proximité intellectuelle que Michaelis a pu entretenir avec les conservateurs de musées nationaux ou universitaires français et leur rôle décisif dans la constitution de la gypsothèque strasbourgeoise. Toutefois, son dialogue ne s'arrête pas aux institutions parisiennes, comme le prouvent ses correspondances avec les titulaires des chaires de province. Malgré la qualité de ces relations, on retrouve parfois une préférence nationale qui n'est pas sans créer quelques tensions. Ainsi, c'est par l'intermédiaire de son réseau allemand que se règlent nombre d'aspects pratiques et financiers. Michaelis profite régulièrement de la présence de ses anciens élèves, au sein des institutions françaises les plus reconnues pour finaliser ses acquisitions. Enfin, on note que Michaelis n'hésite pas à souligner la supériorité de la qualité de réalisation des moulages allemands sur certaines réalisations françaises, ce qui constitue la source de frictions avec M. de Sacy.

[72] Strasbourg, BNUS, fonds Michaelis, Ms 5355, 168.

[73] Strasbourg, BNUS, fonds Michaelis, Ms 5355, 186.

[74] PROUST, 2016, p. 217.

[75] PROUST, 2017, p. 57.

[76] Saint-Germain-en-Laye, Musée d'Archéologie nationale, Centre des archives, fonds de correspondance ancienne, dossier Michaelis, lettre d'Adolf Michaelis à Salomon Reinach du 27 mai 1903.

[77] PEYRARD, 2022.

[78] Chargé de cours à Montpellier en 1890, il est nommé à la faculté de Lyon, en 1898 puis obtient la chaire d'histoire de l'art (1905). MATHIEUX, 2020. On retrouve trace des

correspondances entre Lechat et Michaelis entre 1897 et 1905.

[79] Strasbourg, BNUS, fonds Michaelis, Ms 5355, 17.

[80] Il s'agit d'un des huit ateliers identifiés à la gypsothèque de Strasbourg. MORINIÈRE, 2015, p. 81.

[81] Lyon, musée universitaire, papiers d'Henri Lechat, lettre d'Adolf Michaelis du 30 novembre 1898.

[82] Maxime Collignon fait paraître en 1898 son ouvrage *La polychromie dans la sculpture grecque*.

[83] Strasbourg, BNUS, fonds Michaelis, Ms 5355, 16.

[84] *Ibid.*

[85] Strasbourg, BNUS, fonds Michaelis, Ms 5355, 244.

[86] MICHAELIS, 1901.

FACULTÉ  
DES LETTRES

UNIVERSITÉ DE LYON

MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE  
ET  
D'HISTOIRE DE L'ART

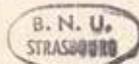
Lyon, le 13 décembre 1899

Monsieur le Professeur,

Je vous remercie très vivement des renseignements que vous avez bien voulu me donner dans votre lettre récente sur le coloriage des plâtres et des appréciations personnelles que vous avez bien voulu y joindre.

En principe, je pense comme vous qu'il serait bon de donner aux plâtres, d'après des brouses la couleur de l'original. Au moment de passer à l'application, je suis très hésitant, parce que je préfère encore la couleur naturelle du plâtre à un "brouzage" raté. Je commencerai, sans doute, par de petites pièces de peu d'importance & n'aborderai les grandes statues que lorsque j'aurai éprouvé le procédé.

53557 76



D'ailleurs, en raison de la dépense, j'espérerais cette besogne sur plusieurs années.

Pour ce qui est des plâtres d'après des marbres, j'ai peine à comprendre qu'on les colore, si ce n'est à titre d'expérience isolée. Des marbres dont on a pris le moulage n'ont plus leurs couleurs (sans quoi on ne les aurait pas moulés), et c'est donc donner de ces marbres une idée inexacte que de présenter leur copie en plâtre ornée de couleurs qu'ils n'ont pas eux-mêmes, — et qui, en outre, ne peuvent être restituées qu'avec un certain arbitraire. Je comprends moins encore le "bronzage" de la log. Lemnia. Car si la Lemnia de Rhodias était ~~en~~ en bronze, la tête de Bologne & les torses de Brinde sont bel & bien en marbre, et le moulage d'un marbre ne doit pas prétendre à reproduire l'aspect d'un bronze. — Là-dessus mon opinion est très ferme; les seuls plâtres pour lesquels se pose, à mon avis, la question du coloriage, sont les

plâtres d'après des bronzes. Et je crois voir  
que vous êtes dans le même sentiment,  
ce dont je me réjouis.

Je vous remercie, Monsieur le professeur,  
de l'invitation que vous me faites de venir  
visiter votre Musée. Cela est, en effet, dans  
mes projets, et je serai très heureux, le  
jour venu, d'abord d'avoir l'honneur  
de faire votre connaissance, et puis d'être  
guidé par vous dans ce Musée, dont  
mon collègue & ami M. Holleaux m'a  
dit toute la beauté & tout l'intérêt.

Permettez-moi de vous demander si  
vous possédez le moule du petit groupe  
des Enfants de Vienne (Clarac - Reinach,  
p. 539, n° 5)? L'original a été  
détruit, il y a une trentaine d'années,  
dans un incendie de la bibliothèque  
municipale de Vienne, où le groupe se  
trouvait. Mais je connais à Lyon un  
mouleur qui en possède le creux; et  
si vous n'avez pas ce moule & que

Ms 5355-7

B. N. U.  
STRASBOURG

vous désirez l'acquiescer (il coûte une  
trentaine de francs), je vous prie d'user  
de mon intermédiaire pour cela. Je  
suis tout à votre disposition.

Je vous prie, Monsieur le Professeur,  
de bien vouloir agréer l'expression de mes  
sentiments les plus respectueux.

Henri Lechat  
1, rue du Plat  
Lyon.

17/12 dix-huit cent quatre-vingt-neuf  
mai 1900, arbatan.

Fig. 5 : Lyon, 13 décembre 1899, Lettre de Henri Lechat à Adolf Michaelis, Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, fonds Adolf Michaelis, Ms 5355, 17 Photographie : Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg.

Et. Michon, Louvre

Str. le 16 Juin '96

Monsieur,

Notre toute que j'ai eu l'honneur  
de prouver plus d'une fois m'encourage à vous  
adresser une parole-questions.

Je voudrais faire, dans mon Musée, ~~avec~~ l'expérience  
tentative de placer quelques plaques de la frise  
du Parthénon dans des conditions ~~semblables~~ sembla-  
bles ~~que possible~~ à <sup>leur</sup> position originale, c'est-  
à-dire sans lumière directe, la lumière venant tombant d'en haut  
~~tombant~~ étant réfléchi exclusivement d'en sur un miroir ou  
bas par le moyen d'un miroir ou d'une et en étant réfléchi  
autre matière résplendissante. d'en bas en haut.

Pour faire cette expérience, j'ai à ma  
disposition une <sup>très</sup> paroi longue 4 m. 40, espace  
dans lequel il faudrait placer des plaques ~~avec~~  
d'une composition assez différente pour pouvoir  
<sup>étudier</sup> l'effet de cette ~~une~~ distribution de la lu-  
mière sur des figures isolées, groupées, etc.

Je pense qu'une plaque de la frise orientale,  
une autre de la frise occidentale aux figures  
plus isolées, et une troisième de la procession  
des cavaliers conviendraient à mon but.

Or, je trouve dans le Catalogue <sup>des</sup> ~~des~~ moulages en vente au Palais  
du Louvre, à p. 16, les numéros 554, 562 et  
565 qui ensemble ~~seraient~~ feraient exactement une  
longueur de 4 m. 40. Le n° 554 est sans doute la



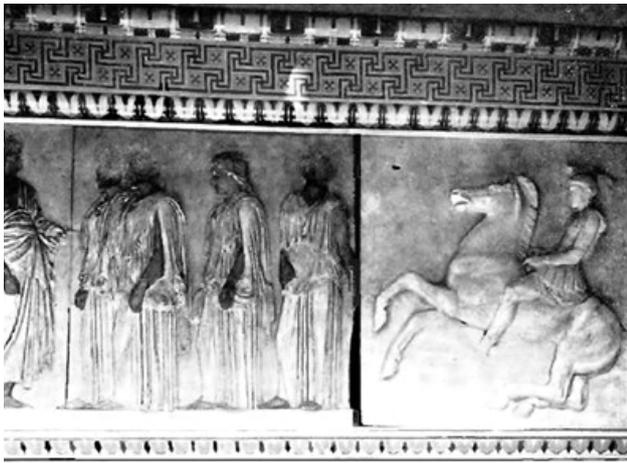
nos 5355, 244

plaque VII de la planche 14<sup>e</sup> de mon 'Parthénon',  
le n° 565 la figure VI, 11 de la planche 9<sup>e</sup>,  
mais est-il bien sûr que les quatre cavaliers  
du n° 562 fassent partie de la procession ou  
de la frise <sup>du</sup>nord ou de celle <sup>du</sup>sud ? C'est ce dont  
je vous prie de vouloir bien m'assurer, et,  
si c'est possible, de me dire <sup>à</sup> quelle partie  
de la frise <sup>appartiennent les plaques</sup> et ~~il s'agit~~. C'est dommage que le  
Catalogue ne donne pas <sup>de tels</sup> enseignements mais  
se contente d'indications un peu vagues.

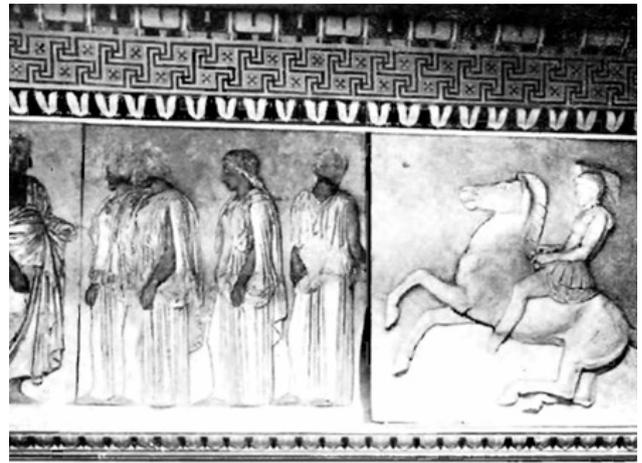
Agriez, Monsieur, l'expression de mes  
sentiments dévoués et distingués.

Adolf Michaelis Prof

Fig.6 : Strasbourg, 16 juin 1896, Lettre d'Adolf Michaelis à Étienne Michon, Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, fonds Adolf Michaelis, Ms 5355, 244  
Photographie : Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg.



34 (mit diffusem Licht)



35 (mit Reflexlicht von unten).

Fig.7 : expérience d'éclairage et de polychromie sur les marbres du Parthénon, tiré-à-part *Festgabe für die archaologische Section der XLVI. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, 1901*. Photographie : Maison de l'Orient et de la Méditerranée (MOM).

## LA « FABRIQUE » D'UNE SCIENCE ARCHÉOLOGIQUE TRANSNATIONALE, L'EXEMPLE DE SALOMON REINACH ET D'ADOLF MICHAELIS

Outre le réseau constitué par les acteurs des institutions muséales, la correspondance conservée à Strasbourg fait apparaître la relation privilégiée qu'entretenaient Adolf Michaelis et Salomon Reinach. Directeur du Musée des Antiquités nationales à Saint-Germain-en-Laye, Salomon Reinach est un « archéologue-muséographe » [87], dont la carrière peut s'apparenter à celle d'Adolf Michaelis. Très tôt éloigné des terrains de fouilles [88], sa fonction de conservateur et son goût de la pédagogie l'amènent à constituer des ouvrages de référence pour la science archéologique et son histoire [89]. Sa maîtrise de la langue allemande, sa formation en philologie, et son intérêt pour l'*Altertumswissenschaft* le rapprochent, en outre, de son collègue allemand.

Au sein de notre corpus, la place de Salomon Reinach est originale. On compte à Strasbourg près d'une vingtaine de lettres rédigées par le savant français. Cependant à la différence de tous les autres correspondants français d'Adolf Michaelis, nous disposons de près de cent trente lettres adressées par Adolf Michaelis à Salomon Reinach, conservées actuellement

à la bibliothèque Méjanes à Aix-en-Provence et au Musée d'Archéologie nationale à Saint-Germain-en-Laye. Si la correspondance de Salomon Reinach a fait l'objet de plusieurs études [90], seuls quelques articles ont tenté de penser la place de l'archéologie classique allemande dans la réflexion de Salomon Reinach [91]. Il ne s'agit pas ici de revenir sur l'ensemble de la correspondance entre les deux scientifiques, qui s'étend de 1888 à 1910, mais de montrer, au travers de quelques exemples, comment les échanges réguliers des deux hommes leur permirent de nourrir réciproquement leur réflexion archéologique.

Parmi les thèmes récurrents abordés par Adolf Michaelis et Salomon Reinach, figure la nécessité de disposer des avancées et outils scientifiques les plus récents. Les deux savants se communiquent avec une grande régularité leurs nouveaux ouvrages et articles, mais aussi toutes les références étrangères nécessaires à leurs recherches réciproques. Outre les titres indiqués dans les correspondances, la réception ou la diffusion des tirés-à-parts nous permet de mieux comprendre la fréquence de ces échanges scientifiques. L'analyse de ces derniers à la BNUS montre que le nom de Reinach est présent sur l'ensemble des onze listes d'envois mentionnant des correspondants français. La consultation, menée en parallèle, à la bibliothèque de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée (Lyon) confirme que ces

[87] MARC, 2013, p. 23.

[88] Après des fouilles à Myrina (1880-1882) et à Délos (1882), il rejoint la commission archéologique de Tunisie, sous la direction de Joseph Tissot (1883-1885). DUCHÊNE, 2009.

[89] *Répertoire des vases peints grecs et étrusques* (1900), *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* (1906) et des

ouvrages de vulgarisation tels que *Eulalie ou le grec sans larme* (1911) ou *Cornélie ou le latin sans pleur* (1912).

[90] DUCHÊNE, 1996, p. 273-284 ; DUCHÊNE, 2001, p. 61-81., DUCHÊNE, 2009, [préface].

[91] DÉCULTOT, 2008, p. 177-203. ESPAGNE, 2008, p. 323-337. Pour les sciences archéologiques dans l'espace germanique : MARCHAND, 1996.

envois ont pu être plus fréquents puisque dix-sept tirés-à part y sont identifiables. Véritables instruments des « pratiques savantes », ces références peuvent nous aider à mieux cerner la « fabrique » de la science archéologique. L'exemplaire de Michaelis *Die archäologischen Entdeckungen* [92] conserve ainsi les traces de ce travail. Insérés dans le chapitre VIII « *Prähistorie une griechische Vorzeit* », deux courriers adressés par Reinach [93] viennent combler les oublis que ce dernier avait mentionné dans son compte rendu de l'ouvrage dans la *Revue critique d'histoire et de littérature* [94]. En marge de ces courriers, les annotations de Michaelis montrent qu'il souhaite intégrer ces nouvelles informations dans une prochaine édition de son ouvrage.

Cette proximité entre les deux hommes permet aussi à l'archéologue français de disposer de plusieurs photographies et de compléter ses *Répertoires*, que Reinach souhaite voir se développer sur le modèle de ce qui se fait déjà en Allemagne. Particulièrement soucieux d'apporter aux étudiants et au monde scientifique les outils et les méthodes relatives à une science archéologie en pleine constitution, les deux hommes contribuent avec régularité à la diffusion de leurs recherches par le biais des revues scientifiques nationales respectives. On retrouve dans la *Revue critique d'histoire et de littérature* en 1907, un article élogieux de Reinach commentant l'ouvrage *Die archäologischen Entdeckungen des neunzehnten Jahrhunderts* de Michaelis, alors que ce dernier annonce à son collègue sa volonté de mieux faire connaître en Allemagne son ouvrage *les Peintures de vases antiques recueillies par Millin (1808) et Millingen (1813) publiées et commentées par Salomon Reinach* (1891) dans un futur article du *Literarisches Zentralblatt für Deutschland*.

Bien que proches dans leur réflexion, Reinach et Michaelis furent pourtant amenés à s'opposer sur certaines questions méthodologiques notamment. La place réservée à la photographie dans les ouvrages archéologiques allemands [95], et les coûts élevés induits par cette pratique, sont ainsi l'objet de critiques récurrentes dans les lettres de Reinach, avis que ne

partage pas Michaelis. Malgré les interprétations scientifiques différentes [96], n'apparaissent pas de fortes tensions entre les deux savants. Michaelis se veut relativement neutre dans les questions qui opposent Reinach à d'autres archéologues allemands [97]. De son côté, Reinach cherche avant tout à expliquer à Michaelis les raisons de ces différends plus qu'à polémiquer avec ce dernier. Tous les deux intercèdent régulièrement auprès de leurs relations pour se rendre mutuellement service. C'est Salomon Reinach qui recommande Émile Espérandieu [98] à Adolf Michaelis, alors que celui-ci recherchait des informations sur Mantinée afin de répondre aux demandes de son collègue « d'histoire ancienne à l'Université de Czernowitz » [99]. Il sait que le Commandant Espérandieu a accès « aux minutes de la carte française qui se trouvent au ministère de la guerre » [100]. Salomon Reinach voit peut-être dans cet échange la possibilité pour Espérandieu, qu'il supporte dans ses travaux, d'élargir aussi son réseau professionnel, alors que cet archéologue-militaire « n'a pas de soutien ni de connaissance particulière du milieu dans lequel il entre par hasard en 1883 en Tunisie » [101]. Ce premier échange entre Michaelis et Espérandieu explique sans doute l'envoi de tirés-à-part du savant allemand à l'épigraphiste à partir de 1905, ce qu'il ne faisait pas les années précédentes. Parallèlement, on retrouve à la bibliothèque Méjanès des demandes similaires de la part d'Adolf Michaelis à Salomon Reinach. En 1909, il s'adresse à son collègue français car il souhaite obtenir pour le petit-fils « de feu l'archéologue de Berlin et fils de M. Friedrich Curtius » une lettre de recommandation d'un membre de l'Institut [102].

La correspondance d'Adolf Michaelis et de Salomon Reinach témoigne d'une volonté de construire une science archéologique indépendante des tensions politiques tout en engageant celle-ci dans une professionnalisation nécessaire. Les deux hommes ont été les porteurs d'intérêts transnationaux cherchant à consolider un réseau franco-allemand parfois affaibli par le contexte international.

[92] Strasbourg, BNUS, fonds Adolf Michaelis, Ms 5344, f2-366.

[93] Strasbourg, BNUS, fonds Adolf Michaelis Ms 5348, 192, Ms 5348, 194.

[94] REINACH, 1907, p. 141-144.

[95] Salomon Reinach a souvent privilégié les dessins dans ses *Répertoires*.

[96] Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanès, Fonds Salomon Reinach, L.A.S d'Adolf Michaelis à Salomon Reinach, 26 octobre 1893, boîte 108.

[97] On peut notamment penser aux polémiques entre Salomon Reinach et Adolf Furtwängler au sujet des terres

cuites de Myrina et de la tiare de Saïtapharnès.

[98] Épigraphiste et archéologue. Spécialiste des inscriptions en Afrique du Nord. Chargé de poursuivre les fouilles à Alésia en 1906.

[99] Avignon, Palais du Roure, fonds Espérandieu, Lettre du 4 octobre 1904, 13PDR\_E\_COR163.

[100] *Ibid.*

[101] ALTIT-MORVILLEZ, 2014, p. 217.

[102] Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanès, fonds Salomon Reinach, L.A.S d'Adolf Michaelis à Salomon Reinach, 15 janvier 1909, boîte 108.

## ADOLF MICHAELIS ET PAUL PERDRIZET, UNE CORRESPONDANCE MÉCONNUE

Parmi les relations entretenues par Adolf Michaelis avec les savants français, certaines restent difficiles à retracer. On retrouve là les limites de l'étude des correspondances. Ainsi les échanges de Paul Perdrizet et de Michaelis ne sont que très peu référencés [103] au sein de la correspondance disponible à la BNUS. De même, les archives de Paul Perdrizet conservées à Nancy ne présentent aucune trace de lettres d'Adolf Michaelis. Devant l'impossibilité de consulter des courriers qui demeurent introuvables, en raison de la disparition de « nombreux fonds essentiels à la connaissance de l'histoire intellectuelle » [104] ou éparpillés aux mains de nombreux propriétaires privés [105], il est nécessaire de rechercher la trace de ces échanges auprès d'un tiers. À ce titre, les correspondances entre Paul Perdrizet et René-Jean [106] permettent d'établir et de dévoiler en filigrane celles de Paul Perdrizet et d'Adolf Michaelis ainsi que l'influence que celui-ci a pu exercer sur le savant nancéen.

Alors que l'archéologie s'affirme au début xx<sup>e</sup> siècle, comme une science à part entière, l'indigence des bibliothèques générales en France a souvent été dénoncée par les étudiants [107] qui passent leur concours. Conscient de ces « pénuries » le couturier et collectionneur Jacques Doucet (1853–1929) ouvre aux chercheurs une Bibliothèque d'art et d'archéologie, aux 16 et 19 de la rue Spontini, à Paris. Pour gérer les fonds et les achats à venir, il engage, le 2 juin 1908 [108], René-Jean (187-1951), alors sous-bibliothécaire de l'Union centrale des arts décoratifs. En raison de l'ampleur de la tâche, René-Jean s'adjoint l'aide de nombreux savants dont Paul Perdrizet (1870-1938). Ce dernier est notamment chargé d'élaborer le « catalogue des livres les plus nécessaires concernant l'histoire de l'art et l'archéologie dans l'antiquité » pour les futurs achats [109]. Afin d'enrichir rapidement les fonds de la toute jeune bibliothèque, Paul Perdrizet suggère d'acheter celle de l'archéologue Adolf Michaelis. Le savant nancéen se propose d'être l'intermédiaire entre Jacques

Doucet et Adolf Michaelis en vue de l'achat de cette bibliothèque « incomparable [...] pour l'histoire de l'archéologie et de l'art, du xvi<sup>e</sup> s. à nos jours » [110]. C'est aussi en excellent connaisseur des principes de l'*Altertumswissenschaft* et des références bibliographiques allemandes qu'il conseille à René-Jean de se munir du *Katalog der Bibliothek des kaiserlich deutschen archaeologischen Instituts in Rom* d'August Mau [111] avant une éventuelle visite à Strasbourg afin de noter ce dont dispose la Bibliothèque d'art et d'archéologie et d'éviter tout doublon. Pragmatique, Paul Perdrizet insiste aussi sur la nécessité « d'un inventaire immédiat [112] pour que les livres très, très rares ne soient pas distraits [...] au cas où la négociation marcherait » [113].

Pourtant les premières démarches auprès d'Adolf Michaelis ne semblent pas avoir été aussi aisées que le laissent penser les propos de Perdrizet. Là encore la correspondance entre le bibliothécaire de Doucet et son conseiller rend compte de ces hésitations : « faut-il écrire à Michaelis avant d'aller à Strasbourg ? et, si vous lui écrivez de Paris, devez-vous simplement lui demander un rendez-vous ? ou lui exposer l'objet de votre visite ? Ou bien faut-il vous rendre à Strasbourg, et lui écrire ou lui téléphoner de Strasbourg même ? ou faut-il aller chez lui sans l'avoir prévenu ? – Et faut-il que je vous accompagne ? » [114]. Comment interpréter ces incertitudes alors que Perdrizet affirme bien connaître Michaelis [115] et avait pris conseil auprès de lui lors de la constitution du musée de moulages à Nancy à partir de 1902 ? Paul Perdrizet est-il gêné de perturber la quiétude du savant qui vient de prendre sa retraite en 1906 [116] ou redoute-t-il un refus qui compromettrait sa nouvelle situation à la Bibliothèque d'art et d'archéologie ? Il est finalement décidé que le nancéen accompagnera René-Jean à Strasbourg mais qu'il n'interviendra pas directement dans cette négociation. Cette décision s'explique sans doute par la volonté de l'universitaire français de ne pas apparaître à l'origine du projet, dans un contexte de concurrence entre l'Université de Nancy et de Strasbourg. Paul Perdrizet préfère s'assurer pour cette démarche délicate, du soutien de son ancien directeur à l'École

[103] On retrouve trois mentions de son nom sur les tirés-à-part étudiés de Strasbourg.

[104] PROCHASSON, 1991.

[105] *Ibid.*

[106] Plusieurs courriers de Paul Perdrizet font allusion aux lettres et à sa thèse envoyées à Adolf Michaelis (voir notamment Paris, BINHA, autographes 144-2-598 et Paris, BINHA, autographes 144-2-599).

[107] JOUBIN, 1924, p. 317-324.

[108] Paris, BnF, Mss, NaFr 13124, ff. 5-8.

[109] Paris BINHA, Autographes 144-2-599, 600.

[110] Paris, BINHA, Autographes 144-2-595.

[111] Paris BINHA, Autographes 144-2-592.

[112] Souligné par Paul Perdrizet dans sa correspondance.

[113] Paris, BINHA, Autographes 144-2-596.

[114] Paris, BINHA, Autographes 144-2-593.

[115] Paris, BINHA, Autographes 144-2-596.

[116] SIEBERT, 1996, p. 261-271.

normale supérieure, Georges Perrot qu'il sait en correspondance avec Michaelis [117] et admiratif du *Lehrapparat* de Strasbourg. Il ne manque pas d'indiquer à René-Jean qu'il doit se munir de la recommandation rédigée par Georges Perrot à cet effet [118].

Si le nom de Perdrizet n'apparaît que rarement dans les archives de la BNUS, il semble que les relations entre l'archéologue français et Michaelis aient été beaucoup plus importantes que ne le laisse penser la seule évocation de son nom sur les tirés-à-part. Pour acquérir la Bibliothèque du savant strasbourgeois, Paul Perdrizet n'hésite pas à mobiliser les membres de son propre réseau. Pourtant cette démarche n'est pas dénuée d'intérêt personnel et de nationalisme de la part de Perdrizet. Enseignant à Nancy, Paul Perdrizet ne peut disposer de tous les ouvrages nécessaires à ses recherches et si l'Institut archéologique de Nancy se veut un miroir de la science française, il ne dispose pas d'un *Lehrapparat* aussi riche que celui de Strasbourg. L'acquisition d'une bibliothèque aussi importante que celle de Michaelis par la Bibliothèque d'art et d'archéologie permettrait à Paul Perdrizet de disposer d'un fonds d'archéologie classique considérable.

Malgré les démarches de Paul Perdrizet et de René-Jean, Jacques Doucet ne parvient pas à finaliser cette négociation. Le dialogue reprend, après la mort de l'archéologue allemand [119] avec les fils de ce dernier, mais c'est encore un échec pour la Bibliothèque d'art et d'archéologie [120].

L'Université de Strasbourg décide, en effet, de faire usage de son droit de préemption grâce à une donation de Séraphine von Sticherer-Jordan [121]. Perdrizet lit dans cette réaction allemande une « blessure d'amour » propre. De fait, la négociation autour de la bibliothèque de Michaelis est révélatrice de la qualité de cette ressource unique, de l'intérêt qu'elle a pu susciter chez les savants français et des tensions latentes entre science archéologique française et allemande.

En 1919, la ville de Strasbourg redevenue française, c'est Paul Perdrizet qui occupe la chaire d'archéologie. Il ne manque pas alors de rendre hommage à Adolf Michaelis « grand savant et galant homme » [122]. Il sait que ce dernier fut, pour ses contemporains, une référence tant pour sa « probité scrupuleuse » [123] que pour l'exemplarité de son musée de moulages et sa défense de l'*Altertumswissenschaft*. Dès son arrivée à Strasbourg, Adolf Michaelis, dépassant les réticences de certains de ses collègues allemands, a entretenu des relations cordiales voire amicales avec les savants français, rendant souvent hommage à l'archéologie française et ses réalisations. Si certaines tensions apparaissent dans les correspondances, Adolf Michaelis s'est toujours refusé à toute polémique, préférant contribuer à la « fabrique d'une science archéologique transnationale ». La tentative d'achat de sa bibliothèque par Jacques Doucet, témoigne d'une admiration qui dépassa le seul cercle de la science archéologique. ■

[117] En 1901, Maxime Collignon avait sollicité Michaelis pour une contribution dans les *Mélanges Perrot* qui devaient paraître à l'occasion du 50<sup>e</sup> anniversaire de l'entrée de Georges Perrot à l'École normale supérieure. Les correspondances de la BNUS montrent la proximité de Georges Perrot et de Maxime Collignon avec Adolf Michaelis.  
[118] Université de Lorraine, Archives Perdrizet, PP 789.

[119] Adolf Michaelis décède le 12 août 1910.

[120] Un courrier du 6 décembre 1910 atteste pourtant de l'imminence de l'acquisition. Paris, BINHA, Autographes 144-3-704.

[121] GALLO et PROVOST (dir.), 2018, p. 97.

[122] PERDRIZET, 1922, p. 96-98.

[123] REINACH, 1910, p. 148.

- ALTIT-MORVILLEZ, Marianne, 2014**, *Émile Espérandieu (1857-1939). Un archéologue entre institution militaire et monde académique*, Thèse sous la direction d'Alain Schnapp, soutenue à l'Université Paris I.
- AUBENAS, Sylvie, 1996**, « Les usages de la photographie par les historiens d'art en France entre 1839 et 1880 », IV<sup>e</sup> congrès de l'APAHU, p. 59-65.
- BOUCHÉ-LECLERCQ, Auguste, 1910**, « Éloge funèbre de M. Adolf Michaelis, correspondant étranger de l'Académie », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*, n° 6, p. 480-481.
- CHARLE, Christophe, 1994**, *La République des universitaires*, Paris.
- CHEVALIER, Nicole, 2010**, « Georges Perrot », dans Philippe Sénéchal et Claire Barbillon (éd.) *Dictionnaire critique des historiens d'art*, Paris.
- COLLIGNON, Maxime, 1882**, « L'Enseignement de l'archéologie classique et les collections de moulages dans les universités allemandes », *Revue Internationale de l'Enseignement*, p. 256-270.
- DÉCULTOT, Élisabeth, 2008**, « Salomon Reinach et l'archéologie classique allemande (1880-1920) », dans Sophie Basch, Michel Espagne et Jean Leclant (éd.), *Les frères Reinach. Colloque réuni les 22 et 23 juin 2007 à l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*, Paris, p. 177-203.
- DENIS, Marie-Noële, 2005**, « Les statues de l'Université impériale de Strasbourg et la pédagogie du pangermanisme », *Revue des sciences sociales*, n° 34, p. 84-93.
- DUCHÊNE, Hervé, 2001**, « Salomon Reinach et les archipels égéens. À propos d'un voyage sur le Latouche-Tréville », *Revue des Études Anciennes*. Tome 103, n°1-2, p. 61-81.
- DUCHÊNE, Hervé, 1996**, « Un Athénien : Salomon Reinach », *Bulletin de correspondance hellénique*, vol. 120, 1, p. 273-284.
- DUCHÊNE, Hervé, 2009**, « Préface » dans *Salomon Reinach, Cultes, mythes et religions*, la Flèche.
- ESPAGNE, Michel, 1999**, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris.
- ESPAGNE, Michel, 2008**, « La Référence allemande chez Salomon Reinach », dans Sophie Basch, Michel Espagne et Jean Leclant (éd.), *Les frères Reinach. Colloque réuni les 22 et 23 juin 2007 à l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*, Paris, p. 323-337.
- ESPAGNE, Michel, 2013**, « La Notion de transfert culturel », *Revue Science/Lettres* [En ligne], 1, 10 p.
- FEYLER, Gabrielle, 1993**, Le fonds de photographies anciennes de l'Institut d'archéologie classique de Strasbourg (fonds Michaelis), thèse soutenue sous la direction de Gérard Siebert, Université de Strasbourg.
- FOUGÈRES, Gustave, 1925**, « Théophile Homolle », *Monuments et mémoires de la fondation Piot*, 28-1, p. 3-30.
- GALLO, Daniela et PROVOST, Samuel (dir.), 2018**, *Nancy-Paris 1871-1939 : des bibliothèques au service de l'enseignement universitaire de l'histoire de l'art & de l'archéologie*, Paris.
- GIRARD, Paul et alii**, « Antoine Héron de Villefosse (1845-1919) », *Bibliothèque de l'École des Chartres*, tome 80, p. 358-363.
- GRAN-AYMERICH, Ève et GRAN-AYMERICH, Jean, 1992**, « La création des Écoles françaises d'Athènes, Rome et Madrid », *Communications*, 54, p. 181.
- GRAN-AYMERICH, Ève, 2006**, « L'histoire des sciences de l'Antiquité et les correspondances savantes : transferts culturels et mise en place des institutions (1797-1873) », *Anabases*, 3, p. 241-246.
- GRAN-AYMERICH, Ève, 2007**, « Salomon Reinach », *Les chercheurs du passé*, Paris.
- GRAN-AYMERICH, Ève, 2007**, « Antoine Héron de Villefosse », *Les chercheurs du passé*, Paris.
- GRAN-AYMERICH Ève, 2008**, « Theodor Mommsen (1817-1903) et ses correspondants français : la fabrique internationale de la science », *Journal des savants*, p. 177-229.
- GRAN-AYMERICH Ève, 2011**, « L'Europe des savants : Désiré Raoul-Rochette et ses correspondants allemands (1818-1854) », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, p. 48-50.
- GRAN-AYMERICH, Ève, 2012**, « L'archéologie européenne à Rome, de 1829 à 1875 : la belle internationalité de la science franco-allemande », *Revue germanique internationale*, n° 16, p. 13-28.
- JACOB, Christian, 2008**, « Le Miroir des correspondances », dans Corinne Bonnet et Véronique Krings (éd.), *Écrire et s'écrire sur l'Antiquité*, Grenoble, p. 7-17.
- JOCKEY, Philippe, 2010**, « Maxime Collignon », dans Philippe Sénéchal et Claire Barbillon (éd.) *Dictionnaire critique des historiens d'art*, Paris.
- JOUBIN, André, 1924**, « La Fondation Salomon de Rothschild : la bibliothèque d'art et d'archéologie », *Gazette des Beaux-Arts*, p. 317-324.

- LOYER, François, 1991**, « Le palais universitaire de Strasbourg : culture et politique au XIX<sup>e</sup> siècle en Alsace », *Revue de l'Art*, n°91, p. 21.
- MARC, Jean-Yves, 2012**, « Les collections de l'Institut d'archéologie classique », *Collegium Beatus Rhenanus Newsletter*, n° 15, p. 5-7.
- MARC, Jean-Yves, 2013**, « Adolf Michaelis, un pionnier de l'archéologie classique en Europe », *Collegium Beatus Rhenanus EUCOR Newsletter* 16, p. 20-23.
- MARC, Jean-Yves, 2017**, « Le Kunstarchäologisches Institut de Strasbourg : un modèle pour les universités françaises ? », dans Marion Lagrange (éd.) *Université et histoire de l'art : objets de mémoire (1870-1970)*, Rennes.
- MARCADÉ, Jean**, « Delphes retrouvé ». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 136<sup>e</sup> année, n° 4, 1992, p. 801-809.
- MARCHAND, Suzanne, 1996**, *Down from Olympus: Archaeology and Philhellenism in Germany (1750-1970)*, Princeton.
- MICHAELIS, Adolf, 1897**, *Führer durch das archäologische Museum der Kaiser-Wilhelms-Universität Strassburg*, Strasbourg.
- MICHAELIS, Adolf, 1901**, *Festgabe für die Archäologische der XLVI Versammlung deutscher Philologer und Schuhmänner*, Strasbourg.
- MORINIÈRE, Soline, 2013**, « Les gypsothèques universitaires, diffusion d'une Antiquité modèle », *Anabases*, n° 18, p. 71-84.
- MORINIÈRE, Soline, 2015, « La gypsothèque de Strasbourg : Quand les statues parlent d'elles-mêmes », *Archimède. Archéologie et histoire ancienne*, p. 78-93.
- MORINIÈRE, Soline, 2021**, « Enseigner l'archéologie dans les facultés des lettres françaises (1876-1900) : la question de l'instrumentum pédagogique », dans Armelle Legoff et Christiane Demeulenaere-Douyère (éd.) *Enseignants et enseignement au cœur de la transmission des savoirs*, Paris, p. 195-213.
- MORINIÈRE, Soline, 2022**, « Enseigner, voir et comprendre l'archéologie et l'histoire de l'art : les gypsothèques universitaires françaises et l'empire allemand », *Trajectoires*, « Perspectives », n° 15.
- OLIVIER-UTARD, Françoise, 2003**, « La dynamique d'un double héritage : les relations université-entreprise à Strasbourg » dans Pierre Bourdieu (éd.) *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, p. 20-33.
- PERDRIZET, Paul, 1922**, « Les instituts de la Faculté des Lettres : l'Institut Archéologie classique », *Bulletin de la Faculté des Lettres Strasbourg*, p. 96-98.
- PERROT, Gustave, 1880**, « Les études d'archéologie depuis Winckelmann jusqu'à nos jours », *Revue des Deux Mondes*, 3<sup>e</sup> période, tome 40, N° 3, p. 518.
- PEYRARD, Alix, 2022**, « Salomon Reinach et Adolf Michaelis : une belle entente franco-allemande », *Trajectoires*, n° 15.
- PROCHASSON, Christophe**, « Les correspondances : sources et lieux de mémoire de l'histoire intellectuelle », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 8 | 1991, 1-6 p.
- PROUST, Clotilde, 2016**, « Les ateliers du Musée des Antiquités nationales, aux origines de la restauration en archéologie », *Antiquités nationales*, n° 47, p. 211-222.
- PROUST, Clotilde, 2017**, *Les ateliers du Musées des Antiquités Nationales : aux origines de la restauration en archéologie*, thèse soutenue sous la direction de SCHNAPP, Alain, Université Paris I.
- REINACH, Salomon, 1907**, « Die archäologischen Entdeckungen des neunzehnten Jahrhunderts, Adolf Michaelis », *Revue critique d'histoire et de la littérature*, p. 141-144.
- REINACH, Salomon, 1910**, « Nécrologie d'Adolf Michaelis », *Revue Archéologique*, 4.16, p. 148-152.
- SIEBERT, Gérard, 1987**, « La collection de moulages de l'Université de Strasbourg » dans *Le moulage*, Actes du Colloque international des 10-12 avril 1987, p. 215-221.
- SIEBERT, Gérard, 1996**, « Michaelis et l'archéologie française », *Bulletin de correspondance hellénique*, vol. 120, 1, p. 261-271.
- SIMON, Érika, 2006**, « Adolf Michaelis. Leben und Werk », *Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Goethe-Universität Frankfurt am Main* 44, 3. *Universitäts-sammlungen in Deutschland, das Informationssystem zu Sammlungen und Museen an deutschen Universitäten* [en ligne], Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik, Humboldt-Universität zu Berlin [consulté le 14 août 2022], disponible sur : [www.universitaetssammlungen.de](http://www.universitaetssammlungen.de)
- THERRIEN, Lyne, 1998**, *L'Histoire de l'art en France : genèse d'une discipline universitaire*, Joué-lès-Tours.
- THIESSÉ, Anne-Marie, 1999**, *La création des identités nationales Europe (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris.
- UNGERN-STERNBERG, Jürgen von, 1997**, *Die späte römische Republik. La fin de la République romaine. Un débat franco-allemand d'histoire et d'historiographie*, Rome.
- UNGERN-STERNBERG, Jürgen von, 2017**, *Les chers ennemis Deutsche und französische Altertumswissenschaftler in Rivalität und Zusammenarbeit*, Stuttgart.

ARCHIMÈDE A ÉTÉ RÉALISÉ GRÂCE AU SOUTIEN DE

