Bulletin des Sciences de l'Antiquité de l'Université de Lausanne

CHRONOZONES

volume 3 - 1997

Après une année d'absence, le nouveau Chronozones est arrivé, grâce aux efforts cyclopédiques d'une joyeuse équipe. Nous espérons que vous apprécierez ce troisième volume tant attendu.

Chronozones, le journal des étudiants en Science de Antiquité de l'Université de Lausanne regroupe des articles touchant à l'Antiquité sous toutes ses formes: de la vie secrète des mammifères sous Néron à l'aménagement des trous de poteaux en milieu calcaire. Chronozones permet donc à chacun de présenter l'état de ses connaissances ou de ses recherches sur l'Antiquité. A ce propos, nous tenons à préciser qu'il n'est pas nécessaire d'être un vieux briscard pour oser contribuer à la rédaction des articles. Les sujets abordés peuvent également provenir de disciplines annexes aux sciences de l'Antiquité.

Aussi nous vous enjoignons cordialement mais fermement de contribuer à cette expérience littéraire et scientifique en fournissant des articles, en vous joignant à l'équipe de rédaction ou encore en parlant de Chronozones dans votre entourage. Il va sans dire que l'existence de cette revue dépend de vous et de votre intérêt.

Nous tenons à remercier tout particulièrement l'Association des Etudiants en Lettres pour leur généreuse contribution financière ainsi que toutes les personnes qui ont apportés leur aide et leur conseil à l'élaboration de ce volume.

Rédaction

Concepteur graphique
S. Freudiger
Attaché culturel
T. Theurillat
Directeur artististique
W. Dudan
Ingénieur du son
P. Simon
Premier maquettiste
G.L. Vietti
Responsable marketing
T. Luginbühl

Correction

J. Bond
J. Bonzon
K. Gandolfi
J. Marguerat
F. Meylan
E. Sauteur
N. Vuichard

Couverture :
photographie,
F. Meylan

Téléphones

Bureau de rédaction
021/692 30 53

Bureau des assistants
021/692 30 47

Chronozones, Institut d'Archéologie et d'Histoire ancienne,
B.F.S.H. 2,
1015 Lausanne

ERRATA

GASP !!!

Suite à un problème d'impression, nous avons remarqué, hélas trop tard, que les dernières lignes de trois articles manquaient dans Chronozones. Afin de corriger cette erreur, nous joignons cette page d'errata contenant les paragraphes remis de leurs émotions. Nous vous prions d'excuser ces grossières erreurs.

A. Montavon

Musclosus, Hilarus et les autres... kamikazes du Cirque Maxime.

p.36

Le cursus, a priori moins houleux, de certains footballeurs peut être mis en parallèle avec celui de nos cochers, notamment en matière de transferts d'un club à un autre et de gros sous. Dans un tout autre style, mais d'un dénouement dramatique souvent similaire, citons la carrière des pilotes de formule 1! Rappelez-vous un certain Grand Prix d'Italie, par un bel après-midi d'été, lorsque Senna, tel un aurige au détour d'une meta (= borne située à chaque extrémité de la spina autour de laquelle tournaient les cochers), "macula" la piste au volant de son terrible engin. Outre la comparaison avec des sports contemporains, il serait intéressant de reprendre les données rassemblées dans cette recherche afin de les corréler aux informations relatives aux autres protagonistes du monde du spectacle, particulièrement les gladiateurs. Une telle étude permettrait peut-être de mettre en évidence des similitudes entre les différentes **professions dites "à risque".**

F. T. Meylan et K. R. Aitchison

Paysages du Mont Beuvray, le cas du Point du Jour.

p.43

La question de la chronologie reste également ouverte, puisqu'aucun vestige n'est daté. Nous préférerions "minimiser l'aspect intrusif" des recherches, mais la forêt actuelle empêche quasiment tout ramassage de mobilier en surface. Notons toutefois au passage la découverte récente d'une grenade de la Deuxième Guerre Mondiale, ce qui signifie d'une part que la colline devait être un maquis, d'autre part qu'il faut prospecter avec prudence. La méthode du "shovel testing" (mini sondages systématiques à la **pelle) paraît la plus adaptée en termes de coût et d'impact "intrusif", avec une première petite opération à l'intérieur de l'enceinte et sur le plateau oriental.**

A. Anzani

Aphorismes sur le développement du portrait monétaire romain impérial : essai de physiognomonie sur les empereurs de la dynastie des Sévères.

p.58

De manière générale, donc, la fin de la dynastie des Sévère se vide de tout attribut physionomique pour laisser fort probablement la place à un enrichissement intérieur considérable, dicté par des exigences qui ont montré une évolution très précise. Le renforcement du christianisme, par exemple, qui sous Alexandre Sévère déjà devient manifeste et tangible, a pu influencer positivement le portrait, en posant l'accent sur **l'«être» plutôt que sur le «paraître».**

Materia

Le chien de Culann, petit Achille de l'Ulster — *Thierry Luginbühl* — p2

Les bustes frontaux et nimbés dans le monnayage de Constantin — *Raphaël Baroni* — p12

Le travail du bronze à l'époque gallo-romaine — *Benoît Montandon* — p20

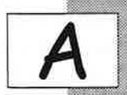
Musclosus, Hilarus et les autres... ... kamikazes du Cirque Maxime — *Anne Montavon* — p30

Paysages du Mont Beuvray, le cas du Point du Jour — *François T. Meylan, Kenneth R. Aitchison* — p38

Aphorismes sur le développement du portrait monétaire impérial: Essai de physiognomonie sur les empereurs de la dynastie des Sévères. — *Alessandro Anzani* — p46

La structure annulaire et le XXe siècle : fragment d'un discours et sa bibliographie — *Martin Steinrück* — p60

Antemnae


Jérusalem, une ville habitée par Dieu ? — *Cléo Schöps* — p74

Les chênes alimentaires : quelques réflexions sur le menu des hommes préhistoriques vu à travers les textes antiques — *Samuel Verdan* — p78

LE CHIEN DE CULANN
PETIT ACHILLE DE L'ULSTER

Thierry Luginbühl

Cuchulainn, le "Chien de Culann", est le plus fameux des nombreux héros de la mythologie irlandaise et donc celtique. Champion de l'Ulster et "roi de tous les guerriers", ce personnage peu connu du grand public peut être comparé à l'Achille homérique pour sa démesure, son amour de la gloire et son mépris de la vie...

Les héros oubliés

Les héros des anciennes mythologies sont encore bien vivants dans nos sociétés et n'ont cessé d'être une source d'inspiration littéraire ou artistique. Mais si tout le monde a entendu parler d'Achille l'hellène, de Romulus le "latin" ou de Siegfried le germanique (le talon, la louve et le sang du dragon), bien rares, par contre, sont ceux qui connaissent les grands héros irlandais comme Conn aux cent batailles, Oisín (Ossian) le guerrier-poète ou l'Ulate[1] Cuchulainn. Cette ignorance, essentiellement due à l'histoire de l'Irlande, longtemps asservie[2], et à la difficulté d'accès (d'ailleurs relative) de la langue gaélique, tend aujourd'hui, il est vrai, à reculer grâce à l'intérêt croissant suscité par cet irremplaçable témoignage de la civilisation celtique.

LE CHIEN DE CULANN

Le héros tribal par excellence: Cuchulainn

Le héros que ce petit article se propose de suivre, Cuchulainn ou "Chien de Culann", appartient, comme nous venons de le voir, au cycle d'Ulster et reste le plus fameux des guerriers mythiques irlandais. Personnage principal du célèbre "Rapt des vaches de Cooley" (*Táin Bó Cúalnge*)[3], il est pour tous les auteurs[4] l'archétype du héros tribal celtique, à la fois gloire et rempart de son peuple, dont le destin est de mourir jeune, les armes à la main.
Fierté de son peuple, le héros n'en reste pas moins, du point de vue contemporain, une créature peu recommandable qui, malgré un code de l'honneur aussi strict que simple (loyauté, horreur de la lâcheté et du mensonge, mépris de la mort, respect de certains interdits[5]), n'hésite pas à tuer ou à blesser, sans état d'âme, quiconque vient le défier. Grand initié et détenteur des deux qualités principales du guerrier irlandais — la force (*nert*) et la fureur (*ferg*) —, il maîtrise aussi tout un répertoire de "tours" guerriers (*clessa*) dont le terrible gae-bolga (javelot-foudre), arme imparable qu'il est le seul à posséder. Champion de la démesure, il n'en reste pas moins la personnification de l'intelligence, de l'habileté ou de l'honnêteté, ainsi qu'un lettré capable de lire et d'écrire l'alphabet *ogamique*[6]. Sa beauté légendaire (qui faisait gros effet sur les filles d'Ulster), ne correspond guère aux canons actuels: ses cheveux sont de trois couleurs — bruns à la racine, roux au milieu et auréolés d'or —, soit, mais le guerrier est en outre pourvu de sept doigts aux mains et aux pieds, de sept prunelles dans chaque oeil et de quatre signes colorés sur les joues (jaune, bleu, vert et rouge). Et encore, tout cela n'est que son état normal ! Lorsqu'il est pris de fureur le héros se contorsionne de manière épouvantable pour jeter la panique chez l'ennemi: "ses genoux passent derrière son corps et ses fesses devant", ses cheveux hérissés font jaillir des étincelles ou rentrent dans sa tête, alors qu'un de ses yeux rapetisse à la taille d'un chas d'aiguille et l'autre grandit comme une coupe d'hydromel et que de son front émane soudain la "lumière du héros", dernière image qu'emporteront bien des imprudents...
Mais ne dévoilons pas tout et parcourons ensemble le destin du Chien de Culann, souvent comparé à celui du grand Achille de l'Iliade pour sa brièveté et sa turbulence[7].

Illustration de droite : Cuchulainn en pleine *ferg* (vu par Catoche)

1 Habitant de l'Ulster (Irlande du Nord).

2 Le cycle arthurien, d'origine galloise (Mabinogion), a connu les succès que l'on sait en devenant l'un des symboles de la monarchie anglaise.

3 La version la plus complète de cette légende se trouve dans le Book of Leinster daté de 1633, mais les plus anciens manuscrits conservés datent du XIIème siècle. La société décrite dans ce texte est caractéristique de l'Age du fer celtique insulaire. Voir Guyonvarc'h 1994, p. 10-13.

4 Sjoestedt 1993 (1940), p. 78-79, Guyonvarc'h 1994, p. 31-33, Persigout 1990, p 81-83.

5 Ses interdits personnels (geasa) sont de plusieurs ordres : manger du chien (à cause de son nom), laisser passer des guerriers étrangers sur le territoire de son pays ou des poissons remonter un estuaire sans en attraper, ne pas goûter un repas en train de se préparer devant lui, etc.

6 Ecriture sacrée attestée en Irlande, en Ecosse et au Pays de Galles, faite d'encoches incisées sur l'arête d'une pierre ou d'un morceau de bois (système proche des runes scandinaves).

7 Voir Guyonvarc'h 1994, p. 40. La comparaison s'est imposées dès les tout premiers chercheurs: voir par exemple G. Roth, La geste de Cûchulainn, le héros de l'Ulster, Paris 1927 (L'Edition d'Art), p. VIII.

De Setanta à Cuchulainn

Les naissances du héros

Il existe plusieurs traditions relatant la naissance, ou plutôt les naissances, du futur héros, dont la plus ancienne peut être résumée ainsi, en suivant Sjoestedt, Persigout et Guyonvarc'h[8]:
Au temps du roi d'Ulster Conchobar, apparurent un beau jour neuf nuées d'oiseaux, liés entre eux par des chaînettes d'or, qui se mirent à dévaster les champs d'Emain Macha, sa capitale. Pressentant quelque puissance mystérieuse, le roi n'en fit pas moins atteler neuf chars de combat et partit aussitôt à leur poursuite pour arrêter le pillage.
Surprise par la nuit dans les environs de *Brug na Boinne* (le tumulus de New Grange), résidence féerique du Dagda, le dieu "Père" irlandais[9], la petite troupe ne trouva pour s'abriter qu'une humble chaumière, habitée par un couple de paysans qui reçut le souverain avec la plus grande hospitalité. A l'étonnement général, la petite maison devint assez grande pour les contenir tous et de splendides victuailles apparurent avec bien assez d'hydromel pour enivrer la compagnie.
Un grand événement n'arrive jamais seul, la femme de leur hôte mit un fils au monde dans la nuit, en même temps qu'une jument mettait bas deux poulains que l'on décida de donner à l'enfant et qui resteront ses deux coursiers : le noir de Saingliu et le célèbre Gris de Macha, doué d'un intelligence humaine et capable de prévoir l'avenir.
Au matin, la ferme et le couple de paysans disparurent par enchantement, abandonnant le bébé et les deux poulains, à la plus grande surprise des Ulates. Emue par le sort de l'enfant, Dechtire, fille du roi et conductrice de son char dans cette expédition, l'adopta sur le champ, mais le bébé ne tarda pas à mourir sans que l'on sache pourquoi.
Voici donc notre héros mort avant que ses aventures n'aient commencé? Qu'importe, il renaîtra, cela n'a rien de si extraordinaire dans une légende irlandaise! Une nuit, dans son sommeil, Dechtire voit bientôt apparaître un inconnu qui se révèle être le grand dieu Lug et lui annonce qu'elle enfantera d'une incarnation de lui même.
La fille du roi se réveille ainsi, enceinte du jeune souverain des dieux, à la plus grande indignation des Ulates, persuadés qu'elle a conçu cet enfant avec son propre père qui dormait souvent à ses côtés. Pour couper court aux rumeurs, Conchobar fiance sa fille au guerrier Sualtam qui deviendra le père légitime du futur héros. Mais Dechtire, honteuse de son état, se fait avorter avant d'engendrer avec son époux officiel un nouveau fils qui, lui, vivra et sera baptisé Setanta, "le Cheminant"[10], premier nom du futur Cuchulainn.

Un nom, un mythe

Selon la coutume qui veut que les jeunes nobles ne soient pas élevés chez leurs parents, l'enfant déjà "né trois fois"[11], est placé chez le poète Amairgin qui devient son père spirituel. La tribu toute entière prend alors en charge son éducation: Sencha, le "Nestor" ulate, lui enseigne la sagesse, le héros Fergus lui apprend le métier des armes et le druide Cathbad[12] les "arts des dieux de la magie". Dès l'âge de sept ans, le petit Setanta est ainsi prêt pour les aventures qui feront de lui le plus grand des héros irlandais...
Emportant seulement sa crosse de hockey, son petit javelot et son bâton, il quitte la plaine de Murtherme (où il avait grandit) pour participer aux jeux des «jeunes garçons» d'Emain Macha, mais il les défie dès son arrivée, au lieu de se placer sous leur protection. Indignés par cette impertinence, les cent cinquante enfants lui lancent alors leurs crosses en même temps, mais Setanta les évite sans problème et, pris de sa première fureur contorsionniste, se jette sur ses agresseurs qu'il poursuit jusqu'aux pieds du roi ou laisse épars, assommés sur le pré, «où leurs parents durent aller les ramasser».

8 Voir Guyonvarc'h 1994, p. 10-13. Aucun manuscript ne relate en continu les aventures de Cuchulainn, de sa naissance à sa mort, et le fil des aventures du héros a du être reconstitué à partir de 76 textes (ou, le plus souvent, fragments de textes) de longueur et d'intérêt inégals.

9 Divinité de l'ordre cosmique, maîtresse de la vie et de la mort, détenant les fonctions et les attributs du Taranis et du Sucellus gaulois (parrallèles aproximatifs de Jupiter et de Dis Pater). Voir encadré.

10 Et non "le Sentier" comme on peut le lire souvent; voir Guyonvarc'h 1994, p. 304, note 50. Le nom a été rapproché de celui du peuple des Setantii (nord-est de l'Irlande), mentionné par Ptolémée.

La prononciation des noms gaéliques *est l'un des principaux écueils que rencontre le profane désireux de s'initier à la mythologie celtique insulaire, car l'irlandais (comme d'ailleurs le gallois) possède une orthographe traditionnelle et étymologique dont l'articulation est souvent fort éloignée de la forme écrite (voir Guyonvarc'h 1994, p. 48-49). Ainsi le nom commun badhbhdhún (enclos à bétail) se prononce simplement comme l'anglais bawn (forme sous laquelle le mot est passé en anglo-irlandais), comme si l'on écrivait en français coagulare en le prononçant "cailler" ou fragilem pour "frêle". En plus de cette surcharge de lettres muettes, certaines voyelles, comme certains groupes de consonnes ont une prononciation particulière à l'irlandais:*

a non accentué se prononce /o/
á accentué se prononce /a/
bh se prononce /v/
dh et gh sont généralement muets

Il reste, de ce fait, fort difficile de prononcer un nom irlandais que l'on a jamais entendu et la meilleure manière reste de se référer à sa transcription anglaise, comme dans le cas de Cooley pour Cúalnge.
Pour simplifier la tâche du lecteur, le petit tableau ci-dessous propose une retranscription "à l'anglaise" des noms propres du cycle d'Ulster les plus difficiles à prononcer, laquelle doit bien sûr n'être considérée qu'à titre indicatif.

Nom "irlandais"	***Transcription "à l'anglaise"***
Emain Macha	*Owin Mogha (gh comme dans lough)*
Cuchulainn	*Coo-hullen*
Cullan	*Cullen*
Dechtire	*Jagh-tirra*
Medb	*Mev*

11 Pour les druides ces trois conceptions étaient celles du même enfant et non de trois enfants différents.

12 Etym. "Chat de combat".

S'étant fait connaître par son oncle, il obtient de celui-ci que les garçons soient placés sous sa protection et non lui sous la leur. Comme Perceval à la cour d'Arthur, le futur héros fait ainsi son entrée dans le cercle social par "effraction", en s'affirmant face à sa propre communauté, fût-ce au mépris des coutumes ou de l'autorité[13].
Setanta, qui a désormais la place d'honneur auprès du roi Conchobar, trouvera son nom définitif en ralliant avec du retard un banquet offert par Culann, un forgeron de grande renommée. Croyant que le dernier invité était arrivé, celui-ci lâcha l'énorme chien de garde qui faisait sa fierté. Arrivé en vue de la demeure du forgeron, Setanta, bien entendu, se trouva nez à nez avec le molosse qui ne manqua pas de l'attaquer. L'animal était réellement monstrueux (la force de cent hommes !), mais Setanta lui lança sa balle dans le gosier d'une telle force qu'elle «emporta tout ce qu'il avait d'entrailles [ ] par la porte de derrière»[14], avant de l'achever en le lançant contre un pilier. Alertés par les aboiements du molosse, les banqueteurs se précipitèrent vers le garçon (une fois le fauve abattu) et se réjouirent tous de sa victoire, sauf Culann qui se mit à pleurer la perte de son serviteur préféré. Setanta propose alors de remplacer le chien en dédommagement et de garder lui même les troupeaux de Culann, le temps d'élever un chiot pour succéder à l'animal qu'il avait tué. Le druide Cathbad, qui assistait à la scène, scella le marché et proposa devant tous de donner au garçon le nom définitif de "Chien de Culann" en souvenir de ce premier exploit légendaire. C'est ainsi, comme l'écrivit le moine Mael Muire, que «lui resta ce nom célèbre, à savoir Cuchulainn, puisqu'il avait tué le chien qui était chez Culann le forgeron»[15].

[13] Sjoestedt 1993 (1940), p. 83.

[14] Guyonvarc'h 1994, p. 82.

[15] Guyonvarc'h 1994, p.91.

Exploits du Chien de Culann

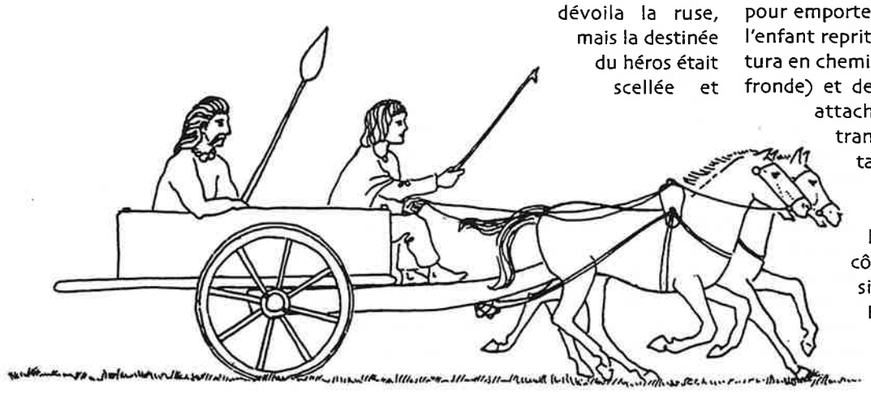
Premières armes

Cuchulainn, cependant, ne dut pas faire le chien bien longtemps... Déjà membre en vue de la cour de Conchobar, il lui restait encore à recevoir ses armes pour entrer dans le monde des guerriers, auquel il était manifestement destiné.
Ayant entendu dire par le druide Cathbad, questionné par un de ses élèves sur le caractère faste ou néfaste de la journée, que le jour présent verrait prendre les armes un héros qui mourrai jeune mais dont les exploits seraient célébrés à jamais, Cuchulainn courut auprès de son roi pour lui réclamer un équipement, prétendant sans vergogne qu'il était envoyé par le druide. Conchobar, dont le neveu était la fierté, fit immédiatement apporter des armes de grande qualité mais l'enfant (il n'avait encore que huit ans) brisa quinze panoplies avant de recevoir les armes du roi lui-même, les seules qui lui convenaient... Cathbad survint alors et dévoila la ruse, mais la destinée du héros était scellée et son oncle lui offrit son propre char de combat après qu'il eut détruit les dix-sept autres véhicules qu'on lui avait proposé!
Equipé désormais de pied en cape, Cuchulainn partit immédiatement faire ses preuves et rencontra le héros Conall Cernach en train de garder la frontière « pour offrir la bienvenue aux poètes et le combat aux guerriers »[16]. Cuchulainn lui proposa de relever sa faction, mais celui-ci refusa prétextant qu'il est trop jeune pour s'opposer à des combattants expérimentés. Cuchulainn n'en a cure, puisqu'on ne veut pas de lui sur la frontière, il ira porter la guerre en territoire ennemi...
Après s'être débarrassé de Conall (qui voulait absolument l'accompagner) en brisant le joug de son char[17], il décida d'aller défier les terribles Mac Nechta qui se vantaient d'avoir tué plus d'Ulates qu'il n'en restait en vie. Après avoir prestement massacré les trois pires ennemis de son peuple et les avoir décapités pour emporter leurs têtes comme trophées[18], l'enfant reprit la route d'Emain Macha et captura en chemin une troupe de cygnes (avec sa fronde) et des cerfs (avec son regard) qu'il attacha aux rênes de son char, le transformant ainsi en équipage fantastique.
Le guetteur de la résidence royale s'inquiéta à l'arrivée du héros en le voyant présenter son côté gauche (celui du bouclier) en signe d'hostilité et de défi. Encore pris par sa fureur guerrière qui ne connaissait ni ami ni ennemi, Cuchulainn sauta de son char et menaça de massacrer tous les habitants de la place si on ne lui présentait pas un champion pour l'affronter.
Après mûre réflexion, le roi fit se déshabiller toutes les femmes d'Emain (la sienne y compris) et les envoya au devant du héros pour détourner sa furie. Profitant d'un instant de stupeur, les femmes le plongèrent alors successivement dans trois cuves d'eau froide. La première éclata, la deuxième bouillonna et la troisième tiédit. Ayant retrouvé son calme après ce traitement aussi efficace que rustique, Cuchulainn fut alors revêtu d'une chemise tissée d'or et d'un manteau vert piqué d'une broche d'argent, et alla retrouver sa place au pied de son oncle, désormais considéré par tous comme un véritable guerrier. La grande aventure avait commencé...

[16] Sjoestedt 1993 (1940), p.82.

[17] Il était interdit aux Ulates de continuer une expédition après un accident de char.

[18] Vieille coutume guerrière celtique, attestée aussi bien par les sources antiques que par l'archéologie, dont le but était probablement de s'approprier la puissance "magique" de l'ennemi.



Chariot de combat irlandais (reconstitution d'un exemplaire daté de l'an -148 par dendrochronologie), Harbison 1988, p. 167

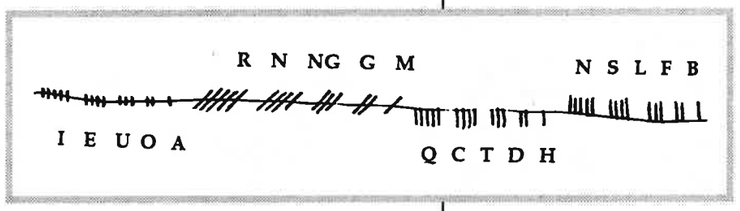
Quête initiatique

Cuchulainn, cependant, devait encore faire sa quête initiatique pour devenir un vrai héros. Il fit voile vers l'Ecosse réputée pour ses magiciennes spécialisées dans l'art du sexe et de la guerre, dont il voulait absolument posséder les secrets. Notre héros y fréquenta tout d'abord Dordmair qui l'héberge chez elle une année après lui avoir fait passer une épreuve que peu avant lui devaient avoir tentée : faire un saut et retomber en équilibre horizontal sur la pointe d'une épée fichée dans la terre...
Sur le conseil de Forgall Manach ("le Grand-Gaulois-Rusé"), il se rend ensuite chez Scatach ("l'Ombreuse"), la fille du roi de "Scotie"[19], considérée alors comme la plus grande des sorcières et qui se livrait à plein temps à l'éducation des jeunes guerriers «voués à un destin exceptionnel». Après avoir subit victorieusement l'épreuve du «Pont des Sauts» qui devenait étroit comme un cheveu pour tester le courage des nouveaux arrivants, Cuchulainn est reçu par la magicienne, mais massacre sa garde et l'un de ses fils avec qui il s'était querellé. Peu rancunière, celle-ci lui propose néanmoins «l'amitié de ses cuisses», mais le guerrier a le front de refuser, prétextant qu'il était blessé. Que l'on extermine les siens, soit, mais que l'on refuse ses avances, c'était plus qu'une sorcière de son rang pouvait supporter! Elle lance alors un "geiss" de destruction au héros qui, malheureusement pour elle, n'a d'autre effet que de le fâcher, à tel point qu'il lui cassa un doigt pour se venger. En position de force, Cuchulainn peut dicter ses conditions: il veut «apprendre les trois tours que la magicienne n'a jamais appris à personne, sa fille, et l'amitié de ses cuisses»...
Malgré ces débuts plutôt houleux, Cuchulainn restera une année en compagnie des deux sorcières (la mère et la fille), puis une année encore chez Aifé, une autre magicienne, qu'il laissera enceinte pour retourner en Irlande où son roi l'attendait ...

Le rapt des vaches de Cooley

L'épisode le plus fameux du cycle d'Ulster est celui dit du rapt (ou razzia) des vaches de Cooley, qui met en scène, outre notre héros, trois personnages principaux : la reine Medb, le roi Ailill (son mari), et le guerrier Fergus (celui qui avait enseigné le métier des armes au futur Cuchulainn). Cette légende ayant été récemment traduite en français de manière remarquable par Guyonvarc'h[20], nous nous contenterons ici de résumer ce mythe en essayant de faire ressortir les points les plus "intéressants" ou les plus significatifs.

[19] Les Scots, qui on donné leur nom à l'Ecosse (Scotland), étaient un peuple originaire d'Irlande qui s'est établi dans l'ouest de l'ancienne Calédonie durant les premiers siècles de notre ère.



L'alphabet ogamique, G. C. Kennedy, Ancient Ireland, the user's guide, Killala, 1994, p. 14.

Le récit commence par la "dispute sur l'oreiller" du roi Ailill et de la reine Medb qui se chamaillent pour savoir qui était le plus puissant avant leur mariage. Ayant épuisé tous leurs arguments, les souverains décident alors de faire rassembler leurs biens pour les comparer: le plus riche, conformément à la coutume aurait la suzeraineté. Les époux avaient vêtements, bijoux et récipients précieux pour une valeur semblable, mais Ailill possédait un taureau splendide qui ne trouvait pas son égal dans le troupeau de sa femme. Le roi avait gagné et ne se priva pas de s'en vanter...
Folle de rage, la reine se renseigna aussitôt pour savoir où elle pourrait trouver un animal comparable et apprit qu'il n'en existait qu'un, le Brun de Cooley[21], propriété de Dáre, dans le royaume d'Ulster. Les tractations avec ce dernier ayant échoué, elle organisa alors une razzia avec des troupes immenses, issues des quatre autres provinces d'Irlande[22] et conduites par l'un de ses amants, le héros Fergus, un ulate exilé, jouissant d'une très haute renommée. L'armée s'ébranle au printemps, mais Fergus, guère pressé d'attaquer sa terre natale, fait faire de longs détours à la colonne jusqu'à ce que la reine se fâche. Enfin arrivé à proximité de l'Ulster, Fergus dépêche une avant-garde pour aller reconnaître la frontière qui, comme il l'avait redouté, était gardée par le jeune Cuchulainn...
Alors âgé de dix-sept ans, notre héros était l'unique guerrier ulate à ne pas subir la «malédiction de Macha » qui clouait les hommes d'Ulster au lit, à date fixe, pendant quatre jours et cinq nuits. Averti de l'approche de l'armée ennemie, il n'en alla pas moins se poster tout seul sur le gué par lequel il prévoyait qu'elle allait passer. Cuchulainn se planta donc au

[20] La Razzia des vaches de Cooley, L'aube des peuples, Gallimard, 1994.

[21] Donn Cúalnge.

[22] Connaught, Leinster, Munster et Meath.

Emain Macha, la capitale des rois ulates (aujourd'hui Navan Fort), se trouve à environ trois kilomètres à l'ouest de la cité épiscopale d'Armagh (Co Armagh) qui lui a succédé comme centre du pouvoir de l'Ulster, après son abandon en l'an 332 de notre ère. Eminence dominant une large plaine fertile (comme Tara-des-Rois), le site a été occupé dès l'Age du Bronze et a livré, lors de fouilles récentes, une très intéressante succession d'habitats fortifiés de l'Age du Fer (voir Harbinson 1988, p. 206). L'un de ces états d'occupation, daté d'environ 100 avant J.-C., comprenait un grand bâtiment circulaire (près de 40 m de diamètre) dont la fonction était très probablement cultuelle (fig. 3). Ces découvertes, comme celles de sites proches (étangs sacrés, tombes princières), corroborent ainsi l'importance attribuée au site par les légendes (et peut-être mentionné par Ptolémée sous le nom d'Isamnion, voir Mallory 1985, p. 2-3), sans qu'il faille néanmoins y voir la preuve de l'existence historique de Cuchulainn...

Vue aérienne d'Emain Macha (Navan Fort, Co. Armagh), avant la fouille et la mise en valeur du site, Harbison 1988, p. 156.

Mise en valeur de manière tout à fait saisissante (pour des raisons évidemment politiques), la forteresse ulate est aujourd'hui encore considérée comme le coeur historique de l'Ulster et le symbole du particularisme de l'Irlande du Nord.

milieu du cours d'eau et attendit, prêt au combat après avoir décrit autour de lui un cercle de protection magique au centre duquel il ficha une «branche fourchue à quatre pointes» recouverte d'*ogams* sacrés.
Le retour des chevaux de l'avant garde, anéantie en un instant par le héros en pleine furie, stoppa net la grande armée qui installa son campement à proximité, en proie à une indécision terrible.
Puisque l'on ne venait pas à lui, il irait à l'ennemi! Cuchulainn harcela dès lors chaque nuit le camp de la reine, prenant la vie d'innombrables guerriers et démoralisant les autres, persuadés d'être attaqués par des archers et des frondeurs innombrables.
Découvert par des éclaireurs, en train de dormir au soleil le jeune héros accepte de rencontrer Medb pour des pourparlers, mais refuse de passer dans son camp malgré l'offre de «la moitié des vaches et la moitié des femmes» enlevées. Il cessera de harceler l'armée pendant la nuit, cependant, si on lui oppose continuellement un champion sur le gué durant la journée.
Medb accepte, croyant moins désavantageux de perdre quelques guerriers durant la journée que de continuer à subir cet harcèlement de toutes les nuits. Malheureusement pour elle, le héros massacre ses champions à un rythme effroyable, rendant la situation encore pire au sein de l'armée. Cuchulainn n'était pas invulnérable, cependant, et, couvert de blessures, souffrait de plus en plus, seul face aux plus grands guerriers irlandais. Il finit même par perdre connaissance, mais son deuxième père, Lug, le remplace sur le gué et le soigne de sorte qu'il peut reprendre sa place et retenir l'armée de Medb jusqu'à l'arrivée des troupes ulates, enfin délivrées de leur incapacité.
Medb et Fergus acceptent le combat et lancent alors leurs troupes dans une terrible bataille rangée qui décime les deux armées. Indécis jusqu'à ce que Cuchulainn convainque Fergus de se retirer, l'affrontement tourne finalement à l'avantage des Ulates qui mettent en déroute les restes de la grande armée d'Irlande, dont les troupes se dispersent, chacune retournant dans le pays qu'elle avait quitté pour cette aventure insensée.
La reine, cependant, avait envoyé des cavaliers battre la campagne à la recherche du taureau en évitant le seul point gardé et ceux-ci parvinrent, sans trop de difficulté, à le trouver et à le ramener à la cour d'Ailill. Mais le taureau du roi devint fou furieux en découvrant ce rival sur ses terres et se jeta sur lui en poussant des meuglements terribles. Le combat des deux taureaux dura toute une nuit et mit l'Irlande dans un chaos indescriptible, pour se terminer par la mort des deux animaux à l'origine de tant de massacres inutiles...

Comme l'Iliade, on le voit, le rapt des vaches de Cooley n'est pas l'histoire d'une réussite stratégique, mais plutôt une réflexion un peu cynique sur la folie des hommes et les dangers de la convoitise. Elle reste néanmoins une légende épique (comme d'ailleurs la geste homérique), exaltant principalement les valeurs guerrières et patriotiques, quelles que soient, en fait, les raisons "politiques".

Les héros ne font pas de vieux os...

Les ennemis de l'Ulster en fuite, Cuchulainn passa de la défensive à l'offensive et partit porter la guerre contre le roi écossais Echde-Bouche-de-Cheval auquel il parvint à ravir les trois vaches magiques: les «tachetées d'Echde». D'autres aventures le mettent ensuite aux prises avec divers monstres, géants, sorcières et autres déplaisants personnages (comme, notamment, le célèbre semeur de zizanie Bricriu[23]), en des expéditions qui le mèneront de l'Ecosse à la Scandinavie, et de l'Ile de Man à l'Autre Monde...
Nous ne nous attarderons pas ici sur le détail de ces aventures, parfois savoureuses mais souvent tortueuses et relativement difficiles d'accès[24], pour passer directement à l'aboutissement de la destinée de notre héros qui ne se fit pas attendre, comme l'avait prédit le grand druide.

[23] Personnage comparable au Loki scandinave, au Thersite grec ou à Kâli l'hindoue.

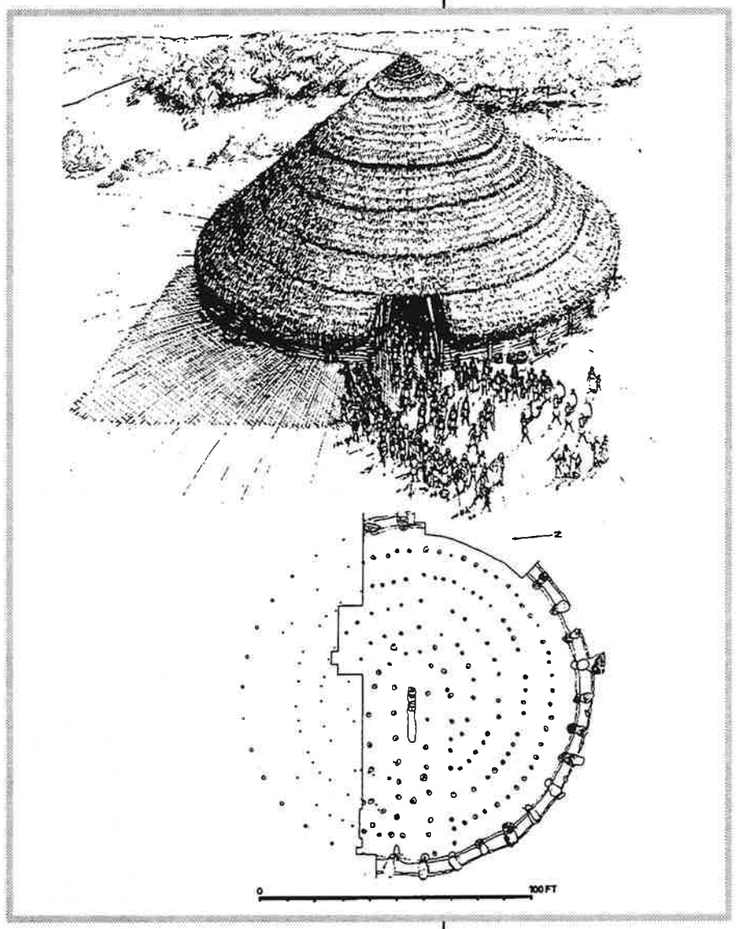
[24] Récits souvent épars et parfois inédits en français, difficiles à trouver dans les bibliothèques. Mais pour plus de renseignements voir Persigout 1990, p. 86-89.

La vengence de la Reine Medb

La reine Medb, qui rêvait de se venger de sa précédente défaite, réunit une armée avec les filles du magicien Calatin (des sorcières borgnes et muettes dont la famille avait été massacrée par Cuchulainn) pour attaquer à nouveau les Ulates, comme au temps de la razzia des vaches de Cooley. Pour ce faire, elle choisit bien entendu la période pendant laquelle les Ulates étaient frappés de la malédiction de Macha. Décidée à venir à bout de Cuchulainn qui devrait ainsi l'affronter seul, elle prépara pour sa perte un "traquenard magique".
Le roi Conchobar, pressentant le pire, fit garder son héros par les femmes d'Emain afin de l'empêcher d'attaquer l'ennemi, mais une des filles de Calatin prit l'apparence d'une de ses gardiennes pour l'inciter à aller combattre, ce que ne manqua de faire le guerrier pour qui il était interdit (geiss) de ne pas relever un défi.
Ralliant la frontière contre la volonté de son fidèle cocher Loeg et des chevaux de son char qui flairaient le danger, il tomba dans le premier piège de Medb sans pouvoir y échapper. Trois des filles de Calatin l'attendaient en train de rôtir un petit chien, sachant qu'il était interdit au héros de manger de cet animal comme de ne pas goûter à un repas en préparation. Obligé de porter cette viande à sa bouche, son bras gauche se dessécha aussitôt, ce qui ne l'empêcha pas, néanmoins, de massacrer les malfaisantes qui l'avaient ainsi mutilé. Le héros dut encore remettre ses deux javelots à un barde qui menaçait de le "satiriser" (il n'y avait rien de pire pour un guerrier irlandais) avant de se lancer, seul, à l'assaut de la gigantesque armée. Debout sur le timon de son char, le front rayonnant de la lumière des héros, Cuchulainn fit néanmoins de terribles ravages dans les troupes de la reine, mais les filles de Calatin avaient préparés trois javelots "faits pour tuer des rois" que les champions de Medb, Erc et Lugaid, utilisèrent pour abattre le Gris de Macha, le "roi" des chevaux, Loeg, le "roi" des cochers et blesser à mort Cuchulainn, le "roi" des guerriers.

Mort de Cuchulainn

Le ventre transpercé de part en part par le dernier trait, Cuchulainn alla se laver dans l'eau d'un petit lac, retenant ses entrailles de ses mains, sous le regard de ses ennemis qui n'osaient l'approcher, et y tua une loutre venue boire de son sang, achevant ainsi la prophétie qui disait que le meurtre d'un chien serait le premier et le dernier de ses exploits sur terre (loutre se dit "chien d'eau" en gaélique).
Revenu sur la rive, il s'attacha à un menhir pour ne périr «ni assis, ni couché» et prit le chemin du Sid[25] après un dernier rire, le corbeau de la Bodb (déesse guerrière) perché sur son épaule pour honorer l'achèvement de ce destin de guerrier...
Les guerriers de Medb attendirent que la lumière qui émanait de son front disparaisse pour se rassembler autour du cadavre, mais personne n'osait le toucher, ni même s'en approcher. Lugaid, honteux de sa propre lâcheté, s'avança enfin et trancha la tête du héros d'un coup de son épée, mais l'arme de Cuchulainn en tombant lui sectionna le bras droit qui tomba, à ses pieds, dans la poussière.
La tête de Cuchulainn fut emportée à Tara (la "haute capitale" de l'Irlande) comme trophée, mais le triomphe des vainqueurs fut de courte durée. Le héros, en effet, avait conclu avec son vieil ami Conall Cernach (celui des "premières armes") un pacte par lequel le premier des deux à être tué serait vengé par l'autre sans délai.



Le bâtiment cultuel "de 40 mètres", Emain Macha (vers 100 av. notre ère), Harbison 1988, p. 154

Averti du malheur arrivé au Chien de Culann, Conall se lance immédiatement à la poursuite des meurtriers, tue Lugaid et reprend la tête de son ami, qu'il rapporte à sa femme légitime, la douce Emer, qui meurt à son tour en embrassant les lèvres de son mari. Conall organise alors les funérailles du couple et fait élever au dessus de leur tombe, un tertre surmonté d'une pierre gravée d'ogams sacrés.

Ainsi s'achevait, un jour de Samain[26], le destin du héros qui, comme Achille, avait préféré à «beaucoup d'années sans gloire, peu de jours suivis d'une longue renommée».

[25] Le "paradis" celtique.

[26] Nouvel An celtique (1er novembre) et porte sur l'autre monde, accessible pendant trois jours aux mortels (audacieux), devenu la Toussaint avec la christianisation (Fête des Morts).

Aux origines d'un mythe

Surnaturel et tradition celtique

Les aventures du Chien de Culann, nous venons de le voir, sont une geste épique par excellence où n'apparaît (presque) aucune adjonction chevaleresque ou courtoise, au contraire des cycles arthuriens, par exemple, revus et adaptés à l'idéologie et aux valeurs médiévales. Malgré une transcription par les clercs du Moyen Age, le christianisme n'est mentionné qu'à l'extrême fin des aventures de notre héros qui prédit, après sa mort, l'arrivée en Irlande des «têtes rasées» (les moines) et dans la mise en garde finale du rédacteur, en l'occurence probablement le scribe Mael Muire du grand monastère de Clonmacnois (centre de l'Irlande)[27]: «Mais moi qui ai écrit cette histoire, ou plutôt cette fable, je n'accorde à certaines choses [ ] aucune confiance. Car une partie en est artifices de démons, une autre partie fictions poétiques. Une partie est vraisemblable, une partie ne l'est pas, une partie est pour le plaisir des sots».

Scel "purement" celtique (équivalent de la *Saga* scandinave), le mythe de Cuchulainn présente un monde païen et archaïque proche, malgré quelques rares anachronismes, de celui de l'Age du Fer irlandais dévoilé par l'archéologie. Sans vouloir perdre de temps à discuter le degré d'historicité des descriptions et des situations du récit[28] (Emain Mach était bel et bien un site "princier" et le roi Conchobar a peut-être existé), il est nécessaire de relever que la société et la civilisation matérielle décrites dans le mythe correspondent fort bien à ce que l'on sait aujourd'hui de celles des Celtes insulaires des derniers siècles avant notre ère, perpétuée en Irlande jusqu'à la conversion de l'île au Christianisme durant le Vème siècle[29]. Certains détail, comme le char de combat, encore en usage dans les îles britanniques au temps de César, mais tombé en désuétude en Gaule dès le début de la Tène Finale, sont des traits manifestement archaïques qui permettent de situer les origines du mythe à une date antérieure à la naissance du Christ. Les *ogams*, cependant, n'apparaissent pas avant le début de notre ère sur les pierres tombales (environ 300) qui constituent leur seule documentation épigraphique. Cette apparente contradiction montre clairement la vanité de vouloir dater précisément une légende dont les racines se perdent d'ailleurs probablement dans un vieux fond indo-européen, commun aux traditions de populations disséminées de l'Inde à l'Atlantique. Le monde de Cuchulainn, avec ses druides, ses rois, ses héros à tendance suicidaire et ses magiciennes portées sur les choses du sexe et de la guerre, n'en reste pas moins spécifiquement celtique et se distingue des autres sources épiques européennes par l'importance des rites, du surnaturel et de la magie.

Transmission et continuité

La transmission orale a probablement entraîné une évolution de la matière originale du mythe (comme par exemple l'apparition des *ogams*), mais semble-t-il peu de déformations ou de modifications significatives. La tradition, en effet, était protégée par de puissants interdits dans le monde celtique, au point même que le rédacteur chrétien de la Razzia des vaches de Cooley, malgré sa désapprobation avouée pour ce qu'il était chargé de transcrire, reprendra sous forme de bénédiction le *geiss* des poètes, dont la pire faute était de trahir le sens d'un récit[30].

***Quatre grands cycles irlandais**, définis par la recherche contemporaine, composent l'important corpus de la littérature mythique et épique de l'Irlande ancienne:*

- Le cycle mythologique qui retrace les origines et les peuplements mythiques de l'Irlande, (Ce groupe est représenté principalement par les légendes du "Livre de la Conquête" (Lebor Gabála), qui retrace le destin des différentes races qui se sont succédées sur la terre d'Irlande (les "célèbres" Tuatha Dé Danann, notamment).

- Le cycle historique, ou cycle des rois, qui relate les légendes des grands rois irlandais, comme Labraid Loingsech, Conn ou Cormac.

- Le cycle d'Ulster ou de la "Branche Rouge" (Craobh ruadh, nom du palais d'Emain Macha (auj. Navan Fort), "capitale" de l'Ulster et résidence du roi Conchobar. qui n'est en fait que le plus célèbre et le plus riche des cycles royaux et qui rapporte l'épopée des héros ulates comme le roi Conchobar ou le guerrier Cuchulainn.

- Le cycle ossianique qui conte les aventures des Fianna, guerriers poètes vivant en marge de la société, menés par Finn mac Cumaill et son fils Oisín (Ossian).

Relevons cependant que le Moyen Age irlandais n'a pas connu cette division et qu'il classait les légendes par thèmes : les batailles (cath), les rapts de bétail (táin bo), les festins (feis), les demandes en mariage (tochmarc), les visions (fís), etc...

Voir Lambert 1981, p. 30.

Ainsi, si l'on en croit Guyonvarc'h[31], le fond ou la trame de ces mythes, appris en vers, était fixe, invariable, et transmis d'âge en âge, mais la forme extérieure, le détail de la narration ou du commentaire étaient libres et se renouvelaient suivant l'inspiration propre du récitant[32]. Peut-être originaire de Celtique continentale, l'histoire du héros tueur de chien s'est donc très probablement adaptée aux époques et aux lieux dans lesquels les bardes l'ont transposée, variant dans la forme, mais non dans le fond, en s'intégrant à la geste d'Ulster, pour embellir la gloire du clan des Ui Neill qui prétendait au titre de haut roi d'Irlande. Qu'importe donc que le héros ait été le neveu du roi Conchobar ou qu'il ait été tué par la magie des filles de Calatin! Il est avant tout un thème, une morale, un principe. Comme Achille, en effet, Cuchulainn est le champion de l'honneur, de la démesure héroïque et du mépris de la mort, et, en tout cas, bien plus que le simple défenseur (hystérique) d'un roitelet "protohistorique". L'Ulster, néanmoins, s'est attaché à jamais ce demi dieu rutilant, capable du pire comme du meilleur, qui restera la plus grande figure d'une mythologie celtique dont la "profondeur" n'a rien à envier à celles de l'Hellade ou de Rome.

La "matière" d'Ulster est encore aujourd'hui (et peut-être plus qu'hier) l'une des principales sources d'inspiration de l'art et de la littérature de l'Irlande et a suscité, entre autres, certains des plus fameux poèmes du grand Yeats ainsi que de nombreux romans[33] ou pièces de théâtre[34]. Récupérées tant par l'idéologie "gaélique" des républicains que par celle des unionistes d'Ulster (qui y trouvent une démonstration évidente du particularisme de leur province), les aventures de Cuchulainn sont très populaires dans toute l'Irlande[35], à la manière de Guillaume Tell pour nous autres Helvètes ou du Robin Hood anglo-saxon.

Mais trêve de discours et laissons maintenant Cuchulainn à sa place parmi les rêves de la brumeuse Ibernie, car l'histoire du héros de l'Ulster parle d'elle-même et n'a besoin de personne pour révéler sa morale ou sa magie. Malgré son système de valeurs, il est vrai fort éloigné de celui de l'humanisme ou du "politiquement correct" contemporain, le "cas" Cuchulainn reste un modèle de comportement qui n'a rien perdu de son intérêt et qui offre une bonne clé de lecture pour analyser la perception du héros dans notre propre société (les parallèles de James Bond à Pulp Fiction sont trop nombreux pour être énumérés). Souvenons-nous alors des vertus et des défauts du "Trois Fois Né" de la plaine de Murtherme et faisons-lui une petite place parmi les grands héros de l'Europe, pour que se perpétue la mémoire de ses aventures, comme le druide Cathbad l'avait prédit.

27 Guyonvarc'h 1994, p. 10-14. Ce moine est le premier transcripteur dont le manuscript (daté des environs de l'an 1100) ait subsisté, mais le barde Senchan Torpéist serait, si l'on croit la tradition, le premier à avoir consigné la geste d'Ulster par écrit aux allentours de 640.

28 Voir Guyonvarc'h 1994, p. 40. La tradition situe le règne du roi Conchobar (mac Nessa) entre 30 avant J.-C. et l'an 35 de notre ère.

29 Conversion entamée par St. Patrick, dès l'an 432 de notre ère.

30 «Bénédiction sur quiconque conservera fidèlement la Razzia en mémoire et ne lui donnera pas une autre forme». Guyonvarc'h 1994, p. 269.

31 Guyonvarc'h 1994, p. 41 ou 1986, p. 267-268.

32 Certains passages des aventures de Cuchulainn (comme la"Défaite de Mag Mutherme") sont connus par plus de vingt versions toutes légérement différentes.

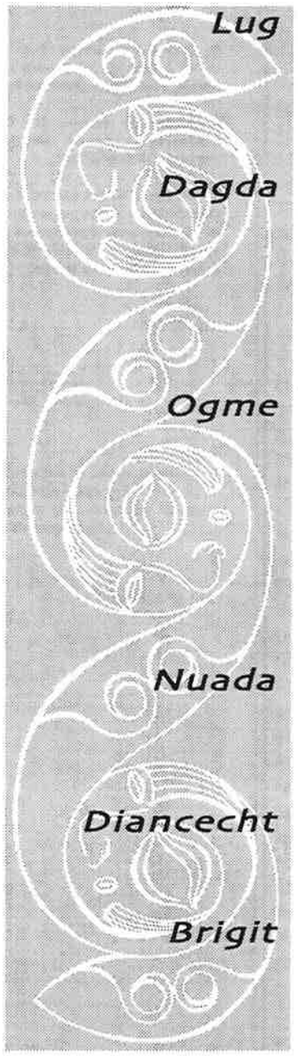
33 Comme par exemple Over Nine Waves, a Book of Irish Legends de M. Heabey, Londres, 1994 (Faber and Faber).

34 Comme par exemple The Cattle Rustling de J. Simmons, Belfast, 1991 (Fortnight Educational Trust).

35 Les livres d'histoire scolaires irlandais (au sud comme au nord) consacrent tous un grand nombre de leurs pages aux aventures de Cuchulainn, qui font aussi le sujet de nombreux livres pour enfants.

Les dieux irlandais

La religion de l'Irlande pré-chrétienne est, de loin, le mieux connu des systèmes de croyance celtiques grâce aux légendes théogoniques et épiques retranscrites au Moyen Age. Exemple classique de polythéisme indo-européen, cette religion semble fort proche de celle de la Gaule pré-romaine, dans sa structure comme, le plus souvent, dans les fonctions attribuées aux différentes divinités de son panthéon. Il n'y a cependant jamais eu qu'une religion irlandaise, comme d'ailleurs de religion "pan-gauloise", mais une juxtaposition de systèmes de croyance propres aux différents peuples ou aux différentes régions, dont seuls la structure générale et les dieux principaux étaient communs (la religion d'Athènes et de Spartes, de la même manière, différaient sur plus d'un point). Cuchulainn, ainsi, jurait «par le Dieu par lequel jurent les Ulates», sorte de "Toutatis", protecteur de sa tribu, dont le nom était tenu secret pour qu'il ne puisse pas être invoqué par l'ennemi. La grande Déesse, de la même manière, a reçu nombre d'appellations différentes selon l'époque, le lieu, ou sa fonction (mère, reine, maîtresse des passages, guerrière, etc.), ce qui rend vain (dans le cadre de cet article) l'établissement d'une liste des nombreux théonymes livrés par la littérature médiévale de tradition celtique. Il n'est pas inutile, par contre, de rappeler le nom et la fonction des principales divinités de l'Irlande qui, il faut bien le dire, ne sont guère plus connues du public que les héros qui s'illustraient sous leur pouvoir... Le lecteur intéressé trouvera une foule d'informations supplémentaires dans le glossaire de Leroux et Guyonvarc'h (1986, p. 361-424, auxquels nous empruntons leurs traductions) ou dans le dictionnaire de Persigout (1990).



Dieu suprême du panthéon de l'Irlande, comme son homonyme gaulois en Celtique continentale, Lug est un dieu trifonctionnel dont les attributions (spiritualité, guerre, production) reprennent la division de la société "indo-européenne". Jeune dieu, fils de l'esprit et de la matière, il est probablement une "création" druidique et peut être considéré comme un premier pas vers une unification de la religion celtique.

Le "Dieu Bon" (Dago-devo-s), appelé aussi, entre autres, Eochaid Ollatir ("Père Puissant") ou Ruadh Rofhessa ("Rouge de la Science Parfaite") est une divinité aux attributions nombreuses, tenant tant du Taranis que du Sucellus gaulois. Souverain du cosmos, du temps, des éléments et garant des contrats d'une part (fonctions "jupitériennes"), il est aussi le maître de la vie et de la mort (qu'il donne avec l'un ou l'autre des bouts de sa massue), ainsi qu'un dieu protecteur et nourricier (fonctions "Dis Pater"). Sa résidence mythique est le Sid de Brug na Boinne (l'"Hôtel de la Boyne"), localisé par la tradition populaire dans le célèbre tumulus de New Grange (Co Meath).

"Frère" obscur et violent du Dagda (un peu à la manière du couple védique Mitra / Varuna), Ogme, le "Lieur", est un dieu guerrier, maître du verbe et de la magie, dont le caractère inquiétant est mis en évidence par de nombreux surnoms évocateurs comme Elcmar (le "Mauvais" ou l'"Envieux"), Celtchar (le "Rusé") ou Labraid (le "Parleur"). Cette divinité est attestée en Gaule sous le nom d'Ogmios sur des tablettes d'exécration d'époque gallo-romaine et par un long passage de Lucien de Samosate (Discours, Hercule, 1-7, IIème s. de notre ère) qui le décrit sous la forme d'un vieillard équipé à la manière d'Herakles (massue, arc et peau de lion) tenant une foule de jeunes gens liés par les oreilles à des chaînettes d'or qui partaient d'un anneau fixé à sa langue (symbolisation du pouvoir de l'éloquence). Ogme a donné son nom au seul alphabet vraiment celtique: les ogam (voir note 9).

Dieu guerrier, premier roi des Tuatha Dé Danann (peuple de la déesse Dana, dont faisaient partie les dieux de la "génération" de ceux précédement cités) avant d'être détrôné par Lug, vainqueur dans une partie d'échecs, Nuada est l'équivalent du Nudd (ou Llud) gallois et du Mars Nodons du sanctuaire romano-breton de Lydney Park (embouchure de la Severn).

Proche "parent" de l'Apollon classique ou du Belenos gaulois, Diancecht est le dieu guérisseur des Tuatha Dé Danann, qui soigne les combattants blessés (il remplace notamment le bras de Nuada par un membre en argent) et ressuscite les morts.

"Fille du Dagda comme Minerve est fille de Jupiter" (Le Roux et Guyonvarc'h 1986, p. 370), Brigit est, à l'image de Lug, une divinité trifonctionnelle dont les attributions sont à la fois spirituelles (poésie, médecine, intelligence), guerrières ou artisanales. Déesse universelle aux nombreux "avatars" spécialisés comme Bodbh ou la Morrigane, elle est l'équivalent de la "Minerve" de César et a été christianisée en Sainte Brigitte au Moyen Age.

Ellis, P. B.
Dictionary of Celtic Mythology, Londres, 1992.

Guyonvarc'h, C.-J.
La Razzia des vaches de Cooley, Paris, 1994.

Harbison, P.
Pre-Christian Ireland, from the First Settlers to the Early Celts, Londres, 1988.

Lambert, P.-Y.
Les littératures celtiques, Que sais-je ?, Paris, 1981.

Le Roux, F. / Guyonvarc'h, C.-J.
Les Druides, Rennes, 1986.

Le Roux, F. / Guyonvarc'h, C.-J.
La civilisation celtique, Rennes, 1990.

Le Roux, F. / Guyonvarc'h, C.-J.
La société celtique, Rennes, 1991.

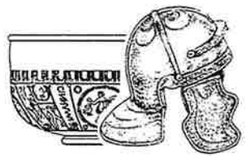
Lynn, C. J.
"The Iron Age Mound in Navan Fort", dans Emania, 10, Bulletin of the Navan Research Group, Belfast, 1992, p. 33-58.

Mallory, J.P.
Navan Fort, The Ancient Capital of Ulster, Belfast 1985.

Persigout, J.-P.
Dictionnaire de mythologie celtique, Paris, 1990.

Sjoestedt, M.-L.
Dieux et héros de Celtes, Rennes, 1993 (Paris, 1940).

La bibliographie présentée ici, bien loin d'être exhaustive, ne mentionne que les ouvrages-clés qui permettent d'approcher la geste de Cuchulainn ou, plus largement, la mythologie irlandaise et l'archéologie de l'Ulster pré-chrétien. La liste des ouvrages proposés reflète de manière évidente l'inclination de l'auteur de ces lignes pour les travaux de Christian-J. Guyonvarc'h, grand spécialiste de la littérature irlandaise, et de sa compagne, Françoise Le Roux, historienne des religions et disciple de Dumézil. Malgré une culture et une rigueur scientifique qui ont fait d'eux l'une des références majeures concernant la religion et la société celtiques, il faut relever la fragilité de certaines hypothèses publiées dans leurs premiers ouvrages de synthèse (1986 notamment), corrélations "forcées" et parfois un peu bancales, ou mauvaises interprétations des données de l'archéologie (qui n'est assurément pas leur point fort).
Les ouvrages d'auteurs comme Y. Brekilien ou J. Markale, pourtant fort bien représentés (et donc vendus) en librairie, n'ont pas été cités à cause de leur "confusionnisme terminologique" et de leur faible fiabilité (émaillée parfois de véritables énormités).



LES BUSTES FRONTAUX ET NIMBÉS

DANS LE MONNAYAGE DE CONSTANTIN

Raphaël Baroni

L'apparition des bustes nimbés et frontaux sur le droit des monnaies de Constantin constitue un événement remarquable dans une évolution esthétique qui voit émerger l'icône médiévale de l'illusionnisme gréco-romain. Ces pièces laissent entrevoir le rôle crucial qu'a joué l'empereur dans l'épanouissement du nouvel art chrétien dont le nimbe est devenu rapidement un des symboles essentiels.

ICONOGRAPHIE CHRÉTIENNE DANS LE MONNAYAGE DE CONSTANTIN ?

Lorsque Constantin, en 312, défait Maxence à la bataille du Pont Milvius, une nouvelle ère se prépare qui verra le retour de l'unité du pouvoir sous la domination du premier empereur chrétien de l'histoire. Le monnayage de Constantin est aussi complexe et paradoxal que le personnage lui-même. Les historiens ont longtemps discuté et discutent encore sur la nature et le sens à donner à sa conversion. Le syncrétisme politique et religieux du fondateur de Constantinople allait indiscutablement marquer à jamais l'histoire de l'Empire. Mais comment faut-il interpréter l'oeuvre de ce chrétien ambigu, balançant entre des tendances ariennes et orthodoxes sans bannir complètement un certain paganisme solaire de sa propagande, de ce personnage extraordinairement novateur, qui sut néanmoins s'appuyer sur les traditions du passé pour asseoir son pouvoir. La manière dont il parvint à se servir du culte du fondateur lié à la création de la "nouvelle Rome" pour ancrer ses ambitions dynastiques est, en soi, un phénomène remarquable. A l'occasion de l'anniversaire de la dédicace de la ville, une effigie de l'empereur sous les traits d'Apollon était promenée sur un char, et l'on rendait un culte à une image similaire qui se dressait en plein cœur de la ville, au milieu du forum, au sommet d'une colonne de porphyre. Si l'on est surpris de trouver cette représentation païenne attachée à l'image d'un Constantin depuis longtemps converti au christianisme, on l'est davantage de voir associée à ce monument toute une série de reliques chrétiennes, sans que cela semble choquer qui que ce soit parmi ses contemporains[1].

De la même manière, les numismates sont empruntés quand il s'agit d'envisager une éventuelle iconographie chrétienne dans le monnayage de Constantin. Il est néanmoins indéniable qu'il s'agit d'une période charnière et si une explication purement chrétienne de certaines pièces constantiniennes demeure généralement impossible, l'analyse du monnayage de ses successeurs directs se laisse beaucoup plus facilement entrevoir[2]. De la Main Divine[3] (fig.1) qui accueille l'empereur en quadrige juste après la mort de Constantin au buste du Christ en personne, qui apparaîtra occasionnellement dans le monnayage beaucoup plus tardif de Justinien II, en passant surtout par l'apparition au Ve siècle de ces croix victorieuses qui deviennent l'attribut des empereurs qui sont vainqueurs en elles ou ces chrismes solitaires et gigantesques qui envahissent certains revers, il est évident qu'une iconographie chrétienne trouve sa place dans le monnayage impérial postérieur à Constantin.

SYMBOLES CHRETIENS

La discussion portant sur les chrismes (fig.2) a déjà fait couler beaucoup d'encre[4] et, bien que la grande extension de ces travaux ait probablement eu pour effet d'occulter les questions relatives à l'apparition de bustes frontaux et nimbés, il n'est pas inutile d'y revenir brièvement pour mettre en évidence le problème de la réception des images. Une interprétation particulièrement intéressante, bien qu'elle ne repose que sur des hypothèses, a été avancée concernant le chrisme surmontant le *labarum*[5] qui transperce le serpent (fig.3): partant d'une intention de pure propagande impériale, elle aurait pu être perçue — par un dérapage du sens que n'aurait pas prévu l'autorité émettrice — comme un symbole marquant la victoire sur le paganisme, sujet trop polémique pour l'époque, qui aurait entraîné son rapide retrait, ce qui expliquerait l'extrême rareté de la pièce. Cette explication a surtout pour intérêt de mettre en évidence la problématique de toute interprétation iconographique: la manière dont le message est décodé par le récepteur peut être extrêmement variable et doit être distinguée des motifs de l'émetteur. Ce qui donne sa nature chrétienne à un signe dépend dans une large mesure de la perspective dans laquelle on entend l'interpréter.

Fig. 2, à gauche. Tiré de M.R. ALFÖLDI, Die constantinische Goldprägung, table 4 (61) / R.I.C. 36, Ticinum, multiple d'argent, 315

Le cas des nimbes[6] (figs.4-8) que nous allons traiter est encore plus frappant. Un spectateur actuel et non averti, face à ces images, serait convaincu d'être en présence d'un Saint ou du Christ lui-même[7]. Il ne lui viendrait pas à l'idée que cet attribut ait pu appartenir à un grand nombre de divinités païennes et à l'empereur lui-même avant de devenir le symbole chrétien par excellence. Si l'autorité émettrice ne voulait pas faire de ces monnaies un instrument de propagande pour la nouvelle religion[8], peut-on rejeter d'emblée leur nature chrétienne? Ce serait résumer l'objet à ce que son créateur a voulu en faire. Mais l'objet a une vie propre, et l'objet numismatique, en particulier, circule largement de nombreuses années après sa mise sur le marché. Il est permis de croire que les habitants de l'Empire, à partir du milieu du IVe siècle — dont l'environnement se peuplait d'images chrétiennes de plus en plus grandioses dans lesquelles le nimbe commençait à jouer un rôle central — devaient voir ces monnaies d'un oeil nouveau. Notre étude doit donc se placer dans une double perspective, celle des origines qui explique l'emploi du motif par l'autorité émettrice, et celle de sa répercussion sur le monde des images qui influencera, par un retour subtil, sa propre perception.

En ce qui concerne le chrisme, la critique en arrive — pour la période constantinienne — à lui enlever, dans la plupart des cas, toute signification proprement iconographique (quand celui-ci ne semble être qu'un motif décoratif ou une marque de contrôle) ou, du moins, à lui ôter sa dimension religieuse au profit d'une interprétation allant dans le sens d'une banale propagande impériale. Cela peut paraître exagéré si l'on considère que le chrisme jouera clairement, pour

Fig. 3. Tiré de C.H.V. SUTHERLAND, R.A.G. CARSON, The Roman Imperial Coinage (vol. VII) / R.I.C. 19, Constantinople, follis, 327

Fig. 4. Tiré de M.R. ALFÖLDI, Die constantinische Goldprägung, table 5 (65-68) / R.I.C. 38, 37, 59, 41, Ticinum, solidus, 315-316

Fig. 5, Tiré de M.R. ALFÖLDI, Die constantinische Goldprägung, table 5 (65-68) / R.I.C. 38, 37, 59, 41, Ticinum, solidus, 315-316

Fig. 6. Tiré de M.R. ALFÖLDI, Die constantinische Goldprägung, table 5 (65-68) / R.I.C. 38, 37, 59, 41, Ticinum, solidus, 315-316

Fig. 7. Tiré de M.R. ALFÖLDI, Die constantinische Goldprägung, table 5 (65-68) / R.I.C. 38, 37, 59, 41, Ticinum, solidus, 315-316

Fig. 8. Tiré de G. DEPEYROT, Le Bas-Empire romain, p.69 / R.I.C. 25, Siscia, multiple du solidus, 317

Fig.1, à droite. Tiré de A. GRABAR, Le premier art chrétien, p.198 / R.I.C. 1, Constantinople, solidus, 337-340

❶ L'ambiguïté demeure quand on s'interroge sur la signification de l'église des Saints-Apôtres où il se fit inhumer. La question divise encore les critiques quand il s'agit de savoir si Constantin devait être perçu comme un treizième apôtre au milieu de ses égaux, comme un parallèle du Christ (son statut restant tout de même inférieur à celui de son homologue céleste) entouré de ses disciples, ou encore si ces douze apôtres pouvaient être rapprochés du panthéon olympien.

❷ "Les siècles fondateurs de Byzance, de la naissance de Constantinople (330) au tournant du IVe siècle, sont ceux d'une lente décrue de la thématique païenne et de la mise en place d'une symbolique chrétienne de plus en plus contraignante". C. MORRISSON, Constantinople et la monnaie byzantine.

❸ L'origine juive de cette iconographie ne laisse aucun doute sur l'identité divine de la main, ainsi que l'a parfaitement montré André Grabar.

❹ Voir par exemple P. BRUUN,"The Christian Signs on the Coins of Constantine" in Studies in Constantinian Numismatics (l'article date de 1962).

❺ *Labarum*: étendard de l'Empire romain, sur lequel Constantin aurait fait mettre une croix, le monogramme du Christ et la formule *In hoc signo vinces* ("Tu vaincras par ce signe"). (Définition du *Dictionnaire Hachette de la langue française*, 1980)

❻ On possède trois types de droits distincts: 3/4 profil, face, face avec un bras levé. Toutes les pièces furent frappées à Ticinum pour les célébrations de 315-316, à l'exception d'une monnaie très rare de Siscia un peu plus tardive (317). Cette dernière laisserait entendre que la reprise de ces motifs est envisageable à Siscia ou ailleurs quelques années après 315.

❼ Quoique l'absence de barbe, attribut classique du Christ depuis le Moyen Âge, le ferait naturellement pencher pour la première hypothèse. Là encore, le critère contemporain n'est pas valable pour l'antiquité tardive!

❽ Cela aurait été impossible puisque le nimbe n'apparaît dans le vocabulaire iconographique chrétien qu'après le règne de Constantin.

les successeurs de Constantin, le rôle essentiel et envahissant de symbole chrétien sous lequel l'empereur placera son pouvoir.

Mais si la richesse des études concernant les chrismes semble avoir presque totalement épuisé le sujet, nous nous trouvons en revanche confrontés à une étonnante indifférence de la part des numismates en ce qui concerne l'apparition soudaine de ces pièces, frappées entre 315 et 317, portant sur leur droit des bustes nimbés de face de l'empereur[9]. Pourtant, si le *corpus* se limite à quatre ou cinq types relativement rares, on a tout de même un matériel véritablement utilisable nettement plus étendu que dans le cas des chrismes. D'autant plus qu'il trouve une extension assez riche dans les types postérieurs de l'empereur et de l'impératrice trônant ou en majesté — dans un quadrige d'éléphants par exemple — réunissant les caractères essentiels de la frontalité et du nimbe (figs.9 et 10).

Quant à l'importance de ces monnaies, il suffit de considérer que le portrait de face sur l'avers des monnaies est un cas de figure extrêmement rare avant l'époque de Constantin[10] mais trouve de nombreuses extensions après lui[11].

Fig. 9, à droite. Tiré de M.R. ALFÖLDI, Die constantinische Goldprägung, table 16 (217) / R.I.C. 44, Constantinople, multiple du solidus, 328-9

Fig. 10. Tiré de C.H.V. SUTHERLAND, R.A.G. CARSON, The Roman Imperial Coinage (vol. VII) / R.I.C. 468, Trier, multiple du solidus, 326

LE PORTRAIT FRONTAL

L'apparition des portraits de face est un phénomène dont la signification est très riche pour la fin de l'antiquité. On voit émerger une attitude nouvelle concernant les images dont Plotin se fait le porte-parole. Il serait faux de faire de lui l'initiateur de cette nouvelle "mode", les néo-platoniciens étant généralement plutôt conservateurs en matière de religion et d'art, mais on peut voir dans les *Ennéades* les prémices plutôt que la cause d'une nouvelle approche des représentations plastiques. L'image n'est plus une reproduction de l'apparence des choses et des êtres, mais peut révéler à travers ses formes, la réalité incarnée du *nous*; l'esprit peut se rendre sensible à travers elle. Les moyens expressifs de ce nouveau "réalisme" débouchent sur une esthétique tout à fait nouvelle. D'une manière générale, la perspective change de forme et de fonction, tous les objets sont ramenés sur le même plan, de manière à ce que rien ne soit "obscurci" ou caché par sa situation dans l'espace. On préférera donc le portrait vu de face, et on tendra vers une certaine schématisation dans laquelle le personnage sera individualisé par ses attributs plus que par sa ressemblance physique[12]. Les portraits de face que l'on trouve non seulement chez Constantin, mais aussi, durant la même période, chez Licinius ou chez Maxence, sont particulièrement parlants à cet égard et font étrangement penser aux frises célèbres de l'arc de Constantin. C'est un lieu commun pour les historiens de l'art d'opposer la vieille tradition illusionniste aux nouveaux canons qui s'épanouiront dans l'art chrétien médiéval en comparant les formes esthétiques contradictoires que l'on trouve sur cet arc de triomphe: les médaillons empruntés à un monument de Septime Sévère et cette frise (fig.11) dans laquelle le nouveau "réalisme" trouve une expression particulièrement frappante. On peut dire en résumé que l'image du Bas-Empire tend à devenir un symbole de l'objet représenté plutôt qu'un reflet de son apparence, et qu'elle préfigure en cela l'usage de l'icône médiévale.

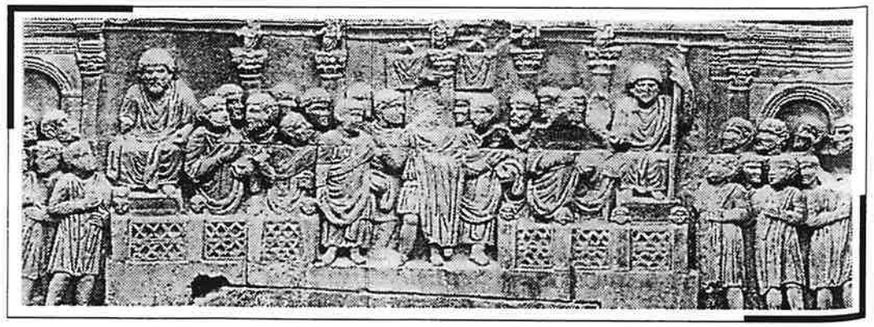
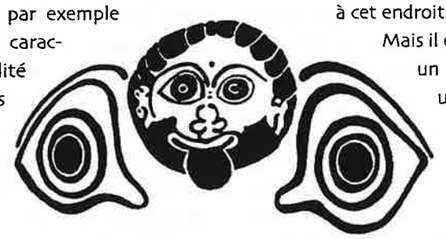
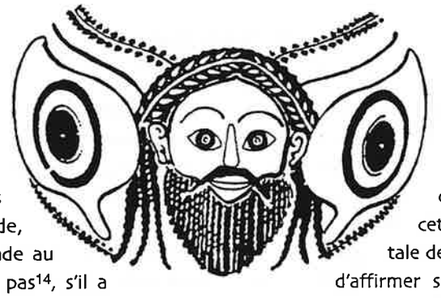


Fig. 11, à droite. Tiré de R.B. BANDINELLI, Rome, la fin de l'art antique, p. 77-78

Mais une telle conception n'est pas totalement originale dans le monde gréco-romain. L'antiquité hellénistique fournit des exemples très précoces, bien qu'isolés, de cette fonction particulière attribuée aux images, symboles à travers lesquels une réalité supérieure peut se manifester. On trouve par exemple de nombreux portraits caractérisés par une frontalité nécessaire, ainsi que des masques[13] de ces divinités très particulières dans le panthéon grec que sont Gorgô et Dionysos (fig. 12).





L'élément fondamental est le suivant: l'image n'est plus seulement objet regardé, elle devient aussi sujet regardant.

Ainsi, dans les *Bacchantes* d'Euripide, lorsque Penthée demande au dieu qu'il ne reconnaît pas[14], s'il a déjà vu Dionysos en rêve ou de ses propres yeux, ce dernier répond "*hôron hôronta*", ce qui signifie: "le voyant me voyant", ou encore: "je l'ai vu me voyant". Au-delà de la mise en abîme ironique de la situation du roi lui-même, cette réponse ambiguë met en évidence le fait que la divinité se révèle par le regard qu'elle porte sur Penthée. Quant à la Gorgone, l'importance de son regard est encore plus évidente, car il avait le pouvoir de changer en pierre celui qui le croisait. C'est pourquoi son effigie, qu'Athéna avait fixée au centre de son égide, viendra fréquemment orner les boucliers des guerriers grecs afin de pétrifier (au moins de peur) leurs adversaires.

L'usage apotropaïque de ces portraits rappelle étrangement l'épisode du pont Milvius et des chrismes que le "pieux" Constantin fit représenter sur les armes de ses soldats. Il y a là, peut-être, un élément de compréhension essentiel concernant l'intérêt porté par l'empereur pour ces nouvelles images apparemment si différentes l'une de l'autre que sont les chrismes et les portraits frontaux. Il s'agissait avant tout de s'approprier le pouvoir prophylactique qu'elles pouvaient véhiculer. En outre, il y a une similitude entre l'attitude de l'empereur et celle des premiers chrétiens en ce sens que — comme l'a bien montré Grabar — ceux-ci, dès le début du IIIe siècle, avaient considéré leurs images dans les catacombes comme des signes purement prophylactiques. On rappelait, par exemple, par une formule plus synthétique[15] que narrative et complète, le sauvetage de Jonas afin d'assurer le "sauvetage" de l'âme du fidèle qui était inhumé à cet endroit.

Mais il est difficile de voir dans un portrait de l'empereur une image à proprement parler prophylactique. En fait, tout comme Dionysos se révélait au buveur lorsque ce dernier finissait son vin et se trouvait soudain nez à nez avec la divinité dont le portrait ornait le fond de la coupe, il semble bien qu'il faille voir dans cette représentation frontale de l'empereur sa volonté d'affirmer sa présence, au moins symbolique, jusque dans les bourses de ses sujets. Mais cette présence n'a rien à voir avec les anciens portraits de profil, il s'agit d'une présence manifeste, tout comme les chrismes ou les portraits de la Gorgone avaient un effet supposé réel sur les boucliers des combattants grecs et romains.

L'art des catacombes, ces images-signes — selon l'expression de Grabar — aux vertus apotropaïques, de même que les chrismes ou les portraits frontaux de Constantin témoignent en fait de la renaissance, à l'époque du Bas-Empire, de la nature magique des images, dont l'origine est bien plus profonde et archaïque que ne l'est l'illusionnisme gréco-romain. Encore faut-il tenir compte du fait que, du point de vue iconographique, l'art monétaire était souvent plus conservateur que les autres formes de représentations, du fait que son support passait entre toutes les mains[16]. Depuis longtemps déjà, des portraits à l'image de l'empereur pouvaient remplacer ce dernier dans certaines circonstances, par exemple pour recevoir des ambassades étrangères ou pour présider des tribunaux[17]. A ce niveau, l'image-signe devient véritablement le symbole de la présence de l'être

Fig. 12, à gauche. Tiré de J.P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, La Grèce ancienne, rites de passages et transgressions, p.299

❾ Si l'on trouve des portraits frontaux et des nimbes sur des monnaies antérieures, c'est en revanche la première fois que ces deux caractères sont associés sur le droit d'une monnaie.

❿ On trouve par exemple une pièce isolée de Postume avec son portrait de demi-face dans une tradition encore fortement influencée par l'illusionnisme gréco-romain, et celles plus ou moins contemporaines de Maxence et de Licinius.

⓫ Il faut pourtant admettre que cela ne deviendra jamais un modèle dominant, probablement pour des questions de difficulté technique: le profil étant plus facile à réaliser sur une petite surface.

⓬ "Cette élévation de la notion de l'Empereur comporte une contrepartie: détachée dorénavant des conceptions humaines [...] la personne de l'Empereur régnant compta moins que le principe. Elle ne se présenta plus que comme l'instrument d'une volonté supérieure à la sienne. [...] à Byzance, le portrait du *basileus* devait très vite devenir un type, sans souci de ressemblance physique. [...] Il a ainsi acquis un caractère de permanence et tous les éléments qui le composent - les insignes, les vêtements de cérémonie réglementaires, le siège honorifique - participèrent également du caractère sacré de l'Empereur et de son effigie." G. FRANCASTEL, Le droit au trône, page 17.

⓭ Le caractère du masque est en soi remarquable, participe de la nature même de celui qui le porte, dissimulant ou révélant une identité qui s'exprime véritablement "à travers" lui.

⓮ Ce dernier portant un masque qui peut aussi bien le dissimuler aux yeux du roi que le révéler à ceux du public.

⓯ L'image était tellement abrégée que le sujet reste pour nous parfois indéchiffrable.

⓰ Il est remarquable de constater que la quasi totalité des monnaies qui nous concernent sont frappées en or. Elles étaient donc destinées à une frange de la population très particulière, citoyens riches et lettrés. En revanche, la plupart des pièces d'argent ou de bronze se contentaient de véhiculer des stéréotypes bien connus et facilement reconnaissables. La numismatique se révèle être particulièrement précieuse en ce sens que l'on aurait une vision biaisée des sensibilités esthétiques antiques si l'on ne considérait que les œuvres destinées à une certaine élite sociale.

⓱ Galienne FRANCASTEL précise: "à Byzance, cette vertu d'efficacité du portrait impérial résulta de son caractère sacré, tandis qu'à Rome - celle d'avant Dioclétien - elle n'avait d'autre valeur que représentative". Une lettre de Cyrille d'Alexandrie à Théodose II dénote d'un usage similaire de la Bible: "Le Saint-Synode fut réuni dans la Sainte-Eglise dite de Marie, et constitua comme un de ses membre, bien mieux, comme son chef, le Christ. En effet sur le trône fut placé le véritable Evangile".

représenté. Pourtant, le nouvel usage des images par l'empereur et, d'une manière générale, l'étiquette de la cour introduite par Dioclétien, ne furent pas compris aussi facilement par le peuple romain d'Occident, encore habitué aux anciennes traditions. Ammien Marcellin[18], relatant l'entrée solennelle de Constance II à Rome le 28 avril 357, décrit l'étonnement de la foule devant l'attitude impassible de l'empereur. Ce dernier était devenu l'être d'exception à travers lequel la divinité se manifestait aux mortels, tout comme ses portraits étaient, en son absence, les signes de sa présence. Le changement est clair: la nouvelle étiquette faisait adopter à l'empereur une attitude majestueuse et rigide, accompagnée d'un regard fixe et droit révélant la présence divine sous le patronage de laquelle il plaçait son règne, alors que la cour adoptait un "profil bas" et devait par exemple rester debout quand le monarque trônait. De même sur la monnaie, le buste de profil que l'on contemplait précédemment se retourne, et c'est lui, désormais, qui nous fixe. La pièce au revers de laquelle on trouve l'empereur dans un quadrige d'éléphant (fig.10) (situation similaire à la procession de Constance II), malgré la difficulté technique que cela suppose, est donc nécessairement tributaire d'une représentation frontale qui seule permet d'illustrer la nouvelle pompe impériale[19]. Quant au nimbe, il est intimement lié à ces représentations où l'accent est mis sur la majesté de l'empereur: il est associé à l'Empereur trônant au milieu de sa cour ou sur son quadrige triomphal alors qu'il est toujours absent des sujets guerriers.

LE NIMBE

L'origine du nimbe dans le monnayage de Constantin ne pose pas de véritable problème: en plus des nombreuses têtes radiées qui se répandent depuis Aurélien, on trouve plusieurs nimbes dans des monnaies remontant jusqu'au début du IIIe siècle[20]. Il s'agissait surtout de célébrer la divinité impériale. Le culte des empereurs s'ajoutait au culte ancien de Jupiter Capitolin. En outre, vers 310, Constantin abandonne sa divinité tutélaire (Hercule), que Dioclétien avait imposée à la cour d'Occident dans l'organisation de la Tétrarchie. Dans cette rupture qui voit le fils de Constance Chlore partir seul dans la course au pouvoir suprême, le prétendant retourne au culte solaire qu'aurait déjà pratiqué son père avant lui, et aurait été traditionnel à sa famille. Or, le *Sol invictus* sous lequel il placera un temps sa carrière avait le nimbe comme principal attribut.

Si Constantin n'inaugure pas l'usage du nimbe dans sa propagande[21], il demeure néanmoins un des individus les plus influents dans l'histoire de ce symbole. Non seulement il fut le premier à populariser son usage dans le monde romain, mais surtout, il est probablement le chaînon qui relie le nimbe païen au nimbe chrétien[22].

Bien que l'origine du symbole soit claire, en revanche, son interprétation est plus délicate, car son apparition (315) coïncide avec une période charnière et ambiguë. A cette époque, Constantin s'est déjà converti au christianisme depuis plusieurs années. Pourtant une pièce de Siscia de 317 porte encore sur son revers la légende SOLI INVICTO COMITI, avec l'image de Sol et d'un prisonnier à ses pieds. Une autre pièce de Ticinum porte sur son revers quatre enfants tenant les attributs des quatre saisons dont le type semble se rattacher, ici aussi, à la divinité solaire. On pourrait dire que le nimbe de Constantin exprime, de manière religieusement neutre, le culte impérial traditionnel chez les Romains (il n'est pas encore le nimbe de sainteté chrétien, puisque ce motif n'existe pas encore à cette époque), mais des traces du culte solaire demeurent présentes. L'idée religieuse s'était progressivement alliée au pouvoir pour le renforcer. C'est précisément sur ce point que se trouve une des plus grande réussite du règne de Constantin, et c'est par le buste nimbé que se manifeste de la manière la plus éclatante cette union sacrée qui permettra à son détenteur de réunifier l'Empire, et de lui imposer sa dynastie.

Mais si la dimension religieuse du message ne peut être écartée, comment un attribut issu du paganisme solaire a-t-il pu continuer à être associé à un empereur converti au christianisme? En fait, les liens qui unissent Sol et le Christ sont nombreux. La religion chrétienne a souvent procédé par assimilation pour s'imposer[23], et la célébration de la naissance du Christ fut superposée à celle du soleil (aux alentours du solstice d'hiver). Par ailleurs, la nature lumineuse du Christ a souvent été mise en évidence dans la Bible[24] et Clément d'Alexandrie[25], va jusqu'à confondre métaphoriquement les deux divinités: "car celui qui, sur son char solaire, passe à

[18] Il faut néanmoins noter que ce dernier était un païen et grand partisan de Julien l'Apostat, ce qui peut expliquer la tendance polémique de son point de vue.

[19] La presque totalité des images de triomphe en quadrige sont représentés de face dès la fin du IIIe siècle, même chez le rival païen de Constantin: Licinius.

[20] On a surtout un aureus de Geta, longtemps considéré comme le premier de son genre, mais aussi une monnaie de Caracalla et un Antonin le pieux.

[21] Au contraire du chrisme par exemple, qu'il fut le premier à intégrer à la propagande impériale.

[22] Il est significatif de voir que dans son imposante monographie consacrée au nimbe, Mme Collinet-Guérin fait figurer Constantin dans les deux chapitres distincts traitant du nimbe païen et du nimbe chrétien. Son analyse très pertinente complète celle du numismate J. Maurice:"...pourquoi le nimbe était attribut de majesté? Parce que Constantin, de lignée solaire, devait avoir comme attribut le rayonnement du dieu qu'il représentait; ce nimbe - l'auteur [Maurice], le veut païen d'origine et de signification - c'est un hommage rendu au descendant de la lignée solaire... Pour Constantin devenu chrétien, ce nimbe qui l'auréole est encore - à notre avis - le lien mystique qui le rattache à une lignée divine: à celle du Dieu des chrétiens dont il est le représentant sur terre. Ce symbole sans changer de forme, ni d'esprit, se transmet directement du paganisme au christianisme qui l'adopte." M. COLLINET-GUÉRIN, L'histoire du nimbe, page 212.

[23] Dans le monde celtique par exemple, de nombreuses églises furent construites sur l'emplacement de sources d'eau qui étaient le lieu traditionnel des cultes païens locaux.

[24] "Cette lumière était la véritable lumière, qui, en venant dans le monde, éclaire tout homme." (Jean 1,9)

[25] *Protreptikos*, XI, 114

côté de toute chose en traversant l'univers, le soleil de justice, visite sans distinction l'humanité toute entière". On a même retrouvé de très rares représentations du Christ portant tous les attributs de Sol: dans une nécropole sous l'église de Saint-Pierre à Rome (fig. 13) datant de la fin du IIIe ou du début du IVe siècle, on le voit portant un nimbe radié[26] et accompagné du char solaire. D'une manière générale, à l'époque de Constantin, la religion tend vers un certain monothéisme: les progrès de la religion chrétienne se font parallèlement à ceux qui touchent au culte du dieu solaire dont l'astre commençait à dominer, en l'effaçant progressivement, le panthéon païen. En fin de compte, la similitude la plus profonde que l'on peut trouver entre Sol et le Christ est manifeste sur le relief célèbre du sarcophage de Junius Bassus où le Fils de l'Homme était assis sur Caelus en dominateur de la voûte céleste.

Les statues de l'empereur sous les traits du dieu solaire que l'on vénérait sur la colonne de Porphyre ou durant les cérémonies de *dedicatio* de la nouvelle capitale, ainsi que nos bustes nimbés, apparaissent moins choquants au vu de ces rapprochements. L'empereur était associé à la divinité suprême, dominatrice du cosmos tout entier, dont la lumière rejaillissait sur lui et à travers lui, et c'est précisément cela que le nimbe était censé exprimer. On voit dès lors que le passage du patronage solaire à celui du Christ put se faire assez naturellement.

En revanche, pour la nouvelle religion, la collusion avec une divinité païenne était nécessairement plus problématique d'un point de vue théologique, malgré les similitudes que nous avons déjà mentionnées. C'est à ce niveau que l'iconographie impériale joua probablement un rôle essentiel. Si le nimbe radié qui ceint la tête du Christ sous l'église de Saint-Pierre resta sans lendemain, dérivant trop clairement de l'iconographie du dieu solaire, en revanche, le nimbe circulaire imitant celui que l'on trouve sur les monnaies de Constantin se répandit rapidement. L'empereur joua le rôle d'un intermédiaire précieux dans l'assimilation de ce symbole. La statue ayant les traits de Sol pouvait cohabiter avec des reliques chrétiennes à Constantinople pour la seule raison qu'elle était avant tout l'image du fondateur de la ville, et non celle d'une divinité païenne. L'empereur permet en quelque sorte la profanation de l'attribut qui lui est associé, et sa réutilisation à d'autres fins par l'iconographie chrétienne. Il en va de même en ce qui concerne le trône, longtemps réservé aux dieux du panthéon qui passe dans l'image impériale à l'époque de Constantin, et émerge, peu de temps après, dans les représentations chrétiennes de la *majestas Domini*[27].

Bien que l'iconographie chrétienne soit ainsi tributaire d'une certaine influence de la propagande impériale, elle ne tardera pas à poursuivre son propre chemin. Le nimbe du Christ deviendra bientôt cruciforme afin de rappeler l'instrument de sa passion, et sera ainsi proprement chrétien, sans confusion possible avec son modèle original. L'évolution du symbole ira jusqu'à effacer dans certains cas le nimbe circulaire des débuts en ne conservant plus que les bras de la croix qui émergent derrière la tête du Christ. C'est ce que l'on trouve sur les monnaies exceptionnelles de Justinien II où le Christ en personne occupe le droit tandis que l'Empereur, perdant le nimbe mais portant la croix, se trouve relégué au revers (fig. 20). On pourra même considérer la possibilité d'un retour d'influence de la religion chrétienne vers l'iconographie impériale quand les successeurs de Constantin feront exécuter leur effigie d'après le modèle du Christ en majesté entre les apôtres Pierre et Paul[28].

Fig. 13. Tiré de A. GRABAR, Le premier art chrétien, p.80

[26] Il est remarquable de constater qu'on se trouve là peut-être en présence du premier nimbe attaché à la personne du Christ.

[27] L'origine impériale d'un certain nombre de symboles chrétiens a récemment été rejetée en bloc dans l'ouvrage de T.F. MATHEWS: The Clash of Gods. La nature polémique de ce travail lui enlève parfois son objectivité. La question du nimbe y est à peine abordée, quant au trône, les conclusions me semblent hâtives et plus que douteuses. On préférera se référer à ce sujet au livre de Galienne FRANCASTEL: Le droit au trône.

[28] "Une monnaie éditée par Constantin II, Constance II et Constant I, présente la figure impériale trônante, nimbée, bénissante et encadrée des deux figures latérales. N'eût été l'inscription qui en précise les personnages, on la prendrait pour un Christ siégeant entre Pierre et Paul. Le rapport est ainsi renversé dès la seconde moitié du IVe siècle." Galienne FRANCASTEL: Le droit au trône.

CONCLUSION

D'une manière générale, dès le moment où le chrisme et le nimbe furent assimilés par l'iconographie chrétienne et s'affichèrent sur les grandioses mosaïques des églises, les spectateurs du Bas-Empire durent ressentir clairement la connotation religieuse de ces symboles associés à l'imagerie impériale. En allant plus loin, on serait en droit de se demander si nos bustes nimbés des années 315-317, malgré leur origine païenne et l'absence de référence chrétienne, sont aussi éloignés de la nouvelle religion qu'on veut bien le croire. En définitive, la forme et son origine importent moins que la fonction d'un attribut tel que le nimbe: mettre en évidence le lien qui unit l'empereur avec une divinité. Si l'empereur et le spectateur auquel il s'adresse sont tous deux chrétiens, alors le signe prendra valeur de symbole chrétien. L'ambiguïté qui plane autour de la figure du Christ et de son homologue solaire a pu être exploitée par l'empereur afin de ne pas heurter un public comptant encore de nombreux païens. C'est probablement la raison pour laquelle une iconographie clairement chrétienne est si difficile à trouver à cette époque de transition durant laquelle les efforts de l'empereur visèrent essentiellement à réunifier l'Empire.

Pour terminer, il suffira de jeter un œil à la bibliographie pour constater que dans ce type d'étude, les historiens, et les numismates en particulier, ont fort à gagner à s'associer au travail des historiens de l'art afin de faire parler pleinement ces documents si précieux que sont les pièces de monnaie. Il est particulièrement regrettable de ne voir pratiquement jamais un chercheur aussi considérable que Patrick Bruun s'appuyer sur les travaux incontournables d'André Grabar. C'est par une plus grande ouverture à l'interdisciplinarité que la numismatique pourra jouer son rôle essentiel de véritable source historique. A partir de quelques bustes nimbés, nous avons pu décrire l'évolution des formes esthétiques, du rapport des images avec la société, des conceptions religieuses du Bas-Empire, et peut-être, si c'est possible, avons-nous pu clarifier quelque peu la personnalité et le sens à donner à l'œuvre politique du premier empereur chrétien: Constantin.

Remerciements à Mesdames Régula Frei-Stolba et Anne Bielman sans lesquelles ce travail n'aurait jamais pu voir le jour.

HISTOIRE DE L'ART

BANDINELLI, B.
Rome, La fin de l'art antique, Paris, 1970 (Coll. "L'univers des formes")

COLLINET-GUERIN, M.
Histoire du nimbe des origines aux temps modernes, Paris, 1961

COTTIN, J.
Jésus Christ en écriture d'images, Paris, 1990

FRANCASTEL, Galienne
Le droit au trône, Paris, 1973

GRABAR, A.
Le premier art chrétien, Paris, 1966 (Coll. "L'univers des formes")

GRABAR, A.
L'empereur dans l'art byzantin, London, 1971 (1936)

GRABAR, A.
Les voies de la création en iconographie chrétienne, Paris, 1979

GRABAR, A.
"Les sources juives de l'art paléochrétien", in Cahiers archéologiques n°14, Paris, 1964

GRABAR, A.
"Plotin et les origines de l'esthétique médiévale", in Cahiers archéologiques n° I, Paris, 1945

L'ORANGE, H.P.
Studies in Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World, Oslo, 1953

MATHEWS, T.F.
The Clash of Gods, a Reinterpretation of Early Christian Art, Princeton, 1993

MIKOCKI, T.
La perspective dans l'art romain, Warszaw, 1990

STERN, H.
Le Calendrier de 354, Paris, 1953

REPERTOIRES ICONOGRAPHIQUES

Lexikon der Christlichen Ikonographie, Roma, Fribourg, Basel, Wien, 1971

REAU, L.
Iconographie de l'art chrétien, Paris, 1955

NUMISMATIQUE

ALFÖLDI, M.R.
Die constantinische Goldprägung: Untersuchung zu ihrer Bedeutung für Kaiserpolitik und Hofkunst, Bonn, 1963

BASTIEN, P.
Monnaies et donativa au Bas-Empire, Wetteren, 1988

BASTIEN, P.
Le buste monétaire des empereurs romains, Wetteren, 1992-3

BOURGEY, S.
L'empire romain (235-337 ap. J.-C.), Paris, 1991

BRUUN, P.
Studies in Constantinian Chronology, New York, 1961

BRUUN, P.
"Constantine and Licinius", in The Roman Imperial Coinage (vol. VII), édité par C.H.V. Sutherland et R.A.G. Carson, London, 1966

BRUUN, P.
"Early Christian Symbolism on Coins and Inscriptions", in Studies in Constantinian Numismatics, Roma, 1991 (1963)

BRUUN, P.
"The Christian signs on the Coins of Constantine", in Studies in Constantinian Numismatics, Roma, 1991 (1962)

BURNETT, A.
Coinage in the Roman World, London, 1987

CARSON, R.A.G.
Coins of the Roman Empire, London, 1990

DEPEYROT, G.
Le Bas-Empire romain, Paris, 1987

MAURICE, J.
Numismatique constantinienne: iconographie et chronologie, description historique des émissions monétaires, Paris, 1908-12

ROBERTSON, A.S.
Roman Imperial Coins in the Hunter Coin Cabinet, University of Glasgow, Oxford, 1978

SUTHERLAND, C.H.V.
Monnaies romaines, Fribourg, 1974

HISTOIRE ANCIENNE

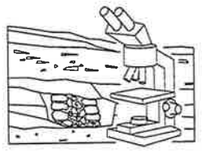
BARNES, T.D.
The New Empire of Diocletian and Constantine, Cambridge Mass.; London, 1982

BLEICKEN, J.
Constantin der Grosse und die Christen: Überlegungen zur konstantischen Wende, München, 1992

DRAKE, H.A.
In Praise of Constantine (a Historical Study and New Translation of Eusebius' Tricennalia Orations), Berkeley; Los Angeles; London, 1976

HEIM, F.
Virtus: idéologie politique et croyances religieuses au IVe siècle, Berne; Frankfurt, 1991

PIGANIOL, A.
L'empereur Constantin, Paris, 1932



LE TRAVAIL DU BRONZE À L'ÉPOQUE GALLO-ROMAINE.

Benoît Montandon

Le bronze, qu'en est-il réellement ? De son extraction jusqu'à la statuette, en passant par l'atelier. Le métal et son artiste d'un autre temps étrangement semblable au nôtre.

LE BRONZE PERDURE

Le passage de l'âge du Bronze à l'âge du Fer ne marque pas seulement un changement chronologique, mais surtout une transition entre deux technologies. Le fer, plus solide, va peu à peu remplacer l'alliage de bronze pour la fabrication d'armes, puis s'étendre rapidement à bien d'autres domaines. Pourtant le travail du bronze ne disparaît pas pour autant de l'horizon archéologique, il subit simplement une réorientation. D'utilitaire, il devient parure, ornement, vaisselle de luxe ou encore un métal onéreux pour les offrandes. Le fait que sa couleur soit assez proche de celle de l'or n'est d'ailleurs pas étranger à cette évolution[1]. Ceci laisse présager une redéfinition du statut du petit artisan bronzier, qui se retrouve pratiquement propulsé au rang d'orfèvre. Cet article se propose de présenter les divers procédures techniques du travail du bronze à cette époque tout en mettant en évidence les indices archéologiques à prendre en considération lors de la fouille d'un atelier. Les notions de commerce et de rôle social seront aussi abordées par l'entremise d'hypothèses, qui ont, tout du moins, le mérite de souligner les différents états de la recherche. Mais savez-vous réellement ce qu'est le bronze ?

LE BRONZE : UN MÉLANGE DE MÉTAUX

Il s'agit en premier lieu de définir le métal lui-même. Le bronze est un alliage de plusieurs minerais. Composé principalement de cuivre (on parle d'ailleurs d'alliages base cuivre), les artisans lui ajoutent encore un ou plusieurs métaux, notamment l'étain, le plomb et le zinc[2]. Cette procédure permet en effet de modifier la structure moléculaire du cuivre en la solidifiant. Des raisons tant pratiques qu'économiques nous font supposer que les minerais étaient mis en fusion sur le lieu d'extraction déjà. Ce procédé, appelé réduction du métal, est exécuté dans l'intention d'éliminer le plus d'impuretés possible, puis ils étaient coulés généralement sous la forme d'une barre de métal pur. Ces lingots étaient ensuite mis en circulation jusqu'à parvenir dans l'atelier du bronzier. La découverte de nombreux lingots de cuivre, mais aussi de plomb, sur tout le territoire gallo-romain réduit l'hypothèse d'une circulation de lingots en bronze excepté éventuellement au sein d'un habitat groupé. A ce propos nous n'avons pas encore la possibilité d'attribuer une quelconque valeur commerciale à ces lingots bruts. L'artisan bronzier réalisait donc son mélange de métaux dans son atelier et gardait probablement la recette de son bronze secrète.

Les principaux types d'alliages base cuivre de l'époque gallo-romaine sont le bronze, le laiton ou encore le bronze au plomb. Ceux-ci n'échappent pas à leur lot d'impuretés comme l'arsenic, le nickel, l'argent ou l'antimoine. Selon certaines hypothèses, une recherche sérieuse pourraient fournir des indices sur les mines d'origine par l'analyse de la présence d'éléments d'impuretés et sa proportion. Actuellement, l'analyse par spectrométrie d'émission dans l'ultraviolet procure aux scientifiques une connaissance plus précise sur la composition d'un objet en bronze. Cette méthode a permis en outre de constater que le choix de l'alliage dépend de la nature de l'objet à réaliser[3]. L'exemple d'Alesia illustre ces nouvelles études : l'analyse d'un corpus de vaisselle a montré que l'alliage base cuivre utilisé est le bronze, *stricto sensu*, notamment pour la panse, qui est martelée. Par contre, les anses ont été coulées en alliage ternaire. La différence de technique explique ici ce changement de matériau, mais il est aussi possible que les deux pièces n'aient pas été forgées dans le même atelier[4]. De plus, il apparaît que cette composition est conforme à un échantillon de vaisselle de 78 pièces provenant de différentes régions gallo-romaines.

La notion de pourcentages des divers métaux à l'intérieur de l'alliage n'est pas oubliée, car les scientifiques connaissent maintenant la composition exacte de plusieurs corpus d'objets. Cependant, si le type de l'alliage est clairement défini, les pourcentages des métaux varient trop pour être significatifs. Les raisons de ce résultat sont dues à deux états de faits :

- Chaque atelier possède ses propres recettes d'alliages. Mais l'artisan suivait-il vraiment sa recette au gramme près?
- La refonte des objets en bronze "usagés", mentionnée par Pline l'ancien[5], à laquelle on rajoute encore des lingots de minerais, brouille toutes les données.

Il semble dès lors difficile d'affiner encore plus ces résultats et il faudra nous contenter, et c'est déjà un progrès, de pouvoir définir le type de l'alliage utilisé pour la fabrication d'une certaine catégorie d'objets.

LA CHAÎNE OPÉRATOIRE

La fouille d'un atelier de bronzier permet la mise en évidence de toutes les étapes que nécessite la production d'objets en bronze. Les divers aspects techniques évoqués ici n'ont pour but que de familiariser l'esprit du lecteur aux vestiges pouvant être mis à jour lors d'une intervention archéologique sur le lieu de travail de l'artisan bronzier.

FABRICATIONS DE MOULES ET DE CREUSETS

Avant de passer à la réalisation d'objets, l'artisan bronzier doit se doter de deux éléments indispensables, d'une part le récipient dans lequel le métal entrera en fusion, le creuset, et d'autre part le moule de l'objet à réaliser. Les matériaux et les techniques utilisés méritent une attention particulière.

LES MOULES

On connaît deux différents types de moules: bivalve ou monovalve.
Composé de deux parties le plus souvent attachées ensemble lors de l'opération de coulage, le moule bivalve peut être en pierre, en argile cuite, ou même en bronze. Le procédé consiste simplement à graver à l'intérieur des deux parties le négatif d'un objet en ménageant un canal de coulée. Il restera ensuite, après coulage, à séparer les deux parties pour démouler l'objet. Le principal intérêt archéologique de ce type de moule réside dans sa relative solidité qui permet parfois de le retrouver intact, alors que l'artisan doit obligatoirement briser le moule monovalve pour en extraire son objet.
Si le fonctionnement du moule bivalve, donc réutilisable, se comprend aisément, il n'en va pas de même pour le moule monovalve et l'utilisation du procédé de la cire perdue. En effet, celui-ci est réalisé en quatre étapes. Premièrement, il s'agit de façonner avec de la cire l'objet que l'on veut confectionner en bronze. L'utilisation de la cire permet deux avantages majeurs. D'une part, elle se travaille facilement et d'autre part sa température de fusion est très basse, ce qui permet de la récupérer aisément. Une fois l'objet ou la grappe d'objets

in G. Garragia, Le travail du bronze à l'époque gallo-romaine, 1989, pp. 431-439.

Glossaire

Bronze : *Mélange de cuivre et d'étain, mais l'ajout d'étain doit dépasser les 1,5% pour ne pas être considéré comme impureté.*

Laiton : *Mélange de cuivre et de zinc, dont la limite inférieure est de 2%*

Laiton au plomb : *Mélange de cuivre, zinc et plomb, dont la limite inférieure du plomb est également de 2%.*

Alliage ternaire : *Composé de cuivre, étain et plomb, on l'appelle communément bronze au plomb.*

Alliage quaternaire : *Mélange de cuivre, étain, plomb et zinc.*

Canaux de coulée : *Conduits destinés à permettre le passage du métal liquide lors de la coulée. Dans le procédé de la font à la cire perdue ces canaux sont ménagés à travers le moule, dans celui de la fonte au sable ils sont creusés dans le sable même lors du moulage. Après la coulée et le refroidissement, ces conduits forment un réseau de métal cernant l'objet qui disparaîtra lors de l'ébarbage.*

Ebarbage : *Opération de finition d'un objet coulé qui consiste à faire disparaître au moyen de divers outils dont la lime et le burin, le réseau de canaux de coulée et d'évents qui l'entoure afin de rétablir la forme exacte de la pièce*

Ebavurage : *Opération de finition d'un objet coulé qui consiste à débarrasser son épiderme des bavures résultant des infiltrations de métal.*

Ecrouissage : *Modification de structure qui altère les propriétés d'un métal, produite par le travail à froid (étirage, ...) à une température inférieure à celle où ses molécules peuvent reprendre leur équilibre. L'écrouissage, en resserrant les molécules du métal, le rend plus dense, plus résistant et plus dur, mais affecte son élasticité et sa malléabilité*

Etirage : *Allongement d'un fil de bronze par martelage. L'étirage à froid du fil nécessite qu'on le recuise de temps en temps car le métal s'écrouirait et finirait par se déchirer.*

Events : *Canaux ménagés dans l'épaisseur du moule qui permettent l'échappement des gaz lors de la coulée dans le procédé de la fonte à la cire perdue. Après la coulée, ils forment un réseau de tiges métalliques entourant la pièce exécutée qui sera enlevée lors de l'ébarbage. Dans le procédé de la fonte au sable, les évents servent de conduits d'évacuation des gaz se dégageant du noyau.*

Martelage : *Technique de base de la chaudronnerie qui consiste à frapper les métaux à chaud ou à froid (le bronze se martèle bien à froid si l'on opère des recuits lorsque la dureté devient trop forte), pour améliorer leurs propriétés ou pour donner leur forme aux objets. Le martelage d'une tôle augmente sa résistance aux déchirures pour une épaisseur donnée. Ce procédé fréquemment utilisé pour la fabrication de vaisselle a aussi été employé pour la réalisation de toutes sortes d'objets.*

Recuit : *Action de réchauffer modérément le bronze et de laisser refroidir lentement afin de lui restituer son équilibre moléculaire perdu au cours du travail à froid et d'annuler les effets de l'écrouissage. Le recuit rend aux alliages leurs propriétés initiales.*

Soufflures : *Défauts de fonte résultant d'une faiblesse du moule qui se matérialisent sur l'épiderme du bronze par des boursouflures.*

1 Par contre, il est bien moins cher !!!

2 Vous trouverez dans le glossaire les définitions de ces différents bronzes. Pour leurs propriétés, se référer à l'article de A.Ogay, La corrosion, source d'indices archéologiques, in Chronozones, vol.2, 1995, pp. 74-80.

3 In Recherches gallo-romaines, I, 1985.

4 In G. Garragia, Le travail du bronze à l'époque gallo-romaine, 1989, pp. 431-439.

5 In *Histoires Naturelles*, I, XXXIV, 48, 97.

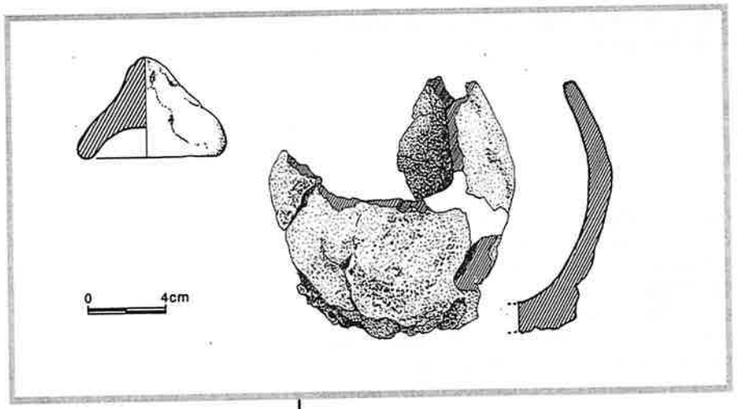


Fig. 2 Creuset et couvercle de l'atelier de bronzier, in Université de Bourgogne, Techniques antiques du bronze, Publication du C.R.T.G.R., 12, Dijon, 1988

sculptée, l'artisan bronzier appliquait la pâte à moule dessus, il s'agit là de la deuxième étape. Cette pâte était à base d'argile et probablement de poudre d'argile cuite provenant d'anciens fragments de moules, on y ajoutait encore des matières organiques comme la paille ou le foin par exemple, pour éviter que les moules ne se fissurent lors du coulage. De plus ces matières ont la propriété d'absorber les gaz qui s'échappent du métal en refroidissant et de limiter les risques d'éventuelles soufflures dans le métal. Les moules sont constitués de deux couches. La première adhère le plus finement possible à la cire afin de rendre le profil de l'objet de manière précise et doit être légèrement poreuse pour permettre aux gaz de s'échapper. La deuxième enfin assure la résistance à la chaleur et à la pression du métal en fusion.

Le moule étant réalisé, l'artisan passait à la troisième étape , à savoir le séchage, que l'on pourrait presque séparer en deux phases. Tout d'abord un séchage à température ambiante dont la durée peut s'étendre jusqu'à 24 heures. Puis une légère cuisson à environ 200°C qui permet le décirage ainsi que le séchage du moule en profondeur. Ceci fait, il ne reste plus que la quatrième étape, la cuisson. Les moules sont alors pratiquement noyés, à l'intérieur d'un foyer, dans une couche de charbon de bois afin d'obtenir une cuisson homogène. La chaleur atteindra environ 800°C pendant quatre heures au moyen d'une soufflerie ou d'un système d'aération qui attise le feu, dans les cas des fours les plus perfectionnés[6].

D'un point de vue archéologique, il n'est pas rare que l'on retrouve des fragments de moules d'une grappe d'objets. C'est-à-dire que l'artisan réalisait le moule de plusieurs objets de même nature pour les couler ensemble et à moindre frais. Dans ces cas-là, on s'accorde à dire que la production de cet objet dépassait le cadre spécifique de la population de l'agglomération. En principe, il s'agit de petits objets, car l'artisan ne pouvait pas vraiment fabriquer un moule contenant plusieurs statues par exemple.

Les intérêts de ce genre de moules sont multiples: facilement réalisables, ils permettent éventuellement une fabrication en série et leur caractère unique permet une évolution continue. Par contre, il s'avère souvent difficile voire impossible de reconstituer leurs fragments.

Il existe encore un autre matériau susceptible d'avoir été utilisé pour confectionner les moules: le sable. Cette technique, dite de la fonte au sable, consiste à tasser du sable additionné d'un liant sur un objet. Le moule de sable est ensuite retiré avec précaution et on le laisse sécher sans le cuire. Une fois l'objet coulé, le moule sera dispersé. Cependant, sa nature totalement disparate rend cette technique très hypothétique.

Les creusets

Les creusets sont formés d'un mélange de céramique broyée, malaxée avec de l'argile et des dégraissants de type foin et paille. Leur taille dépend surtout de la quantité de métal à fondre pour obtenir l'objet désiré, mais ils restent souvent assez petits pour faciliter la fusion. Leur cuisson ne diffère pas de celle des moules, déjà détaillée plus haut. La forme d'un creuset se caractérise par un fond assez large et une ouverture très resserrée pourvue d'un léger ressaut afin de faciliter leur préhension grâce à une pince (fig. 2 et 3). Contrairement à la plupart des moules, les creusets sont susceptibles d'être réutilisés. Les cuissons successives les rendent d'ailleurs plus solides par le processus de vitrification. Ils nécessitent donc une production beaucoup moins importante.

Le bronzier possède maintenant les deux instruments nécessaires à la phase de réalisation.

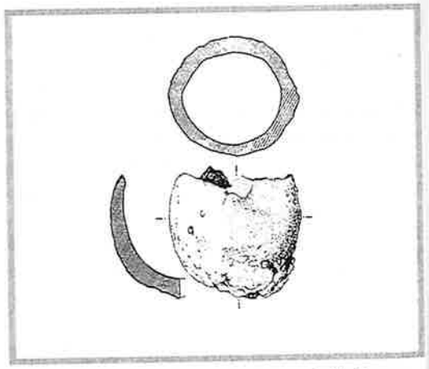


Fig. 3 Creuset de l'atelier de bronzier, in Université de Bourgogne, Techniques antiques du bronze, Publication du C.R.T.G.R., 12, Dijon, 1988

Les techniques de productions

En fait de techniques de productions, il s'agit surtout ici de décrire la méthode générale utilisée par les artisans et non de présenter la fabrication détaillée d'un objet particulier. Ce processus se sépare en trois phases: fusion, coulage et travaux de finition.

La fusion

Le travail du bronzier commence par la fabrication de l'alliage. Pour cela, il va disposer environ trois à quatre creusets dans des poches creusées dans le sol, les foyers. Ces creusets contiennent les lingots des divers métaux nécessaires à l'obtention d'un alliage base cuivre et sont entourés et même noyés dans une couche abondante de charbon de bois. Le composant de l'alliage, dont la température de fusion est la plus élevée, est le cuivre. Celui-ci se liquéfie à 1083°C. Cette température peut être atteinte uniquement à l'aide d'un soufflet, qui maintient en outre un rôle de régulateur de la température. Les soufflets sont confectionnés en peau d'animaux et en bois. Ils ne laissent pas de traces archéologiques excepté la présence d'une éventuelle tuyère en terre cuite (sorte d'embout), lorsqu'elle n'est pas récupérée par l'artisan. La place du foyer prend donc une importance stratégique de choix puisqu'il doit être protégé du vent et de la température extérieure. Cette opération, ainsi que la suivante, doivent obligatoirement se passer dans une obscurité quasi totale afin que l'artisan puisse contrôler la couleur de son mélange de métaux. C'est en effet la couleur qui lui indique le degré de fusion de l'alliage.

Le coulage

L'opération de coulage suit immédiatement la fusion. Les moules sont placés à proximité des creusets afin d'éviter non seulement un déplacement trop long, mais aussi le risque d'un refroidissement du métal. De plus les moules doivent être réchauffés avant le coulage pour diminuer les risques de fissures ou d'éclatement. D'un point de vue pratique, l'artisan pouvait les placer en bordure du même foyer que les creusets ou prévoir un autre foyer à cet effet. D'une manière générale, l'opération entre le prélèvement du creuset hors du foyer et le coulage doit s'effectuer rapidement pour que le métal reste liquide tout le temps que durera cette procédure. Il faut peut-être introduire ici la notion de précautions dont l'artisan doit faire preuve en versant son alliage fondu et qui nécessite du temps ! Car chacun aura compris que le coulage consiste à verser le métal en fusion à l'intérieur du moule. Les moules sont ensuite refroidis pendant environ 24 heures avant de passer à l'opération de décochage qui consiste à briser les moules monovalves et à en retirer l'objet coulé.

La finition

Par finition, on entend généralement tous les travaux destinés à parfaire et/ou à assembler l'objet. Sur un objet moulé d'une pièce, il faut par exemple faire disparaître les canaux de coulée et d'évents[8], puis la polir. L'artisan utilise principalement des rivets pour assembler deux pièces, surtout dans le cas d'objets utilitaires.

Une autre technique de production consiste à marteler l'objet. Celui-ci s'effectue à chaud et nécessite plusieurs recuits. Il est utilisé notamment pour la réalisation de vaisselle et d'une manière générale pour toutes les épaisseurs trop minces pour être moulées[9]. La conception d'une fibule, par exemple, met en oeuvre les deux techniques. L'artisan moule une sorte de longue aiguille, sur laquelle le volume du métal est réparti stratégiquement, et il va ensuite la travailler pour lui donner sa forme finale et sa finesse de traits[10]. De même pour un chaudron fabriqué avec la technique du martelage, il n'est par rare de voir ses poignées coulées puis rivetées.

Ce bref aperçu du quotidien d'un bronzier antique permet de mieux cerner les structures que demande le travail du bronze à cette époque. Certes, la plupart des notions vues jusqu'à présent sont encore valables de nos jours, notament en Afrique. Ainsi, lorsqu'il s'agit d'interpréter la fouille d'un atelier de bronzier, il faut être conscient de tous les aspects techniques dont se sont servis les artisans sur leur lieu de travail.

La recette de grand-mère pour réaliser son propre moule[7].

Les proportions variant avec la taille du moule nous fourniront des proportions à respecter au jugé.

-Pour la première couche, mélanger du jus de bouse de vache fermentée à du sable fin dont la teneur en argile se situe aux environs de 15%.

-La deuxième couche se composera du même sable, auquel on aura préalablement ajouté des débris végétaux préparés à partir de crottins de chevaux.

-Il ne reste plus qu'à appliquer.

Le lieu de travail

L'exemple de l'atelier de bronziers de Bibracte (fig. 4) permettra à chacun de comprendre l'intérêt à connaître tous les aspects de la chaîne opératoire. Le choix de cet atelier n'est pas innocent, car il a fait l'objet d'une fouille et d'une publication récentes[11]. Situé à l'extérieur de l'enceinte de l'oppidum, mais près de la grande porte, l'atelier s'inscrit dans un contexte économique. On dirait aujourd'hui qu'il a pignon sur rue, la voie d'entrée étant le principal axe commercial de la cité. D'après le matériel découvert lors des fouilles, son activité s'étend depuis 30-25 av. J.-C. jusqu'au tout début de notre ère, environ l'an 10.

La surface de l'atelier comprend une aire rectangulaire de 7m 20 par 4m 80. Cependant, à l'époque où il fonctionne, le fossé du *Murus Gallicus* est comblé. Il pouvait donc s'étendre un peu plus loin au Sud-Ouest. Comme ce fossé fut recreusé par la suite, la limite n'apparaît pas de ce côté. Les traces de l'entrée n'en sont pas plus visibles, ce qui fait supposer une ouverture de même orientation que celle de la cave sur ce fossé. Il manque encore l'angle nord de l'atelier.

La notation "tranchée Bulliot" fait référence aux fouilles entreprises au début du siècle par l'archéologue G. Bulliot sur le Mont-Beuvray.

Le niveau de travail de cet atelier se trouve à environ 80 centimètres en dessous de la roche-mère ou terrain naturel désigné ici par roche en place. Il y a donc eu creusement pour l'implantation de l'atelier. Ceci est d'une extrême impor-

6 in M. Mangin et A. Thouvenin, La destination réelle des installations de travail des bronziers d'Alesia, in RAE, T 27, 1976, pp. 505-521.

7 recette utilisée par M. Pernot, J.-P. Guillaumet et D. Lacoste lors d'une reconstitution d'une fibule type Bibracte in Expérimentation sur la fonderie artisanale des alliages base cuivre, RAE, T 44, 1993, pp. 338-341.

8 Cf. glossaire.

9 Les épaisseurs inférieures à 3 mm semblent difficiles à réaliser à l'aide d'un moule.

10 Pour une recherche approfondie sur les aspects techniques et typologiques des fibules de Bibracte, voir l'ouvrage de J.-P. Guillaumet . Les fibules de Bibracte : technique et typologie, in Centre de recherche sur les techniques gréco-romaine, 1993.

11 A. Duval et alii, Les fouilles 1988-1989 dans les secteur "extra muros": l'atelier de bronzier, in RAE, T 42, fas. 2, 1993. pp 275-284.

tance, car cela permet de travailler à l'abri du vent et dans l'obscurité[12]. Cette surface était séparée en deux parties distinctes par une cloison qui, d'après les restes retrouvés, mesurait environ 50 cm et devait avoir les mêmes fonctions que la roche en place, à savoir protéger des courants d'air et créer l'obscurité adéquate.
Les deux fours situés au nord devaient donc probablement servir à la fusion du métal. Cette interprétation est en outre rendue possible par l'épaisse couche cendreuse recouvrant toute cette partie et par les traces de fortes combustions découvertes dans et à proximité des fours. Ceux-ci ont donc fonctionné à haute température et les moules bénéficiaient probablement de leur chaleur juste avant le coulage. Une autre cloison les sépare. Assez mince, elle ne devait pas non plus faire toute la hauteur de la pièce. Par contre, elle indique peut-être deux formes de travail. La partie où est située l'enclume pouvait être l'endroit réservé à la production d'objets qui nécessitent une reprise au martelage, comme les fibules, alors que l'autre partie servait au coulage des pièces ne demandant pas de telles opérations, comme les statues. Cette cloison peut encore indiquer un fonctionnement en batterie des deux fours, ce qui garantit une productivité importante. L'enclume de petite taille et comportant des traces de frappes sur tous ses côtés se transporte en effet assez facilement. On relève en outre la présence d'une lingotière près de l'enclume, dans laquelle l'artisan coulait le surplus de son alliage et pouvait ainsi le réutiliser par la suite.
La deuxième partie devait servir à la confection des moules et aux travaux de finition. Selon l'interprétation retenue pour la maquette du musée de Bibracte, les fosses étaient destinées à caler des planches, délimitant ainsi des lieux de stockage pour les différents matériaux nécessaires au fonctionnement de l'atelier. Les restes de bois décomposé retrouvés à l'intérieur de ces fosses semblent aller dans ce sens. Cependant, cette hypothèse reste aléatoire et il faudrait prendre soin de la confronter avec d'autres découvertes plus significatives. Le four ne présente pas par contre les mêmes signes de combustion élevée que les deux premiers. Il est donc fort probable que celui-ci était réservé à la cuisson des moules. L'endroit portant la mention "bois", se caractérise par la présence d'une quantité assez importante de limaille de bronze retrouvée notamment dans le pierrier. Cela permet en tous les cas d'interpréter cet espace comme le lieu de finition des objets. La maquette propose de restituer un établi au-dessus des deux premiers bois. Ceux-ci présentent en effet des trous dans lesquels pouvant venir se ficher les pieds de l'établi. Il va sans dire que l'artisan a besoin d'un établi, que ce soit pour la conception des moules ou pour les différents travaux de finition. Pour le dernier bois entouré du pierrier et qui présente lui aussi un trou de dimension légèrement plus grande que les autres, il est possible qu'il fût le support d'un touret à polir. Composé de deux disques horizontaux fixés sur une poutre se fichant au plancher et au plafond, il tournait sur lui-même. Le premier disque fixé à hauteur des pieds servait à donner de la vitesse au deuxième, fixé à hauteur de travail et destiné au polissage des objets.
Toute cette partie devait par contre bénéficier d'une luminosité plus importante, c'est pourquoi l'on restitue volontiers l'entrée à cet endroit ainsi qu'une fenêtre en regard de l'établi et du touret. Concernant la zone annexe de l'atelier, on peut supposer qu'il s'agissait de l'endroit de présentation et de vente des produits. La présence de trous de poteaux permet d'aller dans ce sens.

[12] On notera au passage qu'un autre atelier, mais consacré au travail du fer cette fois, fut retrouvé en-dessous de ce niveau.

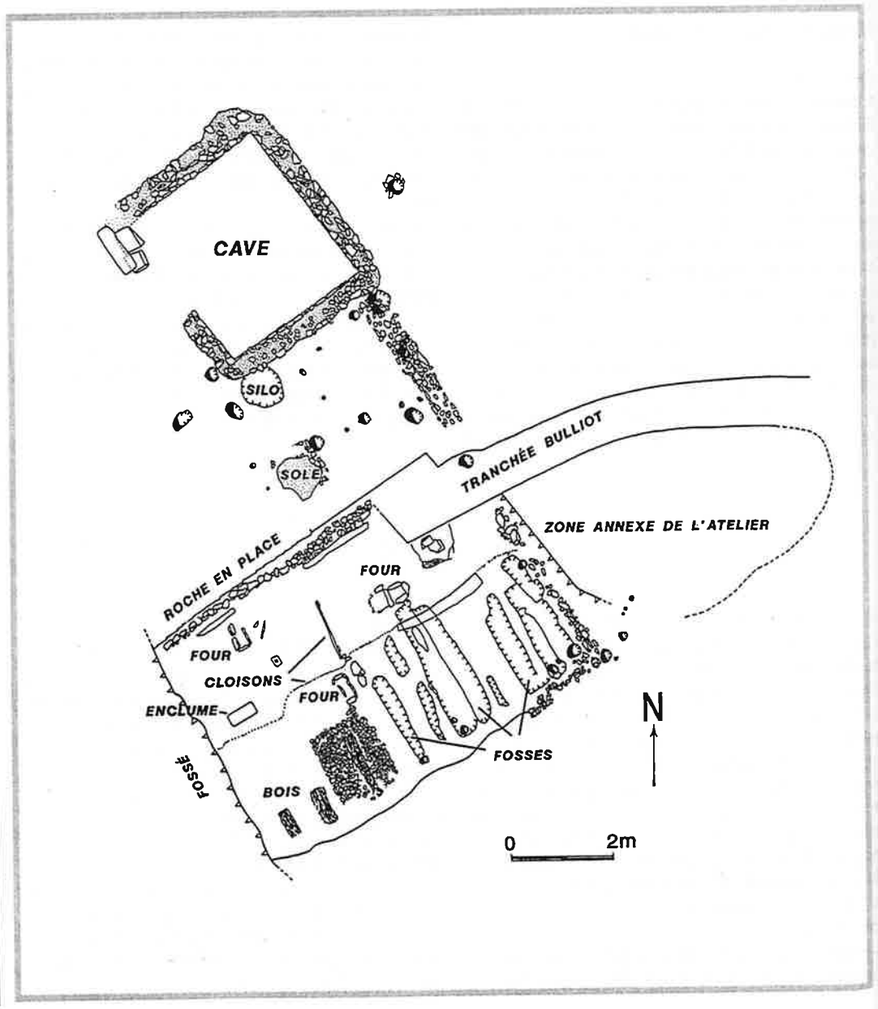


Fig. 4. Atelier de bronzier de Bibracte

L'ARTISANAT DU BRONZE AU SEIN D'UNE AGGLOMÉRATION

Il s'agit ici d'exposer des notions que l'archéologie se trouve bien en peine de développer. En effet, les principaux vestiges pouvant nous renseigner sont de deux types: 1. La relative importance des structures de l'artisanat du bronze, ainsi que la fréquence des ateliers dans une agglomération. 2. Les moules qui permettent de distinguer la nature et dans une certaine mesure l'intensité de la production. De fait, il existe deux types de production : la principale, donc la plus commune à toutes les agglomérations, est celle qui subvient aux besoins de sa propre communauté et que l'on qualifie de locale. La deuxième est nettement plus intéressante pour les archéologues, car elle permet de tisser quelques hypothèses quant aux relations qu'entretient un centre de production avec les populations environnantes. Il s'agit bien entendu de la production à grande échelle ou en série, qui dépasse évidement les besoins de la population résidente. On s'étonnera par contre de l'absence d'objets finis parmi ces vestiges, mais ce paradoxe peut s'expliquer de manière pertinente. Les artisans travaillaient principalement à la commande et donc il ne faut pas imaginer dans ces ateliers des étalages de produits manufacturés. Même dans le cas d'une surproduction invendue, le coût du métal devait impliquer une récupération systématique pour la refonte. Il est à ce propos dommage qu'aucune liste de prix des minerais ne nous soit parvenue, car elle aurait donné une série intéressante d'indices sur la rareté ou l'abondance de ces minerais.

Il semblerait en outre qu'il faille supposer une sorte de spécialisation par centres de production, grâce à laquelle la cité tirait du prestige et certainement un commerce fructueux. Ceci reste difficile à prouver, mais des villes renommées grâce à leur artisanat existent encore de nos jours. On pensera immédiatement à Cordoue et à son industrie du cuir pour illustrer ce propos.

Il existe cependant aussi des exemples de ces agglomérations à industrie spécialisée dans l'antiquité, notamment Alésia et Bibracte.

Les phalères d'Alesia

Alésia possède une situation privilégiée en se trouvant plus ou moins au centre de la Gaule et sur une énorme voie commerciale d'axe sud-nord. Ceci laisse déjà supposer un lieu d'échanges et de passage extraordinaire dans cette agglomération secondaire, qui connut un essor exceptionnel au cours des trois premiers siècles de notre ère et ce, malgré le désavantage de ne pas être un chef-lieu de cité.

Il apparaît pourtant, et Pline l'Ancien le confirme par ailleurs[13], qu'Alésia était renommée pour la qualité de ses pièces d'harnachement de chevaux et de chars. Bien entendu, la cité devait disposer d'autres sources de revenu, mais l'élément le plus significatif provient du nombre important d'ateliers de bronziers et de la continuité étonnante dont fait preuve ce genre d'artisanat sur près de trois siècles. L'impressionnante architecture des fours à moules[14], que l'on peut rapprocher des fours à pain encore utilisés parfois de nos jours sont eux

[13] In *Histoires Naturelles*, I, XXXIV, 48, 97.

[14] Les plans de ces fours sont publiés dans le tome II de la thèse de M. Mangin, 1981.

aussi un indice significatif de l'importance accordée à cet artisanat. Ils sont le reflet d'un souci de perfectionnement dans le but d'améliorer la productivité. En outre, les dépotoirs, curieusement situés dans les fondations des grands monuments de la cité[15], ont livré une énorme quantité de fragments de moules, qui, après reconstitution, se sont révélés être pour la plupart des négatifs de pièces d'harnachement de chevaux. Ces différents pendentifs et médaillons étaient coulés par trois pour les plus grands et par grappe de huit à douze pour les plus petits. Cette abondance de vestiges permet d'affirmer qu'une production aussi intense dépassait largement le cadre de la ville et il fallait par conséquent que cette marchandise soit écoulée ailleurs. La carte de répartition (fig. 5) des découvertes de pièces d'équipement de cavalerie comparables à celles produites à Alésia tente de restituer l'étendue du marché qu'aurait généré Alésia. S'il semble difficile de prétendre que toutes ces pièces proviennent d'Alésia, on peut raisonnablement penser, en travaillant avec la notion de proximité, qu'une grande partie de cette production se voyait destinée à approvisionner les armées placées sur le *limes* germano-réthique. Pour étayer ces affirmations, une phalère argentée portant la mention "PLINIO PRAEF(ECTO)" fut retrouvée à Xanthen sur cette même frontière. L'exemple d'Alésia reste le plus représentatif en l'état actuel des recherches dans ce domaine , mais il en existe d'autres qui commencent à voir le jour.

Les fibules de Bibracte

La découverte récente et les conclusions sur l'atelier de bronzier décrit plus haut réactualise en quelque sorte les fouilles d'un quartier d'artisans menées au début du siècle par G. Bulliot sur le lieu-dit de "La Combe-Chaudron". Nous pouvons ainsi supposer une fréquence d'ateliers de bronzier dépassant les besoins normaux de l'*oppidum*. Ces constatations restent malheureusement sans grande valeur tant que de nouvelles fouilles ne seront pas entreprises sur ce site. Certaines constatations demeurent cependant suite aux vestiges découverts dans notre atelier:

-présence d'un atelier du travail du fer dans une couche inférieure attestant une bonne tradition de la métallurgie à Bibracte et plus spécifiquement de la fabrication de fibules.

-découvertes de moules en grappes pouvant couler jusqu'à douze fibules en même temps. Cet argument à lui seul pourrait suffire à attester d'une importante production.

-il est désormais certain que même après leur migration à *Augustodunum* (Autun), les artisans éduens ont continué leur production de fibules.

En dépit d'arguments moins significatif qu'à Alésia, nous pouvons émettre, avec les réserves qui s'imposent, l'hypothèse d'une forte densité du travail du bronze ou en tous les cas de la métallurgie en général.

Le rôle social du bronzier

Que dire du statut du bronzier dans la société et quelle place y détient-il ? Répondre à cette question semble bien difficile en regard des informations mises au jour jusqu'à présent: il s'agit donc ici uniquement d'hypothèses.

A l'époque qui nous intéresse, le fer est devenu le métal utilisé par les armuriers alors que les alliages base cuivre ont pris un caractère luxueux indéniable. Dès lors, nous pouvons penser que, au sein de son agglomération, le bronzier reste certes un artisan, mais que ses clients le considèrent un peu comme un "humble" orfèvre. Dans le cas d'Alesia, le travail du bronze acquiert même ses lettres de noblesse grâce à la mention qu' en fait Pline[16]. Il va sans dire que ce prestige ainsi accordé procure aux bronziers une certaine reconnaissance de la part de leurs concitoyens. L'exemple de la cité d'Alésia nous fournit un autre fait pouvant aller dans ce sens[17]. Lors de l'installation de l'*oppidum* celtique vers 70-60 av. J.-C., le quartier artisanal fut réparti en lots de 20m et de 12m attribués respectivement au travail du bronze et à celui du fer. Si l'on peut aisément imaginer une collaboration entre les deux artisanats, on comprend mal qu'ils n'aient pas bénéficié d'une surface égale. Plusieurs explications sont possibles :

- la découverte de structures d'habitation dans les lots destinés aux bronziers, contrairement aux autres parties, peut faire penser à des logements communs qui nécessiteraient une place importante.

- l'étrange constance jusqu'au IV^{ème} siècle de notre ère d'une plus grande surface réservée aux ateliers du bronze confirmerait l'hypothèse selon laquelle le travail du bronze bénéficierait de la considération des notables de la ville. Cependant, il s'agit peut-être tout simplement de la réponse trouvée à des problèmes de stockage, car le bronzier a sans doute besoin d'un plus grand espace, notamment pour conserver toutes les matières premières nécessaires à la confection des moules.

On s'étonnera aussi du fait que les grands dépotoirs à moules découverts à Alesia soient situés dans les fondations de monuments prestigieux comme le théâtre par exemple. Les bénéfices enregistrés par la vente de tous ces harnachements de chevaux auraient-ils servi au financement de ces grands travaux ? La question se pose, mais nous ne disposons pas assez d'éléments suffisants pour pouvoir y répondre, car tant les sources archéologiques que historiques ne nous permettent pas de vérifier ces assertions.

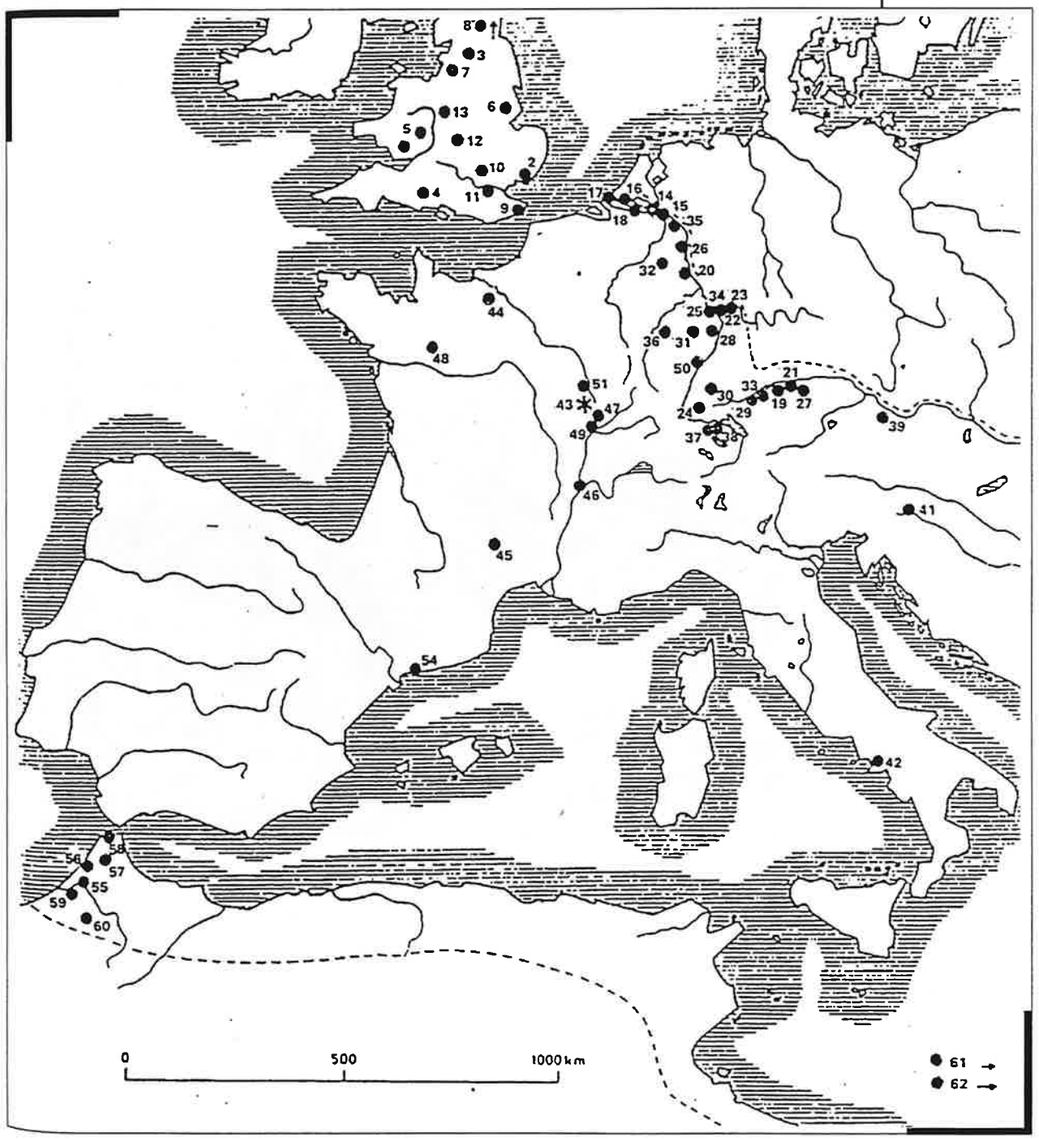


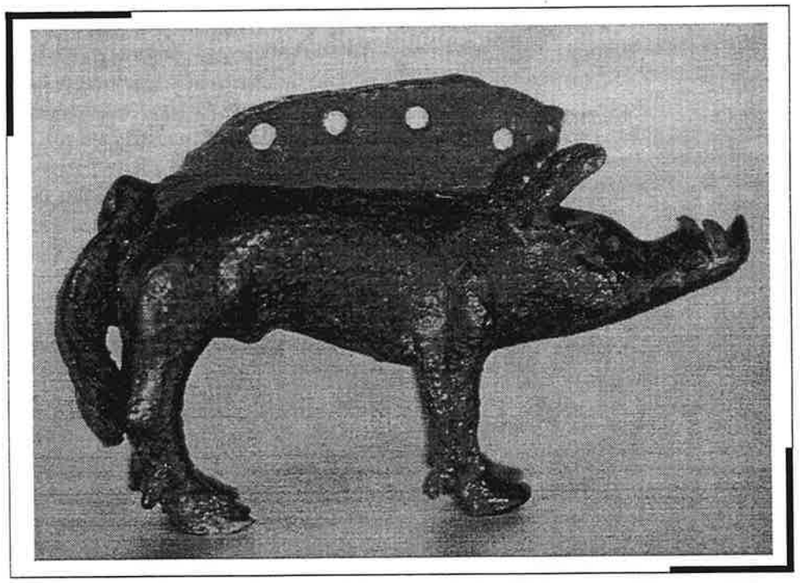
Fig. 5 carte de la liste des sites de découverte de pièces d'équipement de cavalerie comparables à celles produites à Alésia, in Rabeisen, E., 1990, *op. cit*

[16] voir note 13

[17] in J. Bénard, M. Mangin *et alii*, *Les agglomérations antiques de Côte d'Or*, 1994, p. 86.

Conclusion

La reconstitution de la chaîne opératoire du bronze à l'époque gallo-romaine permet de mieux appréhender les vestiges d'une fouille d'un atelier, même si celle-ci peut, comme à Bibracte, fournir des éléments inattendus. Toujours est-il que tous les processus utilisés par l'artisan se traduisent dans le terrain, ainsi que ses progrès d'ailleurs. C'est pourquoi il faudrait tenir compte de tous ces aspects purement techniques lors d'une interprétation. Concernant les quelques essais pour restituer les facettes de la vie du bronzier, il ne s'agit là que d'hypothèses pour la plupart, qu'il faudrait confronter à une quantité maximale de données pour espérer les soutenir à l'aide de chiffres et de pourcentages. Il manque, en fait, une distribution cartographique de ces centres de productions et de leurs "spécialités" pour nous permettre d'aller au-delà dans nos affirmations. Cette carte pourrait même faire entrer la notion de concurrence dans la valse des suppositions. C'est pourquoi, étant donné le cruel manque d'ouvrages de synthèse, il devient hasardeux de se risquer davantage, mais cela laisse de nombreuses pistes à notre imagination.



statuette de bronze:
sanglier, dans Ch. Goudineau, Ch. Peyre, Bibracte et les Eduens, à la découverte d'un peuple gaulois, éd. Errance, Paris 1993

Remerciements

Pour toute leur aide et leur contribution, j'aimerais saluer le mérite de Mlle Cléo Schöps, M. Alexandre Ogay, ainsi que M. Dominique Lacoste pour ses patientes explications entre autres...

Bénard J, Mangin M. et alii
Les agglomération antiques de côte d'or. Annales littéraires de l'université de Besançon. Les Belles Lettres. Paris, 1994

Bol P.C.
Antike Bronzetechnik. Verlag C.H. Beck. München, 1985.

Chardron-Picault P, Ducreux F
"Un quartier artisanal avec un atelier de bronziers à Autun.", RAE, T 44, 1993, p. 199-209

Condamin J, Boucher S.
"Recherches techniques sur des Bronzes de Gaule Romaine", IV. Gallia, T 31, 1973, p. 157-183

Duval A. et alii.
"Les fouilles 1988-1989 dans le secteur "extra-muros" : l'atelier de bronziers"", RAE, T 42, 1991, p. 275-284

Formigli E.
Antiche officine del bronzo. Nuova Immagine Editrice. Siena, 1993

Garragia G.
"Le travail du bronze à l'époque gallo-romaine". Les bronzes antiques de Paris, Musée Carnavalet. Paris, 1989, p 431-439

Guillaumet J.-P
Les fibules de Bibracte : technique et typologie. Université de Bougogne, Centre de recherche sur les techniques gréco-romaine. Edition augmentée. Dijon, 1993

Laboratoire de recherche
Recherches gallo-romaines I. Editions de la réunion des musées nationaux. Paris, des musées de France 1985

Mangin M, Thouvenin A.
"La destination réelle des installations de travail des bronziers d'Alesia", RAE, T 27, 1976. p. 505-521

Mangin M.
Un quartier de commerçants et d'artisans d'Alesia. Publication de l'université de Dijon, société des Belles-Lettres. Paris, 1981. (Tome I : texte, Tome II - planches.)

Mangin M.
Matériaux et méthodes de travail des bronziers d'Alesia: l'apport d'analyses récentes. Mélanges offerts au docteur J.-B. Colbert de Beaulieu. Le Léopard d'Or, 1987

Mangin M.
"Alesia: de l'oppidum à la ville gallo-romaine", in Il était une fois la Côte d'Or: 20 ans de recherches archéologiques. Dijon, Musée archéologique. Editions Errance, Paris, 1990. p.85-89

Pernot M, Guillaumet, J.-P. et Lacoste D.
"Expérimentation sur la fonderie artisanale des alliages base cuivre", RAE, T 44, 1993, p. 338-341

Petit J.-P, Mangin M. et alii.
Actes du colloque de Bliesbruck - Reinheim Bitche - 1992. Errance. Paris, 1994. (Tome I : actes, Tome II : Atlas.)

Rabeisen E.
"Le mobilier de bronze de la Tène Finale découvert à Alesia.", RAE, T 39, 1988, p. 273-287

Rabeisen E.
" la production d'équipement de cavalerie au Ier s. après J.-C. à Alésia (Alise-Sainte-Reine, Côte-d'Or, France)" Journal of a Roman Military Equipement Studies I, 1990, p. 73-97

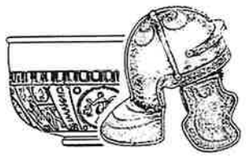
Rolley C. et alii.
Techniques antiques du bronze. Université de Bourgogne. Publication du CRTGR. n° 12, Dijon, 1988.

Roussel L.
"Fouilles de Mâlain-Mediolanum (Côte-d'Or)", Gallia, T 37, 1979. p 201-228

Sources littéraires antiques

César
La Guerre des Gaules. Livre III, XXI

Pline l'Ancien
Histoires Naturelles I. XXXIV, 48 et 97



MUSCLOSUS, HILARUS ET LES AUTRES...

...KAMIKAZES DU CIRQUE MAXIME

Anne Montavon

Une trentaine d'inscriptions mises au jour à Rome nous relate les exploits des agitatores (conducteurs de chars au cirque), personnages hauts en couleur adulés par les foules, dont la carrière prit souvent fin dans des circonstances pour le moins brutales.

INTRODUCTION

Ce court article constitue une reconnaissance, quelque peu tardive, de farouches personnages qui, au péril de leur vie, ont su égayer les jours du public romain en mal de sensations fortes. Joyeux héros du *Circus Maximus*, à mille lieue d'exercer "une profession sédentaire qui efféminе et ramollit"(Rousseau), les cochers méritent toute l'attention des "tranquilles" universitaires que nous sommes.

Les inscriptions, le plus souvent des épitaphes funéraires, ont permis de déterminer dans une certaine mesure l'identité (statut social et, parfois, origine) d'un petit nombre d'*agitatores*[1]. En outre, le thème des factions du cirque pour lesquelles concouraient nos fiers gaillards a pu être abordé, notamment dans le domaine des transferts d'une faction à une autre. Le *cursus* spécifique de certains cochers a apporté un certain nombre de renseignements relatifs aux victoires et aux récompenses acquises lors de leur carrière, fréquemment brisée dans la fleur de l'âge.

Le corpus utilisé pour accéder aux diverses informations consiste en une trentaine d'inscriptions relevées, pour la majeure partie d'entre elles, dans les *Inscriptiones Latinae Selectae (ILS)*[2]. L'absence de datation pour une majorité d'inscriptions n'a pas permis d'envisager cette recherche dans une perspective diachronique. Toutefois, chaque fois qu'il a été possible de déterminer la période durant laquelle sévissait un cocher, celle-ci est mentionnée.

Salvete frères humains et chapeau bas!

CLASSES D'INSCRIPTIONS

Sur un total de 27 inscriptions étudiées, il ressort que 24 sont des épitaphes funéraires, 2 des inscriptions honorifiques et l'on note une seule occurence de *graffito*.

Les deux inscriptions honorifiques répertoriées appartiennent à des cochers portant les *tria nomina* : C. Appuleius Diocles et P. Aelius Gutta Calpurnianus, Le premier était âgé de 42 ans, 7 mois et 23 jours lors de l'exécution de l'inscription. Cette dernière était probablement destinée à commémorer la mise à la retraite de ce cocher émérite. Le grand format de la plaque ainsi que la chronique détaillée de la carrière de Diocles concourent à cette interprétation.

Quant à la longue inscription du fier Gutta, elle se termine en ces termes: *hoc monumentum vivus feci*, ce qui suggère que l'*agitator* a lui-même commandé cette plaque après avoir lâché les rênes.

L'unique *graffito* recensé a été identifié sur une petite lampe en terre cuite. Sur la première ligne, on peut lire: *C. Annius Lacerta nica.* Le terme grec *nica* se rencontre employé à la place du latin *vincas* dans beaucoup d'inscriptions se rapportant aux jeux du cirque. En l'occurence, il s'agit certainement du graffite d'un "turfiste" satisfait de ses émoluments.

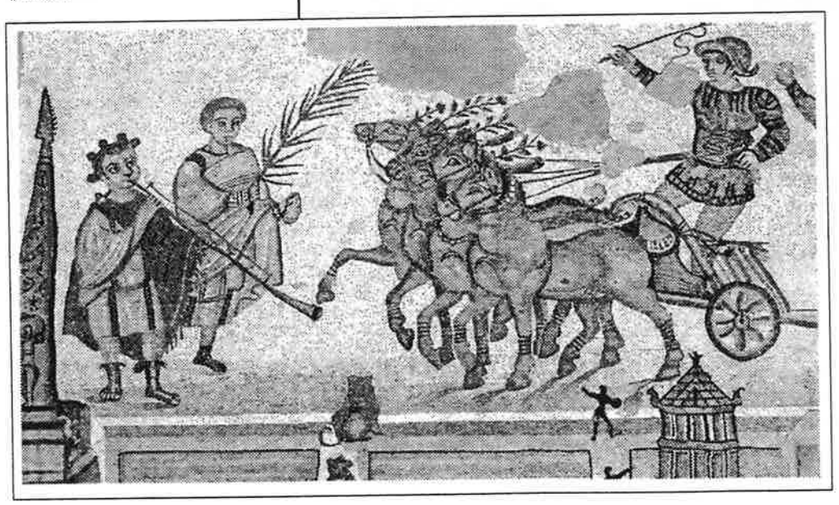


Fig. 1, Un trompettiste et l'éditeur des jeux attendent le cocher victorieux pour lui remettre ses récompenses. Tiré de J.-P. THUILLIER, Le sport dans la Rome antique, p.110

STATUT SOCIAL

Concernant le statut social, les inscriptions nous apprennent que la majorité des cochers était de condition servile: 31 esclaves face à 15 hommes libres portant soit les *tria nomina*, soit, au moins, un gentilice.

L'épitaphe d'un certain Epaphroditus nous apprend que ce dernier était esclave lorsqu'il concourait pour la faction rouge, puis affranchi chez les pourpres. Ses 178 victoires pour la faction rouge ont certainement contribué à son affranchissement; en effet, il paraît peu probable que seulement 8 victoires remportées avec les pourpres aient incité son *dominus* à lui lâcher la bride. Ainsi, son transfert dans la faction pourpre a très bien pu correspondre à son affranchissement. On peut également supposer que le nombre relativement élevé de ses victoires avec les rouges lui ait permis de thésauriser assez d'argent pour acheter sa liberté.

Le second personnage pouvant être indubitablement considéré comme un affranchi est L. Avilius Galata. Son inscription stipule *fact(ionis) russ(atae) lib(erto).*

L'épitaphe de deux frères, M. Aurelius Polynices et M. Aurelius Mollicius Tatianus, nous apprend qu'ils sont issus de la *natione verna* (de naissance servile). Ce sont donc également des affranchis.

Les inscriptions mentionnant les autres citoyens romains ne précisent pas leur statut d'affranchis. Toutefois, il est fort probable que l'on puisse les considérer comme tels. En effet, le métier d'*agitator,* considéré comme difficile et périlleux, était destiné aux plus basses classes de la société, tels les esclaves[3]. Malgré le mépris dans lequel était tenue la profession de cocher, dans le Digeste[4] ils n'étaient pas rangés parmi les personnes *infames* comme l'étaient leurs homologues des arènes: *"neque thymelici neque xystici neque* ***agitatores*** *(...) ignominiosi habeantur"*[5]. Les cochers étaient soutenus par la faveur populaire. On leur érigeait parfois des statues[6] et certains d'entre eux étaient chantés par des poètes, notamment l'*agitator* Scorpus par Martial[7]. Quelques empereurs, tels Caligula, Néron, Commode et Caracalla, se sont même adonnés aux joies des courses de chars[8]. On peut d'ailleurs noter que la plupart des gentilices d'*agitatores,* vraisemblablement affranchis impériaux, correspondent à des *gentes* d'empereurs: Aelius, Annius, Antonius, Aurelius, Flavius.

ORIGINE ET SIGNIFICATION DES NOMS UNIQUES OU COGNOMINA

La majorité des *agitatores,* soit 27 individus, porte un nom unique ou un *cognomen* grec, alors que 20 cochers en possèdent un latin. Cette constatation implique-t-elle que la plupart des conducteurs de chars était originaire d'Hellade?

Dans la majeure partie des cas, la provenance des auriges n'est pas mentionnée. Elle est indiquée sur seulement deux inscriptions d'individus portant un *cognomen* grec, C. Appuleius Diocles et M. Aurelius Polynices. Le premier a pour origine la Lusitanie et le second, né esclave à Rome[9], a conservé le nom de son père, également cocher, en tant que *cognomen*[10]. Il paraît probable que C. Appuleius Diocles ait choisi un surnom grec pour des raisons "scéniques". Une petite note d'exotisme *ex Oriente* est plus attrayante aux yeux de la masse que bon nombre de pseudonymes banalisés.

L'hypothèse de l'acquisition intentionnelle d'un nom "de théâtre" paraît séduisante et il serait tentant de l'appliquer à l'ensemble des *agitatores* portant un nom ou un surnom grec. En effet, si l'on examine la signification de ces derniers, outre les habituelles références à des aspects de la personnalité de l'individu[11], il apparaît qu'ils renvoient à des personnages mythologiques[12] ou réels[13].

Une observation de même ordre peut être faite en ce qui concerne les noms uniques ou surnoms latins. Outre un *cognomen* se rapportant à un lieu géographique[14]; dans l'ensemble, ils correspondent à des caractéristiques physiques ou morales: Cerdo (= gagne-petit), Communis (= affable),

1 Afin de ne pas alourdir le texte, les références ILS des agitatores sont indiquées à la fin de l'article par ordre alphabétique.

2 Le CIL, VI, 2 n'a pas pu être consulté en raison de son état de décomposition avancé. Afin de ne pas alourdir le texte, les références ILS des agitatores sont indiquées à la fin de l'article par ordre alphabétique.

3 Dion Cassius, LXIX, 16

4 Digeste, 3, 2, 4 pr.

5 "ni les acteurs, ni les athlètes, ni les cochers (...) ne sont tenus pour honteux".

6 Lucien, Nigrinus, 29

7 Martial, Epigrammes, X, 50 et 53

8 Dion Cassius, LIV, 14; Suétone, Caligula, 19 et 54 + Néron, 22; Tacite, Annales, XIV, 14

9 natione verna.

10 Comme l'indique le court poème rédigé en grec dans la partie inférieure de l'inscription.

11 Ex.: Epaphroditus (= charmant), Eutyches (= heureux), Eutymius (= plein d'ardeur),...

12 Ex.: Heraclides, Polynices, Polyph(f)emus, (Narc)issus, Orpheus,...

13 Ex.: Alexander, Menander, Nicander, Socrates,...

14 Albanus.

Crescens (= grandissant), Florus (= éclatant), Fortunatus (= heureux), Fuscus (= basané), Gutta (= la goutte?), Hilarus (= gai), Lacerta (= bras puissant), Liber (= libre), Mollicius (= souple), Musclosus (= musclé), Scirtus (= adroit?), Scorpus (= le scorpion?), Teres (= bien membré), Venustus (= plein de charme). L'origine de la plupart de ces pilotes de chars n'a pas pu être déterminée; toutefois, trois inscriptions nous apprennent l'origine de M. Aurelius Mollicius Tatianus, de Crescens et de Musclosus. Leurs provenances sont respectivement la plèbe de Rome, la Mauritanie et la *nat(ione) Tuscus* en Italie centrale.

ORGANISATION DES FACTIONS

La nécessité de pourvoir à tous les détails de l'organisation des jeux du cirque a contribué à constituer ce qu'on a appelé les partis ou factions, que l'on nommait communément par les noms des couleurs adoptées pour reconnaître dans la course le char et les cochers.

Dans la majorité des inscriptions, le nom du cocher est directement suivi de la faction du cirque pour laquelle il concourait: *agitator factionis russatae* (ILS, 5287), *agitator factionis albae* (ILS, 5283), *agitator factionis prasinae* (ILS, 5280), *agitator factionis venetae* (ILS, 5285).

L'organisation des factions à Rome ne semble pas remonter au-delà de l'Empire. Il n'y eut d'abord que deux factions, celle des rouges (*f. russea* ou *russata*) et celle des blancs (*f. alba* ou *albata*)[15]. La faction bleue (*f. veneta*) existait peut-être sous Auguste; quant à celle des verts (*f. prasina*), elle n'est pas mentionnée avant Caligula[16]. Domitien ajouta deux couleurs, la pourpre et la dorée (*purpureus et auratus pannus*), mais celles-ci n'ont pas perduré après son règne. Avant la fin du IIIe siècle, les deux anciens partis se subordonnèrent aux deux nouveaux; les blancs aux verts et les rouges aux bleus.

Lors des jeux du cirque, chaque faction était chargée de fournir des chevaux de course, des cochers exercés et le nombreux personnel annexe. Les factions avaient à leur tête des *domini* (directeurs), concourant parfois en tant qu'*agitatores*, comme l'attestent les inscriptions de Cl. Aurelius Polyphemus et de M. Aurelius Liber. Ce dernier, outre ses rôles d'*agitator* et de *dominus*, exerçait de surcroît la profession de *magister* (maître d'équitation) des verts. De plus, il est nommé *pater* (titre honorifique?) et *socius* (associé) de la faction verte. Une autre inscription nous apprend que Aurelius Heraclides, après avoir été cocher dans la faction bleue, a pratiqué le métier de *doctor* (entraîneur) des bleus et des verts.

De plus, on peut noter deux occurences de *cursores*[17] dans le corpus des inscriptions étudiées. La fonction de ces derniers reste ambiguë; selon J.-P. Thuillier[18], le terme de *cursor* serait à rapprocher de celui de *desultor* qui désignerait un cavalier-voltigeur, alors que d'autres auteurs assimilent *cursor* à *agitator*. Pour le présent travail, la seconde version a été prise en considération.

LEXIQUE

A pompa *:Une journée typique de courses de chars débutait par une procession. Toute victoire remportée directement après la cérémonie était désignée a pompa.*
Agitator miliarius *:Titre honorifique attribué à un cocher ayant remporté 1'000 courses ou plus.*
Biga *:Char tiré par deux chevaux.*
Binarum *:Course de chars durant laquelle deux cochers de la même faction coopéraient afin que l'un des deux l'emporte.*
Eripuit et vicit *:Technique consistant à s'échapper du peloton de tête peu avant l'arrivée.*
Occupavit et vicit *:Victoire acquise après avoir mené la course dans son intégralité.*
Pedibus ad quadrigam *:Genre de course dont la signification reste ambiguë; peut-être s'agit-il d'une course durant laquelle les cochers parcouraient les derniers mètres à pied!*
Praemisit et vicit *: Technique obscure; il est probable que le cocher victorieux restait délibérément à l'arrière dès le départ pour dépasser au dernier moment ses adversaires. Cette stratégie avait deux avantages: premièrement, elle lui évitait des collisions avec d'autres chars et, deuxièmement, les chevaux conservaient leur énergie pour le rush final.*
Remissus *:Une course durant laquelle le vainqueur ne pouvait être désigné en raison d'une arrivée serrée devait être recommencée.*
Revocatus *:Idem que remissus, mais dans les circonstances d'un faux départ.*
Singularum *:Course pendant laquelle un cocher par faction était engagé.*
Ternarum *:Trois cochers d'une même faction coopéraient lors d'une course afin que l'un d'entre eux s'illustre.*

15 Tertullien, De spect., 5 et 9
16 CIL, VI, 33950
17 ILS, 5279 et CIL, VI, 33950
18 Thuillier 1988

CURSUS DES AGITATORES

Seulement 27 noms de cochers sont suivis de la mention de leur(s) faction(s) (Fig. 2).

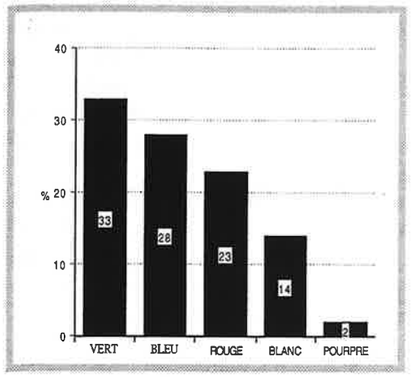


Fig. 2: Histogramme relatif au pourcentage d'*agitatores* par faction.

Le parti des verts semble avoir attiré un nombre relativement important d'auriges, alors qu'aucune occurence de la faction dorée n'a été observée. Parmi les 27 *agitatores*, 5[19] d'entre eux, dont 4 citoyens romains, ont exercé leur métier dans les quatre factions principales. Seul Epaphroditus a défendu les couleurs de deux factions, les rouges et les pourpres.

De nombreux transferts de cochers d'une faction à une autre ont dû se produire, particulièrement dans les premières années de leur carrière; toutefois, les termes dans lesquels s'opéraient ces changements restent inconnus. On peut imaginer que les individus de condition servile étaient vendus et achetés par les directeurs des factions en fonction de leurs succès, alors que les hommes libres vendaient leurs services sur le marché. En outre, il est notable que les cochers ayant remporté peu de victoires n'étaient pas sollicités par les autres factions. Scirtus, vainqueur 11 fois en 110 courses, n'a pas connu d'autres étables que celles des blancs. De même, Hyla a dû peiner pour remporter 28 victoires avec les bleus. Quant à Crescens des bleus, il ne l'a emporté qu'à 47 reprises et ce, en 686 courses; néanmoins, contrairement aux deux précédents "virtuoses", il a empoché quelques 1'558'346 sesterces.

La faction verte semble avoir connu les *agitatores* les plus farouches avec une moyenne de 930 victoires par cocher. Elle distance de très loin les autres partis nettement moins fortunés, notamment les pourpres qui ne comptabilisent que 8 victoires (précisons que cette moyenne a été établie à partir d'un seul individu!).

Rares sont les inscriptions comportant toutes les circonstances dans lesquelles ont été remportées les victoires des cochers, notamment la(les) faction(s) pour la(les)quelle(s) ils tenaient les rênes, le nombre et les noms des chevaux avec lesquels ils avaient mérité le prix, combien de fois ils avaient obtenu le premier, le second, le troisième ou le quatrième, ainsi que le montant des sommes qu'ils avaient gagnées.

Une inscription d'une telle exhaustivité est celle de C. Appuleius Diocles. Ce citoyen romain, d'après le monument élevé en son honneur dans la première moitié du IIe siècle, a débuté sa carrière en 122 en tant que membre de la faction blanche. Deux ans plus tard, il remportait sa première victoire. En 128, après 81[20] victoires avec les blancs, il fut transféré dans la faction des verts. Après un bref passage dans le parti des bleus, il fut engagé dans la faction rouge pour finalement prendre sa retraite en 146.

Durant sa carrière de 24 ans, Diocles participa à 4'257 courses pour en gagner 1'462. Ainsi il appartenait au cercle très fermé des *agitatores miliarii*[21], comme notamment Communis, Epaphroditus et Venustus qui sont cités dans la même inscription. En remportant environ un tiers des courses dans lesquelles il était engagé, Diocles peut être considéré comme la crème des cochers de Rome.

La majeure partie de ses succès fut obtenue lors de courses "en solitaire" (*singularum*), ce qui signifie qu'il était le seul cocher de sa faction à participer à la course. Les victoires de ce genre lui rapportèrent à plusieurs reprises des récompenses pécuniaires majeures:

Montant de la récompense:	*Nombre de fois:*
30'000 sesterces	*32*
40'000 sesterces	*28*
50'000 sesterces	*29*
60'000 sesterces	*3*

De plus, il fut victorieux lors de 347 courses "en duo"(*binarum*) et 51 "en trio"(*ternarum*). Il effectua la majorité de ses courses

19 ILS, 5281+5286-1 et -2, 5287, 5288
20 Ou 91?
21 Pour les termes en italique: cf. lexique.

en quadrige; toutefois, il remporta quelques succès en *biga*. Il participa également à des courses extraordinaires, notamment en conduisant des chars tirés par 6 ou 7 chevaux. Outre ses victoires, il se plaça second ou troisième à de nombreuses reprises et subit des échecs 1'351 fois.

Diocles mit à contribution différentes techniques afin de supplanter ses adversaires. Il acquit la plupart de ses victoires après avoir mené la course dès le départ (*occupavit et vicit*); il utilisa aussi la stratégie du *eripuit et vicit* en s'échappant du peloton de tête peu avant l'arrivée. De plus, il employa quelques fois la technique obscure du *praemisit et vicit* : le cocher victorieux devait certainement rester à l'arrière dès le départ et dépasser ses adversaires au dernier moment. Ainsi il évitait de percuter d'autres chars et ses chevaux gardaient

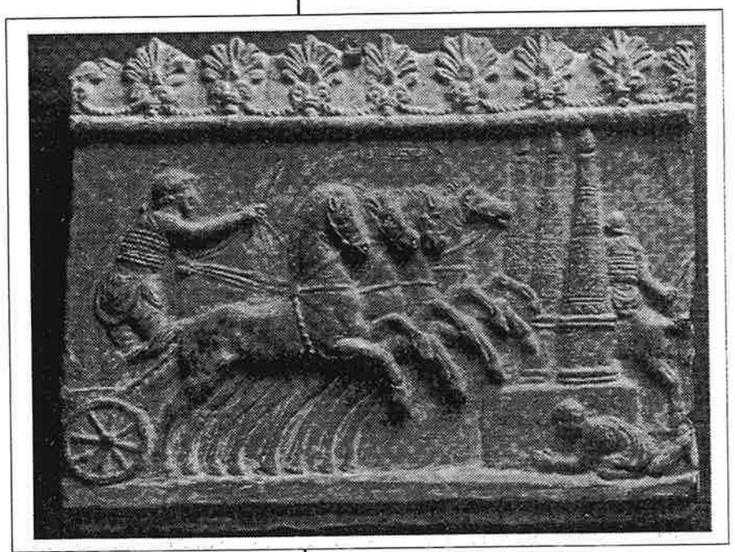


Fig. 3, Le quadrige s'approche à la borne aux trois cônes, précédé par un cavalier (hortator); aux pied de la meta, un sparsor couché. Tiré de J.-P THUILLIER, Le sport dans le monde antique, p. 69

leur énergie pour le rush final.

Diocles se targue d'avoir battu les records de plusieurs autres grandes figures du cirque, notamment Avilius Teres et Thallus des rouges, Communis, Epaphroditus et Venustus des bleus ainsi que Flavius Scorpus et Pompeius Musclosus des verts. Il admet néanmoins que certains de ces cochers le supplantent dans le nombre total de victoires, par exemple Flavius Scorpus avec ses 2'048 triomphes et Pompeius Musclosus avec 3'559; toutefois, il flatte son ego en mentionnant le nombre de récompenses qu'il a obtenues. Il insiste sur le fait que Flavius Scorpus, Pompeius Musclosus et un autre membre de la faction verte, dont le nom a disparu, comptabilisent entre eux 6'632 victoires dont seulement 28 avec un gain de 50'000 sesterces; alors que lui-même, avec ses 1'462 succès, en a remporté 29 avec une prime de 50'000 sesterces. La totalité des gains de Diocles s'élève à la modique somme de 35'863'120 sesterces. Ce dernier montant paraît exorbitant lorsque l'on sait que la fortune minimale d'un chevalier s'élevait à 400'000 sesterces et celle d'un sénateur à 1'000'000 et, à plus forte raison dans le cas des légionnaires dont la solde annuelle plafonnait à 750 deniers depuis Caracalla.

Un peu plus loin dans l'inscription, Diocles compare ses exploits à ceux de Pontius Epaphroditus. Il précise que lui-même a remporté plus de victoires *singularum* et selon la technique du *eripuit et vicit.* Il semblerait que ce genre et cette stratégie de course aient été particulièrement prisés.

En dernier ressort, notre humble cocher cite quelques-uns des meilleurs étalons qu'il ait tenus en bride, notamment Abigeius, Lucidus, Cotynus, Galata et, fidèle parmi les fidèles, Pompeianus l'africain. Les chevaux les plus prisés lors des courses de chars étaient originaires d'Afrique ou de la péninsule ibérique.

Une dédicace[22] au temple de la Fortune de Préneste réalisée en l'honneur de Diocles suggère que ce dernier, une fois retraité et opulent, ait coulé des jours heureux dans ce lieu de villégiature.

Un autre *agitator* dont a subsisté un compte-rendu de ses exploits est P. Aelius Gutta Calpurnianus. Celui-ci totalisa 1'127 victoires pour les quatre factions et empocha ainsi 1'230'000 sesterces. Plusieurs particularités d'ordre technique apparaissent dans son inscription. Il remporta trois courses en tant que *remissus* : ce terme désignait le vainqueur d'une course qui avait été recommencée en raison d'une arrivée serrée où le cocher victorieux n'avait pu être identifié. De plus, il fut parfois victorieux *a pompa* (toute victoire remportée directement après la procession inaugurale des jeux était désignée *a pompa*)et il est le seul de nos cochers mentionnant une course *pedibus ad quadrigam.* Ce dernier genre consistait peut-être à parcourir les derniers mètres au pas de course!

L'inscription de Scirtus nous apprend que l'on pouvait obtenir une victoire en tant que *revocatus.* La signification de ce terme reste ambiguë; certains auteurs suggèrent qu'il s'agit d'un succès remporté lors d'une course où un faux départ avait été signalé.

Parmi les cochers de notre corpus, deux ont évolué hors de Rome. Le premier, Fuscus, a été déclaré vainqueur une fois à Bovillae, cité située à une trentaine de kilomètres au sud de Rome, ainsi que deux fois au cirque du sanctuaire de Dea Dia. Quant à Gigas, il s'est illustré à une reprise à Bovillae.

Comme dans les rangs des gladiateurs, une élite existait au sein des cochers. Celle-ci se composait d'*agitatores miliarii* et de cochers ayant amassé de jolies sommes. Concernant le second groupe, nous avons déjà cité les exemples de C. Appuleius Diocles et de P. Aelius Gutta Calpurnianus. A ces derniers peuvent s'associer M. Aurelius Mollicius Tatianus et ses quelques 80'000 sesterces, M. Aurelius Polynices avec 900'000 sesterces et Crescens riche de 1'558'346 sesterces. De ces cinq personnages, Crescens est non seulement le seul esclave, mais également le seul à ne pas avoir évolué au sein des quatre factions, mais uniquement dans la bleue.

La carrière d'un *agitator* était, sauf exception[23], de courte durée et les jeunes veuves probablement nombreuses. Certains cochers débutèrent très tôt dans le métier. Crescens prit la première fois les rênes à l'âge de 13 ans, Florus fut conducteur de *bigae* alors qu'il n'était qu'un *infans.* Sur l'épitaphe de Hyla, il est précisé: ...*biga pueril(is)*... D'autres commencèrent leur carrière un peu plus tardivement, notamment C. Appuleis Diocles qui fit ses premières preuves à l'âge de 18 ans en 122.

Nous connaissons l'âge de mortalité de cinq cochers[24]: 20, 22, 24, 25 et 29 ans. Ces jeunes victimes ont certainement connu la mort soit l'occiput coincé dans les roues de leur char, soit piétinés par les chevaux ou encore le squelette fracassé après un vol acrobatique suivi d'un atterrissage manqué. Seule l'épitaphe des frères M. Aurelius Mollicius Tatianus et M. Aurelius Polynices, accompagnée d'un poème en grec, précise qu'ils passèrent de vie à trépas lors d'une course de char. En outre, trois épitaphes[25] semblent avoir été commandées par les veuves des cochers.

CONCLUSION

L'étude de notre corpus d'inscriptions a permis de dégager plusieurs constatations. Les deux inscriptions honorifiques recensées appartiennent à des citoyens romains ayant eu une carrière assez longue pour commémorer leur retraite du champ de courses. Les autres *agitatores*, dont le nom figure sur des épitaphes mortuaires, n'ont pas connu cette chance.

La majorité des cochers étaient de condition servile, alors que seulement un tiers semble avoir obtenu le statut de citoyens romains. Leur affranchissement n'a été observé que dans quelques cas, mais il paraît vraisemblable que la plupart d'entre eux ait été des affranchis impériaux comme semble l'indiquer leur gentilice.

L'examen onomastique indique une majorité de noms uniques ou de *cognomina* grecs. Deux hypothèses ont été avancées pour expliquer ce phénomène. La première évoque une origine grecque des *agitatores* concernés, alors que la seconde, plus attrayante, met en évidence l'aspect "théâtral" de la plupart des appellations. Ce dernier postulat a également été énoncé en ce qui concerne les noms uniques ou surnoms latins. La question de l'origine des cochers a été abordée, mais n'a pu être résolue que pour une minorité de cas.

Le *cursus* des *agitatores* semble montrer que la faction verte a connu les cochers les plus performants, alors que les factions pourpre et dorée, uniquement effectives sous Domitien, étaient de ce fait sous-représentées. Dans le domaine des transferts d'une faction à une autre, il est établi que les citoyens romains ayant remporté un nombre considérable de victoires ont été souvent sollicités par les directeurs de partis. En outre, il est notable que la profession de cocher ait connu une certaine "hiérarchie". En effet, un petit nombre d'*agitatores*, composé essentiellement de citoyens romains, a amassé des sommes non négligeables. De plus, on a pu constater que certains auriges ont exercé, au sein même de leur faction ou dans une autre, des fonctions diverses, notamment celle de directeur de faction.

La durée de la carrière de nos cochers est relativement variable. Elle a parfois débuté

22 CIL,XIV,2884

23 Diocles:24 ans.

24 ILS, 5285+5286-1 et -2+9348 + CIL, VI, 33950

25 ILS, 5279+5281+5282

très tôt pour se terminer relativement souvent de manière radicale avant la trentaine. D'aucuns, plus "vernis" que les autres, notamment C. Appuleius Diocles, ont connu une retraite paisible et faste.

Un certain nombre d'analogies peuvent être observées entre l'activité des cochers et quelques sports de compétition modernes.

Le *cursus, a priori* moins houleux, de certains footballeurs peut être mis en parallèle avec celui de nos cochers, notamment en matière de transferts d'un club à un autre et de gros sous. Dans un tout autre style, mais d'un dénouement dramatique souvent similaire, citons la carrière des pilotes de formule 1! Rappelez-vous un certain Grand Prix d'Italie, par un bel après-midi d'été, lorsque Senna, tel un aurige au détour d'une *meta* (= borne située à chaque extrémité de la *spina* autour de laquelle tournaient les cochers), "macula" la piste au volant de son terrible engin. Outre la comparaison avec des sports contemporains, il serait intéressant de reprendre les données rassemblées dans cette recherche afin de les corréler aux informations relatives aux autres protagonistes du monde du spectacle, particulièrement les gladiateurs. Une telle étude permettrait peut-être de mettre en évidence des similitudes entre les différentes profes-

Agitatores et références ILS

P. Aelius Gutta Calpurnianus (ILS 5288)	*M. Aurelius Polynices (ILS 5286-1)*
C. Annius Lacerta nica (ILS 5293)	*Cl. Aurelius Polyphemus (ILS 5297)*
C. Appuleius Diocles (ILS 5287)	*Crescens (ILS 5285)*
L. Avilius Galata (ILS 5311)	*Epaphroditus (ILS 5282)*
Aurelius Heraclides (ILS 5298)	*Florus (ILS 5300)*
M. Aurelius Liber (ILS 5296)	*Gigas (ILS 5280)*
M. Aurelius Polynices et	*Hyla (ILS 9348)*
M. Aurelius Mollicius Tatianus (ILS 5286)	*Musclosus (ILS 5281)*
M. Aurelius Mollicius Tatianus (ILS 5286-2)	*Scirtus (ILS 5283)*

BARTHELEMY, S., GOUREVITCH, D.
Les loisirs des Romains, Paris, 1975.

CAMERON, A.
Circus Factions. Blues and Greens at Rome and Byzance, Oxford, 1976

DREXEL, F.
"Drei Inschriften von Wagenlenkern", dans Friedlaender, L., Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis zum Ausgang der Antonine, IVer Band, Leipzig, 1921(9/10e éd.), p.179-196.

FRIEDLAENDER, L.
Sittengeschichte Roms, Wien, 1934 (10e éd.).

HARRIS, H.A.
Sport in Greece and Rome, London, 1972.

HUMPHREY, J.H.
Roman Circuses Arenas for Chariot Racing, London, 1986.

HYLAND, A.
Equus: the Horse in the Roman World, London, 1990.

JUNKELMANN, M.
Die Reiter Roms, Teil I, Mainz am Rhein, 1990.

MATZ, D.
Greek and Roman Sport, Jefferson/London, 1991.

THUILLIER, J.-P.
"Les cursores du cirque étaient-ils toujours des coureurs à pied?", dans Latomus, XLVII, 1988, p.376-383.

WEBER, C.W.
Brot und Spiele. Massenunterhaltung als Politik im antiken Rom, Herrsching, 1989.

DICTIONNAIRE

DAREMBERG, C.
SAGLIO, E.
Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, Paris, 1896.

RE
Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft, ed. Pauly/Wissowa, 1893.

SOURCES EPIGRAPHIQUES

CIL
Corpus Inscriptionum Latinarum, Vol. VI.

ILS
DESSAU H., Inscriptiones latinae, Berlin, 1892-1916.

SOURCES LITTERAIRES

DION CASSIUS
Histoire romaine, LIV, 14; LXIX, 16.

LUCIEN
La sagesse de Nigrinus, 29.

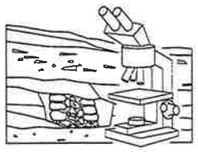
MARTIAL
Epigrammes, X, 50, 53.

SUETONE
Caligula, 19, 54; Néron, 22.

TACITE
Annales, XIV, 14.

TERTULLIEN
De Spectaculo, 5, 9.

BIBLIOGRAPHIE



PAYSAGES DU MONT BEUVRAY
LE CAS DU POINT DU JOUR

F. T. Meylan &
K. R. Aitchison

Les activités humaines inscrivent des traces dans le paysage, qui sont le seul témoignage des événements passés. Elles sont souvent séparées les unes des autres et de nous par des siècles, quand ce n'est pas par des millénaires. Il nous est possible d'étudier ces bribes de paysages anciens, et, par là, d'aborder la manière de vivre dans le paysage tel qu'il existait à différents moments du passé.

L'idée de ce petit article est née des discussions et des prospections d'un Ecossais de Sheffield et d'un Suisse du Mont Beuvray. Toutefois, il n'aurait pas vu le jour sans les contacts amicaux et riches avec Franz Schubert, Roland Niaux et Diego Avoscan. Qu'ils trouvent ici nos chaleureux remerciements.

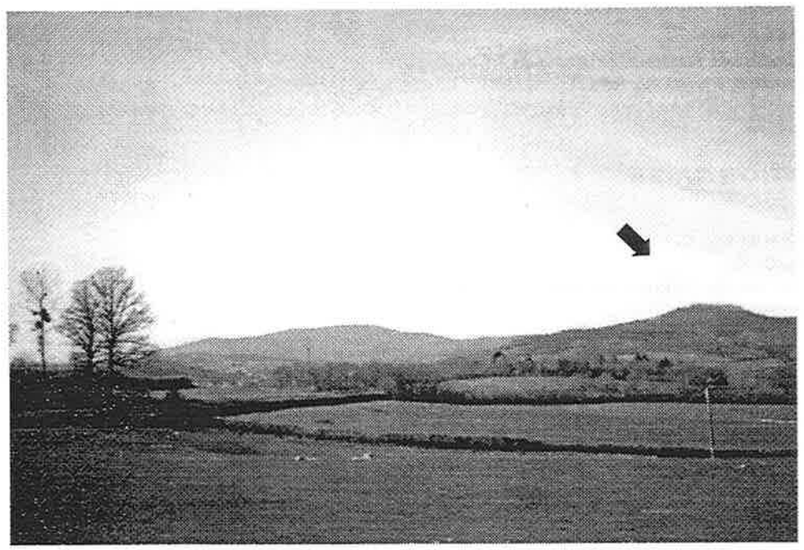
L'archéologie du paysage

Toute tentative de déchiffrer les traces anthropiques s'insère dans une approche globale du passé. Toutes les sources doivent être prises en compte pour rassembler le plus d'informations possibles; la topographie, l'étude documentaire et les autres techniques, dont la fouille n'est qu'une parmi d'autres, doivent être combinées pour offrir l'image la plus complète possible d'un paysage ancien. De toutes ces méthodes, la plus importante et souvent la plus simple est la prospection au sol. Concrètement, en marchant autour et au travers des vestiges anthropiques, nous adoptons à leur égard un certain comportement, qui peut s'avérer indispensable dans la tentative de retrouver le comportement que les gens avaient dans le passé.

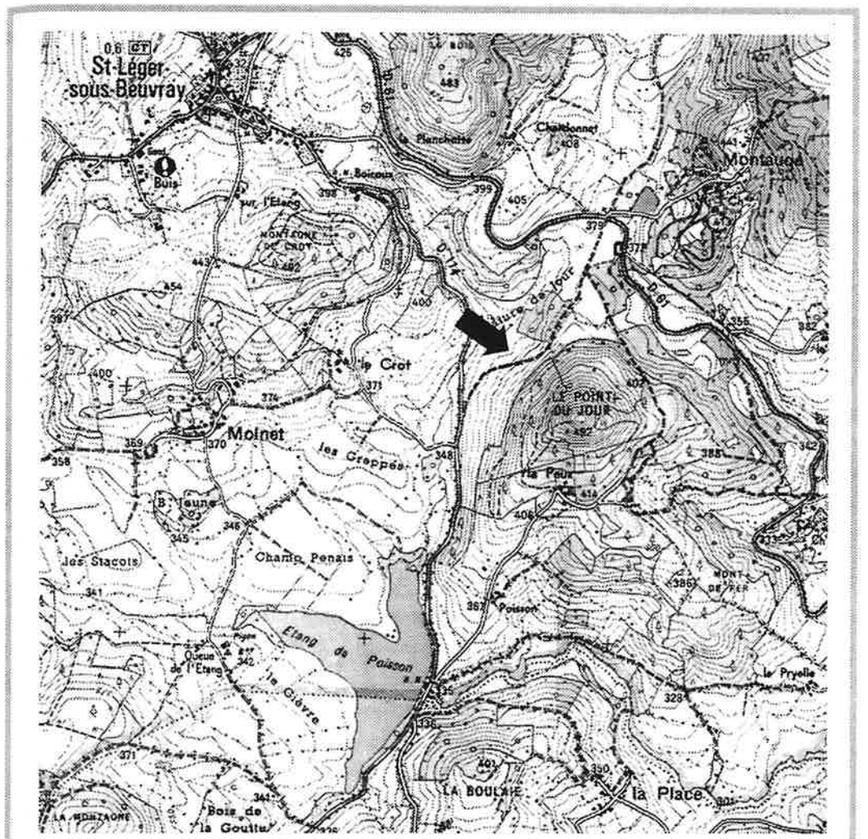
Dans ce cadre ambitieux, la petite étude de cas présentée ci-dessous pourra paraître d'autant plus petite. Il ne faut la considérer que comme une première approche, illustrant quelques unes des méthodes évoquées ci-dessus, et qui devra être enrichie.

Le **Point du Jour** est une petite colline du Sud-Morvan (Bourgogne), située sur le territoire de la commune de Saint-Léger-sous-Beuvray, en Saône-et-Loire (coordonnées Lambert: 735'900/2'213'900, carte IGN 1/25000 n°2825). Bien détachée dans le paysage environnant par ses pentes abruptes, elle borde l'Etang de Poisson, un petit lac artificiel moderne, et culmine à 492 mètres NGF, soit 150 mètres au-dessus des alentours, à six kilomètres environ à l'Est du Mont Beuvray. Elle est couverte de forêt, en partie naturelle (châtaigniers et hêtres), en partie plantée de sapins. Son sommet est marqué par le socle maçonné d'une croix de bois disparue, qui a, d'après nos informations, servi de point de repère géodésique.

Le point de vue privilégié qu'elle offre, aussi bien en direction des vallées de l'Arroux et du Mesvrin, à l'Est, que vers le grand oppidum éduen de Bibracte à l'Ouest, en fait à nos yeux un élément remarquable du paysage. Cette opinion "instinctive" s'est trouvée confirmée par la notice de la Carte Archéologique de la Gaule



Le Point du Jour (flèche) vu depuis l'Est. Au fond, la silhouette du Mont Beuvray



Extrait de la carte IGN 2825 Ouest. Echelle 1:25000

consacrée à la Saône-et-Loire (Rebourg 1994: 416), ce qui nous a poussés à étudier la question d'un peu plus près.

Deux approches ont marqué le début des recherches. D'une part, la recension de la bibliographie consacrée au site, d'autre part la prospection sur le terrain pour tenter d'identifier des vestiges anthropiques. Ces travaux préliminaires ont été menés par les auteurs en automne 1996.

Le "Point du Jour" et les sources bibliographiques

L'étymologie

Le nom est à rapprocher de ceux de plusieurs petits monts entourant le Mont Beuvray, qui intègrent le mot "jour". Ce nom "désignant des collines, des hauteurs, est issu d'un terme celtique °IURIS "hauteur boisée", qui a été contaminé par le latin JUGUM au sens de "hauteur"". A propos du "Point du Jour", Ph. Barral ajoute que "l'étymologie populaire a opéré pour ce lieu-dit interprété comme un endroit d'où l'on perçoit la naissance de l'aube; à moins qu'il ne s'agisse réellement d'une création récente sur le mot français 'jour' (du latin DIURNU)" (Barral 1988: 70).

Sur le plan cadastral de 1842, le site est appelé "Montagne du Jour", ce qui indique clairement que "Le Point" est un développement moderne, alors que "Jour" est un élément plus ancien, et que la signification de "Le Point" est à rapprocher plutôt de "montagne pointue" que d'un "endroit particulier".

L'histoire et l'archéologie

Jaques-Gabriel Bulliot, l'inventeur du Mont Beuvray, avait déjà repéré ce site au siècle dernier, mais ne l'a pas publié. A ce jour, nous n'avons pas pu consulter le manuscrit, qui se

trouve au Musée Déchelette à Roanne. En 1970, Schmittlein publie *Avec César en Gaule*, ouvrage dans lequel, entre autre, il retrace les démêlées de César et des Helvètes. Selon l'auteur, le jour de la bataille, César "établit ses légions sur les pentes du "Point du Jour" et ses réserves et bagages au sommet. Ce choix s'impose. (...) De là, on peut voir toute la plaine de l'Arroux, à l'horizon l'énorme massif du Beuvray" (Niaux 1984: 273). Ce serait donc appuyés sur les pentes de cette colline que les Romains auraient repoussé le premier assaut des Helvètes. L'hypothèse est plaisante, mais comporte un point fragile, qui est précisément le "Point du Jour": "il paraît bien difficile d'aligner 20.000 hommes en bataille sur ses pentes, et encore plus difficile d'en mettre autant, avec bagages sur son sommet, lequel est de très petites dimensions"; de plus, les environs ne livrent aucune trace de bataille, mis à part quelques indices toponymiques (Niaux 1984: 273-274). Au pied de la colline courent deux chemins antiques, d'époque romaine ou même de l'Age du Fer, l'un d'axe Est-Ouest, l'autre d'axe Nord-Sud, qui se croisent à environ 800 mètres au Nord, à proximité du hameau de Montaugé (Olivier 1983: 81-2). Enfin, la notice de la CAG mentionne la découverte, à l'occasion de travaux au sommet de la montagne, des traces d'une construction gallo-romaine. Y ont été recueillis des fragments de *tegulae*, et deux monnaies: un petit bronze d'Aurélien et un moyen bronze d'époque constantinienne (Rebourg 1994: 416). L'inventeur nous a précisé que ce mobilier avait été trouvé lors de la réfection de la croix sommitale en 1984 (information D. Avoscan). Roland Niaux pense que le sommet a pu être occupé par un poste de garde ou d'observation (Niaux 1995: 15).

La reconnaissance du site

La première phase de la prospection au sol est essentiellement un travail de découverte et d'observation: morphologie, affleurements géologiques, anomalies, qu'il faut ensuite interpréter et mesurer. Nous avons exploré les pentes nord, sud et ouest, à partir des chemins forestiers, puis concentré les observations sur la partie sommitale. Après deux arpentages qui nous ont permis d'appréhender l'organisation générale du site et de repérer les anomalies intéressantes, nous avons confronté notre analyse à celle du professeur F. Schubert, responsable d'un programme de prospection et de mensuration sur les fortifications du Mont Beuvray. Sa lecture du site a corroboré nos idées, mais a également largement enrichi l'interprétation du terrain.

Résultats des observations

La partie sommitale du Point du Jour consiste en une petite éminence à l'Ouest, marquée par la croix déjà mentionnée, et dominant un plateau d'environ 0,5 hectare.

Le sommet est parsemé d'affleurements de granit rose (information S. Lebault), et au moins deux zones ont été exploitées en carrière.

Le sommet et peut-être le petit plateau à l'Est semblent avoir été enclos par une modeste levée de terre et de pierres, avec éventuellement un accès au Sud-Ouest. Des tas de pierres à la jonction entre l'éminence et le plateau pourraient indiquer un épierrement.

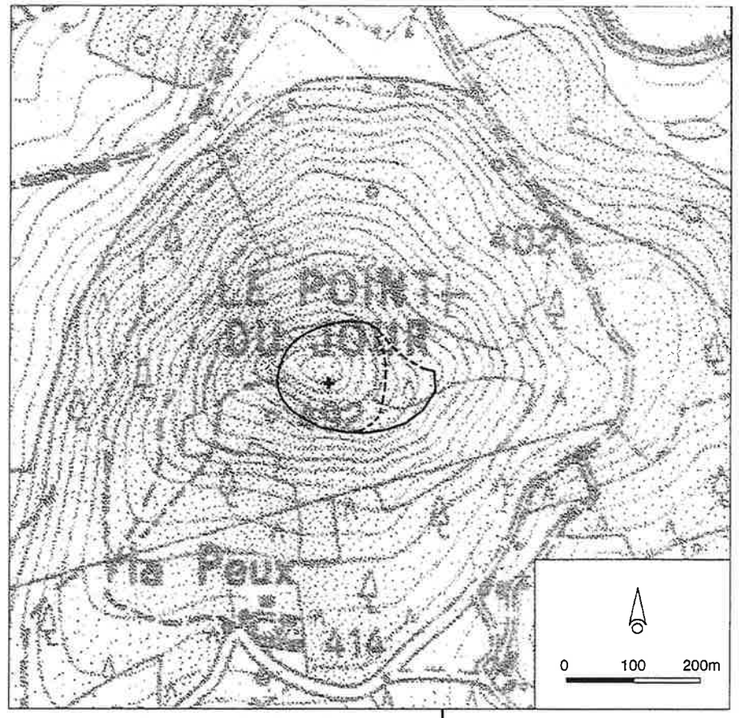
Au Sud-Ouest, un autre plateau au pied de la colline présente les signes d'un parcellaire rural, que corroborent des traces d'anciennes terrasses sur le flanc ouest. L'information a été confirmée par le propriétaire des terres, qui a indiqué que quelques-uns des champs en terrasses étaient encore exploités au début du siècle. La zone est actuellement sous couvert végétal, mais on trouve à proximité immédiate un petit groupement de bâtiments agricoles, appelé "La Peux", qui est déjà mentionné sur le cadastre de 1842.

La nature des anomalies attribuées à des actions anthropiques, les moyens à disposition et le contexte nous ont ensuite conduits à définir un mode de relevé approprié. Pour cette campagne, nous avons choisi de documenter la levée de terre, qui nous semble l'élément du paysage le plus marquant. Le site est sous couvert végétal dense et ne possède pas de points de repères topographiques utilisables. De plus, il était hors de question, dans cette phase préliminaire, d'envisager une campagne topographique poussée, impliquant un matériel lourd et une mise en place complexe. Nous avons donc choisi d'utiliser une méthode de relevé à la boussole, que nous présentons en annexe.

Le plan

La levée de terre est bien marquée sur un arc allant du Nord au Sud en passant par l'Ouest. La partie orientale du relevé est en réalité la bordure du petit plateau, qui se confond peut-être avec la levée de terre. L'ensemble délimite une zone de forme ovoïde, avec un léger renfoncement au Nord-Est, d'une surface d'environ 1,6 hectare.

En partant de l'hypothèse que nous nous trouvons en présence d'un ensemble cohérent, nous pouvons mettre en perspective ce plan avec les structures comparables de la région.



Le Point du Jour. En noir, plan de l'enceinte d'après le relevé à la boussole.

Le Point du Jour et les enceintes de hauteur dans le Sud-Morvan

Büchsenschütz (1984: 155) mentionne deux petites enceintes à proximité du Mont Beuvray. Celle du sommet de Touleur (commune de Larochemillay), non datée, occupe une surface de 0,8 hectare, alors que celle du Mont Dône (commune de Luzy), qui occupe une surface de 3 hectares, a livré des silex néolithiques et de la céramique d'abord considérée comme protohistorique (Coqblin 1970), puis clairement identifiée comme étant médiévale (Guillaumet 1992: 13).

La protohistoire

En France, les enceintes protohistoriques occupent généralement 3 à 25 hectares. En Bourgogne, à La Tène finale, on ne trouve que de très grandes enceintes, comme si tous les habitats fortifiés étaient concentrés dans les capitales de cités (Audouze and Büchsenschütz 1989: 128), telles que le Mont Auxois (Alésia) ou le Mont Beuvray (Bibracte).

Il ne semble guère probable que l'enceinte du Point du Jour soit contemporaine de l'occupation principale du Mont Beuvray (La Tène finale), distant de six kilomètres. Une datation plus ancienne est plus vraisemblable, aucune enceinte de hauteur aux époques romaine et médiévale n'étant connue dans la région (information F. Schubert) - ce qui peut également refléter la quasi absence d'étude régionale sur ces périodes. Cette datation ancienne ne remet pas en cause la possibilité d'une relation avec le Mont Beuvray. Depuis l'étude de Büchsenschütz en 1984, un ensemble d'enceintes a été repéré sur Le Porrey, qui est le sommet oriental du Mont Beuvray - bien visible du Point du Jour. Deux ou trois structures concentriques se dessinent, dont seule la plus petite est bien délimitée, occupant une surface de 1,25 hectare (Niaux 1995: 4).

Si le sommet du Point du Jour ne semble guère propice à une occupation, qui a pu s'installer sur le petit plateau à l'Est, on peut se demander pour-

quoi le sommet a été inclus dans l'enceinte. Audouze et Büchsenschütz rappellent que les enceintes protohistoriques ne sont pas simplement les témoins de conflits armés, mais "qu'en réalité elles jouent un rôle complexe dans ces sociétés, qui les construisent et les entretiennent à grands frais. Elles s'inscrivent dans un système d'occupation du territoire et en marquent de façon monumentale l'appropriation." (1989: 180). Les collines fortifiées le sont pour être vues; leur valeur défensive, si elle a jamais existé, est essentiellement psychologique. L'intégration dans l'enceinte du sommet du Point du Jour, quelque en soit l'époque, est un acte délibéré, qui marque une emprise sur le paysage, définit l'espace, restreint et contrôle les déplacements vers et depuis le sommet.

La période gallo-romaine

A l'époque gallo-romaine, la nature et la fonction de l'occupation ne sont pas connues. Niaux (1995: 15) propose un poste d'observation: il est évident que le Mont Beuvray peut être surveillé depuis le Point du Jour, ainsi que les voies passant à proximité. Ce type de structure est mal connu à l'intérieur des frontières romaines, de même que la stratégie développée dans les années suivant la conquête de la Gaule. Il est possible que la surveillance de l'*oppidum* de Bibracte et de ses alentours ait été jugée nécessaire à ce moment.

Dans une autre hypothèse, le Point du Jour pourrait être un petit site religieux. Cabuy (1991: 145) étudie la position topographique des *fana* gallo-romains, et conclut que la plupart sont situés sur des positions dominantes. Trois catégories apparaissent: sur un plateau, à mi-pente d'une montagne, ou sur un sommet, qui sont largement répandues dans toute la Gaule.

Un *fanum* est un grand bâtiment, mais qui ne forme qu'un petit site - Wait (1985: 180) rappelle qu'ils peuvent être rectangulaires ou circulaires, avec une emprise au sol de 56 m2 en moyenne. La plupart des *fana* sont situés à l'intérieur d'un mur enclos - le péribole - qui définit l'espace sacré - le *temenos*. Cet espace est généralement de plan régulier, carré, polygonal ou circulaire. Wait suggère que certains sites, apparemment dénués de *temenos*, sont néanmoins enclos. Sur 108 sites, 28 n'ont pas de péribole clairment attesté. Sur ces 28 sites, 7 se trouvent sur des collines fortifiées, à l'intérieur de l'enceinte. L'auteur émet l'hypothèse que les fortifications ont été réutilisées pour délimiter l'espace sacré (*ibidem*: 181). L'étude concerne le Sud de l'Angleterre, mais Cabuy (1991: 147) fait remarquer que ce phénomène se retrouve en Gaule.

Le Moyen-Age

Le bas des pentes offre des signes évidents de mise en culture: la nature des terrasses suggère une datation médiévale (information F. Schubert). L'organisation globale du parcellaire n'est pour l'instant pas claire: des terrasses existent à l'Ouest de la colline, et peut-être une limite de champ au Sud-Ouest, mais le bas des pentes n'a pas été examiné en détail. La suite des prospections permettra vraisemblablement de compléter les informations, qu'on pourra comparer aux anciens cadastres.

L'autre facette de l'utilisation du site aux époques médiévale et moderne est l'existence de la croix au sommet. A un moment indéterminé, l'endroit a donc été choisi pour être un emplacement consacré.

Conclusions et perspectives de recherche

Les premières études montrent qu'il y a un ensemble de vestiges anthropiques sur le sommet et les pentes du Point du Jour, dont la plupart ne sont pas datés. A ce stade, on ne peut que se limiter à des descriptions purement objectives, ou à des scénarios purement hypothétiques. Il est donc nécessaire de poursuivre les recherches et d'inscrire ces premières données dans un cadre plus large.

Très provisoirement, nous émettons l'hypothèse que la levée de terre a été établie à une époque protohistorique indéterminée, puis qu'elle a été réutilisée à l'époque romaine comme limite d'un espace sacré abritant un *fanum*. Dans ce cas de figure, l'existence d'un symbole religieux - beaucoup plus tardif - , la croix, offre un regain d'intérêt.

Cette idée ne sous-entend pas celle d'une continuité d'occupation, de la protohistoire à l'époque romaine, puis au Moyen-Age et à l'époque moderne. Simplement, il doit y avoir une raison à la présence d'une croix au sommet de cette colline. Si un site est traditionnellement considéré comme sacré, la religion chrétienne peut fort bien se l'approprier - les cas de réutilisation de lieux sacrés ne sont pas rares. Même si les divinités invoquées au cours du rituel changent, la signification du rituel ne varie pas. Il se poursuit dans des endroits particuliers du paysage, bien connus, soigneusement choisis et chargés de signification. C'est par référence au passé de ces lieux sacrés que le présent et l'avenir des communautés qui les ont mis en place sont étroitement liés.

A proximité du Point du Jour, on trouve un exemple où la fonction religieuse d'un site de l'Age du Fer a été maintenue à l'époque romaine et au-delà: sur le Mont Beuvray. Une succession de sept édifices religieux a été découverte sur un même secteur, à commencer par un *fanum* gallo-romain, qui se trouve lui-même à moins de 100 mètres d'un *Viereckschanze*, enclos quadrangulaire cultuel. Par la suite, on assiste à de constantes transformations pendant la période romaine et au Moyen-Age, qui s'achèvent par l'édification de la Chapelle Saint Martin en 1873, toujours debout (Brunet 1989: 228). Ce secteur se trouve à moins de 500 mètres du sommet du Porrey, mentionné *supra*, sur le flanc oriental du Mont Beuvray, visible depuis le Point du Jour.

Nous nous proposons de continuer l'étude du Point du Jour en automne 1997, en concentrant les recherches sur l'identification et l'enregistrement des vestiges anthropiques sur la colline. Au cours de cette deuxième étape, il sera nécessaire d'améliorer la précision des relevés topographiques en utilisant un théodolite.

Le dépouillement des sources devra également être poursuivi, incluant une enquête dans les archives paroissiales de Saint-Léger-sous-Beuvray, notamment au sujet de la croix et d'un calvaire antérieur.

La question de la chronologie reste également ouverte, puisqu'aucun vestige n'est daté. Nous préférerions "minimiser l'aspect intrusif" des recherches, mais la forêt actuelle empêche quasiment tout ramassage de mobilier en surface. Notons toutefois au passage la découverte récente d'une grenade de la Deuxième Guerre Mondiale, ce qui signifie d'une part que la colline devait être un maquis, d'autre part qu'il faut prospecter avec prudence. La méthode du "shovel testing" (mini sondages systématiques à la

Adresse des auteurs

Kenneth R. AITCHISON, University of Sheffield, Department of Archaeology and Prehistory, Northgate House, West Street, Sheffield, Angleterre
Email: prp95kra@sheffield.ac.uk

François T. MEYLAN, Université de Lausanne, I.A.H.A, Av. du Chablais 40, 1007 Lausanne
Email: Francois.Meylan@iaha.unil.ch

Annexe: Méthode de relevé à la boussole

***Matériel**: une boussole, un clinomètre (instrument permettant de mesurer la pente entre deux points), une chevillère de 30m, trois jalons, papier et stylo.*
***En option**: pantalons anti-houx, vêtements de couleur claire, qui facilitent le repérage du collègue le soir au fond des bois.*
Cette méthode, très rapide, peut être appliquée par une personne seule. Elle a notamment a été utilisée pour les premiers repérages des fortifications récemment découvertes sur le Mont Beuvray.
Toutefois, pour rapide qu'elle soit, elle reste relativement peu précise et surtout très analytique. Elle consiste en effet à ne mesurer que des points choisis, qui sont pour l'opérateur représentatifs de l'information qu'il cherche à relever. Nous nous sommes donc concentrés sur les traces de fortification repérées principalement sur le côté ouest de la montagne, en essayant de suivre au mieux la ligne de rupture de pente entre le replat supérieur et le début du talus. Au cours du travail, le choix de certains points a été âprement discuté, et toute la zone Nord-Est a été laissée de côté en raison de la difficulté à comprendre le terrain.

Le principe est très proche du cheminement polygonal au théodolite. La plupart du temps, un théodolite est conçu pour s'appuyer sur deux points de référence: une station, où l'on installe l'appareil (position), et le signal, qui permet de fixer la mesure des angles horizontaux dans un système connu (orientation). Pour la boussole, par contre, le système de référence est constitué par la station, et la mesure des angles horizontaux se fait par rapport au Nord magnétique. Il n'y a donc besoin que d'un seul point de départ, ce qui peut s'avérer très pratique dans des zones dénuées de balisage. En corollaire, tout cheminement à la boussole doit être soit fermé, soit établi entre deux points connus. Pour le Point du Jour, le seul point de référence a été la base maçonnée de la croix, et donc le cheminement a été fermé.
Une fois le choix du point de référence fait, l'opérateur matérialise les points du cheminement à l'aide des jalons.
Il faut le plus possible éloigner les points les uns des autres pour affiner les mesures angulaires. Il vaut la peine de prévoir deux points à l'avance en cas de terrain difficile, pour éviter les mauvaises surprises du genre massif de ronces ou bouquet d'arbres.
A l'aide du clinomètre, on mesure l'angle vertical, et la distance oblique avec la chevillère.
Par mesure de sécurité, il faut répéter la mesure, et la refaire en visée arrière. Cela signifie que, du point 1, on vise le point 2, à deux reprises, puis qu'on se positionne sur le point 2 et qu'on vise le point 1.
Pour l'angle horizontal, la différence entre les visées avant et arrière devrait être égale à un demi-cercle; les quatre visées permettent d'établir une moyenne pour la mesure angulaire. Pour l'angle vertical, la somme des visées avant et arrière devrait être égale à zéro; on établira une moyenne en cas de divergence légère.
Après la fermeture du cheminement, on procède aux calculs de vérification et à la compensation des erreurs. Le principe est le même que pour un cheminement au théodolite, et nous n'y reviendrons pas. Nous présentons simplement quelques rappels utiles pour passer des coordonnées polaires au coordonnées angulaires, et pour vérifier les mesures angulaires.

Les données recueillies sur le terrain doivent comporter les rubriques suivantes:
Station, Point visé, Angle horizontal (angleH), Angle vertical (angleV), Distance oblique

Passage de la distance oblique aux distances horizontale et verticale:

distance verticale = sin(angleV)(distance oblique)*
distance horizontale = cos(angleV)(distance oblique)*

Passage des coordonnées polaires aux coordonnées rectangulaires:

ΔX = sin(angleH)(distance horizontale)*
ΔY = cos(angleH)(distance horizontale)*

Vérification des angles horizontaux

*Azimut entre trois points: **visée2 - (visée1 - 180°) = visée2 - visée1 + 180°***
où "visée" est l'angle lu sur la boussole.

La somme des azimuts doit être égale à la somme des angles intérieurs du polygone si, pour un observateur situé à l'intérieur du périmètre, le cheminement tourne dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, à la somme des angles extérieurs dans le cas inverse. Pour rappel:

*Somme des angles intérieurs d'un polygone à n côtés: **(n-2)*180°***
*Somme des angles extérieurs d'un polygone à n côtés: **(n+2)*180°***

Audouze, F. & Büchsenschütz, O.E.
1989, Villes, Villages et Campagnes de l'Europe Celtique, Hachette: France

Barral, P.
1988, Toponymes et Microtoponymes du Mont Beuvray (Saône-et-Loire - Nièvre), A.B.D.O: Dijon

Brunet, P.
1989, 'Fouilles autour de La Chapelle', Revue Archéologique de l'Est et du Centre-Est 40, 222-228

Büchsenschütz, O.E.
1984, Structures d'Habitats et Fortifications de l'Âge du Fer en France Septentrionale, Memoires de la Societé Préhistorique Française 18: Paris

Cabuy, Y.
1991, Les Temples Gallo-Romains des cités des Tongres et des Trevires, Publications Amphora 12: Bruxelles

Coqblin, H.
1970, "L'oppidum du Mont Dône (commune de Luzy)", Revue Archéologique de l'Est et du Centre-Est 21, 167-180

Guillaumet, J.-P.
1992, Les Celtes en Morvan, Centre Archéologique Européen du Mont Beuvray: Glux-en-Glenne

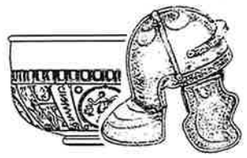
Niaux, R.
1984, "La Guerre des Gaules: réflexions sur la 'Bataille des Helvètes'", Mémoires de la Société Éduenne 64/4, 263-278

Niaux, R.
1995, "Prospections sur le Mont Beuvray et dans le pays Éduen" in Centre Archéologique Européen du Mont Beuvray Document Final de Synthèse: Rapport Triennal 1993-1995 vol. 4 1-24, Centre Archéologique Européen du Mont Beuvray: Glux-en-Glenne

Olivier, L.
1983, Le Haut Morvan Romain: voies et sites, Académie du Morvan: Dijon

Rebourg, A. (ed.)
1994, Saône-et-Loire, Carte Archéologique de la Gaule 71/4, Fondation Maison des Sciences de l'Homme: Paris

Wait, G.A.
1985, Ritual and Religion in Iron Age Britain, BAR British Series 149, BAR: Oxford



APHORISMES SUR LE DÉVELOPPEMENT DU PORTRAIT MONÉTAIRE ROMAIN IMPÉRIAL:

ESSAI DE PHYSIOGNOMONIE SUR LES EMPEREURS DE LA DYNASTIE DES SÉVÈRES

Alessandro Anzani

Au cours de toute l'Antiquité classique, la façon quasi obsédante avec laquelle les Romains exhibaient leurs portraits ne laisse planer aucun doute sur leur volonté de rappeler et d'imprimer, dans la mémoire collective, le visage d'un personnage. Les monuments plastiques en tout genre qui embellissent les ruelles des villes et illuminent les coins les plus tristes des glyptothèques en sont les preuves.

PRAEMONITUM

Autrefois, raconte Varron, la toge était la tenue vestimentaire que les hommes et les femmes avaient coutume de porter. Mais cela se passait lorsque les moeurs étaient encore sobres et dépouillées. Aujourd'hui, se scandalise Pline, on achète des tissus en Chine, on cherche des perles dans les abysses de la Mer Rouge et on va même jusqu'à se percer les oreilles! Porter des bijoux autour du cou, dans les cheveux ou aux mains ne suffisait plus: il fallait se les enfoncer dans le corps. La tenue vestimentaire et les coiffures ne sont pas uniquement le fruit de modes éphémères, mais bien souvent l'expression profonde de phénomènes sociaux et artistiques se manifestant dans un contexte politique particulier. La sobriété de la coiffure d'Alexandre Sévère ou le maniérisme de celles de Septime Sévère sont le miroir de la diversité des temps et des métamorphoses auxquelles l'Empire romain ne pouvaient se soustraire. Ainsi les sobres coiffures et les visages souvent inexpressifs de l'époque républicaine cède la place à des portraits complexes, où le visage devient sous les mains de l'artiste un puits infini d'expressivité et de sentiments. Si un visage allongé requiert de longs cheveux tombant sur le front et une barbe assez pointue, un visage rond appellera des cheveux noués et le visage carré, une coiffure assez courte et une barbe harmonieusement modelée. Voilà comment respecter les "lois" de la physionomie, et le poète Ovide - qui n'était point un esthéticien illuminé! - recommandait aux matrones de soigner ainsi leur apparence afin d'être éternellement à la mode. Les portraits impériaux également suivent inlassablement l'évolution du goût: à des coiffures très sobres alternent des compositions sophistiquées, requérant des heures de travail et l'utilisation de perruques et teintures.

L'importance de l'image dans l'Antiquité est donc un fait latent, mais qui n'a pas su stimuler suffisamment la soif de connaissances des chercheurs. Le numismate, par exemple, confiné depuis Eckhel et Winckelmann dans l'établissement de chronologies et de catalogues, a réalisé très tard l'importance de l'image. Il faut attendre le XVIIIe siècle pour que s'élabore une nouvelle approche de l'image: la physiognomonie[1]. Et même si cette dernière ne s'est jamais hissée au rang des sciences humaines, elle a du moins captiver de grands érudits qui ont su lui donner ses lettres de noblesses. Centrée sur les rapports existants entre l'intérieur et l'extérieur de l'être humain, la physiognomonie tente d'appréhender, par des moyens intuitifs et parascientifiques, une dimension inaccessible à la numismatique ou à l'histoire de l'art. Elle peut entraîner son adepte dans une dimension totalement inconnue, où il devient possible d'esquisser le caractère et les sentiments d'une personne à partir de la physionomie de son visage. Le mode privilégié d'accès à la connaissance est la parole, véritable fondement de vie. Dans le monde contemplé par la physiognomonie, en revenche, règne un grand silence, le silence d'un "idiome" muet à travers lequel tant l'inanimé que les êtres vivants ont leur propre expression. A travers la galerie de portraits de la dynastie sévérienne, nous allons tenter de donner corps à ces noms d'empereurs et d'enrichir ainsi l'histoire telle que les sources littéraires nous l'ont transmise.

L'orientation des portraits monétaires: un problème trop souvent négligé

Parmi les signes conventionnels rencontrés sur les pièces de monnaie, on retrouve à l'époque impériale l'effigie du prince. "Dans le procès de communication qui se réalise sur et par la monnaie antique, tout est centré sur le contenu du message" (Christine Perez, L'image gravée sur la monnaie: une forme et un lieu privilégiés de la communication antique, in Hommages à Lucien Lerat 2, Annales littéraires de l'université de Besançon, Paris, 1984, p. 607.). C'est ainsi que Christine Perez débute son analyse du pouvoir de l'image imprimée sur les pièces de monnaies. Si les images miniaturisées du revers constituent un véritable champ de communication, que dire de l'image princière «stigmatisée» sur l'avers? L'image de l'empereur fait en effet référence à tout un système de valeurs qu'il faut rechercher à la fois dans la multiplicité des représentations de la réalité et dans les diverses expressions artistiques qui participent à la figurer. En d'autres termes, les monetales sont confrontés à une double contrainte: représenter d'une part une image la plus proche possible de la réalité politique, militaire ou religieuse dont l'empereur constitue le reflet suprême et, d'autre part, conférer à l'image gravée sur la monnaie une attitude physiognomonique en mesure de renforcer ce premier champ de communication.

❶ En termes scientifiques ou intuitifs, patognomoniques ou physiognomoniques, la physiognomonie enquête sur les rapports entre intérieur et extérieur de l'homme, entre caractère et visage, âme et corps. Pour plus de renseignements sur la physiognomonie consulter l'ouvrage du théologien et littéraire suisse Johann Caspar Lavater, *Della fisiognomica seguito da Cento regole fisiognomiche*, Milano, Editori Associati, 1993.

EVOLUTION

GENÈSE

Si l'art du portrait naît en Grèce, il faut attendre les Romains pour reconnaître clairement ce que R. Bandinelli a nommé, à juste titre, le «portrait physiognomonique»[2]. Il se peut que la légende racontée par Pline l'Ancien, selon laquelle une jeune demoiselle amoureuse avait esquissé sur une paroi l'ombre de son amant et créé ainsi son portrait, contienne, sous une forme assez puérile, un fond de vérité, et que l'art du portrait soit effectivement né de ce que l'on appelle la *skiagraphie* ou «peinture des ombres». Il reste toutefois que pour ce type de projection iconographique les traces n'abondent point, et dans la légende racontée par l'auteur de la *Naturalis Historia* se confirme automatiquement la traditionnelle coloration mythologico-féerique.

LES TEMPS ARCHAÏQUES

L'aspect de l'être humain a été évoqué sur des sépultures ou à l'intérieur de temples, puis dans toutes sortes d'oeuvres d'art, mais toutes ces figures ne représentent pas nécessairement les traits spécifiques d'un visage ou d'un corps qui a réellement existé. Dans la peinture grecque archaïque, par exemple, le portrait n'existe pas. A ses débuts, le portrait grec est une effigie privée d'une quelconque personnalité; les peintres et les sculpteurs ne semblant pas préoccupés par la ressemblance entre l'effigie et son modèle, ils conçoivent leur représentation selon un type préétabli de *condottiere*, d'athlète ou de hiérophante. Ainsi, sa personnalité, loin d'être «libérée», était plutôt oblitérée par des traits communs à tout un groupe, et la personnalité de l'effigie subissait toute une série d'inévitables mutilations. Très souvent, en outre, dans les délicieuses figures de jeunes femmes de la belle période archaïque par exemple, l'identité du modèle représenté dans la frise était véhiculé uniquement par l'inscription.

LA PÉRIODE CLASSIQUE

La grandeur de l'art hellénique ne se révéla donc pas spécialement dans la représentation du portrait. Il avait déjà fourni les puissantes créations des groupes sur les frontons des temples, ou il avait même atteint la Beauté suprême à travers les innombrables statues des Ve et IVe siècles avant J.-C.; mais ces figurations, loin de personnifier des individualités, «flottaient» toujours dans l'idéalisme le plus abstrait. Dans l'élan de création, non pas d'un portrait, mais d'un type qui puisse revêtir les habits de propriétés physiques ou spirituelles déterminées, dans cette grande et rude tâche de la traduction d'une idée en forme plastique, l'art grec a atteint les plus hauts sommets; il s'y est probablement mieux épanoui que s'il avait dû saisir et reproduire des traits individuels auxquels il aurait fallu donner de la vie.

"LAIDEURS ÉTRUSQUES"

En dépit des grandes influences gréco-orientales qui ont séduit l'art étrusque, celui-ci a tout de même eu un esprit, une conception et une vitalité propres. Contrairement à l'art hellénique, il s'est bien moins préoccupé de créer une belle oeuvre, la beauté par excellence; on pourrait même dire qu'il ne craint pas d'afficher la laideur. A certains égards d'ailleurs, les artistes étrusques ont parfois tendance à exagérer la laideur de leurs oeuvres au point que le résultat prend souvent une coloration très comique. Les exemples ne manquent pas: ainsi, les terres cuites à utilisation exclusivement funéraire ou les vases (urnes) cinéraires, comme le portrait dit «du jeune étrusque» de la collection Casuccini à Chiusi (planche 2) ou de la célèbre statue en bronze dite de *«l'arringatore»* du IIe-Ier siècle ap. J.-C. (planche 3), témoignent amplement de cette «laideur» presque anodine mais ô combien vraie.

❷ Cf. Ranuccio Bianchi Bandinelli, Il problema del ritratto, in L'arte classica, Roma, 1984, pp. 223-282.

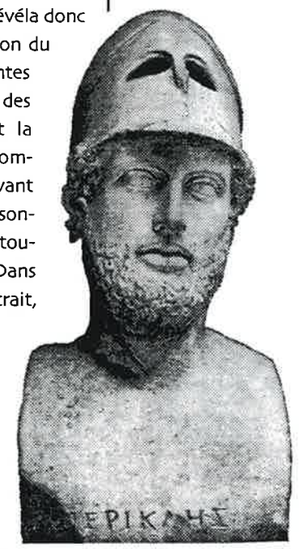


Planche 1. Hermès de Périclès - Londres, British Museum. Tiré de: Hekler A., Portraits antiques, Paris, 1919, planche 42.

Planche 2, à gauche. Portrait du jeune étrusque - Chiusi, Collection Casuccini. Tiré de: Paribeni R., Il ritratto nell'arte antica, Milano, 1934, p. 15.

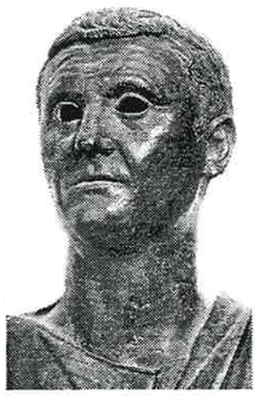


Planche 3. Tête de la statue dite «de l'Arringatore» - Florence, Musée archéologique. Tiré de: Hekler A., Portraits antiques, Paris, 1919, planche 131.

La «domus sapientiae» du savoir plastique: petit essai de reconstitution

Le visage, miroir expressif de tout être humain, concentre et modifie sans jamais s'apaiser une quantité innombrable d'émotions, de la jeunesse à la décrépitude, de la joie à la fureur, de la félicité à la souffrance, de la plus tendre vertu au plus sombre vice, et ne fait que stimuler inlassablement l'attention vigilante et inquiète des observateurs soumis à l'exercice du souvenir. Et, dans ce contexte, la parole est vite remplacée par l'efficacité du silence, à travers lequel le contemplateur physiognomonique remplit son âme. Au cours de toute l'Antiquité classique, la façon quasi obsédante avec laquelle les Romains exhibaient leurs portraits ne laisse planer aucun doute sur leur volonté de rappeler et d'imprimer, dans la mémoire collective, le visage d'un personnage. Les monuments plastiques en tout genre qui embellissent les ruelles des villes et illuminent les coins les plus tristes des glyptothèques en sont les preuves.

Le réalisme romain

Plus qu'aucune autre culture classique, la civilisation romaine considéra le portrait comme une dimension essentielle de l'art figuré. La conception souveraine du portrait romain se réalise vraisemblablement dans la représentation de l'empereur. Tous les courants italiques et grecs se fondirent en un suprême effort créatif, dans l'intention de modeler non pas un être divinisé comme Alexandre, mais plutôt un portrait en mesure d'élever au maximum la puissance de toutes les caractéristiques d'un prince. De manière plus générale, alors que dans le portrait grec on éliminait toute caractéristique individuelle non conforme au type préétabli, dans le portrait romain chaque détail, défaut ou qualité, était traduit avec grand soin de façon à fixer au mieux la personnalité du sujet.

L'art plastique romain recherche donc la fidèle représentation des traits; les détails physionomiques coopèrent efficacement à la complexité du buste en lui conférant une densité polyédrique et prismatique plus «passionnée». Le Romain aime le vrai, le concret, et trouve probablement fade et sans intérêt ce qui n'est pas réel. Regardons, par exemple, le buste de Caracalla conservé au Musée du Vatican (planche 4). Les multiples boucles qui ornent sa tête témoignent d'un travail très fin et très rigoureux, qui recherche sans doute la plus exacte transcription de la réalité. L'expression du visage, élément suprême de toute oeuvre plastique bien modelée, paraît lui conférer un air très réfléchi, concentré, avec le regard fixe et immuable, ce qui est une marque indéniable de puissance et de suprématie.

Il s'agit d'une recherche de vérité sincère et parfois impitoyable, qui ne laisse place ni à la feinte ni à l'adulation et qui, même dans les effigies d'empereurs et de consuls les plus vénérés, pousse parfois jusqu'à afficher des asymétries grossières et des visages émaciés.

A côté de cette reproduction incisive du vrai, d'autres privilèges apparaissent, tels l'enquête psychologique très approfondie et l'expression vibrante de la vie. On ne demande pas seulement à l'artiste, il est vrai, de tracer les lignes, de modeler les membres, d'observer et de reproduire minutieusement les moindres caractéristiques propres à rendre reconnaissable du premier coup d'oeil le modèle. Bien plus, on exige de lui qu'il souligne ces détails qui, mettant en valeur un caractère, des qualités, des "humeurs", contribuent à graver dans les mémoires un portrait.

Ce grand amphithéâtre du savoir plastique sera donc le matériau de base qui permettra de tisser la longue et complexe toile de la physiognomonie des empereurs romains de la dynastie des Sévères. Il nous permettra également de capter au mieux les éléments qui forment le caractère d'un empereur en se basant sur les divers aspects de son «paraître». De cette manière, on procédera à l'analyse physiognomonique de chaque empereur, tout en gardant en mémoire que le caractère et la physionomie d'un homme évolue dans le temps, ce qui signifie, nous en sommes convaincus, que derrière chaque spécificité se cache une intention propre, un trait de caractère particulier.

Dans bien des cas, on sera contraint de tourner le dos aux attestations monétaires en raison de leurs imprécisions dans les détails physionomiques. La statuaire, avec sa puissante force évocatrice et sa précision dans la représentation des plus petits détails, sera en mesure de rendre l'analyse plus directe et plus claire.

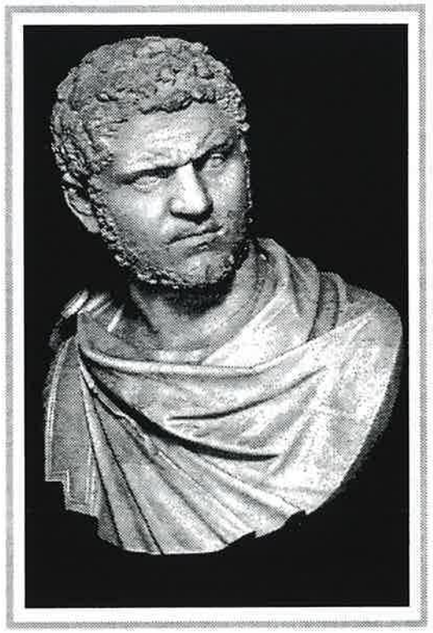


Planche 4. Buste de l'empereur Caracalla - Rome, Musée du Vatican. Tiré de: Wiggers H.B., Das römische Herrscherbild, Berlin, 1971, planche 18b.

L'image "concrétisée"

Les questions fondamentales auxquelles les *monetales* et l'empereur sont confrontés avant de concrétiser l'image destinée à circuler dans tout l'Empire sont les suivantes: le portrait s'ancrera-t-il dans les mémoires? Quelles réflexions ou réactions suscitera-t-il?

Le défi est lancé! Les plus grands artistes de l'Empire sont désormais réunis, à la merci de l'empereur, pour lequel il faut forger une image la plus conforme possible à une propagande efficace. Dans toute propagande (ce n'est pas là, certes, une prérogative du monde antique) chaque détail est très soigneusement peaufiné. Tout d'abord la «pose». Pour atteindre l'évaluation la plus exacte de la valeur artistique et de l'évolution historique du portrait romain, il convient de s'arrêter sur le problème de l'orientation du buste. Le choix de la représentation du portrait se fait soit de manière tout à fait arbitraire, soit en fonction de critères permettant à l'image d'être figurée *ex toto perfecti.* Pour les représentations sur monnaies, le buste est presque toujours de profil, à droite de préférence, car cette orientation matérialise la ligne de la flèche, du rayon et de l'épée. Elle symbolise en elle-même le passage de la cause à l'effet. Les intentions sont donc très claires! L'orientation à droite du profil souligne de manière très incisive la puissance de l'empereur qui foudroie littéralement la sensibilité du spectateur. La nuance religieuse qui grave sur le choix de l'orientation est donc un facteur important pour que l'image princière puisse atteindre son plus haut paroxysme. Dans le monde classique, le côté droit est le côté favorable, de bon augure, alors que la gauche est néfaste, de mauvais augure. D'après de nombreux écrivains de la période antique, malgré quelques affirmations contradictoires, on adorait les dieux en se tournant vers la droite. Soyons sincères! On ne parle que de détails apparemment insignifiants mais, par toutes ces finesses, l'art plastique romain a su atteindre les plus hauts sommets de sa puissance, au point que, pour quelques figurations, il paraissait tendre vers une vénération quasi-religieuse.

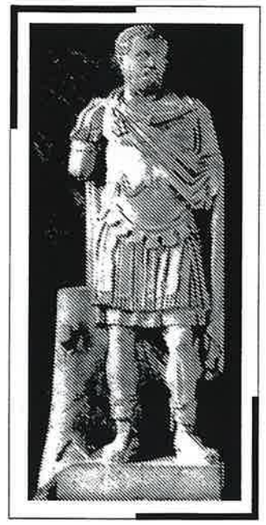


Planche 5. Statue de l'empereur Septime Sévère - Londres, British Museum Tiré de: Mc Cann A.M., The Portraits of Septimius Severus, Rome, 1968, planche XXII.

Le «miroir de l'âme» de Septime Sévère

Après la mort de Commode (180-192), ourdie par sa concubine Marcia et par le *cubicularium* Electus, l'empire romain se trouva confronté durant quelques mois au désarroi et à l'incertitude. De cette situation de chaos politique émergea Septime Sévère, un homme très énergique originaire de Leptis Magna qui, après avoir consolidé le pouvoir et fondé une nouvelle dynastie, occupa l'échiquier politique et militaire de la Rome Impériale jusqu'à l'année 235, excepté une interruption d'une année.

Dans toutes les phases de l'histoire de son portrait, ce novateur se présente comme le continuateur de la tradition antonine, et il est exact que par bien des aspects - tendances de la législation, activités de la vie provinciale - la période des Sévères prolonge celles des Antonins. Cependant, Septime Sévère n'appartient pas à la famille des Antonins, ni sur le plan politique ni encore moins du point de vue de l'art.

Les premières années du gouvernement de Septime Sévère sont caractérisées par une lutte constante pour le pouvoir. A cette époque, il était donc avant tout soldat; le portrait réalisé à son avènement le représente avec des cheveux courts, à la mode militaire (brandissant souvent un bouclier), très loin de la profusion de boucles particulière aux Antonins (cf. planches 5 et 6). Dans ces figurations, le visage exprime l'énergie, la résolution, plus de sérénité que celui des derniers Antonins, à qui les paupières tombantes conféraient presque un air de spiritualité. "Mais Septime Sévère n'était pas un soudard inculte, il ne pouvait pas ignorer le grand poids de la tradition du souverain humanitaire que le dernier Antonin lui-même n'avait pas réussi à faire oublier et qui était restée solidement vivace dans la mémoire de tous"[3], souligne très justement Bernard Andreae.

Il avait également compris que l'autorité qu'il avait sur son peuple, fondée presqu'entièrement sur le prestige militaire, appelait une légitimation particulière propre à mettre en échec le prestige de Clodius Albinus, lui aussi originaire d'Afrique, mais issu d'une famille plus aisée. Après son avènement, il avait été obligé de prendre comme corégent ce favori du Sénat et de lui reconnaître le titre de César de l'Occident.

Planche 6, à gauche. Médaillon de bronze - 194 après J.-C. Tiré de: Banti A., I grandi bronzi imperiali, Firenze, 1986, vol. IV1, p. 7.

❸ Cf. Bernard Andreae, La dynastie des Sévères, in *L'art de l'ancienne Rome*, Paris, 1973, pp. 270-276.

Planche 7, à droite. Buste de l'empereur Antoninus Pius - Maine, Bowdoin College Museum of Art. Tiré de: Mc Cann A.M., The Portraits of Septimius Severus, Rome, 1968, planche XXXII.

Planche 8. Tête de marbre figurant l'empereur Marc-Aurèle - Collection privée. Tiré de: Poulsen V., Les portraits romains, Copenhague, 1974, planche CXXXIII.

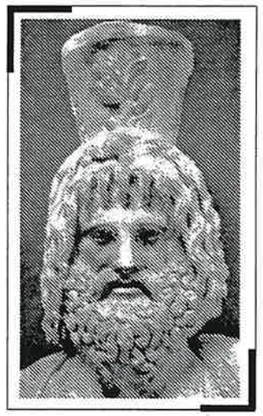


Planche 9. Buste du dieu Sérapis - Alexandrie, Greco-Roman Museum # 22158. Tiré de: Mc Cann A.M., *The Portraits of Septimius Severus,* Rome, 1968, planche LIV.

Planche 10, à droite. Médaillon de bronze figurant l'empereur Septime Sévère - 195 après J.-C. Tiré de: Mc Cann A.M., The Portraits of Septimius Severus, Rome, 1968, planche V.

❹ Il s'agit ni plus ni moins d'un astucieux procédé publicitaire qui, même si le mot peut être considéré comme anachronique, avait un très grand impact sur le citoyen romain. Pour plus de renseignements sur ce thème consulter l'ouvrage de Christine Perez, *op. cit.*, p. 609 et suivantes.

Les différentes versions de son portrait, et plus tard de celui de ses fils, suggèrent que Septime Sévère a mené une politique efficace, basée sur l'évocation concrète et immédiate. En assimilant le portrait de son rival au sien, il devait lui être plus facile, plus tard, de le remplacer définitivement.

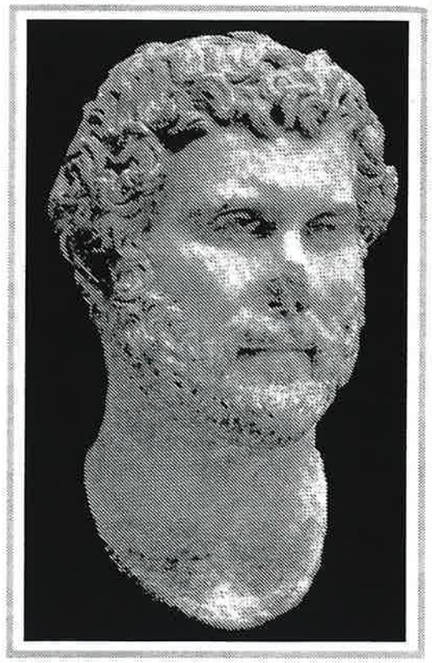
Construction de l'image princière

Les portraits par lesquels Septime Sévère a été représenté sont l'illustration à la fois d'une époque bien précise et d'un personnage (princier ou divin) particulier. Dans sa recension de 1968, Anne Mc Cann réussit à en reconnaître dix, parmi lesquels elle distingue trois "earliest official imperial portrait types", quatre "Antoninus Pius-Severus portrait types", le "Marcus Aurelius-Severus portrait type" (avec 4 variantes), le "Serapis-Severus portrait type" (avec 5 variantes) et le "late Severus portrait type". Grâce à ce grand élan de catalogage, la chercheuse américaine montre quelle importance Septime Sévère attachait à ses représentations officielles.

Mais quelles raisons, au juste, Septime Sévère avait-il de véhiculer à travers tout l'Empire des représentations si différentes? Beaucoup d'historiens et de théoriciens plastiques abordèrent cette question, mais sans trouver d'explications satisfaisantes, n'allant très souvent pas au-delà de l'affirmation commune selon laquelle les portraits des grands hommes, comme les panégyriques, évoquaient essentiellement le souvenir de leurs vertus et suscitaient l'émulation.

Dans le travail de Anne Mc Cann, le lecteur attentif comprend d'emblée que, dans un premier temps, la construction de l'image princière se forge à travers un processus associatif méticuleux et très approfondi, afin que certains traits de la physionomie faciale puissent évoquer ceux d'un personnage historique ou mythologique bien précis.

Symptomatique, dans notre cas, est la tendance très marquée de Septime Sévère à recourir, quasi systématiquement, à des figurations en mesure de rappeler des personnages très importants de l'Antiquité. Beaucoup de portraits à son effigie, en effet, rappellent l'image d'Antonin le Pieux (planche 7), parfois celle de Marc-Aurèle (planche 8) et, dans quelques cas, celle du dieu Sérapis d'Alexandrie (planche 9). Toutes ces réminiscences, bien entendu, ne font qu'augmenter la popularité de l'empereur et

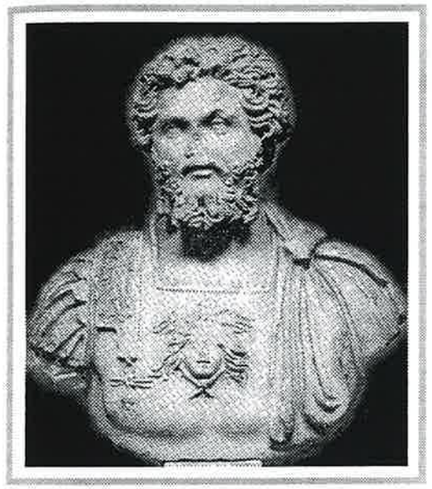


peuvent, par une action mnémonique inconsciente, influencer positivement l'observateur soumis à la contemplation de son prince.[4]

Le portrait militaire

Durant les premières années de son règne, Septime Sévère adopte le portrait-militaire directement lié aux vicissitudes de la vie quotidienne. On sait qu'à partir de l'année 195 ap. J.-C., Clodius Albinus devint le grand rival de Septime Sévère. Et c'est en effet durant ces années qu'il décide de se débarrasser de Clodius; ce dernier, sous la pression militaire de Septime Sévère, se tue en 197. Dès ce moment, l'autorité de Septime ne fut plus contestée; son talent militaire, sa rapidité de décision, la dureté de ses représailles avaient sauvé l'unité de l'Empire et rétabli l'ordre. C'est à travers son image que Septime Sévère doit montrer sa suprématie; c'est à travers son portrait que l'empereur imprime dans l'esprit des *gentes* toutes ses qualités militaires et morales.

Dans le premier type de figuration plastique que l'on soumet à l'analyse (planche 10) la tête est légèrement tournée vers la gauche et le buste est orienté dans la même direction. Les cheveux recouvrent le haut du front en courtes et larges boucles et la barbe, très courte, s'apprête à se diviser en deux parties nettement écartées (planche 10). Dans ce marbre, on découvre quelques réminiscences des portraits des Antonins et des empereurs qui ont immédiatement précédé le gouvernement de Septime Sévère, comme Pertinax ou Didius Julianus. On peut relever ces réminiscences dans un portrait monétaire de la même époque. Sur un médaillon de bronze émis en 194, les caractéristiques physionomiques antonines (cheveux, barbe et expression du visage) sont soulignées par l'inscription du revers L SEPTIMIVS SEVERVS PERTINAX AVG IMP III, où Septime



Sévère s'associe à l'empereur Publius Helvius Pertinax, au pouvoir pendant les trois mois qui suivirent l'assassinat de Commode.

Suite à la conquête plutôt sanguinaire de Septime Sévère en Mésopotamie, dont il fit une nouvelle province romaine, le retour triomphal de l'empereur à Rome fut commémoré à travers une émission importante de pièces portant la légende ADVENTVI AVG FELICISSIMO. Cette opération militaire a été remarquablement figurée sur le revers d'un sesterce de 196 après J.-C., où l'on aperçoit Septime Sévère à cheval, en habits militaires, levant la main droite au ciel en signe de victoire (planche 11). Le portrait sur l'avers est encore une fois le reflet d'un homme de guerre, mais tout de même éprouvé par le combat.

Successeur dynastique

Au tout début du IIIe siècle, en l'an 202 plus exactement, l'empereur se trouve à l'apogée de sa puissance et de son succès et, suite à la victoire contre les Parthes, le peuple romain lui dédie un arc de triomphe. Mais dans la Rome impériale d'alors, le souvenir du règne particulièrement heureux des Antonins est encore très vif. Les figures princières d'Antonin le Pieux, d'abord, et de Marc-Aurèle, ensuite, avaient laissé aux esprits romains un sentiment de nostalgie très intense, que seul un gouvernement antonin aurait pu estomper. Septime comprit qu'il renforcerait sa dynastie s'il l'associait, d'une manière ou d'une autre, à la précédente.

L'esprit méthodique qui dicte toutes les décisions de cet empereur soucieux du bon droit se retrouve dans un acte à l'origine du second type de portrait. Pour justifier légalement sa volonté d'asseoir son autorité d'homme d'État avisé, il estima indispensable dans la lutte contre Clodius Albinus de répandre, dès l'année 195 après J.-C., le bruit qu'il était un fils de Marc-Aurèle et un frère de Commode. A partir de 196 ap. J.-C., il appela son fils Bassianus (le futur Caracalla) Marcus Aurelius Antoninus, admettant ainsi un principe dynastique à travers lequel il se plaisait à assurer lui-même sa propre succession. En même temps, il fit proclamer César son fils âgé de huit ans.

C'est à ce moment-là qu'un nouveau type de portrait sortit des ateliers (planche 12), directement inspiré du portrait bouclé des Antonins, et en particulier de Marc-Aurèle (noter l'incroyable ressemblance avec le buste de Marc-Aurèle représenté à la planche 8). L'adoption simulée des Antonins étant ainsi virtuellement reconnue, on a appelé ce nouveau type de portrait «type de l'adoption». De longues mèches frisées partent des tempes en mèches épaisses. A l'énergie militaire des premiers portraits succède un air doux, paternel. La barbe commence à se diviser, et elle aboutira plus tard à cette forme bien connue de la fourche.

Abandon du portrait militaire

La période qui suit l'année 204-205 souligne une autre facette de l'empereur: il s'agit en effet d'un Septime Sévère qui s'est complètement éloigné de ce que l'on pourrait appeler le portrait militaire. Les correspondances monétaires du portrait de «l'adoption» sont beaucoup plus fardées, et l'évidence des empreintes «antonines» sont moins flagrantes. Dans un médaillon d'argent émis à Antioche de Syrie en l'an 202 de notre ère, par exemple, la représentation de Septime Sévère, caractérisée par un visage assez long et un nez particulièrement pointu, peut

Planche 11. Sesterce figurant l'empereur Septime Sévère - 196 après J.-C. Tiré de: Banti A., I grandi bronzi imperiali, Firenze, 1986, vol. IV1, p. 5.

Planche 12, à gauche. Buste de Septime Sévère - Rome, Museo nazionale. Tiré de: Mc Cann A.M., The Portraits of Septimius Severus, Rome, 1968, planche XLII.

Planche 13. Médaillon d'argent représentant l'empereur Septime Sévère - 202 après J.- Tiré de: Mc Cann A.M., The Prtraits of Septimius Severus, Rome, 1968, planche X.

Médaillon d'argent représentant l'empereur Marc-Aurèle - 202 après J.-C. Tiré de: Mc Cann A.M., The Portraits of Septimius Severus, Rome, 1968, planche X.

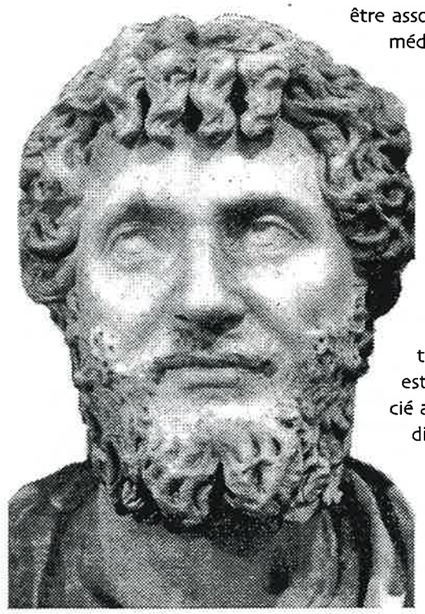


Planche 14. Buste de l'empereur Septime Sévère - Yorkshire, Newby Hall. Tiré de: Mc Cann A.M., *The Portraits of Septimius Severus*, Rome, 1968, planche LVII.

être associée à celle de Marc-Aurèle sur le médaillon d'argent émis en l'an 202 provenant également des ateliers d'Antioche (planche 13). Les cheveux brossés à la mode antonine et, surtout, la barbe longue divisée en quatre parties bien distinctes sont des paramètres d'analyse qui permettent d'associer le portrait de Septime Sévère à celui de l'empereur Marc-Aurèle.

Une autre représentation plastique du portrait de Septime Sévère est celle qui le voit directement associé au fameux Sérapis (planche 9), un dieu auquel l'empereur africain a dû avoir des raisons particulières de se lier. Il s'agit d'un exemplaire typique du portrait le plus répandu de Septime, caractérisé par les boucles en forme de tire-bouchon qui descendent sur le front (planche 14). La ressemblance est très frappante, surtout au niveau des cheveux, où le sculpteur a su reproduire exactement les boucles frontales caractéristiques du dieu. La barbe, de son côté, est beaucoup moins travaillée que celle du dieu. Ainsi, l'Africain Septime Sévère reprend à son compte la conception alexandrine de Sérapis-roi, d'où la volonté de se soumettre au polythéisme grec.

Planche 15, à droite. Tête de marbre représentant l'empereur Septime Sévère de profil - Coll. privée. Tiré de: Poulsen V., *Les portraits romains*, Copenhague, 1974, planche CCVII.

La vieillesse

Septime Sévère n'oublia jamais qu'il avait obtenu le pouvoir essentiellement grâce à sa fidèle armée, et sa devise fut toujours «tout pour les soldats». Même si son sens aigu du combat s'était émoussé depuis un certain temps déjà, son attachement à l'esprit militaire faisait encore partie intégrante de sa personne. Le sentiment quasi nostalgique avec lequel ses derniers portraits rappellent l'homme valeureux et courageux qui avait su, durant un temps, redonner vigueur à la Rome impériale en y édifiant de superbes monuments, sont désormais ceux d'un homme qui s'apprête à voir le terme du long chemin de la vie humaine. La coiffure est beaucoup plus ébouriffée, moins précise dans la valorisation des détails des boucles, au point que l'on aperçoit de légères marques de calvitie (planche 15). L'impression générale est finalement celle d'un homme âgé et fatigué, certes, mais qui garde tout de même une imposante expression princière. La barbe devient plus longue, le portrait en général beaucoup moins soigné. Son image est désormais celle d'un homme qui doit se faire connaître non pas par sa force militaire et sa grande capacité d'action, mais par sa sagesse et sa vigilance. Septime meurt en 211 dans le camp d'*Eburacum*, vraisemblablement d'une maladie

rhumatismale due au brouillard et à l'humidité de Calédonie. Pour la dernière fois, les pièces de monnaie sur lesquelles il apparaissait lui garantissait l'appellation de DIVO SEVERO PIO, après un règne de 18 ans.

Hysiognomonies infernales et nouveautés plastiques: les cas de Caracalla et de Geta

Dans une toute autre direction que celle du portrait de Septime, mais de façon tout aussi instructive, la panoplie des portraits de son fils et successeur Caracalla suit une évolution artistique propre, en donnant lieu à un nouvel élan artistique qui crée une rupture assez nette avec les éléments plastiques intimement liés à la tradition antonine.[5]

Succession de Septime Sévère

La mort de Septime Sévère laissait le pouvoir aux mains de deux Augustes: Caracalla, de son nom d'adoption Marcus Aurelius Antoninus, et Geta. Caracalla avait plusieurs avantages sur son frère Geta: tout d'abord les privilèges dus à l'aîné, une plus ancienne association au gouvernement ensuite et, enfin, le nom de Marcus Aurelius Antoninus. Mais tous ces atouts ne lui suffisaient pas pour avoir une garantie absolue de l'héritage et, à vrai dire, Caracalla se montrait particulièrement soucieux du partage.

Confiant aux gouverneurs de Bretagne le soin d'achever les opérations, Caracalla et son frère Geta revinrent à Rome où ils assistèrent aux funérailles de leur valeureux père. Les deux fils se détestaient depuis longtemps, et la mort du père ne fit qu'empirer la situation, au point que le conflit entre les deux frères se traduisait souvent en manoeuvres sournoises parfois même très violentes. Caracalla finit par feindre de se prêter à une tentative de rapprochement: le 21 février 212, Geta et lui-même se trouvaient ensemble auprès de Julia Domna, leur mère, lorsque des meurtriers, à la solde du fourbe Caracalla, pénétrèrent dans l'appartement et égorgèrent Geta. Caracalla prétendit qu'il n'avait fait que se défendre et devancer l'attaque de son frère. Sous ce prétexte, il obtint non seulement la condamnation de la mémoire de Geta, mais également l'élimination de Geta et de tous ceux qui le gênaient, en arguant leur complicité: un fils de Pertinax, un petit-fils de Marc-Aurèle (fils de Claudius Pompeianus), l'impératrice Plautilla. Mais la victime la plus illustre fut le grand juriste Papinien (Aemilius Papinianus), qui avait succédé à Plautien à la charge de préfet du prétoire. Ainsi, Caracalla dépassait par sa cruauté l'énergie farouche que l'on avait reconnu à Septime Sévère, et l'élan artistique attesté par les représentations de son portrait manifeste une claire rupture avec la tradition antonine.

Rupture avec la tradition naturaliste

Suite à la mort de Septime Sévère, en effet, l'art romain impérial entre dans une nouvelle phase stylistique. La conception artistique du portrait rompt ses liens avec le passé et s'achemine vers une période plus sobre, plus «nue», où l'art plastique sera caractérisée par une structure fondamentale beaucoup plus simplifiée.[6] Ce nouveau courant artistique conduira l'art plastique d'une grande partie du IIIe siècle à une rupture assez nette avec la tradition naturaliste, sur laquelle les siècles précédents avaient mis l'accent. Il se dirigera également vers un progressif abandon de la forme plastique liée à la cohérence organique: les détails des cheveux et de la barbe, par exemple, habituellement coupés en "chaumage" avec les ciseaux, seront cette fois insérés par incision, à travers des coups très brefs et minutieux de burin. Les rides, elles aussi, seront plus souvent incisées que modelées.

Etablissement d'un nouveau portrait dynastique

Le règne de Caracalla marque la fin des coiffures à longues et larges boucles. Caracalla jeune est représenté sur les monnaies avec des cheveux légèrement ondulés, puis, sous son propre règne, avec une chevelure courte à multiples petites boucles ou à petites mèches plates et boucles sur le front. C'est à travers Caracalla que la dynastie des Sévères s'impose. Et, comme membre de toute dynastie, l'empereur cherche non seulement à affirmer sa personnalité, mais encore à se faire reconnaître comme le digne héritier de Septime Sévère. La vivacité caractéristique de Septime Sévère, fondée sur la suprématie et sur le désir de victoire, se reflète amplement dans la personne de Caracalla, mais de façon beaucoup plus accentuée. Son portrait, il est vrai, s'apparente beaucoup plus aux caractéristiques physiognomoniques de son père que celui de son frère Geta. Peut-être Septime pressentait-il que son véritable et digne successeur allait être Caracalla lorsque, en 197, il fit inscrire sur la première pièce à l'effigie de ce fils âgé alors de onze ans seulement, DESTINATO IMPERATOR. Les différents portraits de Geta, au contraire, témoignent d'une physionomie relativement féminine, très certainement empruntée à la figure de la mère, qui ne correspondait pas, dans un premier temps, à la physionomie typique de l'empereur «à la militaire». Si l'on se fie aux considérations de l'historien Herodien, Geta, en effet, apparaissait souvent à son peuple comme un personnage très particulier, comme en témoigne ce texte: "il se montrait vêtu à la manière des Barbares. Il portait une tunique de pourpre, brodée d'or, à longues manches, et qui lui descendait jusqu'aux talons. Une chaussure, également d'or et de pourpre, le couvrait des pieds jusqu'aux cuisses. Sa tête était ornée d'une couronne que des pierres précieuses faisaient étinceler de mille couleurs. Lui-même était dans tout l'éclat de l'adolescence, et le plus beau de tous les jeunes de son âge. Tout se réunissait en lui, perfection du corps, fleur de la jeunesse, richesse de la paru-

5 Cf. Vagn Poulsen, *Les portraits romains*, Copenhague, Vol. II, 1974, p. 23.

6 Cf. Ranuccio Bianchi Bandinelli, op. cit., pp. 269 et suiv.

re: vous l'eussiez comparé aux belles images de Dyonisos. (...) Il se peignait les yeux, se fardait les joues, défigurait par des teintures indécentes la beauté naturelle de son visage, et dans cet état s'exposait aux yeux du peuple"[7].

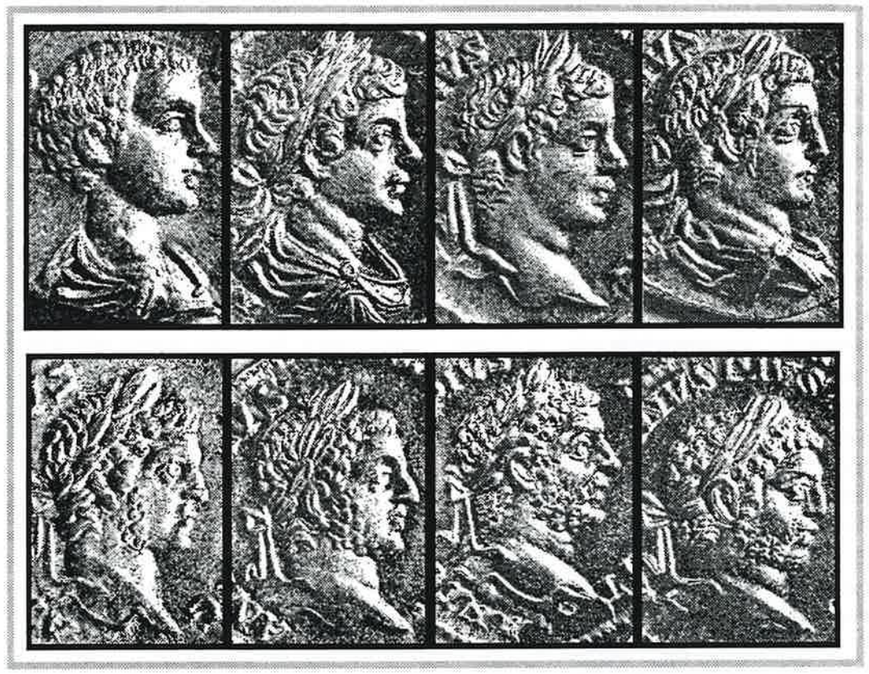


Planche 16, à droite. Evolution diachronique du ortrait monétaire de l'empereur Caracalla. Tiré de: Cappelli R., *Profili imperiali romani,* Milano, 1963, p. 89.

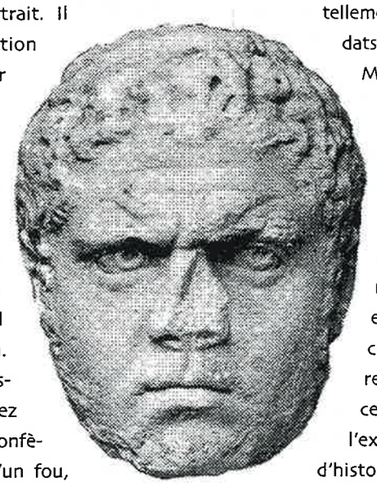
Planche 17. Sesterces (213 - 217 après J.-C.) représentant l'empereur Caracalla. Tiré de: Banti A., I grandi bronzi imperiali, Firenze, 1986, vol. IV1, p. 159/167/192.

L'amphithéâtre iconographique de Caracalla

Les portraits de Caracalla que nous possédons constituent, quant à eux, un véritable amphithéâtre iconographique, étant donné la possibilité de compter sur un éventail de représentations considérable, depuis l'enfance jusqu'à la vieillesse. Et si l'on place dans un ordre chronologique toutes les pièces que l'on possède (planche 16), on peut admirer Caracalla dans son aspect d'enfant imberbe jusqu'à celui d'un homme barbu qui a atteint sa pleine maturité. L'évolution physionomique du visage de Caracalla est ici au centre du débat. On se trouve en l'occurrence face à un (ou plusieurs ?) portraitiste aux grandes capacités techniques et artistiques, qui mêle habilement les atouts physiques du personnage aux caractéristiques plastiques des Antonins. En ce sens, il sait pertinemment que Caracalla a besoin d'un visage fidèle à sa personne, qui puisse donc être reconnu parmi d'autres sans aucune hésitation, mais il comprend également l'importance de pouvoir exhiber un portrait portant des marques caractéristiques de la dynastie des Antonins, comme les cheveux en boucle. La haine qui caractérise Caracalla, mais surtout ses intentions violentes à l'égard de tout le monde, marquent très fortement l'évolution de son portrait monétaire. Celui-ci présente un profil moins juvénile, très tendu et prenant souvent un air méchant, presque cruel, qui l'amènera vers une expression de brutalité vulgaire bien attestée chez lui, et que reflètent les émissions monétaires parallèles aux faits historiques. L'«illusionnisme antonin» laisse la place à une grande concentration de moyens expressifs et d'artifices physionomiques.

Portrait de criminel

Les progrès que fit Caracalla dans sa carrière criminelle, on peut les lire sur les deux versions de son portrait. Le premier type, que l'on peut admirer dans la planche 17, le montre la tête relevée, avec une moue hautaine et méprisante. Toute trace de douceur enfantine a disparu. Les cheveux sont beaucoup plus courts et, tout comme la barbe (peu fournie), permettent une adaptation *ex toto perfecti* à la forme de la tête. Le regard est perçant, les rides sillonnent le front et les plis naso-labiaux creusent le visage. Mais ce type ne constitue qu'une transition vers le dernier, qui est d'ailleurs le plus connu et le plus achevé. On le découvre sur un sesterce émis en 213 (planche 18), vraisemblablement l'une des créations les plus impressionnantes dans l'art romain du portrait. Il s'agit de la personnification d'une énergie ramassée sur elle-même. La tête est rejetée sur le côté et les sourcils froncés, ce qui confère à l'empereur une expression ténébreuse et résolue. Le menton en avant indique la volonté et la lippe exprime un total mépris du genre humain. L'expression fournie de l'association des yeux et le nez particulièrement aquilin confèrent à Caracalla l'image d'un fou, d'un malade (planche 19).



Le 8 avril de l'an 217, pendant son déplacement depuis son camp d'Edesse jusqu'à Carrhae, Caracalla est assassiné en chemin à l'instigation d'Opellius Macrin, semble-t-il. Ainsi disparaissait à l'âge de 31 ans l'un des tyrans les plus connus de l'histoire romaine ; il avait laissé un souvenir tellement indélébile parmi les soldats de l'armée romaine que Macrin, son successeur, dut faire passer son fils Diaduménien pour un fils de Caracalla et lui donner le surnom d'Antonin. Il reste toutefois que l'artiste chargé de dépeindre les multiples facettes de cet empereur possède une capacité extraordinaire à rendre minutieusement cette force dramatique de l'expression, que beaucoup d'historiens ont attribuée à Caracalla lui-même. Pour la première fois, un nouveau type idéalisé de souverain aux traits laids et contrastés s'affirmait sur la scène impériale.

Planche 18. Sesterce représentant l'empereur Caracalla - 213 après J.-C. Tiré de: Banti A., I grandi bronzi imperiali, Firenze, 1986, vol. IV1, p. 155.

Planche 19, à gauche. Tête de marbre représentant l'empereur Caracalla - Coll. privée. Tiré de: Poulsen V., *Les portraits romains,* Copenhague, 1974, planche CCXVII.

Macrin

L'empereur Marcus Opellius Macrinus (217-218), mieux connu sous le nom de Macrin, naquit à Cirta en Mauritanie et fut nommé, suite au décès de Papinien, à la préfecture du prétoire. Il organisa l'assassinat de son prédécesseur Caracalla, mais les soldats, qui ignoraient sa participation à la conjuration, l'acclamèrent empereur. C'était en 217 après Jésus-Christ, Macrin avait 53 ans. Africain, d'origine assez modeste, au physique vigoureux et au visage harmonieux, encadré par une barbe assez longue, Macrin avait un aspect austère, presque ascétique. Il resta au pouvoir pendant quatorze mois seulement, et les témoignages plastiques et monétaires le représentant ne forment qu'un catalogue restreint. De plus, les sources historiques à même de nous livrer des renseignements utiles sont malheureusement peu nombreuses et parfois contradictoires.

De cet empereur au physique imposant, on distingue toutefois deux types de portraits distincts. Dans le premier, appartenant à la première période de son gouvernement (planche 20), la physionomie de son visage est rendu de façon assez grossière: la coiffure peu développée (parfois absente) et la barbe très peu travaillée lui confèrent un air typiquement «caracallien», appuyé surtout par le regard perçant qui caractérisait le fils de Septime Sévère. Par la masse de la chevelure beaucoup moins creusée et moins travaillée par les sillons du trépan, ce premier type de portrait corrobore la désaffection de cette technique, ce que l'on avait déjà pu remarquer avec Caracalla. La place est laissée à la technique dite *a penna,* où les détails sont ébauchés au burin avec soin et précision.

Le deuxième type de portrait, que l'on retrouve sur une pièce de monnaie émise en 218, se rattache par bien des aspects à la tradition antonine. La barbe, par exemple, est longue et touffue et paraît reprendre un élan «à la Septime Sévère» (planche 21). Macrin aussi, conscient de ses intérêts, s'efforça de consolider son pouvoir en se rattachant à la dynastie des Antonins et à celle des Sévères: il ajouta à

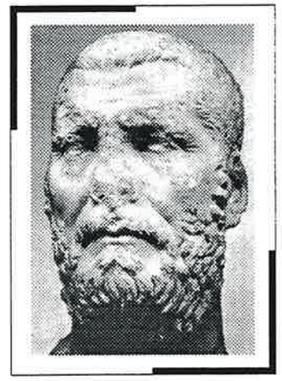


Planche 20. Tête de marbre représentant l'empereur Macrin - Rome 217 aprés J.-C. Tiré de: Andreae B., *L'art de l'ancienne Rome,* Paris, 1973, p. 441.

Planche 21. Portrait monétaire de l'empereur Macrin - 218 après J.-C. Tiré de: Cappelli R., *Profili imperiali romani*, Milano, 1963, p. 97.

ses noms le *cognomen* de *Severus*, et donna à son fils Diadumène (ou Diaduménien), un enfant de neuf ans, le *cognomen* d'Antoninus, en même temps que le titre de César. Sur ses pièces de monnaie, on peut lire MARCVS OPELLIVS ANTONINVS DIADVMENIANO CÆS. De nombreuses monnaies furent émises à la mémoire de l'événement, sur lesquelles on peut admirer le beau profil de l'adolescent, auquel on donna presque toujours la dénomination du prince de la jeunesse: PRINCIPI IVVENTVTIS. Macrin avait conduit une campagne victorieuse contre Artaban, roi des Parthes, comme ses monnaies le rappellent à travers la légende VICTORIA PARTHICA.
Battu près d'Antioche, lors de la bataille qu'il dut mener contre les partisans d'Elagabal, alors nommé empereur par ses troupes à Emèse, il essaya de s'enfuir sur un char, déguisé en simple soldat, mais fut découvert et tué avec son fils Diaduménien.

Elagabal

Marcus Aurelius Antoninus (218-222), troisième empereur portant ce nom, est mieux connu sous le sobriquet d'Elagabal (ou Heliogabal), appellation en langue sémitique du dieu Soleil *El Gabal* («seigneur des hauts lieux») dont il était le prêtre. Il était encore trop jeune pour qu'on attendît de lui une action personnelle. Il avait pour lui le prestige de la dynastie antonine, les grands souvenirs que Septime Sévère avait laissés et auxquels on avait coutume d'associer Caracalla, dont les cruautés, à distance, avaient tendance à s'estomper.
Les portraits que l'on connaît de cet empereur suivent la même lignée que ceux des empereurs qui l'ont précédé, mais de manière beaucoup plus simple. Les traits du visage sont nettement moins accentués: il est en effet très difficile (parfois impossible) de lui reconnaître une expression particulière ou un état d'âme, comme on pouvait le faire pour Septime Sévère ou Caracalla. Le buste monétaire est en général plus «nu», plus sobre, et les détails de la physionomie de sa tête suivent, bien entendu, cette tendance. La barbe est pratiquement inexistante et les cheveux sont, sur la plupart des portraits, très courts et finement incisés au burin.
Le portrait d'Elagabal est facilement reconnaissable, surtout en raison de l'absence presque totale de la barbe. Il arrive parfois que, sur certaines pièces, notre empereur soit confondu avec Caracalla. C'est le cas, en effet, du buste monétaire qui apparaît sur un médaillon de bronze émis en 220 après J.-C. (planche 22). A Emèse, le dieu Soleil était vénéré sous la forme d'une pierre noire, une météorite de forme conique, sur laquelle on avait sculpté un aigle qui tenait un éclair entre ses serres. Sur l'aigle, pour symboliser le ciel, apparaissaient un croissant lunaire et quelques étoiles. L'empereur Elagabal décida donc que le culte du Soleil deviendrait le culte officiel du peuple romain: Jupiter et la triade capitoline devaient laisser la place à la pierre noire tombée du ciel. La météorite fut transportée au cours d'une procession solennelle depuis Emèse vers la capitale de l'Empire, sur un char richement orné et escorté par le même Elagabal, grand prêtre du

Planche 22. Médaillon de bronze représentant l'empereur Elagabal - 220-221 après J.-C. Tiré de: Banti A., *I grandi bronzi imperiali*, Firenze, 1986, vol. IV², p. 7.

Alexandre Sévère

culte.
Alexandre Sévère était le fils de Julia Mamæa (soeur de Julia Soæmias, mère d'Elagabal) et de Gessius Marcianus, de famille syrienne. Né à Césarée en Phénicie en 208, il vint à Rome avec son cousin Elagabal. Son nom était Bassianus Alexianus mais Elagabal, en l'adoptant en 221, lui donna le nom d'Alexandre et de Marc-Aurèle et, étant donné qu'avec le titre d'Auguste lui revenait également le nom de Sévère, son nom devint Marcus Aurelius Severus Alexander.
Son adoption de la part d'Elagabal fut une manoeuvre politique lui permettant de lui assurer les faveurs du peuple romain. Alexandre était constamment gardé à l'écart des fastes et des intrigues de la cour impériale. Il avait reçu une éducation «romaine», et pour cette raison il était particulièrement aimé des troupes. Après la mort d'Elagabal, les prétoriens élevèrent Alexandre à l'Empire; il avait quatorze ans.
Les portraits représentant la figure d'Alexandre suivent le même style «fluide» qui avait caractérisé les portraits de ses prédécesseurs, mais paraissent s'éloigner encore davantage de la tradition antonine. Les détails physionomiques qui forment le visage sont très peu mis en valeur: les cheveux sont toujours très courts, travaillés par fine incision au burin, la barbe apparaît très sporadiquement et le nez, particulièrement long, est accompagné d'une ligne d'ombre qui valorise, par un jeu de contrastes, les yeux très ouverts (planche 23).
Alexandre avait renvoyé à Emèse la pierre noire du dieu Soleil dans la ferme volonté de rétablir à Rome le culte qu'Elagabal avait détrôné. SACERDOS VRBIS correspond à l'inscription qui apparaît sur ses premières pièces de monnaie, alors que les plus tardives présentent à nouveau la légende ROMÆ AETERNÆ. Dans le domaine de l'art, il restaura beaucoup de monuments publiques et en fit construire de nouveaux. Sur ses monnaies sont reproduits l'amphithéâtre restauré par ses soins, le temple de *Jupiter Ultor*, et, finalement, sur quelques monnaies et médaillons, on peut admirer la reproduction des thermes qu'il fit construire près de ceux de Néron.
Les revers des pièces de monnaie émises en l'an 234 rappellent, par la légende PROFECTIO AUG, le départ d'Alexandre et de sa mère pour la campagne contre les Germains. Arrivé sur les bords du Rhin, sur le conseil de sa mère, il décide de ne pas combattre et achète ainsi la paix des Germains.
Ces actes manifestement anti-belliqueux corroborent pleinement l'évolution du portrait de ce grand personnage. Dans l'histoire de son portrait, en effet, Alexandre n'est jamais figuré sous des allures militaires (planche 24); les différentes parties de son visage semblent orienter différemment la physiognomonie de cet empereur. L'absence quasi totale de la barbe et les cheveux très courts encadrent un visage typiquement androgyne (dans certains cas, on serait même tentés de l'assimiler au portrait d'une femme), où l'on devine la physionomie maternelle et, en même temps, quelques reflets plutôt nostalgiques de la grande tradition antonine, comme les détails de la barbe qui évoquent celle très célèbre de Caracalla.
La présence presque continue de la mère dans les différentes étapes de la vie de cet empereur incite à dépeindre Alexandre comme un homme pour lequel la vie militaire n'offre plus de réponses concrètes, où une tendance et une volonté bien visible à la discussion, au calme et à la tolérance prennent le pas sur les attitudes d'un Septime Sévère ou d'un Caracalla par exemple. Il avait tenté à plusieurs reprises de freiner l'indiscipline de l'armée qui s'était manifestée par des actes hostiles, voire irrespectueux à son encontre. En 228, à Rome, les soldats tuèrent Ulpien, préfet du prétoire, sous les yeux d'Alexandre, pour manifester leur mécontentement face à la paix achetée sur les rives du Rhin. Suite à cet événement, l'armée ne cessa jamais de manifester sa désapprobation pour les méthodes trop pacifistes adoptées par Alexandre qui fut tué, en compagnie de sa mère, en l'an 235.

Planche 23. Portrait monétaire de l'empereur Alexandre Sévère - 232 après J.-C Tiré de: Cappelli R., *Profili imperiali romani*, Milano, 1963, p. 104.

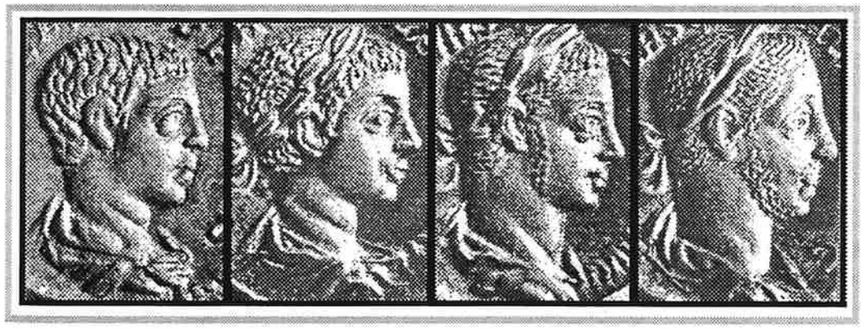


Planche 24, à gauche. Evolution diachronique du portrait monétaire de l'empereur Alexandre Sévère. Tiré de: Cappelli R., *Profili imperiali romani*, Milano, 1963, p. 105.

Réflexions finales

Le problème de l'interprétation iconographique de l'image princière a été, on l'a vu, un sujet très longuement négligé. Pendant les XVe et XVIe siècles, les collections de monnaies et de médailles étaient très nombreuses et les numismates s'étaient efforcés de déchiffrer et interpréter les représentations qui ornaient l'avers et le revers, tout en soulignant combien cela pouvait contribuer à enrichir les textes historiques. Mais l'utilité de toutes ces images, entendue comme miroir expressif de la vie des empereurs qui y étaient figurés, n'avais jamais suscité d'intérêt.

Pétrarque, grand connaisseur de monnaies et de médailles, fut le seul qui réussit à donner de l'élan à cette nouvelle façon de voir les objets antiques. Alors qu'il lisait les biographies des derniers empereurs romains, il apprit que l'empereur Gordien le Jeune (238-244 après J.-C.) était fort bel homme. Et dans la marge de son exemplaire de la *Historia Augusta* il écrivit: «si hoc verum fuit, malum habuit sculptorem».[8] Aux yeux de l'homme contemporain, cette précision assez «anodine» peut paraître privée de signification, mais elle témoigne pourtant d'une étape très importante pour l'évolution de la pensée historique. Non seulement Pétrarque avait prêté une grande attention à l'image, mais il s'était aperçu également que les informations textuelles ne corroboraient pas l'oeuvre plastique correspondante.

Au XVIIIe siècle naquit une nouvelle discipline, la physiognomonie, qui sut apporter un souffle nouveau à l'étude du portrait, où l'expérience du regard et celle du fait expressif se plaçaient à la base de tout approfondissement iconographique. Le visage reste une clé herméneutique et un objet phénoménologique indispensable pour comprendre l'expérience esthétique dans son acception la plus large.

Ce retour aux personnalités marquantes de l'Antiquité romaine peut désormais se faire à travers une étude minutieuse d'une oeuvre plastique ou monétaire, sans devoir à tout prix recourir aux commentaires des historiens. Pour la dynastie des Sévères, on a eu l'occasion de le constater, l'étude physiognomonique est réalisable. Elle montre que le temps de l'empereur invincible et implacable de la fin du IIe siècle, par exemple, à qui il fallait forger un portrait «à la militaire», tel qu'il inspire des sentiments de terreur aux *gentes*, a rapidement laissé la place à un portrait plus sobre, plus doux, vidé des détails physionomiques qui auparavant identifiaient à coup sûr un personnage.

Le cas d'Alexandre Sévère est ici significatif. En dépit des attributs vestimentaires que l'on retrouve toujours dans ses portraits (seul moyen de détecter son rôle militaire), les traits du visage ne s'apparentent pas du tout aux caractéristiques d'une figure princière qui sont celles, par exemple, du fondateur de la dynastie. La puissance évocatrice de la barbe, symbole évident de force et de maturité, ou l'importance fondamentale d'un regard particulièrement pénétrant, ou encore les multiples réflexions que la chevelure peut engendrer, sont des éléments qui tendent à disparaître, à mesure que l'on s'approche des derniers empereurs de la dynastie. La tradition antonine qui avait constitué le véritable fil conducteur pour les Sévères, est désormais très éloignée, voire inexistante, lorsqu'on regarde le portrait d'Alexandre. L'impact que cette grande tradition avait encore sur le peuple romain semble être un élément secondaire vers la fin de la dynastie sévérienne.

Le style particulièrement pittoresque qui caractérise avec bonheur l'élan plastique de l'époque des Antonins, est progressivement abandonné durant la dynastie sévérienne. On pressent cette rupture depuis l'apparition de quelques portraits de Caracalla, notamment lorsqu'on découvre une chevelure plus «plate», une barbe nettement moins prononcée et le visage qui subit une métamorphose, en passant de la forme typiquement «carrée» de Septime Sévère pour aboutir à la forme souverainement arrondie d'Alexandre Sévère. Depuis, les effigies des empereurs qui succèdent à Caracalla seront toujours plus marquées par cette tendance, où la qualité iconographique d'hommes bien bâtis est remplacée par des figures «hellénisantes» dépourvues de signes personnalisés.

On assiste donc à une simplification plastique très marquante, évidente, qui joue de manière efficace sur le contraste posé entre système pileux brut et sommaire du début de la dynastie et une figuration plus simplifiée, où l'épiderme est pratiquement mis à nu.

Le traitement méticuleux de chaque détail qui semble caractériser les oeuvres plastiques et monétaires de la fin du IIe et du début du IIIe siècle ne trouve que très peu de correspondances dans les oeuvres du milieu du IIIe siècle. Les dernières effigies plastiques et monétaires de la dynastie des Sévères semblent, en dehors de toute portée historique du style, avoir perdu une grande partie de cette majesté et de cette rigueur dans la physionomie qui avaient suscité auparavant chez le spectateur tant d'émotions et de vibrantes contemplations. On retourne, par bien des aspects, à des types plastiques qui avaient marqué la période grecque, où les individus représentés étaient encore très loin du portrait réaliste romain, pour qui la fidélité des traits d'un personnage était d'une importance fondamentale.

De manière générale, donc, la fin de la dynastie des Sévère se vide de tout attribut physionomique pour laisser fort probablement la place à un enrichissement intérieur considérable, dicté par des exigences qui ont montré une évolution très précise. Le renforcement du christianisme, par exemple, qui sous Alexandre Sévère déjà devient manifeste et tangible, a pu influencer positivement le portrait, en posant l'accent sur

[8] Weiss Roberto, *The Renaissance discovery of classical Antiquity*, Oxford, B. Blackwell, 1988, pp. 35-36.

Sources plastiques et monétaires

Andreae B
L'art de l'ancienne Rome, Paris, Mazenod éditeur, 1973.

Banti A.
I grandi bronzi imperiali, Firenze, A. Banti editore, 1986, vol. IV¹ et IV², passim.

Bastien P.
Le buste monétaire des empereurs romains, Wetteren, Editions numismatique romaine, 1992-1994, vol. 3, passim.

Cappelli R.
Profili romani imperiali, Milano, Mursia editore, 1963, passim.

Hekler A.
Portraits antiques, Paris, Librairie Hachette, 1919, passim

Mc Cann A.M.
The Portraits of Septimius Severus, Rome, American Academy in Rome, 1968, passim.

Paribeni R.
Il ritratto nell'arte antica, Milano, Fratelli Treves editori, 1934, passim.

Poulsen V.
Les portraits romains, Copenhague, Glyptothèque Ny Carlsberg, 1974, passim.

Wiggers H.B.
Das römische Herrscherbild, Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1971, passim.

Sources littéraires

Herodianus
Histoire romaine, Paris, Les Belles-Lettres, 1967.

Ouvrages et articles

Babelon E.
Introduction générale à l'étude des monnaies de l'Antiquité, New York, Arno Press, 1979.

Babelon J.
Le portrait romain réaliste et son développement à l'époque impériale, in Le portrait dans l'Antiquité d'après les monnaies, Paris, Payot, 1942, pp. 107-155.

Bandinelli R.
Il problema del ritratto, in L'arte classica, Roma, 1984, pp. 223-282.

Frel J.
Réflexions sur le portrait à l'époque romaine, in Græco.Latina Pragensia I, 1960, pp. 35-46, non vidi.

Grenier A.
Le génie romain dans la religion, la pensée et l'art, Paris, Michel éditions, 1969.

Griersen P.
Monnaies et monnayage: introduction à la numismatique, Paris, Editions Aubier, 1976.

Hanfmann G.M.A.
Observations on Roman Portraiture, Berchem, Editions Latomus, 1953.

Kukahn E.
Sobre las origines del retrato romano, in Archivio Espanol de Arqueologia XXVI, 1953, pp. 245-253, non vidi.

Lavater J.C.
Lo specchio dell'anima: pro e contro la fisiognomica, a cura di Giovanni Gurisatti, Padova, edizioni Il poligrafo, 1991, passim.

Michalowski K.
Les portraits hellénistiques et romains, Paris, Editions de Boccard, 1932.

Paribeni R.
Il ritratto nell'arte antica, Milano, Fratelli Treves editori, 1934.

Perez C.
L'image gravée sur la monnaie: une forme et un lieu privilégiés de la communication antique, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

Wardmann A.
Description personal appearance in Plutarch and Suetonius: the use of statues as evidence, in Classical Quarterly, vol. XVII, 1967, pp. 414-420.

Weiss R.
The Renaissance discovery of classical Antiquity, Oxford, B. Blackwell, 1988, pp. 35-36.

BIBLIOGRAPHIE

LA STRUCTURE ANNULAIRE ET LE XXE SIÈCLE

FRAGMENT D'UN DISCOURS ET SA BIBLIOGRAPHIE

Martin Steinrück

ORIGINES ?

UN MOYEN STYLISTIQUE ARCHAÏQUE ?

La *structure annulaire* fête bientôt ses 100 ans. Si maints rhéteurs et commentateurs antiques nous parlent de figures de répétition ou d'inversion, le terme et les concepts que l'on a la coutume d'appliquer aujourd'hui remontent à l'an 1908. **Müller**[1] constate alors que dans les *Suppliantes* d'Eschyle les discours énoncés par les acteurs commencent souvent par une phrase dont le sens ressemble à celui de la phrase finale dans le même discours. Le philologue allemand a l'impression qu'Eschyle aurait encadré le discours par un cercle: "ita ut quasi orbe circumducat". Ce cercle est identifié à un moyen stylistique archaïque (p. 57). A ses origines, la structure annulaire semble rester un fantasme du monde germanophone: en 1914, **Wilamowitz** perçoit un schéma de la forme ABBA dans vingt vers de l'*Agamemnon* (A. *A.* 1-20)[2]. Il désigne également sa découverte d'*archaïque* ("Archaisch ist auch der Aufbau der Rede") et, à ses yeux, les vingt vers se ferment en *cercle* ("zu einem Ring geschlossen"). Dix ans plus tard, **Fränkel** décrit une *particularité stylistique de la littérature archaïque* ("frühgriechischen") comme suit: "on répète de manière presque littérale l'élément initial d'une série, pour indiquer qu'ainsi la chaîne est fermée"[3]. Mais il revient à l'hollandais **Otterlo** (après 1938 et 1944) de consacrer, en 1948, une monographie à la structure annulaire homérique. De nouveau il considère la "Ringkomposition" comme *propre au style littéraire archaïque.*[4]

Deux éléments curieux doivent être soulignés qui vont constituer le sujet de notre enquête: le premier est cette naissance soudaine (ou presque)[5]. Fränkel par exemple semble présupposer que la forme "ronde" doit sauter aux yeux de tout lecteur. Et pourtant, personne ne l'a perçue vingt ans auparavant dans un texte aussi archaïque que celui d'Homère. Au XXe siècle la structure annulaire est lue et reconnue dans des passages qui avant le tournant du siècle ne donnent guère l'impression d'une figure de répétition. Seconde curiosité: la structure annulaire, constamment et jusqu'à nos jours, est identifiée à un principe archaïque. Et ceci en dépit du fait que le schéma ne se trouve pas uniquement chez les auteurs archaïques grecs comme par exemple[6] Parménide, Empédocle, Sappho, Alcée, Hérodote, Gorgias, Eschyle et Pindare, mais aussi chez des auteurs plus tardifs tels Thucydide, Euripide, Xénophon, Callimaque, Lycophron, Apollonius de Rhodes, Théocrite, les Evangélistes, Lucien, Chrysostome, Walter von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach ainsi que le suisse Gotthelf. A ces deux éléments bizarres s'ajoute un troisième quand on compare les interprétations d'un même passage homérique avant et après l'invention de la structure annulaire.

LE MARÉCAGE HOMÉRIQUE

En 1904 encore, aucun cercle n'émerge de l'Iliade ou de l'Odyssée aux yeux de Blass. Un autre modèle explique les répétitions que l'on trouve chez Homère: le texte serait truffé d'interpolations, qui, vingt ans plus tard, seront souvent considérées comme secondes moitiés de structures annulaires. Ce qui nous intéresse ici ce sont les métaphores que Blass utilise pour désigner ces répétitions: *si l'on veut drainer ce marécage* ("Wenn also der Sumpf trockengelegt werden soll...") et *que faut-il faire alors pour drainer dans ce passage le marécageux?* ("Was ist also zu tun, damit wir an unserem Teile das Versumpfte trocken legen?"), dit-il[7]. Ce ne sont pas les seuls passages où le texte homérique transmis est traité de marécage. Cette association d'une répétion des mêmes mots ou des mêmes vers à la mollesse, à un matériel qui manque de fermeté virile, peut rappeler le verdict stylistique des alexandrins: à leurs yeux les répétitions n'appartenaient pas au noyau dur, étaient superflues si elles ne variaient pas dans leur reprise. La répétition verbale était *puérile.*[8]

VERS UNE SÉMANTISATION

Or, la structure annulaire découverte, ses lecteurs préfèrent néanmoins le sens sûr à la diction superficielle. Les théoriciens de la structure annulaire se voient vite contraints de sémantiser la figure de répétition. Otterlo par exemple entreprend de classer les différents types trouvés de manière à ce que les anneaux concentriques multiples apparaissent comme exceptions et comme sous-catégories d'une "structure annulaire anaphorique", que l'on traitera plus tard d'inauthentique ("unecht" chez Schmied 1961) parce qu'elle consisterait en une reprise mécanique d'une phrase ou d'un mot, sans lien logique avec la digression qu'elle précède et ferme. En revanche, les "vraies" (terme de Schmied) sont les structures annulaires inclusives ("inklusorisch") qui n'utilisent qu'un seul anneau formant volontiers un syllogisme avec le centre qu'il inclut. Ce qui fait des répétitions à la surface du texte une *véritable* structure annulaire c'est donc la structure argumentative (de thèse - preuve -thèse) qu'elle mettrait en évidence. Ainsi au centre des définitions se trouve posée, encore aujourd'hui, l'hypothèse selon laquelle la structure annulaire se constitue en fait soit d'une simple digression narrative (moins importante) soit du concept plus sûr d'un *QED* fermant une argumentation[9]. D'éventuelles fonctions rhythmiques de la seule diction (lexis) sont repoussées; par les effets de la taxinomie, d'autres fonctions qu'elle pourrait assumer dans la narration s'obscurcissent. De manière conséquente, on essaie d'expliquer la figure de répétition comme phénomène sémantique.

La sémantisation de la répétition rythmique et le drainage du texte marécageux par l'athétèse partagent les mêmes buts et les mêmes adversaires. Les deux procédés cherchent à poser un sens sur un fondement ferme et luttent contre la figure rhétorique de répétition dépourvue de sens. Ces quelques éléments se réunissent donc sous le signe de la structure annulaire, mais ils forment un discours contradictoire qui considère le sens comme ferme, la rhétorique figurative comme marécageuse, qui attribue à une découverte récente constamment le terme d'archaïque, mais qui accepte pourtant tout à coup - vers le tournant du XXe siècle et comme sous une sorte de contrainte - la figure "ronde" en tant que telle Voilà le fragment de discours que l'on tentera de compléter en le replaçant dans un contexte plus large. Mais bien entendu, il ne s'agit que d'une proposition et d'une simple esquisse.

RELICAT GYNÉCOCRATIQUE ?

L'opposition binaire est l'un des éléments constitutifs du discours de l'époque et nous allons axer notre fragment sur l'une de ces oppositions qui, dans la seconde moitié du XIXe siècle, venait de (re-)gagner une popularité importante et n'a dès lors plus cessé d'être un bon indicateur du rapport de pouvoir et de l'imaginaire régnant dans un système social: celle d'"hommes-femmes".

Dans sa thèse de doctorat, misogyne et l'une des mieux diffusées de l'époque (*Geschlecht und Charakter*, Wien 1903), **Weininger** associe les femmes à une rhétorique de la surface d'un texte, les mâles, par contre, au sens inhérent au texte[10]. Peut-être que son discours remonte jusqu' au *Droit des Mères* (Mutterrecht) publié en 1861 par **Bachofen**[11]. Ce dernier en effet parle d'une gynécocratie antique qui se serait constituée en démétrisme après avoir parcouru une phase caractérisée comme *époque des marécages*, et attribuée à

❶ Müller, 1908, 56; ibid.: "nam saepe orationes Supplicum ita sunt compositae ut ei qui loquuntur eo redeant, unde inceperant, et sententia in initio proposita in fine iteretur..."

❷ Wilamowitz, 1914, 165, cf. aussi n.1 selon laquelle la structure annulaire est un trait caractéristique de la première prose attique; cf. 35; 54; 71; 78f.

❸ "Man bringt den Anfang einer Reihe fast wörtlich noch einmal, um anzudeuten, dass damit die Kette abgeschlossen sein soll." Cf. Fränkel, 1960, 71. Dans la seconde édition Fränkel utilisera le terme emprunté à Otterlo: Ringkomposition.

❹ Otterlo, 1948, 5: "...en speziefike eigenaardigkeit van den archaïschen Griekschen Literatuurstijl is ...".

❺ Il y a des précédents dans la reconnaissance de la structure annulaire, notamment dans l'interprétation de Callimaque, auteur ludique que les philologues pouvaient facilement soupçonner de jouer sur la répétition de mots identiques. De même déjà dans les années 50-60 du XIXe siècle, Eschyle s'est prêté au calcul des nombres de vers et à la description des jeu phoniques qui menaient à la découverte de chiasmes et de parallélismes chez cet auteur. Pour Callimaque cf. Schmidt M., Verisimilium duo capita, Jena 1861, 31, qui parle de leges responsionis palinodicae dans l'Hymne à Zeus (745.). Cf. aussi l'interprétation du poème 68 de Catulle par Skutsch, 1892, (cinq échos l'un encadrant le suivant: Kl. Schr. 46). Hermann voyait une Antithetik dans la scène de lamentation de l'Agamemnon (cf. Keck K.H. ed., Aeschylus Agamemnon, Leipzig 1863, 443, ou ibid., 345 sur A. A. 881-896: et id., "Litteratur über den symmetrischen Bau des Recitativs bei Aeschylus", NJPhP 1860 81, 809-864, et encore Näke B., "Ueber Symmetrie im Bau der Dialoge griechischer Tragödien", RhM 17 1862, 508-521. Cf. aussi Metzger F., Pindars Siegeslieder, Leipzig 1880. Pour les jeux phoniques cf. Stocker M., Alliterationen bei Aeschylus. München 1902 95s., et Kühn W., De vocum sonorumque in strophicis Aeschyli canticis aequabilitate. Halle 1902.

❻ Cf. Oehler, 1925; Aly, 1929, 68; Illig, 1932; Hammond, 1952, 127-141; Katicic, 1957, 179-196; Immerwahr, 1966; Blänsdorf, 1967, 169-176; Schürch, 1971; Beck, 1971; Thierstein, 1971; Standart, 1978; Welch, 1981; Tatum, 1985, 80, 90, 216 (structures annulaires dans la Cyropédie); Fenik,1986; Beye,1993, Hurst, 1967, Bing, 1988 (cf. la bibliographie chronologique dans le second chapitre). Pour une onion-skin-structure japonaise Hunaga M., "The Hidden Melodies: A Linguistic Analysis of a Japanese Short Poem", in Proceedings of the XIV international Congress of Linguists, 1945-1949. Le problème n'est pas l'existence des structures annulaires, mais de voir si les lecteurs les lisaient, les auditeurs les entendaient d'une manière ou d'une autre. Après, le travail consiste à distinguer les types.

❼ Cf. Blass F., Die Interpolationen in der Odyssee, Halle 1904, 3f. De même, il s'oppose aux répétitions chez Eschyle: cf. id. ed., Die Eumeniden des Aischylos, Berlin 1907 160, ad. 794-807. Au début du XIXe siècle Nitzsch G.W., Erklärende Anmerkungen zu Homers Odyssee, Hannover 1826, 160, trouvait dégoutant ("widerwärtig"!) la reprise du thème de Calypso et de son île en Hom. Od. 6.251-258. Ce ne sera que Bannier W., "Wiederholungen bei älteren griechischen und lateinischen Autoren", RhM 69 1914, 491-514, qui critiqua la coutume de soupçonner les répétitions dans la transmission des textes: "Jamais les Grecs n'évitent une répétition; il la chercheraient plutôt" (513).

❽ En Od. 7. 88-90, la description du portail du palais d'Alcinoos présente une structure annulaire si nette (avec des reprises de mots) que le scholiaste (EPQT à Od. 7.86) se voit confronté au problème de la puérilité. En effet, Ulysse l'admire, oublie même d'entrer. Ulysse se superpose donc par son regard aux oreilles des auditeurs: le scholiaste le considère comme une sorte de lector in fabula. Voilà le problème du scholiaste; le grand héros est-il impressionné par un jeu puéril (meirakiôdes, cf. Télémaque en Od. 4.71) ou par une cohérence virile?

❾ Par exemple chez Fränkel, 1924, Otterlo, 1944/1948, Hammond, 1952, Schmied, 1961, Gaisser, 1969, Beck, 1971, Hainsworth, 1971, Thalmann, 1984, Stanley, 1993, Schmiel, 1992, Fowler, 1987.

❿ Sur le lien entre rhétorique et féminité chez Weininger cf. Gilman S.L., Antisemitismus und die verlorene Sprache der Juden, Frankfurt/Main 1993 (Johns Hopkins 1986), 154-7, et sur le rapprochement d'écriture et féminité chez Karl Kraus cf. LeRider J., Le cas Otto Weininger, racines de l'antiféminisme et de l'antisémitisme, Paris, 1982, 149f. Cf id., Modernité viennoise et crises de l'identité, Paris 1990, 131ss., le chapitre "Féminisation de l'écriture", où l'abandon du sémantique pendant la Wiener Moderne (ou chez Mallarmé) se trouve mis en rapport avec une "écriture féminine".

⓫ Cf. Bachofen J.J., Das Mutterrecht, eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur, Stuttgart 1861. Sur la "Poesie der Geschichte" cf. XIII, sur la fraternité ("Brüderlichkeit und Allgemeinheit") XI., et § 104, qui interprète la direction droite du laboureur comme opposition masculine à une direction oblique qualifiée de féminine (le boustrophedon?).

Aphrodite. Ce démétrisme, surtout dans sa phase finale plutôt dionysiaque, est appelé la *Poésie de l'Histoire* ("Poesie der Geschichte"), mais elle doit céder en fin de compte à un apollinisme marqué par l'abstraction et la pensée, considérées comme attributs masculins. Notre fragment pourrait donc bien s'intégrer dans cette tradition qui associe à un pouvoir féminin marécage et figure rhétorique. Cela montre d'abord qu'elle prend note d'un tel pouvoir tout en le craignant et le repoussant dans un passé *archaïque* au profit d'un présent fondé sur le sens et la réflexion, contreparties associées au masculin menacé.

De Dionysos à Apollon

Mais qu'en est-il alors de l'élément de l'anneau? Rentre-t-il aussi dans une lacune de ce puzzle? De façon générale, nous pourrions le rapprocher du Jugendstil allemand ou de l'Art Déco. Ce courant renonce à la profondeur de la perspective, à l'objet, et met en avant l'ornement de surface. Les textes de l'époque offrent des coïncidences plus spécifiques. Bachofen par exemple, ayant décrit le chemin de l'aphroditisme au démétrisme - on se le rappelle - poétique, introduit des mouvements de retour, articulés par Dionysos, à l'aphroditisme. Si aux yeux du juriste Bâlois la structure sociale de cette phase primordiale est caractérisée par la fraternité, la communauté et la débauche ("Brüderlichkeit und Allgemeinheit" et "Schrankenlosigkeit"), on ne peut pas exclure qu'en 1861, un lecteur allemand y voie une allusion à la "fraternité" de la révolution française. Un autre retour au marécage d'Aphrodite? Toutefois, **Nietzsche**, à la fois partisan de Dionysos et connu pour sa francophilie rapproche le dieu du vin des Français pour les opposer à Apollon. On devine bien quel peuple joue le rôle de ce dernier. Dans sa préface (ou mieux "Prolog" écrit pour la seconde édition) à la *Naissance de la tragédie (Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik)*, il représente la guerre franco-allemande de 70 comme naissance de la *Naissance* qui, elle, met au monde la théorie de la guerre des sexes comme jeu de combat et de paix cycliques entre les deux dieux grecs. Des mâles qui craignaient le retour de l'égalité ou de la répétition du même se voyaient aussi menacés par des cycles attribués jusqu'alors aux femmes. Un ami (et futur ennemi) de Freud, **Fliess** s'appuyant sur des procès verbaux de maladies, essaie de prouver, en 1897, qu'au cycle féminin de 28 jours correspond un cycle masculin de 23 jours[12]. Rien d'étonnant alors que l'on parte en bataille contre le drame de Schnitzler intitulé la *ronde (Reigen)* et que dans le milieu de la misogynie viennoise une femme puisse être désignée par la figure rhétorique du *hysteron prot(er)on*[13], terme qui dès l'Antiquité s'applique notamment au phénomène que l'on appellera à partir des années 20 *structure annulaire*.

Entre acceptation et relecture

Notre fragment de discours s'inscrit donc peut-être dans ce mélange entre réluctance et acceptation: entre le combat contre ce qu'on a appelé la perte du sujet autonome (ou la chute de l'individu bourgeois) et l'acceptation de cette philosophie du doute qui, en Allemagne, a l'un de ses héros fondateurs notamment en Nietzsche. L'acceptation subite de la structure annulaire était-elle due à ce premier courant? L'essai de la repousser dans le passé et de la sémantiser reposait-il sur la peur de perdre le sens derrière les signes, d'être livré au jeux de la surface rhétorique? Si ces associations forment les prémisses idéologiques des lecteurs (car il s'agit d'hommes jusqu'en 1961) de structures annulaires, on pourrait penser qu'à la peur antique d'un Hermogène d'être puéril en acceptant les répétitions[14] se substitue au tournant du siècle une peur plus moderne de la féminité. Il a fallu attendre jusqu'aux annés 70 pour voir renaître un certain intérêt pour la structure annulaire non pas comme type de syllogisme mais aussi comme rythme thématique chez Lohmann 1971, Nagler 1974, Greengard 1980, Thalmann 1984.

⓬ Fliess W., Die Beziehungen zwischen Nase und weiblichen Geschlechtsorganen, In ihrer biologischen Bedeutung dargestellt, Leipzig Wien 1897; sur l'association entre féminin et révolution Hoock-Demarle M.C., La rage d'écrire, Femmes-écrivains en Allemagne de 1790-1815, Aix-en-Provence 1990, 113ss.

⓭ Kraus K., "Sprüche und Widersprüche", in Beim Wort genommen, Fischer H. ed., Werke III, München 1955, 13

⓮ Sur la connotation négative et la caractérisation du style puéril comme d'une négligence envers le sens cf. Quintilien (Inst. 8.3.57) "obscur quant à la compréhension", "métaphore obscure" et "capturer, comme des garçons, des sons semblables". Cicéron confirme ce jugement selon lequel le style puéril se caractérise par une prédilection pour la surface et une négligence de la "chose" (De or. 1.6.20): "le discours ... adopte une diction creuse, pour ne pas dire puérile, quand l'orateur n'intègre pas ce qui est soujacent (subest)." Dans sa Composition des mots, Denys d'Halicarnasse a défendu l'hypothèse selon laquelle le style des phrases ne repose pas sur la dénotation ou la connotation des mots choisis, mais sur la composition et l'interaction des sons. Qui comme lui attaque l'importance (théorique) de la sémantique dans les textes poétiques et dans les oraisons peut compter sur une réaction dure de la part des théoriciens de la rhétorique. Mais Denys leur coupe l'herbe sous les pieds en camouflant l'analyse par moments assez ennuyeuse comme cadeau d'anniversaire offert à un garçon. Tant que le jeune Metilius est visé - ainsi l'introduction rusée - il n'est pas possible de traiter la signification. En effet qui parle aux garçons, qu'il leur parle des choses convenant à des garçons; or la sémantique ne conviendrait qu'aux cheveux gris (D.H. Comp. 1.5-8): Tous les textes, pour ainsi dire, peuvent être considérés de deux façons: selon le sens et selon les mots. L'une des deux approches aura davantage à voir avec le domaine des objets, l'autre avec la voix. Si, bien sûr, quiconque veut arriver à savoir parler doit s'occuper des deux approches, il faut pourtant dire que le savoir qui nous familiarise avec les choses et qui nous sécurise envers elles s'installe tard, c'est qu'il est difficile à atteindre aux enfants et il est même impossible qu'il échoie sans autres aux jeunes gens imberbes et encore moins aux garçons. Il est plutôt l'affaire d'une intelligence mûre et des cheveux gris. Il grandit, en effet, avec l'expérience, avec le propre malheur et celui des autres. En revanche l'amour des belles phrases fleurit dans la jeunesse. Car toute âme jeune est touchée par la beauté de la langue et en a des transports irrationnels, même extatiques.

Métaphores et concepts: une bibliographie chronologique

Au XXe siècle, les lectures de structures annulaires semblent varier selon cinq critères:

- On peut distinguer deux dimensions dont les philologues n'envisagent longtemps qu'une seule: les petites dimensions de 8-9 vers et les grandes dimensions qui comprennent souvent plusieurs chants homériques ou même toute une épopée, une oeuvre.
- On peut distinguer entre des métaphores désignant la structure annulaire qui impliquent une image géométrique (spatiale) et d'autres, plus rares, qui prennent compte de la dimension temporelle d'un texte énoncé: on appellera cette seconde conception dynamique.
- Les éléments récurrents (les isotopies) relèvent, on l'a vu, souvent de la sémantique (des thèmes), mais on trouve également des définitions qui attribuent une certaine importance aux isotopies syntaxiques, lexicales (des mots) et, de manière plus éparse, aux isotopies phoniques ou métriques.
- Le critère du type de discours règle dans une taxinomie souvent la question d'authenticité: est considérée comme véritable la structure annulaire inclusive de nature argumentative, moins pertinente est la structure anaphorique se fermant autour d'une digression descriptive. En outre on mentionne une construction progressive ("fortschreitende Konstruktion"), que l'on pourrait aussi qualifier de structure annulaire narrative. Semblant avoir une fonction plutôt rythmique (pure répétition) que sémantique, elle est souvent exclue du canon des structures annulaires.
- Finalement, on peut classer les lectures de structures annulaires selon les auteurs auxquels chez lesquels elles ont été cherchées: avant tout Homère (45), Eschyle (5), Pindare (3) et Hérodote (3), Thucydide (2).

Moyen simple de maîtriser le matériel, on va traiter la littérature secondaire par décennies en relevant chaque fois le critère le plus important et en faisant suivre la bibliographie (par ordre alphabétique).

Drerup E.,
Das fünfte Buch der Ilias, Grundlagen einer homerischen Poetik, Paderborn 1913.

Müller G.,
De Aeschyli Supplicum tempore atque indole, Halle 1908.

Wilamowitz U.v.,
Aeschylus-Interpretationen, Berlin 1914.

10

Les années 10 ayant été traitées dans l'introduction, on se limitera à en donner la bibliographie et de continuer directement avec les années 20.

Aly W.,
Formprobleme der frühen griechischen Prosa, Philologus Suppl. 21 1929.

DesPlaces,
Une formule platonicienne de récurrence, Paris 1929.

Drerup E.,
Homerische Poetik I+III, Würzburg 1921.

20

Si dans les années 10, les lecteurs ont vu des anneaux surtout dans les tragédies d'Eschyle, le champ s'élargit dans les années 20: il s'agit surtout d'Homère -sans la métaphore de l'anneau, mais avec celle du cadre, Drerup a déjà relevé son importance chez Homère en 1913- (Drerup, Sheppard, Stürmer, Peters, Stählin, Fränkel, Oehler), mais aussi de la prose archaïque (Aly) ou de Lycophron (Ziegler parle d'une "mesodische Anlage"). Comme Eberhardt, DesPlaces trouve des "formules de récurrences" chez Platon et met en évidence les marques placées de manière intentionnelle (une sorte de "comme je l'ai déjà dit"). A cette époque le terme allemand de "Ringkomposition" était déjà en usage parmi les philo-

Fränkel H.,
"Eine Stileigenheit der frühgriechischen Literatur", NGG 1924, 63-127 = Tietze F. ed., Wege und Formen frühgriechischen Denkens, München ²1960, 40-96.

Oehler R.,
Mythologische Exempla in der älteren griechischen Dichtung, Basel, 1925.

Peters H.,
Zur Einheit der Ilias, Göttingen 1922.

Sheppard J.T.
The Pattern of the Iliad, London 1922.

Stählin F.,
"Der geometrische Stil in der Ilias", Philologus 78 1923, 280-301.

Stürmer F.,
"Die Rahmentechnik in der Ilias", PhW 42 1922, 19-96.

Ziegler K.,
"Lykphron 8", RE 13², Stuttgart 1927, 2316-2381.

logues. En effet, en 1931 (col. 446) Herter parle de l'*ainsi dite* structure annulaire: "sog. Ringkomposition". On ne relève, en général, qu'une seule répétition que l'on considère comme retour au départ, phénomène bien repéré, mais encore mal défini. Il revient à Fränkel de faire la première tentative d'une définition à la fois historique et systématique, qui n'a pas perdu son intérêt:

a) Il met en relation ce trait caractéristique du style archaïque ("frühgriechische Stileigenheit", qu'il appelle d'abord "Schleifengang" et dans une seconde édition "Ringkomposition".Cf. Fränkel, ²1962, 594: "Schleifengang: ".Der Gedanke schlägt eine Richtung ein, die ihn vom bisherigen Gedankengang mehr und mehr entfernt, um dann im Ring zum Ausgangspunkt zurückzulaufen, in solcher Weise, dass nunmehr ohne Bruch der ursprüngliche Zusammenhang seinen Fortgang nehmen kann."), avec le concept aristotélicien de la *léxis katestramméne*, à traduire comme *diction* soit *soumise*, soit *arrondie* (1924, 51ss.) dont le contraire serait la *léxis eiroméne*, la diction appositive, paratactique.

b) Fränkel introduit aussi le critère discursif le plus important de la structure annulaire: il y distingue entre un style descriptif et un style narratif ("erörternder Stil - schildernder Stil"). La "Erörterung" (description) se trouverait là où un élément descriptif est intercalé entre deux éléments narratifs. Dans un schéma pareil, le temps qui passe pendant la partie médiane est le seul temps de lecture, mais le temps du récit n'avance pas pendant la description. Aux yeux de Fränkel, le critère de similarité entre le premier et le dernier élément d'une structure annulaire est donc le temps (ce concept correspond bien au terme rhétorique d'*anastrophé*, souvent utilisé par les scholies à Homère pour décrire une répétition que nous qualifierions de structure annulaire). Voilà pourquoi c'est surtout le retour au même moment temporel qui, selon Fränkel, caractériserait la structure annulaire (1924, 71s.). Des équivalences thématiques (même sujet) qui marqueraient le début et la fin d'une telle construction mais qui corresponderaient à des étapes différentes de la narration semblent exclues.

La dimension des structures annulaires que perçoivent les philologues des années 20 est plutôt petite (Fränkel, 1924, 51ff.). Drerup remarque que l'on peut dégager des rhapsodies entières comportant 600 - 1000 vers et qui seraient formées selon le schéma d'une structure annulaire (cf, aussi Drerup, 1913, 54. Déjà en 1906 il s'intéresse aux répétitions dans la prose -*Isocratis Opera* I, Leipzig 1906, LXXVI-LXXIX). Sheppard emploie une encore plus grande dimension.

Bassett S.E.,
The Poetry of Homer, Berkeley/Cal. 1938.

Bowra C.M.,
Tradition and Design in the Iliad, Oxford 1930 .

Calhoun C.M.,
"Homeric Repetition", CP 12.1 1933, 1-26.

Herter H.
"Kallimachos", RE Suppl. 5, 1931, coll 386-452.

30

Dans les années 30, la dimension s'étend: Myres, observant des liens arrangés de façon concentrique entre le dernier chant de l'Iliade et le premier chant parle d'une "balanced composition" (cf. aussi Myres, 1952, 10 et passim). Comme Calhoun et Bowra (1930, 89), Basset essaie d'attribuer une fonction aux répétitions et considère (1938, 119ss.) le *schéma en forme d'oignon* ("onion skin pattern") comme moyen de mémoriser l'*Iliade* entière. Illig découvre des structures annulaires pindariques, Otterlo, en travaillant sur Eschyle, sanctionne le

Illig L.
Zur Form der pindarischen Erzählung, Interpretationen und Untersuchungen, Leipzig 1932.

Myres J.L.,
"The Last Book of the Iliad", JHS 52 1932, 264-296.

Otterlo W.A.A.,
Beschouwingen over het archaische element in den stijl van Aeschylus, Leiden 1938.

Mette H.J.,
"Compte-rendu Otterlo 1948", Gnomon 23 1951, 223.

Otterlo W.A.A.,
"De ringkompositie als opbouwprincipe in de epische gedichten van Homerus", Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, 51.1 1948.

Otterlo W.A.A.,
"Eine merkwürdige Kompositionsform der älteren griechischen Literatur", Mnemosyne 12 1945, 192-

Otterlo W.A.A.
Van,"Untersuchungen über Begriff, Anwendung und Entstehung der griechischen Ringkomposition", Mededeelingen der Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afdeeling Letterkunde, Nieuwe Reeks, Deel 7, 3 1944.

Peretti A.,
"Compte-rendu Otterlo 1938", Gnomon 16 1940, 258-268.

Schadewaldt W.,
Iliasstudien, (Leipzig ²1943) Berlin ³1966.

Snell B.,
"Pindars Hymnos auf Zeus", A&A 2 1946, 180-192.

terme de "ringcompositie", métaphore d'anneau qui - par le double sens de *ring* (anneau/sonner) - va prendre le dessus dans les pays anglo-saxons également.

40

Dans les années 40, Schadewaldt seul essaie de conceptualiser la structure annulaire non pas comme schéma géométrique (dans l'espace), mais comme mouvement dynamique à la fois rétrograde et avançant ("Kurvengang", *marche en courbe*). Il interprète le phénomène comme trace d'une pensée sans abstraction et orientée vers le contact concret avec les "choses" (84). Ce n'est qu'après la guerre que Snell emprunte les métaphores à Otterlo et à Schadewaldt. Toutefois, lisant Pindare, il a plutôt recours à une image pindarique: le tissage de couronnes (1946, 188). Mais ce sont surtout les classifications et définitions de structures annulaires grecques et avant tout homériques proposées par Otterlo qui dominent cette décennie (cf. aussi le compte-rendu par Peretti en 1940). Il distingue:

1. La "structure annulaire anaphorique": *On ne passe pas à la phrase ou au passage suivant avant d'avoir récapitulé, au début du nouveau passage, le contenu de la phrase précédente* ("Man geht nicht zum folgenden Satz bzw. Abschnitt über, ehe man zu Beginn desselben den bald in längerer bald in kürzerer Form rekapitulierten Inhalt des vorhergehenden Satzes bzw. Abschnitts wieder aufgenommen hat", 1944, 19). Des reprises par un participe (1944, 21) ou des subordonnées (introduites par *epeí*) jouent un rôle décisif chez Homère. C'est le fait de susciter la surprise ou d'être superflu qui marque souvent la seconde partie du cadre: on l'éprouve comme répétition purement technique servant à ramener le lecteur/auditeur -après un excursus- dans le contexte (schéma ABA).
2. La (vraie) "structure annulaire inclusive" (inklusorische) a une fonction descriptive. A la différence de la structure anaphorique elle se caractérise par un lien logique entre le premier élément encadrant et la

En 1948 (10-69), **Otterlo** offre une classification des structures annulaires selon le nombre des anneaux et l'opposition *anaphorique/inclusif*: plusieurs anneaux (jusqu'à trois 3) sont rares

1) ANNEAUX ANAPHORIQUES:

• A PLUSIEURS ANNEAUX SELON LE CRITÈRE
a) d'épisodes (exemples, raisons)
b) de descriptions (personnages, armes, objets)
c) de passages non-digressifs (histoires se déroulant en parallèle, comparaisons, discours directs) au centre

• B UN SEUL ANNEAU AUTOUR
a) d'épisodes
b) de descriptions (personages désigné du même nom, d'un synonyme animaux , lieux, armes, objets)
c)de récits paralleles
d) de comparaisons (répétition littérale de la phrase, du verbe, répétition par synonymes, reprise thématique)
e) exceptions

2) ANNEAU INCLUSIF (D'HABITUDE UN SEUL):
a) dans un discours direct entier
b) dans une partie d'un discours direct
c) partie d'un récit
d) digression

partie centrale; de même celle-ci ramène le lecteur sans interruption dans le second élément encadrant de façon que la répétition est moins ressentie (1944, 7; 1948, 8). Ce type de structure annulaire a souvent une fonction argumentative (schéma ABA)
3. Rencontrant plusieurs anneaux concentriques (schéma ABC ... CBA), Otterlo les dissocie en structure anaphorique extérieure (par exemple les parties introductives et finales d'un discours direct: *il dit ... ainsi dit-il.*) et structure annulaire inclusive qui se trouverait plutôt dans la partie médiane (par exemple le discours direct). Otterlo souligne aussi l'importance du changemant de discours pour ce type (discours du narrateur - discours du personnage cf. aussi le compte-rendu par Mette, 1951, 223s.)
4. En outre, il existe une forme associée: la composition en refrain (Ritornellkomposition, 1944, 32; 1945), un retour multiple et rythmique du même thème (schéma: ABACA).

Germain G.,
Genèse de l'Odyssée, le fantastique et le sacré, Paris 1954.

Hammond H.G.L.,
"The Arrangement of Thought in the Proem and Other Parts of Thucydides I", CQ 2 1952, 127-141.

Heubeck A.,
Der Odysseedichter und die Ilias, Erlangen 1954.

Katicic R.,
"Die Ringkomposition im ersten Buche des thukydideischen Geschichtswerkes", WS 70 1957, 179-196 Groningen B.A. Van, La composition littéraire archaïque grecque. Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, Deel 65.2, Amsterdam 1958

Lauer S.,
Zur Wortstellung bei Pindar, Winterthur 1959.

Lord L.B. ,
"Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos", TAPA 82 1951, 71-80.

50

Déjà en 1913, Drerup avait remplacé le critère sémantique habituel par un critère formel: début et fin de longs passages homériques seraient souvent marqués par des comparaisons. Mais c'est surtout dans les années 50 qu'on cherche de nouveaux critères de similarité: Lord utilise le thème ("composition by theme"), Hammond emploie la structure argumentative de "thèse-preuve-thèse" chez Thucydide, Myres se sert de l'opposition entre le discours direct des personnages et le discours du narrateur pour intégrer des passages longs dans des structures annulaires recouvrant toute l'*Iliade* et l'*Odyssée* ("balanced arrangements"). Whitman et Webster cherchent également des compositions énormes (désignées de "ring composition"), mais ils les mettent en rapport avec des structures annulaires de petite dimension (il s'occupe surtout de l'audibilité de la structure annulaire: "The very serious question arises, of course, as to whether the audience, listening to an oral presentation of the poem, could possibly have caught the signs of such "fearful symmetry"...", "Granted that the procedure abba is useful in small compass to a singer, and perceptible as a structural unit to the audience, such can hardly be the case when ba is separated from ab by many thousand lines." 265s.). Germain explique les récits d'Ulysse comme récurrence annulaire. Katicic attaque Hammond (qui avait interprété la structure annulaire comme syllogisme) et propose d'y attribuer aussi une fonction narrative: selon Katicic, deux longues structures annulaires bien fondées sur des mots et des thèmes répétés forment le premier livre de la *Guerre du Péloponnèse*. Un critère syntaxique (l'ordre des mots) s'applique à la lecture de structures annulaires dans les ouvrages de Lauer et Sulzer.

Myres J.L.
"The Pattern of the Odyssey", JHS 72 1952, 1-19.

Myres J.L.,
"The Structure of the Iliad, Illustrated by the Speeches", JHS 74 1954, 122-141.

Notopoulos J.A.,
"Continuity and Interconnection in Homeric Oral Composition", TAPA 82 1951, 81-101.

Webster T.B.L.,
From Mycenae to Homer, London 1958 (^{2}1964).

Whitman C.H.,
Homer and the Heroic Tradition, Cambridge/Mass. 1958.

60

Dans les années 60, les deux traditions de lecture se consolident, celle qui cherche de petites structures et celle qui en cherche des grandes. L'interprétation prend un peu plus en compte le rythme et la structure narrative.

1) Reprenant les concepts de Drerup, Turolla reconstruit des *rhapsodies* en structure annulaire utilisant comme critère de similarité le "ton" et le thème. Une série de "rhapsodies" se compose en "struttura simmetrica" qui recouvre toute l'*Iliade*. Il appelle ses instruments (1963, 244-248) "pentades" (chiastica: ABCBA/ palinodica: ABCAB) et "triades" (mesodica: ABA) sans que le lien soit nécessairement sémantique. Son essai de trouver les mêmes formes dans une dimension réduite échoue ("abbiamo tentato a questo proposito di scorgere una legge simmetrica anche nelle scene minori. Il resultato e stato negativo." 1963, 249). De même une structure de grande dimension est-elle envisagée par Bertmann qui voit une "structural symmetry" sans qu'un rapport argumentatif entre les isotopies soit nécessaire; ainsi il arrive à lire la fin précoce qu'Aristophane a proposée dans l'*Odyssée* comme le centre d'une longue structure annulaire. Dans le livre de Reinhardt, paru après sa mort, on trouve une traduction allemande du terme anglais "onion skin pattern". Il décrit la structure narrative des amours de Zeus et Héra (*Diomme le*) comme une énorme "Zwiebelkonstruktion" (1968, 288s.). Rüter, Immerwahr et Bliss appartiennent au même courant.
2) A ces partisans de la grande dimension s'oppose explicitement Schmied avec des *petites compositions en forme d'anneau* (dans les *Evangiles*). Il suit le système d'Otterlo tout en y rajoutant une variante, la *figure progressive* ("fortschreitenden Figur" 1961, 44-

Barkhuizen J.H.,
Structural Patterns in Pindars Seventh Olympian Ode, Acta Class. 11 1968, 25-37.

Bertman S.,
"Structural symmetry at the end of the Odyssey", GRBS 9 1968, 115-123.

Bertman S.,
"The Telemachy and Structural Symmetry", TAPA 97 1966, 15-27.

Besslich S.,
Schweigen - Verschweigen - Uebergehen, die Darstellung des Unausgesprochenen in der Odyssee, Heidelberg 1966.

Bliss F.R.,
Homer and the Critics, The Structural Unity of Od. 8, Bucknell Review 16 1968, 53-73.

Fehling D.,
Die Wiederholungsfiguren und ihr Gebrauch vor Gorgias, Berlin 1969.

Fränkel H.,
Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums, München ^{2}1962.

Gaisser J. Haig,
"A Structural Analysis of the Digressions in the Iliad and the Odyssey", HSPh 73 1969, 1-43

Hurst A.,
Apollonios de Rhodes, manière et cohérence, contribution à l'étude de l'esthétique alexandrine, Rome 1967.

Immerwahr H.R.,
Form and Thought in Herodotus, Philadelphia 1966.

Reinhardt K.,
Die Ilias und ihr Dichter, Hölscher U. ed., Göttingen 1961.

Rüter K.,
Odysseeinterpretationen, Untersuchungen zum ersten Buch und zur Phaiakis, Matthiessen K. ed., Göttingen 1969.

Schmied N.
Kleine ringförmige Komposition in den vier Evangelien und der Apostelgeschichte, Tübingen 1961

Schwabl H.,
Hesiods Theogonie, eine unitarische Analyse, Wien 1966.

Sulzer A.-I.,
ΚΛΥΤΑΙΣΙ ΔΑΙΔΑΛΩΣΕΜΕΝ ΥΜΝΩΝ ΠΤΥΧΑΣ oder: Zur Wortstellung und Satzbildung bei Pindar, Zürich 1961.

Turolla E.
"Struttura simmetrica nella redazione rapsodica dei poemi omerici I l'Iliade", GIF 16 1963, 243-261.

Turolla E.
"Il l'Odissea", ibid., 314-325.

Young D.C.,
Three Odes of Pindar, A Literary Study of Pythian 11, Pythian 3, and Olympian 7, Leiden 1968.

Beck I.,
Die Ringkomposition bei Herodot und ihre Bedeutung für die Beweistechnik, Hildesheim New York 1971.

Borecky B.,
"Compte-rendu Lohmann 1970", Eirene 11 1973, 147s.

Dupont-Roc R./Lallot J.,
"La Syrinx", Poétique 18, 1974, 176-193.

Fenik. B,
Studies in the Odyssey, Wiesbaden 1974.

Hainsworth J.B.,
"Compte-rendu Lohmann 1970",. JHS 92 1972, 187s.

Kilb H. ,
Strukturen epischen Gestaltens im 7. und 23. Gesang der Odyssee, München 1973.

Lohmann D.,
Die Komposition der Reden in der Ilias, Berlin 1970.

Moulton C.
Similes in the Homeric Poems, Göttingen 1977.

Nagler M.N.,
Spontaneity and Tradition, A Study in the Oral Art of Homer, Berkeley Los Angeles London 1974

Nicolai W.,
"Compte-rendu Lohmann 1970", Gnomon 45 1973, 433-7.

64), qui se distingue des structures annulaires d'Otterlo par le fait que le temps avance entre les éléments correspondants. Besslich se sert de cet instrument pour lier des petites structures annulaires au fil de la narration. Ainsi il trouve un équilibre entre sémantisation et interprétation purement rythmique. Un concept plutôt rythmique ("récurrences") est développé par Hurst et appliqué à Apollonius de Rhodes. Gaisser met à l'épreuve la catégorie de la digression proposée par Otterlo (la petite dimension): sur les 24 digressions iliadiques, 23 sont des structures annulaires.

70

Dans les années 70, les définitions des structures annulaires tendent encore davantage à s'éloigner d'Otterlo, exception faite par Beck. Elle va jusqu'à identifier la structure annulaire inclusive à un syllogisme. Aucun autre discours n'aurait, selon elle, droit à la désignantion de structure annulaire (39). Par ailleurs, les années 70 ne font pas seulement avancer considérablement la théorisation du phénomène, en établissant définitivement un lien entre les deux dimensions (cf. Lohmann, 1970, 1-7), mais les recherches de cette époque réussissent aussi à se faire reconnaître comme sérieuses. Aucun ouvrage précédent, en effet, n' a déclenché autant de comptes-rendus que le livre de Lohmann, intitulé "La composition des discours directs dans l'Iliade"("Die Komposition der Reden in der Ilias"); pour n'en mentionner que cinq: Hainsworth 1972, Schrader 1972, Borecky 1973, Nicolai 1973, Derouau 1973, Ruijgh 1973).

1) Lohmann construit ses structures annulaires à l'aide d'un système d'éléments paratactiques typique d'Homère. Au niveau de la signification, ce rythme aurait la fonction de mettre en marche un processus "dialectique": c'est-à-dire le processus respecte aussi

Lohmann pense que trois formes rythmiques sont possibles:
- la composition en anneau (ABA)
- le parallélisme (ABAB)
- l'enchaînement libre (ABC)

A ces trois formes correspondent trois types de discours:
- à la a structure annulaire correspond une discussion dialectique
- au parallélisme la réflexion rationelle
- à l'enchaînement libre l'émotion (par ex. la lamentation 4oss.)

Trois lieux (et dimensions) sont possibles:
- la composition à l'intérieur d'un dis cours direct
- la composition "extérieure" entre deux discours directs voisins
- la composition distanciée (übergreifen de) entre des discours directs éloignés (10)

Niles J.,
"Ring-Composition in La Chanson de Roland and La Cançun de Willame", Olifant 1 1973, 4-12.

Niles J.D.,
"Patterning in the Wanderings of Odysseus", Ramus 7 1978, 46-60.

Peabody B.,
The Winged Word, Albany 1975.

Redfield J.M.,
Nature and Culture in the Iliad, The Tragedy of Hector, Chicago 1975.

Ruijgh C.J.,
"Compte-rendu Lohmann 1970", Mnemosyne 26 1973, 185-187.

Schürch P.,
Zur Wortwiederholung bei Pindar, Bern Frankfurt/M. 1971.

Standart B.,
L'Evangile de Marc, Brugge 1978.

Thierstein P.,
Der Bau der Szenen in den Argonautika des Apollonios Rhodios, Bern Frankfurt 1971.

Willkock M.M.,
"Compte-rendu Lohmann 1970", CR 23 1973, 15-16.

bien la similarité des éléments que l'avancement "dynamique" du texte (variation, progression chronologique, comblement réciproque entre les éléments correspondants; une sorte de réflexion peut prendre place moins entre les éléments similaires qu'entre les éléments encadrant et le centre; les éléments encadrants extérieurs marqueraient la progression, les éléments correspondants qui se trouvent plutôt au centre ont une tâche descriptive 24s.). Ainsi, la structure annulaire est comparable aux "anneaux d'un arbre", à la fois moyen de structuration et moyen de composition poétique ("Weit häufiger und für die poetische Gestaltung wichtiger ist eine ringförmige Kompositionstechnik, in der Ringe und umschlossenes Zentrum über die Funktion als Bauelemente hinaus in einem von Inhalt und dichterischer Absicht bestimmten funktionalen Verhältnis zueinander stehen." 7).

C'est chez Lohmann que, pour la première fois, la possibilité de réutiliser et d'intégrer une petite structure annulaire dans une autre de plus grande dimension est envisagée. Comme Bowra (1930) et Greengard (1980) il explique la structure annulaire comme système mnémotechnique n'assurant pas moins la performance aédique que le fait le système formulaire. Ce ne sont que les rhapsodes homériques qui auraient abandonné ce système (210).

Schürch (1971, 88) observe des répétitions de mots chez Pindare tout en doutant qu'un écho recouvrant toute une ode puisse être perçu par les auditeurs. Nagler (1974, 201) trouve une solution à ce problème en intégrant les structures annulaires de petite dimension dans la construction de plus grands rythmes, mais il abandonne l'hypothèse d'une fonction sémantique: à ses yeux, les échos concentriques n'ont pas de fonction argumentative, mais structurante: "These structures in themselves have no logic other than their shape... Allthough the ring-compositional movement of narration - ornamentation - narration is ubiquitous in good oral poetry, the same movement can be carried out on a much larger scale where anything that can be made to recall itself becomes a structural marker, as Whitman has shown..." Peabody reprend l'interprétation du phénomène comme système sémiotique plus général de la littérature archaïque. Niles va dans la même direction que Lohmann en subordonnant des petites structures annulaires trouvées dans les récits d'Ulysse à une construction plus ample. Ce courant, qui s'oppose à Otterlo, trouvera aussi une partisane en Greengard. En les distinguant des cadres inclusifs ("enclosing frames"), elle accepte

BIBLIOGRAPHIE

Baltes M.,
"Beobachtungen zum Aufbau der Ilias", Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 28 1987, 9-25.

Bing P.,
The Well-Read Muse, Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poetry, Göttingen 1988.

Damon P.,
"The Middle of Things: Narrative Patterns in the Iliad, Roland and Beowulf", in Niles J.D. ed., Old English Literature in Context, Cambridge 1980 107-116.

Danek G.,
Studien zur Dolonie, WS Beiheft 12, Wien 1988.

Fenik B.
Homer and the Niebelungenlied, Comparative Studies in Epic Style, Cambridge Mass. London 1986

Fowler R.L.,
The Nature of Early Greek Lyric: Three Preliminary Studies, Toronto Buffalo London 1987.

Gentili B.,
Poesia e pubblico nella Grecia antica, da Omero al V secolo, Roma Bari 1984

Greengard C.,
The Structure of Pindar's Epinician Odes, Amsterdam 1980.

Krummen E.,
Pyrsos Hymnon, Berlin 1988.

Larrain C.J.,
Struktur der Reden in der Odyssee 1-8, Zürich New York 1987.

Létoublon F.,
"Le messager fidèle", in Homer: Beyond Oral Poetry, Recent Trends in Homeric Interpretation, J.M. Bremer, I.J.F. De Jong, J.Kalff edd., Amsterdam 1987, 123-144.

Létoublon F.,
"Le miroir et la boucle", Poétique 1983, 19-36.

des cadres rythmiques ("structural frames" 1980, 100). En plus, elle augmente le catalogue des isotopies possibles (a similar words, b related but not synonymous, c repeated patterns of sound and/or rhythm often reinforce similarities in content 1980, 315, 205.). Fenik s'occupe de structures annulaires de dimension moyenne en *Odyssée* II et V, Thierstein perçoit de petites constructions chez Apollonius de RhodeS, Standart dans l'*Evangile de Marc*. La critique est représentée par Moulton qui refuse d'appliquer l'instrument aux comparaisons homériques.

80

Les années 80, habituées aux jeux de mots non moins dans la publicité que dans la prose scientifique, sont favorables à une éventuelle tentative de comprendre la structure annulaire comme phénomène plus "global". Ce courant est représenté par Greengard (les structures annulaires seraient un cas spécifique d'un système général de cadres), Welch (la structure annulaire serait un cas spécifique du chiasme), Redfield (qui comprend le rythme comme effet d'économie), Slater (qui l'appelle "lyric narrative structure"), Schein (en mettant encore en rapport la structure annulaire de grande dimension et celle de petite dimension), Fenik et Damon (avec une vision européenne: les structures annulaires seraient communes aux épopées grecque, germanique et française), Most (y voyant un moyen performant de communication chez Pindare).
Devenue rare, la conception dynamique (non géométrique) est adoptée par Létoublon (qui intègre la "boucle" dans un principe homérique plus large, la réflexivité dans la construction, cf. 1987, 138). Dans une perspective pareille, Nimis pense à une sorte de regard progressant mais tourné en arrière ("propulsive version of revision"). La définition la plus représentative est probablement celle de Thalmann, qui ne postule comme condition d'une structure annulaire que la répétition d'un même concept:

"This may be described generally as the repetition, at the end of a passage of exposition or development variable in length, of an idea introduced at the beginning, so that the passage is enclosed within a frame. Often, but not always, a word, a phrase, or even a whole line from the beginning will be repeated at the end. There may be more than one pair of framing members. In that case the elements recur at the end inversely to their sequence at the beginning" (1984, 8).

Long T.,
Repetition and Variation in the Short Stories of Herodotus, Frankfurt/Main 1987.

Macleod C.W. ed.,
Homer Iliad, Book XXIV, Cambridge 1982.

Most G.W.,
The Measures of Praise, Structure and Function in Pindar's Second Pythian and Seventh Nemean Odes, Göttingen 1985.

Most G.W.,
"The Structure and Function of Odysseus' Apologoi", TAPA 119 1989, 15-35.

Nimis S.A.,
Narrative Semiotics in the Epic Tradition: The Simile, Blomington Indianapolis 1987.

Parks W.,
"Ring Structure and Narrative Embedding in Homer and Beowulf", NPhM 1988, 237-251.

Redfield J.M. ,
"The Economic Man", in Rubino C.A./Shelmerdine C.W.(edd), Approaches to Homer, Austin/T. 1983, 218-47.

Rutherford R.B.,
"At home and abroad, Aspects of the structure of the Odyssey", PCPhS 31 1985, 133-150.

Schein S.L.,
The Mortal Hero, An Introduction to Homer's Iliad, Berkeley Los Angeles London 1984.

Schwabl H.,
"Zum Problem der traditionellen Kompositionsformen bei Homer", WS 99 1986, 39-62.

Scully S.,
"Doubling in the Tale of Odysseus", CW 80 1987 401-412

Slater W.J.,
"Lyric Narrative Structure and Principle", ClAnt 2 1983, 117-132.

Tatum J.,
Xenophon's Imperial Fiction, Princeton 1985.

Thalmann W.G.,
Convention of Form and Thought in Early Greek Epic Poetry, Baltimore London 1984.

Thiel H. Van,
Iliaden und Ilias, Basel Stuttgart 1982.

Gentili reprend la conception de Fränkel (1984, 64f.: "giustaposizione con parti intercalari"), Fowler celle d'Otterlo (1987, 62s.: à part la forme d'un *QED* ou la digression, rien n'aurait droit au titre d'une structure annulaire). Ces critères sont un peu nuancés par Wenskus qui, dans les structures annulaires du *Corpus Hippocraticum*, souligne le lien étroit entre les parties de la construction inclusive alors que la construction anaphorique présenterait toujours aussi une transition vers la suite. En général, les structures annulaires seraient une figure plutôt langagière que poétique; ce qui expliquerait son apparition dans la prose médicale.
On ne découvre pas de nouvelles fonctions de la structure annulaire, mais son application est devenue usuelle et se révèle utile (ceci sans parler de l'utilité douteuse -cf. la critique par Ruijgh, 1973- qui consiste à réfuter les athétèses des analystes par la forme de la structure annulaire.) : ainsi Larrain montre qu'une comparaison de la figure avec les anticipations dans *Odyssée* I-VIII est peu fructueuse; en revanche, les reprises (analepses) sont souvent des structures annulaires. Danek lit une structure annulaire en *Iliade* X (à la différence de Lohmann), McLeod en *Iliade* XXIV l'analyste Thiel applique la structure de grande dimension pour reconstruire l'Iliade, Tatum applique la structure annulaire (pour la première fois) à Xénophon, Long à Hérodote, Krummen à Pindare.

BIBLIOGRAPHIE

Welch J.W. ed.,
Chiasmus in Antiquity, Structures, Analyses, Exegesis, Hildesheim 1981.

Wenskus O.,
Ringkomposition, anaphorisch-rekapitulierende Verbindung und anknüpfende Wiederholung im hippokratischen Corpus, Frankfurt/Main 1982.

Beye Ch.R.,
Ancient Epic Poetry, Homer, Apollonios, Virgil, Ithaca London 1993.

Ellis J.R.,
The Structure and Argument of Thucidydes' Archaeology", CA 10 1991, 344-375 (+ Tabb. I-IV).

Ellis J.R.,
"Thucydidean Method in the Kylon, Pausanias and Themistokles Logoi", Arethusa 27 1994, 165-191.

Garvie A.F. ed.,
Homer, Odyssey. Books VI-VIII, Cambridge 1994.

Hainsworth B.,
The Iliad, A Commentary, Volume III, books 9-12, Cambridge 1993.

Herington J.
"The Closure of of Herodotus' Histories", ICS 16 1991, 149-160.

Irigoin J.,
"Architecture métrique et mouvements du choeur dans la lyrique chorale grecque", REG 106 1993, 283-302.

Janko,
The Iliad: A Commentary IV, Cambridge 1992.

Kahane A.,
The Interpretation of Order, Study in the Poetics of Homeric Repetition, Oxford 1994.

Lohmann D.,
"Homer als Erzähler. Die Athla im 23. Buch der Ilias", Gymnasium 99 1992, 289-319.

Lowenstam,
The Scepter and the Spear: Studies on Forms of Repetition in the Homeric Poems, Baltimore 1993.

O'Nolan K.,
"Some Thoughts on the Poetics of Oral Literature in Homer", in J. Pinsent H.V. Hurt edd., Papers of the third Greenbach Colloquium April 1987, Liverpool Classical Papers 2 1990, 1-8.

90

Le retour de la sémantisation semble caractériser les années 90, mais aussi l'essai d'expliquer le phénomène comme une chose normale: si, en 1989, Most a constaté une certaine acceptation des structures annulaires à grande dimension ("In recent years, a consensus has begun to emerge from scholars that the Homeric epics indeed bear the signs of such large-scale narrative organization" 1989, 20f.), Richardson et Herington (chez Hérodote) le confirment en 1993 et 1991. Hainsworth et Janko (1992, 198) essaient d'expliquer la figure comme effet d'une récurrence automatique de formules concentrées sur un chant ("clusters"), Minchin la définit comme cas spécifique d'une structure universelle de conclusion en résumé ("abstract - coda"). Toohey l'intègre dans la rhétorique d'Homère. Une critique vient de Reichel: ayant esquissé dans l'*Iliade* un réseau dense de rapports thématiques éloignés, il constate qu'ils ne forment pas une structure annulaire et que l'essai de dessiner un schéma finit par produire une feuille noircie (328). Kahane introduit le critère de la localisation des mots dans l'hexamètre (1994, 110). On envisage d'autres auteurs qu'Homère (traité de nouveau par Lohmann): MacQueen et Vella (Longos), Beye (Apollonius de Rhodes, Vergile), Irigoin (Pindare, avec le premier essai de décrire des "effets de miroir" métriques), Ellis (des structures annulaires à huit échos concentriques dans les discours construits par Thucydide) et Krizinger (Jérôme).

La dernière grande analyse complète de l'Iliade comme système de structures annulaires par Stanley lie de nouveau dimension moyenne et grande dimension. C'est l'image du bouclier qui aurait inspiré Homère. Par ailleurs Stanley reprend Otterlo:

- structure annulaire anaphorique (external form)
- structure annulaire inclusive ("is created within the digression, when a phrase used at the outset reappears at the end of it." (1993, 7)
- une combinaison des deux (complex ring);
- composition en refrain (refrain)

La théorisation est brève:
"motivic ringing occurs when the poet frames a passage by repeating an earlier motive on its antithesis or by resuming an activity or situation left in suspense and may involve more than one pair of elements" und "more complex internal organisation may entail *annular* or *interlocking* arrangement: ABCDDCBA ; ABCD .... ABCD" (1993, 8).

Reichel M.,
Fernbeziehungen in der Ilias, Tübingen 1994.

Richardson N. ed.,
The Iliad: A Commentary (Vol.VI), Cambridge New York Oakley 1993.

Schmiel R.C.,
"Compte-rendu Stanley 1993", Bryn Mawr Classical Review 4.5 1993, 391-396.

Stanley K.,
The Shield of Homer, Narrative Structure in the Iliad, Princeton 1993.

Tatum J.,
"Into the the Midpoint of Things, Aristotle, Bentlett, and the Meaning and the Memory of a Poet", in R.M. Rosen ed., Nomodeiktes, Greek studies in Honour of Martin Ostwald, Ann Arbor 1993, 479-489.

Toohey P.,
"Epic and Rhetoric", in Worthington I. ed., Persuasion: Greek Rhetoric in Action, London 1994, 153-175.

Vella H.C.R.,
"Some Novel Aspects in Homers Odyssey and Longus", Studi Italiani di Filologia Classica 84 1991, 148-162.

West M.L.,
"Simonides Redivivus", ZPE 98 1993, 1-14.

JÉRUSALEM
UNE VILLE HABITÉE PAR DIEU ?

Cléo Schöps

En juin 1967, la Guerre des Six Jours permet aux troupes israéliennes de reprendre la partie orientale de Jérusalem. Cette partie, qui comprend la Vieille Ville et les Lieux Saints, était depuis 1948 sous contrôle arabe. A partir de 1967, la ville est à nouveau réunifiée et, plus que tout, les Juifs ont recouvré le droit d'accès au Mur des Lamentations. Mais s'agit - il vraiment d'une ville réunifiée? Aujourd'hui, la situation politique reste instable. Les différentes populations vivent bien séparées les unes des autres dans les limites étroites de leur propre quartier. Tentons de voir comment l'on en est arrivé à une telle incapacité à s'entendre au sein de la ville sacrée.

JÉRUSALEM: UNE TERRE SACRÉE POUR TROIS RELIGIONS MONOTHÉISTES

La situation actuelle est assez représentative de l'histoire globale de Jérusalem. Au cours des siècles, de nombreux peuples s'en sont disputé la possession et elle fut à plusieurs reprises détruite et reconstruite.

Avant tout, ce sont les tenants des trois religions monothéistes, Juifs, Chrétiens et Musulmans, qui revendiquent sur elle un droit exceptionnel.

Pour les Juifs, ce droit se fonde sur les textes de l'Ancien Testament, qui relatent qu'autour de l'an 1000 av. J. C., le Roi David fit de Jérusalem sa capitale et y amena l'Arche de l'Alliance, signe de la présence divine. Pour elle, il fit bâtir, sur le mont Moriah, un autel dédié à Yahvé, Dieu d'Israël. Mais c'est sous le règne de son fils, le Roi Salomon, que Jérusalem devient une capitale non seulement politique mais aussi spirituelle. A cette époque sont construits un palais et un temple à l'emplacement de l'autel. En 587, ce temple fut détruit par le Roi de Babylone Nabuchodonosor. Le second temple est construit en 515, après le retour d'exil du peuple juif. Ce temple est reconstruit en 20 av. J. C. par Hérode. C'est le mur occidental de cette édifice qui porte aujourd'hui le nom de 'Mur des Lamentations', lieu de prières par excellence pour les Juifs.

Pour les Chrétiens l'importance de Jérusalem découle d'épisodes essentiels de la vie du Christ qui s'y sont passés et que rapporte le Nouveau Testament (la crucifixion, la résurrection). Mais c'est pour une autre raison que la ville devint aussi importante pour le Christianisme: Au début du 4e siècle, Héléna et son fils l'empereur romain Constantin décident après leur conversion de faire de Jérusalem un centre de pèlerinage.

A l'aide de l'évêque de Jérusalem, l'impératrice détermine les endroits clés de la vie du Christ dans la cité et y fait construire un certain nombre d'églises, dont la plus fameuse est l'église du Saint-Sépulcre, sur le lieu présumé du tombeau du Christ.

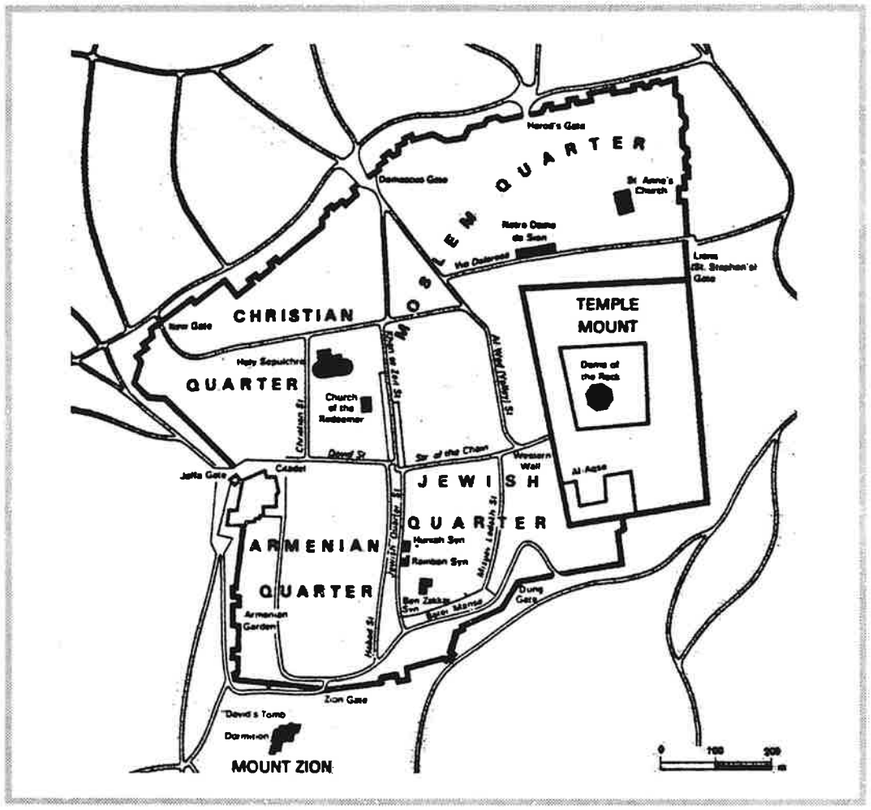
Les Musulmans, quant à eux, appellent Jérusalem du nom de Al-Qods, qui signifie 'la sainte', bien qu'elle occupe seulement la troisième place dans la hiérarchie des villes saintes de l'Islam, après La Mecque et Médina. L'importance de Jérusalem comme centre musulman a principalement deux raisons:

En 691, le calife Omeyyade Abd al-Malik y fit construire la mosquée Al-Aqsa, puis un dôme[1] juste autour du rocher sur lequel Abraham aurait reçu l' ordre de Dieu de sacrifier son fils Isaac[2], et duquel aussi le prophète Mahomet , selon la 17e Sourate du Coran, se serait envolé vers le ciel sur son cheval 'al-Bouraq'.

On peut résumer la différence des trois positions de la manière suivante:

"Pour les Chrétiens et les Musulmans, le terme 'lieux saints' désigne des lieux consacrés par des événements de la plus haute signification sacrée. Ce sont des lieux de pèlerinage, des foyers de la plus haute dévotion. Pour le judaïsme, les lieux saints ne sont pas des reliques. Il n'est pas attaché aux lieux mais au pays; non à ce qui s'est produit à Jérusalem, mais à Jérusalem même[3]".

Trois parties donc coexistent dans la ville sainte[4], qui tiennent à leur foi, et qui peut-être avant de chercher à comprendre les autres, s'efforcent de justifier leur présence et leurs droits.



Plan de Jérusalem. Tiré de A. Nahman, 1984, p15.

L'ARCHÉOLOGIE ENTRE RELIGION ET POLITIQUE

Un des instruments employés dans le but de prouver les racines liant un peuple ou un autre à la ville trois fois sainte est l'archéologie. C'est surtout depuis 1967 qu'elle est d'une importance capitale et que son activité est suivie de près par le public.

Mais dès les débuts, elle fut toujours étroitement liée à la religion ou à la politique. En voici l'illustration:

Fondé en 1865, le 'Palestine Exploration Fund', issu de l'Angleterre victorienne, se donna comme but premier de confirmer par les vestiges archéologiques la vérité historique des textes bibliques. Un des archéologues au service de cette fondation, Charles Warren, effectua plusieurs fouilles autour de la Montagne du Temple. Sa préoccupation était de déterminer les limites anciennes de la ville, afin de reconstituer la manière dont elle se présentait à l'époque de Jésus. Warren fut suivi par d'autres chercheurs français (R. Dussaud 1919) et anglais (F.J. Bliss et E.C. Dickie 1894-7) travaillant tous les textes de la Bible à la main, souvent d'ailleurs confronté au mépris des Musulmans et du gouvernement local, qui les obligeait parfois à poursuivre leurs recherches en cachette.

Dans les années 1950 - 60, les fouilles les plus importantes en Israël furent menées par Yigael Yadin. Yadin étant en même temps général, homme politique connu et archéologue, il oeuvra à une diffusion grand public de l'archéologie. A la même époque, entre 1961 et 1967, c'est l'anglaise Kathleen M. Kenyon qui fournit les fouilles les plus complètes. Pourtant, la Vieille Ville, riche d'informations archéologiques, restait pratiquement intouchée. Il fallut attendre que le pouvoir sur ces quartiers passât entre les mains des Israéliens pour qu'en 1968, le professeur Nahman Avigad puisse y fouiller, soutenu par l'institut d'archéologie de l'Université hébraïque, le département des Antiquités et la Société d'exploration d'Israël. En même temps, son collègue Benjamin Mazar lança les travaux au sud et sud-ouest du Mont du Temple.

A partir de ce moment, un grand nombre de fouilles ont été effectuées, bien souvent dans le cadre de rénovations ou constructions routières à l'intérieur ou à la périphérie de Jérusalem.

Mais si en général l'archéologie est devenue plus facilement praticable depuis l'union politique de Jérusalem, elle semble être devenue d'autre part un prétexte de la part du gouvernement pour procéder à la judaïsation du territoi-

1 Dôme du Rocher

2 Le patriarche Abraham est pour les Musulmans le premier confesseur de l'Isalm, car il symbolise d'une manière explicite le sens du mot 'Islam' qui veut dire - 'accepter sans réserve la volonté de Dieu'.

3 Stendall Krister, Harvard Divinity Bulletin, autumn 1967, cité par Z. Werblowsky

4 Actuellement il s'agit plutôt de deux religions, car les Chrétiens occupent une place mineure (moins de 4% de la population de Jérusalem).

re. L'archéologue Yaakov Billig, fouillant actuellement les vestiges du Second Temple, explique l'intention des Juifs de la façon suivante: "Le Mont du Temple est le coeur du peuple juif. Qu'est-ce qu'il nous reste d'autres?"
Ce peuple, exilé pendant plus de 18 siècles, a naturellement un grand besoin de preuves matérielles lui rappelant ses racines historiques et religieuses mais aussi lui fournissant un titre de propriété. Mais cette archéologie israélienne plus engagée qu'objective provoque de violentes réactions du côté arabe. Ce sont surtout les archéologues palestiniens qui critiquent la démarche de leurs collègues, et les accusent de détruire des vestiges islamiques pour avoir plus vite accès à des vestiges juifs. Parmi eux, Mahmoud Hawwari[5] s'en prend avec virulence aux travaux entrepris dans les dernières années. Selon lui, la méthodologie employée par les Israéliens néglige une analyse soignée des stratigraphies et un compte rendu détaillé des fouilles.
Il est difficile de cerner à quel point toutes ces accusations sont justifiées, et il faut noter qu'il y a aussi des archéologues israéliens loin de cette vision nationaliste. Néanmoins un exemple peut illustrer le conflit : après la guerre de 1967, le gouvernement mit la partie est de Jérusalem sous protection afin de préserver les sites antiques. De nouvelles constructions ne furent autorisées qu'après investigation archéologique. L'intention cachée semble avoir été de rétablir l'ancien quartier juif et d'en chasser la population palestinienne. Dans les années 80, en effet, les recherches une fois terminées, le quartier fut peuplé d'immigrants juifs. De telles sorte qu'aujourd'hui la partie arabe de la ville comprend plus d'habitants juifs que d'habitants arabes. (167000 pour 155000 environ).

Autre exemple: lors de la conquête de Jérusalem Est, toute un quartier arabe appelé 'Maghrébins', est rasé pour créer une grande place ouverte devant le Mur des Lamentations. Hawwari[6] précise qu'il s'agissait d'une zone historique datant du 14e siècle et qui comprenait une mosquée et le sanctuaire du cheikh A'id.

Les disputes archéologiques à Jérusalem s'inscrivent dans la lutte plus générale que se livrent les deux peuples autour du territoire de l'actuel Israël; elles sont pour chacun une façon parmi d'autres, en demeurant très mineures, d'affirmer ses droits face à 'l'adversaire'.
A partir de cet article, on peut encore attirer l'attention sur la question de l'objectivité nécessaire pour sauvegarder les valeurs éthiques d'une science humaine. Suite à des approches nouvelles à l'archéologie[7] et l'évolution technique la réflexion sur son utilisation et ses motifs est devenue l'objet de nombreuses discussions. Reste à chacun le devoir de s'interroger sur sa propre objectivité.

5 M. Hawwari, Revue d'études Palestiniennes, numéro 51, 1994, Jérusalem: l'archéologie dévoyée, p. 109

6 M. Hawwari, op. cit., p. 108

7 Par exemple les fouilles de sauvetage

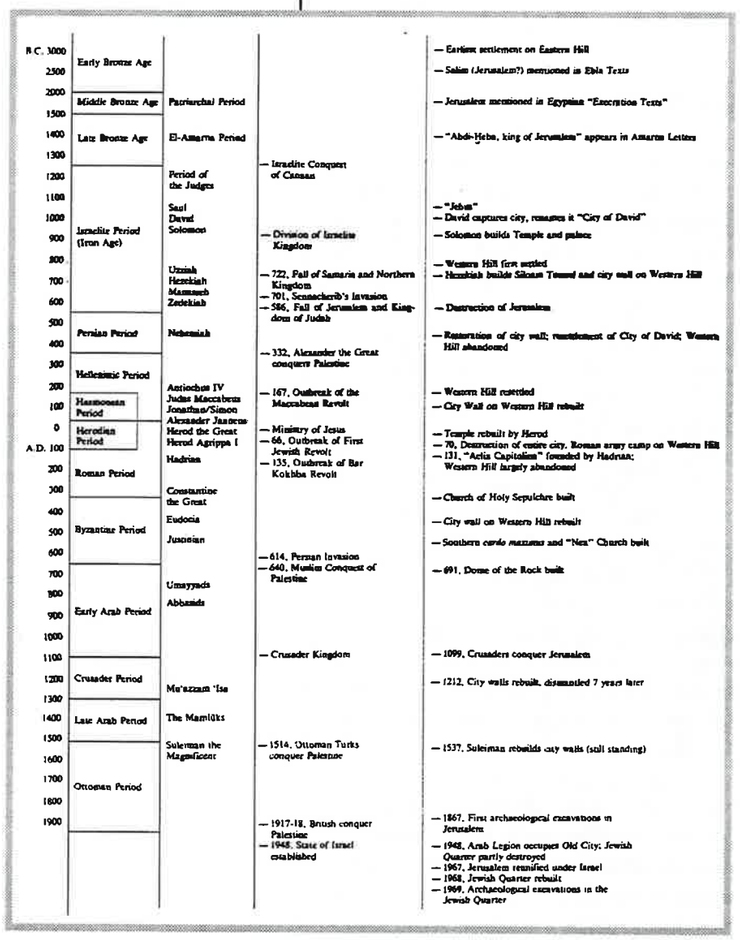


Tableau chronologique : 5000 ans de l'histoire de Jérusalem.

Ouvrages

Avigad Nahman
Discovering Jerusalem, Oxford, 1984

Kenyon Kathleen M.
Archaeology in the Holy Land, London, 1960, 4th edition: W.W. Norton and Co Inc, New York, 1979

Konopnicki Maurice, Ben Rafael Eliézer
Jérusalem, éd. Que sais- je?, Paris, 1987

Lerch Wolfgang Günter
Stadt der Weltreligionen - JERUSALEM, Zuerich, 1992, 2. Aufl. 1993

Shay Talia, Clottes Jean
"The Limitations of Archaeological Knowledge", Etudes et Recherches Archéologiques de l'Université de Liège, numéro 49, 1992

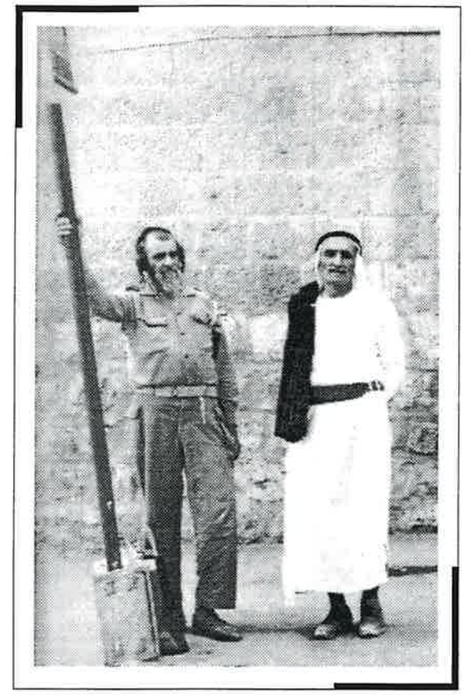
Articles

GEO,"Jérusalem", numéro 189. novembre 1994, p. 56-116

Hawwari Mahmoud
"Jérusalem: l'archéologie dévoyée" Revue d'études Palestiniennes, numéro 51. printemps 1994, p. 105-116

Heumann Pierre
"Jerusalem - Saga", DIE WELTWOCHE, Nummer 44/2. November 1995, p. 53-59

Shay Talia
"Israeli archaeology - ideology and practice", Antiquity, volume 63, numéro 238, mars 1989, p. 768-771



Un vieux Juif et un vieil Arabe attendent le bus avec la même expression de patience philosophique sur le visage. Tiré de T. Prittie, *Whose Jerusalem ?*, London, 1981, p.112.

Antemnae

LES CHÊNES ALIMENTAIRES

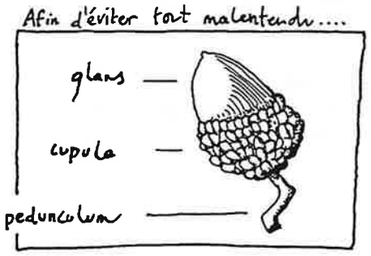
QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LE MENU DES HOMMES PRÉHISTORIQUES VU À TRAVERS LES TEXTES ANTIQUES.

Samuel Verdan

Evoquons notre lointain ancêtre, l'homme préhistorique. Devant nos yeux défilent de pittoresques images de cavernes, de nudités à peine voilées d'une peau de bête, de festins de viande crue, de femmes traînées par les cheveux à la maison et de duels au gourdin ayant pour motivation ces mêmes femmes... entre autres! Ces visions fantaisistico-historiques sont tenaces actuellement, mais ne datent pas d'hier.

Les Latins déjà, nos ancêtres vaguement plus proches, tentèrent aussi de s'imaginer et de décrire leurs primitifs prédécesseurs, dans bon nombre de textes qui méritent une attention (au moins dans *Chronozones*). Une étude globale, tâche surhumaine, n'est pas à entreprendre ici.[1] Mais permettez que l'on s'arrête sur un point de détail qui, au propre comme au figuré, ne manque pas de saveur: **le gland.**

C'est avec une unanimité merveilleuse que les auteurs latins s'accordent à voir dans le fruit du chêne le plat de résistance des premiers hommes. Que voici un *topos* littéraire de toute beauté. Cependant, chacun s'est imaginé la recette d'une manière différente. Suivant que l'on est chantre de l'Age d'Or, temps idyllique et hélas révolu, ou théoricien d'une origine sauvage de l'homme, période où l'on ne devait pas s'amuser tous les jours, le gland n'aura pas le même goût... Allons aux textes pour en faire l'expérience.



AUREA AETAS

La parole est d'abord aux poètes de l'Age d'Or:

Contentique cibis nullo cogente creatis
arbuteos fetus montanaque fraga legebant
cornaque et in duris haerentia mora rubetis
et quae deciderant patula Iovis arbore glandes.
Ver erat aeternum placidique tepentibus auris
mulcebant zephyri natos sine semine flores.
Mox etiam fruges tellus inarata ferebat
nec renovatus ager gravidis canebat aristis.

Se contentant de nourritures apparues sans contraintes, ils cueillaient les fruits de l'arbousiers, les fraises des montagnes, les cornouilles et les mûres pendant aux ronces épineuses, et les glands tombés du vaste arbre de Jupiter. Le printemps était éternel et les calmes zéphyrs caressaient de leur souffle tiède des fleurs nées sans qu'on les sème. Ensuite, la terre, vierge de labours, portait aussi des moissons et la campagne inculte blanchissait sous les lourds épis.[2]

Ovide, *Métamorphoses* I, 103-110

On baigne en pleine félicité alimentaire et c'est, semble-t-il, alternativement que l'on se gave, tantôt de glands, tantôt de blé spontanément apparu sur la terre. Virgile ou Tibulle conçoivent la chose un peu différemment:

Prima Ceres ferro mortales vertere terram instituit cum iam glandes atque arbuta sacrae deficerent silvae et victum Dodona negaret.

La première, Cérès enseigna aux mortels à retourner la terre avec le fer, alors que les glands et les arbouses commençaient à manquer à la forêt sacrée et que Dodone refusait de fournir de la nourriture.

Virgile, *Géorgiques* I, 147-149

Rura cano rurisque deos: his vita magistris
desuevit querna pellere glande famem.

Je chante les campagnes et les dieux campagnards: c'est grâce à leur enseignement que l'on perdit l'habitude de calmer sa faim avec le gland du chêne.

Tibulle, *Elégies* II, 1, 37-38

Chez l'un comme chez l'autre poète, le don de Cérès est considéré comme un bienfait notable. Le fruit du chêne n'est-il, tout bien considéré, pas si appétissant qu'il paraît[3]? Cela suggère une ambiguité au coeur même de la conception de l'Age d'Or. Car enfin, peut-il y avoir une ombre au tableau du meilleur des mondes? Cette question est laissée en pâture à votre méditation...

Quoiqu'il en soit, la cote du gland descend dans l'échelle des valeurs. Elle finit d'y dégringoler chez les auteurs dépeignant la sauvagerie primitive. Pour eux, cette nourriture est une preuve parmi d'autres des pénibles débuts de l'humanité. Voyons ce qu'en dit Lucrèce, un précurseur en la matière:

UBI QUERCUS, IBI NULLA VOLUPTAS

Quod sol atque imbres dederant, quod terra crearat
sponte sua, satis id placabat pectora donum.
Glandiferas inter curabant corpora quercus
...
Et Venus in silvis iungebat corpora amantum;
conciliabat enim vel mutua quamque cupido
vel violenta viri vis atque inpensa libido
vel pretium, glandes atque arbita vel pira lecta.

Ce que le soleil et la pluie leur avaient fourni, ce que la terre avait produit d'elle-même,cela suffisait à apaiser leurs estomacs. Ils se nourrissaient parmi les chênes porteurs de glands [...] Et Vénus, dans les bois, unissait les corps pour l'amour. Chaque femme, c'est soit le désir réciproque, soit la brutale violence de l'homme, soit une libido irrépressible, soit l'appât du gain - glands, arbouses ou poires de choix- qui la procurait.

Lucrèce, *De la nature* V, 337-339, 362-365

Chez Lucrèce, dont la vision d'un progrès civilisateur est complexe et ambiguë, les premiers hommes, s'ils sont dépeints comme de parfaits sauvages (voyez leurs coutumes matrimoniales), n'en sont néanmoins pas présentés de manière absolument négative. C'est aussi le cas pour leur menu. Tout change avec Horace:

Cum prorepserunt primis animalia terris,
mutum et turpe pecus, glandem atque cubilia propter
unguibus et pugnis, dein fustibus, atque ita porro
pugnabant armis quae post fabricaverat usus.

Lorsque, comme des animaux, ils s'avancèrent en rampant sur la terre originelle, troupeau muet et dégoûtant, c'est pour le gland et la couche qu'à coups d'ongles et de poings ils se battaient, puis à coups de gourdin, et ainsi de suite avec les armes que leur avait forgées l'expérience.

Horace, *Satires* I, 99-102

Un peu plus tard, Juvénal se distingue par la touche ironique, contrastée et savoureuse qu'il donne au tableau:

Silvestrem montana torum cum sterneret uxor
frondibus et culmo vicinarumque ferarum
pellibus, haut similis tibi, Cynthia, nec tibi, cuius
turbavit nitidos excinctus passer ocellos,
sed potanda ferens infantibus ubera magnis
et saepe horridior glandem ructante marito.

...Alors qu'une montagnarde épouse étendait une primitive litière de feuillage, de chaume et de peau de bêtes -des proches parentes-, tellement différente de toi, Cynthie, et de toi dont la mort d'un moineau a embué les yeux brillants, mais offrant à ses enfants déjà grands ses mamelles à téter, et souvent plus affreuse que son mari en train de roter sa glandée.

Juvénal, VI, 5-10

Convenons-en: il s'agit à chaque fois du même comestible, mais dont le goût varie sensiblement selon l'auteur qui nous le met à la bouche. Il en va de même pour la vision en général des âges primitifs; question de philosophie, de conception de l'histoire ou du progrès.

Il est temps maintenant de se demander pourquoi le gland est une constante dans la description des origines. Est-ce uniquement le résultat d'une longue tradition littéraire, ou l'indice aussi d'une profonde réalité?

APUD GRAECOS

Il fallait s'y attendre: les Grecs avaient déjà tout fait, Hésiode le premier, qui évoque l'Age d'Or à plusieurs reprises dans *Les Travaux et les Jours* (et le gland au vers 233) puis plus tard un certain Dicéarque (en Sicile au milieu du VIe), auteur d'un *Mode de vie de l'Hellade* dont Porphyre

1 Aux passionnés, nous conseillons la lecture, entre autres, de Blundell S. The origins of civilisation in greek and roman thought, Londres, 1986, ou de Lovejoy A. O. et Boas G. Primitivism and related ideas in Antiquity, New York, 1980.

2 Le soussigné porte l'entière responsabilité des traductions.

3 Expérience faite, c'est nourrissant, mais peu enthousiasmant (N. D. A.)

nous donne des extraits.[4] C'est là qu'est faite mention d'une expression qui, aux dires de ce dernier auteur, avait perduré en grec: *alis druos* (marre des glands!), cri poussé par des gens désireux un jour de changer de régime; preuve que, déjà chez les Grecs, on appréciait le gland de diverses manières.

Tradition littéraire il y a, le contraire eût étonné. Mais nous n'avons fait ainsi que repousser, de quelques siècles, la question d'une réalité sous-jacente. Au risque de nous éloigner de l'orthodoxie philologique pure et dure, proposons quelques éléments possibles de réponse qui, peut-être, nous éclaireront un tantinet sur les outils dont disposaient les anciens pour se composer une image de la vie primitive (l'arsenal mythologique mis à part, bien entendu).

Apud barbaros populos...et alios

La démarche ethnologique de certains auteurs nous fournit une piste. Ainsi Pausanias, Strabon ou Pline, mentionnent la consommation de glands par des peuplades peu évoluées, les Arcadiens chez Pausanias[5], les habitants de la Péninsule Ibérique chez ses successeurs:

Glande opes nunc quoque multarum gentium etiam pace gaudentium constant. Nec non et inopia frugum arefactis emolitur farina spissaturque in panis usum. Quin et hodieque per Hispanias secundis mensis glans inseritur.

Le gland, encore maintenant, sert de ressource à de nombreux peuples, même lorsqu'ils jouissent de la paix. Et lorsque le blé manque, on fait des glands, non sans les avoir séchés, une farine qu'on pétrit en guise de pain. Même encore aujourd'hui, de par les provinces d'Espagne, le gland fait partie du second service.[6]

Pline l'Ancien, *Histoires Naturelles* XVI, 5

On conçoit qu'à partir de ces constatations, ils aient pu déduire les moeurs culinaires préhistoriques. Mais le texte de Pline nous suggère davantage: manger du gland fit partie du vécu de bien des peuples «civilisés» de l'Antiquité. Il suffisait d'une sérieuse famine pour que ce mets longtemps méprisé revînt à la carte; à preuve, les témoignages déjà tardifs d'Appien ou de Gallien. Le premier raconte qu'une armée mise en déroute par Pompée dut se nourrir de glands pour survivre[7]; le second évoque les disettes hivernales de sa terre natale[8]...

Ultima verba

Nous laissons le soin aux palynologues et autres paléobotanistes de confirmer l'existence du *quercus glandiferus* aux temps les plus reculés, aux linguistes le soin de nous prouver l'authenticité de la racine *gwel, signifiant le gland en indo-européen, et à la Real Encyclopedie celui de condenser tous ces renseignements en quelques centimètres cubes[9].

Mais «pour conclure, il est évident»[10] qu'avant d'être un *topos* littéraire, le gland servit de nourriture aux hommes. Et pour les anciens, il fait partie d'une histoire plus ou moins lointaine de laquelle se perpétuait un souvenir moitié imaginaire moitié réaliste, mi-idéalisé mi-déparé. Revenons à l'idée effleurée en introduction: que pourrait nous apprendre, sur notre façon de voir le passé, la comparaison entre les poncifs d'aujourd'hui et ceux d'il y a quelques siècles?

4 Porphyre, De l'abstinence, II, 5, 6.

5 Pausanias, Description de la Grèce, VIII, 1,5.

6 On retrouve ici, presque inchangées, les paroles de Strabon (Géographies III, 3, 7).

7 Appien, Les guerres civiles, I, 50.

8 Gallien, VI, p. 620.

9 RE V, pp. 2013-2076.

10 Gilles, La Venoge, 7, 1.