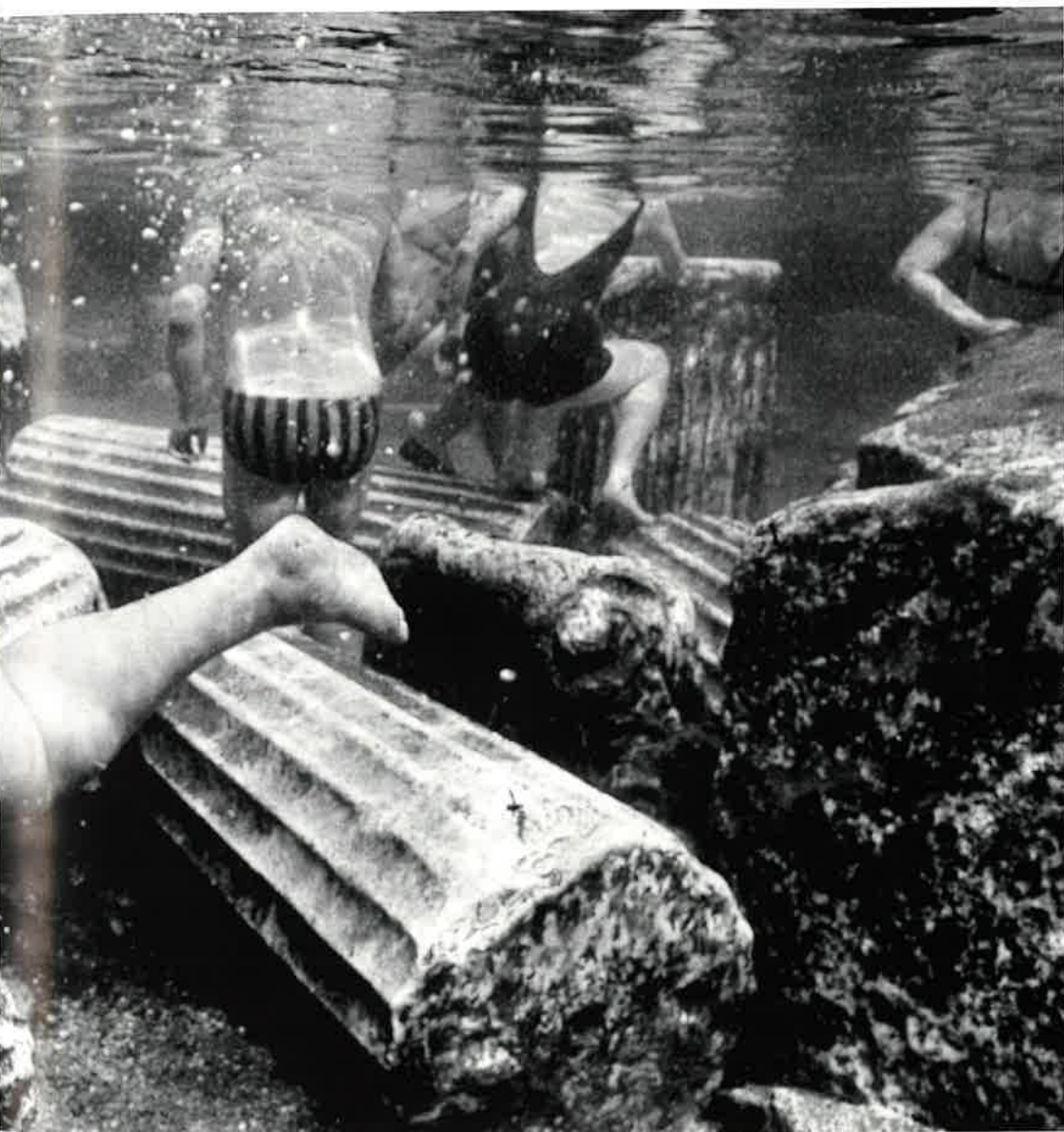


chronozones

vol.7/2001

bulletin des sciences de l'antiquité de
l'université de Lausanne



25 19746

chronozones

vol.7/2001
bulletin des sciences de l'antiquité de
l'université de Lausanne

ps
26 19746

éditorial

chronozones

Chef de village
Wladimir Dudan

Chef des sports
Lionel Pernet

Chef des spectacles
Richard Sylvestre

Planche à voile
Yannick Dellea

Plongée
Sylvain Gailloud

G.O.
Diego Lindlau

correction

Didier Fontannaz
Thierry Luginbühl
Jacques Monnier
Pascal Simon

coordonnées

Bureau de rédaction
021/692 30 53
Bureau des assistants
021/692 30 47

Chronozones,
Institut d'Archéologie
et d'Histoire
Ancienne, BFSH2,
UNILausanne
1015 Lausanne

remerciements

Nous tenons à remercier l'association des étudiants en lettres (AEL) ainsi que la Fédération des associations d'étudiants (FAE) pour leur contribution financière

couverture

«Swimmers Straddle»,
National Geographic,
Juillet 2000, p. 65.

Imprimerie Cornaz SA
Yverdon-les-Bains

Fidèle à ses délais, *Chronozones* vous propose pour la septième fois de plonger (comme le suggère la photo de couverture) au cœur de l'Antiquité. Concrétiser chaque année un projet tel que celui-ci comporte son lot de difficultés: manque de temps, équipe restreinte pour la mise en page, articles promis puis abandonnés ou arrivant à la dernière minute. La conjugaison de ces problèmes a sérieusement mis en péril la sortie de ce numéro.

Ne noircissons cependant pas le tableau, *Chronozones* n° 7 est sorti! Pour tous les lecteurs concernés (principalement les étudiants!), cet éditorial se veut donc une exhortation à participer à l'aventure *Chronozones*, non seulement en rédigeant des articles, mais aussi en prenant part à l'élaboration du numéro. Une nouvelle équipe reprendra le flambeau pour le numéro suivant, souhaitons leur beaucoup de succès!

Quant aux lecteurs, ils retrouveront l'habituel éclectisme de la revue: histoire ancienne, archéologie et littérature latine se côtoient joyeusement! Bonne lecture à tous!

materia



Spectacles et théâtralité dans la *Vie de Caligula* de Suétone

Olivier Thévenaz p. 4



La Tasse Farnèse

Maryline Cettou p. 14



Jucundus, Supplicii & Cie, banquiers privés à Pompéi

Cédric Brélaz p. 22



Entre l'Orient et l'Occident: les sceaux du «Lyre-Player Group»

Alexandra Mirimanoff p. 28

antemnae



Venit invenit vicit, Archimède de Syracuse

David Lugrin p. 36



Cheval et équitation dans l'Antiquité. A la rencontre de la «plus noble conquête de l'homme»

Aurélie Schenk p. 44



D'un sanglier à l'éclaté aux regards de daims, sur fond d'un crépuscule rougeoyant du Jura...

Joël Duvauchelle p. 50



Chateaubriand à Pompéi. Un archéologue de notre temps

Yves Dubois p. 54



Les *Grenouilles* d'Aristophane n'ont pas fini de coasser...

Pascal Burgunder p. 56

Spectacles et théâtralité dans la Vie de Caligula de Suétone

Olivier Thévenaz

Prolongeant le séminaire d'hiver 2000-2001 de première année de latin, cet article est le fruit de la collaboration entre l'assistant pour le texte principal et un groupe d'étudiants pour les encadrés. Ils trouveront ici la reconnaissance qu'ils méritent.

Introduction



¹ Cf. C. L. Roth, C. Suetonii Tranquilli quae supersunt omnia, Leipzig (Teubner) 1882, pp. 278s. Il y décrit probablement (selon Serv. Ad Aen. 5,602, qui parle d'un De puerorum lusibus) le lusus Troiae que mentionne le § 18 de la Vie de Caligula.

Ce qui frappe un œil littéraire à la lecture de la Vie de Caligula de Suétone, c'est l'accumulation de références aux spectacles et au théâtre. Il en apparaît en effet tout au long du texte: en premier lieu bien sûr pour présenter les spectacles organisés par l'empereur et les événements qui s'y rattachent, mais aussi quelquefois pour décrire le comportement et l'action mêmes de Caligula; de plus, on trouve continuellement, dans des contextes variés, des allusions plus ou moins directes à ce domaine.

Dès lors, la question qui se pose est de savoir quelle fonction remplit la présence insistante de

On sait que Suétone était l'auteur d'une *Historia des divertissements* (*Ludicra Historia*) qui témoigne de l'intérêt général porté par l'auteur à l'institution des spectacles¹. De fait, une rubrique présente régulièrement, dans la plupart des *Vies des douze Césars*, les spectacles mis sur pied par l'empereur et les éventuelles innovations qu'il apporte par rapport à ses prédécesseurs. Bien loin d'échapper à la règle, la Vie de Caligula consacre à ce thème une section relativement importante (§ 18-20)². Mais la principale particularité de cette rubrique est qu'elle intègre à la catégorie des spectacles une mise en scène impériale qui n'a

I. «Panem et circenses»: tout un cirque!

Les paragraphes 18 à 20 présentent les spectacles organisés par Caligula. Ils occupent en effet une place importante dans la popularité de l'empereur (le concept de popularitas est déjà bien développé au § 15): plus ils sont nombreux et grandioses, plus l'empereur est apprécié par le peuple («panem et circenses»).

Le paragraphe 20 traite des spectacles en dehors de Rome. Suétone y montre en particulier, dans le cadre d'un concours d'éloquence à Lyon, les premiers signes de cruauté de l'empereur: il aurait forcé les vaincus à composer l'éloge des vainqueurs et à détruire leurs propres écrits avec une éponge ou avec la langue. L'auteur ne se prononce pas sur les faits qu'il rapporte et laisse le lecteur en tirer les conclusions.

Quant au paragraphe 18, qui décrit les spectacles proprement dits, il est divisé en trois parties: les combats de gladiateurs, les jeux scéniques et les jeux du cirque. Comme dans le paragraphe 20, Suétone, qui n'est en général pas avare de commentaires et de pointes envers l'empereur, reste neutre et relate les faits sans donner son avis. Pourtant, il les présente de telle manière qu'on puisse remarquer le goût du spectacle et de l'extravagance que montrait Caligula.

En ce qui concerne les combats de gladiateurs, il décrit un empereur apportant des innovations par rapport à ses prédécesseurs: tout d'abord, il est le premier à produire des combats dans l'enceinte des élections, sur le champ de Mars; ensuite, Suétone suggère que Caligula avait augmenté le nombre de munera impériaux, ce qui grossissait considérablement les dépenses, déjà élevées. L'auteur dit d'ailleurs au paragraphe 37 que ses prodigalités surpassèrent tout ce qu'on avait imaginé jusqu'alors.

En ce qui concerne les jeux scéniques, Suétone remarque que Caligula organisait des jeux nocturnes, en faisant illuminer toute la ville. A propos des distributions de nourriture au peuple, fréquentes chez les empereurs, il rapporte une anecdote extravagante sur Caligula: qu'il avait fait don de sa part de nourriture à un chevalier qui mangeait avec appétit et avait nommé un sénateur préteur extraordinaire pour la même raison. Quant aux jeux du cirque, jamais un empereur n'en avait fait de si longs (du matin jusqu'au soir): il fit en effet courir vingt fois le premier jour et vingt-quatre le second, nombre qui devint habituel par la suite; jamais non plus un empereur n'avait recouvert l'arène de poussières de pierres précieuses, et il donna même des jeux à l'improvisiste sur la demande d'inconnus.

Suétone laisse donc le lecteur seul juge de la personnalité de Caligula qui poussait son excentricité parfois jusqu'à la folie pour s'attacher la reconnaissance du peuple.

Jean Delacretaz – Sylvain Ballif – Alessandro Galluzzo

² Seuls Galba, Othon et Vitellius n'ont pas de rubrique consacrée aux spectacles; à l'inverse, l'importance de celle de Caligula n'est comparable qu'aux paragraphes du *Divin Auguste* (43-45) et de *Néron* (11-13).

cette isotopie... spectaculaire! Dans quelle mesure la dimension théâtrale intervient-elle donc dans la construction même du personnage de Caligula et dans celle de sa biographie suétonienne? Quelle est enfin pour Suétone la relation entre représentation biographique et représentation théâtrale?

rien d'une représentation institutionnelle: la réalisation du fameux pont de Baïes (§ 19). Seule la Vie de Néron (§ 13) présentera d'ailleurs une semblable originalité en incluant à la rubrique des spectacles la description de l'arrivée en grande pompe de Tiridate à Rome. Mais en-dehors des paragraphes consacrés spécifiquement

II. Le pont de Baïes

Dans la partie de la Vie de Caligula qu'il consacre aux spectacles, Suétone décrit comme un «spectacle d'un genre entièrement nouveau et sans précédent» (§ 19,1: nouum atque inauditum genus spectaculi) la construction dans la baie de Naples d'un étrange édifice imaginé par Caligula: le pont de Baïes. Ce pont, composé de centaines de bateaux reliés entre eux et placés sur deux rangs, était recouvert de terre et aménagé de façon à ressembler à la voie Appienne (in Appiae viae formam).

Une fois l'ouvrage terminé (§ 19,2), Caligula le parcourut deux jours durant. Le premier jour, paré d'un glaive, d'un bouclier et d'une chlamyde, il montait un cheval richement harnaché. La chlamyde, manteau d'usage principalement militaire, renforce l'image de conquérant que veut donner Caligula en armes. Suétone indique aussi que sa tête était ceinte d'une couronne de chêne, la couronne civique des hommes honorés du titre de pater patriae.

Le jour suivant, vêtu en cocher de quadriges, il conduisait un char attelé de deux chevaux, précédé par Darius, un otage parthe, fils du roi Artaban III. En outre, il était suivi par des gardes prétoriens et de nombreux amis. C'est l'occasion pour Caligula de montrer son contrôle de la seule force militaire autorisée à Rome. Mais cette parade a l'air d'une mise en scène parodique de triomphe, avec un seul prisonnier de guerre, le général victorieux déguisé en cocher de cirque et ses troupes de gardes et d'amis.

Après la description de ces événements, Suétone donne trois hypothèses explicatives (§ 19,3). La première est que Caligula voulait imiter, voire surpasser Xerxès, qui avait créé sur l'Hellespont un pont semblable lors de la seconde guerre médique (Hdt. 7,33-36). Ces deux personnages, victimes de leur mégalomanie, présentent une inclination prononcée à la cruauté et à la folie: Xerxès était d'ailleurs allé jusqu'à faire flageller la mer qui avait disloqué son pont. Suétone, en les comparant, annonce la barbarie de Caligula, qui fait l'objet de la partie suivante du texte.

La seconde explication annonce l'expédition théâtrale contre les Germains et les Bretons (§ 43-49): il aurait voulu les intimider en montrant l'étendue de sa puissance. Quant à la dernière, elle est avancée par Suétone lui-même, qui rapporte les paroles de son grand-père (sed auum meum narrantem puer audiebam): Caligula aurait voulu réfuter les allégations d'un astrologue de Tibère, selon lesquelles «Gaius n'avait pas plus de chances de devenir empereur que de traverser le golfe de Baïes à cheval» (non magis Gaium imperaturum quam per Baianum sinum equis discursurum). Grâce à cet exploit, Caligula s'assurerait le respect de ses détracteurs et montrerait que son pouvoir défie les prédictions des devins. Suétone insiste à propos de ce pont sur le verbe excogitare (§ 19,1 et 19,3): Caligula a imaginé l'inimaginable et a créé un amphithéâtre à la mesure de son orgueil, pour se mettre en scène et jouer le rôle principal de ce spectacle inouï.

Gérard Llobet

III. Le langage théâtral: un art

Le vocabulaire théâtral dans la Vie de Caligula de Suétone est riche et varié: à côté de termes tels que tragoedus, theatrum, etc., utilisés modérément, on trouve trois mots d'une certaine importance sur lesquels nous allons porter notre attention: spectaculum, scaena et mimus^a.

Premièrement, le substantif spectaculum est dérivé de spectare («avoir les yeux fixés sur»), fréquentatif du verbe archaïque specio («regarder», «apercevoir»). On rencontre d'ailleurs de nombreux termes constitués à partir du radical *spec-, comme species, qui au paragraphe 22,1 perd son sens d'«aspect» pour exprimer la «fiction». Quant à spectaculum, il va connaître une extension sémantique: il signifie d'abord «ce qui s'offre au regard», puis le «spectacle» en tant qu'institution sociale (§ 18-20); par métonymie, il désigne parfois l'«amphithéâtre» (§ 31; 35,1), et finalement la «place au théâtre» (§ 35,2-3).

Contrairement à spectaculum, scaena («scène de théâtre», «théâtre»), est un terme presque uniquement théâtral. Il s'agit d'un emprunt au grec skênê ayant peut-être transité par l'étrusque, d'où provient une grande partie du vocabulaire scénique, comme histrio (§ 54,1). Cependant scaena a aussi un emploi métaphorique (§ 15,1), qui désigne une action se déroulant de manière théâtrale. L'adjectif scaenicus, a, um est souvent associé à ludus (§ 18,2; § 26,4) afin de désigner la «représentation théâtrale» et à artes (§ 11 et 54,1) pour les «arts du théâtre». Un problème se pose cependant quant à l'étymologie de l'adjectif obscaenus, a, um, qui se réfère (§ 56,2) à un «geste obscène» de Caligula, et du substantif neutre pluriel obscaena, qui désigne (§ 58,3) ses «parties intimes». L'étymologie scientifique est peu claire, mais d'après la théorie antique de Varron (ling. lat. 7,96), il s'agirait de ob + scaena, car la scène était le seul lieu où l'on pouvait dire ouvertement des vulgarités.

Pour finir, le mot mimus désigne le «mime», qu'il s'agisse du genre théâtral ou de l'acteur. Tiré du grec mimos («imitation»/«imitateur»), le mime représente, de manière souvent grossière ou vulgaire, des événements de la vie quotidienne. Seul genre à accepter des femmes sur scène, il pouvait aussi présenter des passages obscènes. Dans la Vie de Caligula, mimus apparaît deux fois: au § 57,4 il maintient son sens propre, mais au § 45,2 il est utilisé au sens figuré de «farce». Ainsi il désigne une situation ou un événement que l'on veut dénigrer en lui ajoutant une touche d'ironie. Pour l'acteur, Suétone n'emploie jamais mimus, mais utilise deux fois pantomimus, un comédien d'un genre théâtral apparenté (§ 36,1; § 57,4).

Dans ce contexte, Suétone met aussi assez régulièrement en relation deux éléments théâtraux: les verbes canere («chanter») et saltare («danser») (§ 11 et § 54,1). Or, par deux fois dans la Vie de Caligula (§ 54,2 et 55,1), saltare est isolé dans le but de peindre la personnalité de Caligula non pas par ses paroles, mais par sa gestuelle.

Joanna Didier – Marcel Knaus

^a Ouvrage de référence: A. Ernout et A. Meillet, Dictionnaire étymologique de la langue latine, Paris, 1959⁴.



Fig.1 Pietas assise. Revers de sestertius. Barrett, fig. 7.



Fig. 2 Agrippine et Carpentum. Revers de sesterce. Barrett, fig. 19.

3 Pour *pietas* dans les *Vies des Douze Césars*, cf. J. Gasco, *Suétone historien*, BEFAR 255, Rome 1984, pp. 727s. Dans le cas de Caligula, comme dans celui de Néron (§ 9: *pietatis ostentatione*), il s'agit d'en faire étalage; et le caractère ambigu de sa *pietas* est préparé, en postlude à l'assassinat de Tibère (§ 12,3), par l'indication que Gaius se vantait fréquemment en rappelant sa propre piété (*gloriatum enim assidue in commemoranda sua pietate*) de s'être apprêté à poignarder Tibère endormi pour venger sa mère et son frère, avant de reculer saisi de pitié.



Fig. 4 Caligula. Barrett, fig. 7.

fiquement aux spectacles organisés par Caligula, dont on vient déjà de voir la particularité, l'importance du thème est d'autant plus frappante qu'elle ne trouve que peu de parallèles dans l'œuvre de Suétone, et jamais en pareille proportion. Seul motif comparable, le traitement des éléments mythologiques dans la *Vie de Néron* ne fait que souligner la parenté des deux textes, et des deux Césars.

L'indice le plus fiable de cette importance est évidemment la fréquence et la diversité du vocabu-

Structure de la *Vie de Caligula*

Mais avant cela, il est bon de rappeler la structure de la *Vie de Caligula*. Elle se compose d'un cadre chronologique et d'un corps principal structuré en rubriques thématiques: *per species*, selon le critère adopté par Suétone au début de la *Vie d'Auguste* (§ 9). Le cadre propose successivement un portrait de Germanicus (§ 1-7) — une vie en miniature du père, dont l'idéalisation contraste intentionnellement avec la noirceur du fils —, puis un tableau de l'enfance du futur prince (§ 8-11), précédant le récit de son accession au pouvoir (§ 12). Ce cadre se referme sur les conspirations et la mort de l'empereur (§ 56-60). Dans l'intervalle, le portrait de Gaius se partage entre celui de l'empereur (§ 13-49) et celui de l'homme (§ 50-55); en outre, le premier s'articule autour d'une *diuisio* qui sépare un récit traitant presque d'un prince d'un autre montrant tout à fait un monstre (§ 22: *hactenus quasi de principe, reliqua ut de monstro narranda sunt*).

Le portrait de Caligula (§ 50,1-2)

«Caligula avait la taille haute, le teint livide, le corps mal proportionné, le cou et les jambes tout à fait grêles, les yeux enfoncés et les tempes creuses, le front large et mal conformé, les cheveux rares, le sommet de la tête chauve, le reste du corps velu; aussi, lorsqu'il passait, était-ce un crime capital de regarder au loin et de haut ou simplement de prononcer le mot chèvre, pour quelque raison que ce fût.»

Trad. H. Ailloud (Paris 1932)

La première mise en scène (§ 15,1) prend donc place au tout début du principat de Gaius; elle est présentée comme une mesure initiale prise après l'accueil enthousiaste qui lui est réservé à son arrivée au pouvoir (§ 13-14). Cette affection universelle à son égard, due d'une part à l'espoir suscité par la mort de son odieux prédécesseur, d'autre part au souvenir idéalisé de Germanicus et à la

laire des spectacles dans la *Vie de Caligula*. De ce cadre émergent deux emplois métaphoriques termes théâtraux appliqués à l'action même de l'empereur, qui marquent le début et la fin de son principat: ce sont *scaena* (§ 15,1) et *mimo* (§ 45,2). C'est sur ces deux mises en scène que nous allons nous pencher de plus près, après celle du pont de Baïes discutée dans l'encadré II et avant celle involontaire! — de la mort de Caligula, qui conclura cet article.

pitié pour une famille presque abattue, Caligula cherche lui-même à l'enflammer par toutes sortes de mesures populaires (§ 15,1: *incendebat et ipsa studia hominum omni genere popularitatis*). C'est ce mot-clé de *popularitas* — première nuance par rapport à Germanicus, qualifié de «favorable au peuple» (§ 4: *uulgo fauorabilis*) — qui va gouverner la première rubrique (§ 15-16).

Sa première action concerne sa famille, et intéresse plus largement l'une des vertus principales attendues de l'empereur: sa *pietas*³ (fig. 1). Il s'agit en effet pour Gaius de rendre les honneurs funèbres non seulement à Tibère, mais surtout à ses propres mère et frère, laissés sans sépulture par Tibère sur les îles de leur exil, Pandateria et Pontia.

Cette séquence, dramatisée, est présentée en deux tableaux de 5 scènes chacun. Une fois les honneurs funèbres rendus à Tibère (*Tiberio cum plurimis lacrimis... laudato funeratoque amplissime*), nous noter dans cet ablatif absolu l'ample structure en chiasme qui souligne l'emploi des superlatifs. Suétone insiste sur le départ précipité de Caligula vers les îles par un pléonasme en hyperbate (*confestim... festinauit*). Il accentue le pathétique de la scène en y introduisant le trouble d'une tempête, afin — nous apprend la didascalie du fin dramaturge — de faire ressortir davantage sa piété (*tempestate turbida, quo magis pietas eminere*). Suivent deux scènes, caractérisées l'une par le recueillement du prince à l'approche des cendres des défunts (*adiitque uenerabundus*), l'autre par le geste de la mise en urne qu'il effectue lui-même (*ac per semet in urnas condidit*).

Et c'est à la charnière entre ce premier et le second tableau qu'intervient le jugement auctorial qui nous intéresse, jugement d'ordre autoral moral (sur l'action du personnage) que littéraire (sur la représentation même de l'action): *minore scaena... («et ce n'est pas moins théâtralement que...»)*, qui introduit le cortège de retour. Ce voyage ramène Caligula d'abord à Ostie, puis à Rome par le Tibre, le conduit ensuite

au Mausolée où il fait apporter les urnes par les membres les plus illustres de l'ordre équestre (retour du superlatif: *per splendidissimum quemque equestris ordinis*) en plein jour et en pleine foule (*medio ac frequenti die*), histoire que la scène ne manque pas de spectateurs! Suit l'insitution d'un sacrifice annuel — public! — à leurs mânes, et même la création de jeux du cirque (*circenses*) en l'honneur de sa mère, avec un char (*carpentum*, fig. 2) pour transporter son effigie en procession (*in pompa*).

pour expliquer la métaphore théâtrale de *scaena*, les éléments de dramatisation à retenir de cette séquence sont au nombre de trois: d'abord l'exagération dans l'action, suggérée par l'emploi du superlatif et du pléonasme; ensuite la peinture du protagoniste comme un type, celui du *pious princeps* (*pious* est d'ailleurs le premier des surnoms adoptés par l'empereur, présentés au § 22 en prélude à la monstruosité de Caligula); enfin l'ostentation de ce caractère typique (*quo magis pietas emineret*, l'adjectif emphatique *uenerabundus*, ...), qui implique la recherche de la présence du public, en particulier dans le second tableau.

C'est à la fin du portrait «public» de l'empereur (§ 45,2) qu'intervient pour sa part la métaphore du *mimus*, de la «farce»⁴. Elle a pour cadre la seule campagne militaire menée par Caligula, qui précipitera sa perte. D'ailleurs, l'expédition de Germanie tout entière telle que nous la montre Suétone (§ 43-49) est une comédie grotesque: il l'entreprend sur un coup de tête pour renforcer sa garde Batave, lève des troupes dans des proportions et avec une sévérité excessives, les mène à une allure atteignant tour à tour des extrêmes de rapidité et de lenteur, cherche par des mesures d'une malignité gratuite à se montrer un chef énergique et sévère (§ 44,1: *ut se acrem ac seuerum ducem ostenderet*). Il n'obtient finalement que la reddition du fils du roi des Bretons chassé par son père avec quelques hommes, mais envoie à Rome un message pompeux, comme si l'île entière avait passé sous son contrôle (§ 44,2: *quasi universa tradita insula*). La conjonction *quasi*, qui indique l'action simulée de Caligula, se retrouve ensuite deux fois juste après la section qui va nous intéresser de plus près. A la fin de l'expédition, comme pour mettre un terme à la guerre (§ 46: *quasi perpetraturus bellum*), il déploie ses lignes et ses machines sur le rivage de l'Océan, et ordonne soudain à ses troupes de ramasser des coquillages, «dépouilles de l'Océan dues au Capitole et au Palatium» (*spolia Oceani... Capitolio Palatioque debita*). Puis, Promettant aux soldats une modeste récompense de cent deniers, comme s'il allait dépasser tout exemple de générosité (*quasi omne exemplum liberalitatis supergressurus*), il les congédie par ces mots: *abite laeti, abite locupletes* («partez joyeux, partez riches»), formule de rythme iam-bique faisant penser à une sortie de scène de la comédie (mais il manque un pied pour un sénateur). Cependant, c'est dans le cadre de mises en scène militaires montées de toutes pièces et orchestrées par l'empereur que son action est qualifiée de *mimus* (§ 45). Tout part d'une situation de manque: le manque même de matière à faire la guerre (§ 45,1: *deficiente belli materia*). Caligula ordonne donc à des membres de sa garde de se cacher au-delà du Rhin et de lui annoncer juste après le repas, dans la plus grande agitation possible (*quam tumultuosissime*), la présence de l'ennemi. Il se précipite alors avec une petite partie de ses troupes dans la forêt, y abat et y taille des arbres en forme de trophées et revient à la lueur des torches, blâmant la lâcheté et la paresse de ceux qui ne l'ont pas suivi et décorant ses compagnons de couronnes «exploratoires». Dans un second temps (§ 45,2), il prend des otages dans une école élémentaire, les fait partir en cachette, quitte soudain le banquet avec la cavalerie et ramène les prétendus fuyards couverts de chaînes.

Et c'est là qu'intervient la phrase tant attendue: *in hoc quoque mimo praeter modum intemperans* (en traduisant le pléonasme: «dans cette farce aussi il fut immodéré au-delà de toute mesure»). Plutôt que de se rapporter à la dernière action, *in hoc quoque mimo* annonce certainement, en la référant aux mises en scène antérieures, la conclusion de la séquence⁵. Cette dernière achève en effet de mêler affaires militaires et *otium* de la table dans le grotesque le plus flagrant: de retour au banquet, alors que ses généraux lui annoncent que l'armée est réunie, Gaius les invite à s'attabler en cuirasse, les engageant par un vers de Virgile «à résister et à se réserver pour des jours favorables». Par l'intrusion réciproque et la confusion d'éléments sérieux (épiques ou tragiques) et triviaux (comiques ou sympotiques), c'est le grotesque qui ressort, caractère constitutif du mime. Et pour mettre un comble à cette mascarade, avec une sorte d'ironie anti-tragique, il finit par réprimander le sénat et le peuple par un édit, sous prétexte que «tandis que César livre bataille et s'expose à de si grands dangers, ils fréquentent des banquets prolongés, le cirque, les théâtres et de plaisantes retraites» (§ 45,3: *quod Caesare proeliante et tantis discriminibus obiecto tempestiua conuiuia, circum et theatra et amoenos secessus celebrarent*)⁶. Suétone, livrant en conclusion de cette séquence le texte de l'édit sans autre indication que le *quod* de la cause alléguée par Caligula,



Fig. 3 Caligula et adlocutio cohortis. Revers de sesterce. Barrett, fig. 17.

4 Le substantif *mimus* a un sens figuré à deux autres reprises chez Suétone, les deux fois dans des unités de texte corrigées. Dans la *Vie de Tibère* (§ 24), les hésitations du futur empereur à accepter la succession d'Auguste sont qualifiées de *impudentissimo mimo* (mss.: *animo*). Et à la fin de la *Vie d'Auguste* (§ 99), le *princeps*, ayant fait arranger sa chevelure et redresser ses bajoues, demande à son entourage — c'est la première de ses trois dernières paroles — «s'il leur semble qu'il a jusqu'au bout joué convenablement la comédie de sa vie» (*ecquid iis uideretur mi[ni]mum uitae commode transegisse*), avant de citer une fin de comédie grecque demandant les applaudissements des spectateurs, et de faire ses adieux à Livie.

5 Je préfère ici la ponctuation de l'édition Belles Lettres de H. Ailloud (Paris 1932) à celle de l'*editio minor* Teubner de M. Ihm (Leipzig 1908), qui constitue le texte de référence de cet article.

6 On peut comparer plus haut dans le texte ses diffamations fréquentes de l'ordre équestre comme adonné à la scène et à l'arène (§ 30,2: *equestrum ordinem ut scaenae harenaeque deuotum assidue proscidit*). Le Caligula de Suétone reproche souvent aux autres ses propres défauts (cf. son caractère efféminé: § 56,2).

IV. Les déguisements

Dans l'optique d'une recherche sur le théâtre, on remarque dans la Vie de Caligula de Suétone de nombreux éléments se rattachant au domaine du déguisement. Ceux-ci se répartissent en trois thèmes: l'aspect militaire, le goût du théâtre et le caractère efféminé de Caligula.

Dès son enfance, c'est une pièce d'équipement militaire qui contribue à former son identité. En effet, lorsqu'il est élevé dans les camps, il porte les chaussures des soldats, les caligae, et reçoit pour cette raison le surnom de Caligula (§ 9,1). On remarque donc que dès son plus jeune âge il acquiert son identité par le déguisement. Une fois empereur, il porte couramment les insignes militaires, notamment lorsqu'il traverse à plusieurs reprises le pont de Baïes, en se signalant par une couronne de chêne, un petit bouclier de cuir et un glaive (§ 19,2). Il s'exhibe également en triomphateur (§ 52,1) et en arrive même à déguiser sa femme d'une manière identique (§ 25,3).

Quant à son goût pour le théâtre, il l'exprime lors d'une représentation de danse et de chant, vêtu d'un manteau d'acteur tragique (§ 54,2). Même en public, il porte couramment des cothurnes, chaussures normalement utilisées pour la tragédie (§ 52,1).

Suétone montre aussi le caractère efféminé de Caligula en signalant que sa tenue n'était pas digne de son sexe. En effet, il porte des bracelets, des robes, des pantoufles de femme, les socci, et va jusqu'à se déguiser en Vénus (§ 52,1).

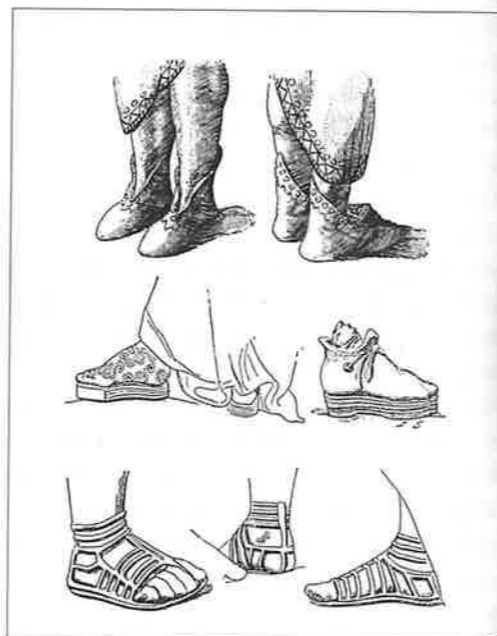
Toute sa vie est donc rythmée par le besoin de se déguiser et de s'exhiber. En effet, chacune de ses extravagances est réalisée en public et lui permet de se dissimuler derrière un masque. Le déguisement militaire lui donne la possibilité d'oublier ses défaites et de passer pour un général victorieux. Quant aux costumes théâtraux, ils lui procurent une seconde personnalité derrière laquelle il cache son véritable caractère. A une seule reprise, Caligula a la volonté de passer inaperçu, au moment où sa réelle identité se manifeste. En effet, coiffé d'une perruque et dissimulé sous un long manteau, il court la nuit à la débauche et à l'adultère (§ 11,1). En citant cela au début du texte, au moment où Caligula n'est pas encore empereur, Suétone veut nous montrer son véritable caractère.

Il est donc important de distinguer les deux aspects de la dissimulation. D'une part Caligula exhibe une personnalité d'emprunt devant le public, d'autre part il agit secrètement lorsque son caractère réel s'exprime.

Joëlle Lequint – Vanessa Portmann



Fig. 5 Statuette d'acteurs de farce. Bieber, fig. 817.



De haut en bas: soccus, cothurnes tragiques, caligae.

souligne, par ce silence et par les correspondances tissées entre ce discours conclusif et les faits présentés précédemment, que les reproches de l'empereur s'appliquent bien davantage à son propre comportement oisif, théâtral et noceur.

Les deux emplois métaphoriques qui viennent d'être discutés se réfèrent à deux mises en scène de l'empereur, l'une pompeuse, l'autre grotesque. Mais le caractère théâtral de sa personnalité ne

s'arrête pas là: son physique même y contribue (fig. 4). Sans s'arrêter sur les interprétations que la physiognomonie peut nous donner sur le caractère du personnage d'après les traits présentés par Suétone (§ 50)⁷, il est intéressant de noter que le Caligula de Suétone «donnait à son visage naturellement effrayant et repoussant un air même délibérément sauvage en l'arrangeant devant son miroir pour inspirer à tout prix terreur et effroi» (§ 50,1: *uultum uero natura horridum ac taetrum*

etiam ex industria efferabat componens ad speculum in omnem terrorem ac formidinem). C'est ainsi qu'il accentue même intentionnellement les traits de son masque naturel pour jouer un rôle suscitant certes la crainte, mais non la pitié de la théorie aristotélicienne des passions tragiques.

Cette conscience malade d'une double personnalité le poussant pareillement à jouer des rôles (c'est à sa santé mentale que Suétone l'attribue dans les § 50,2 à 51) trouve son prolongement dans la prédilection de l'empereur pour les déguisements et les travestissements (fig. 5), comme en témoigne le § 52, qui traite de sa tenue «toujours digne ni de ses ancêtres, ni d'un citoyen, ni non plus d'un homme ni enfin d'un être humain» (*habitu neque patrio neque ciuili, ac ne uirili quidem ac denique humano semper usus est*). Et les déguisements de Caligula se retrouvent tout au long du texte.

Outre ses travestissements grotesques et sa chaussure tragi-comique (*cothurnes et socques*), il faut relever son assimilation délibérée à divers dieux du panthéon, autant masculins (Jupiter en particulier) que féminins (surtout Vénus). D'ailleurs, l'attitude qu'il adopte dans l'ensemble du texte à l'égard des dieux et de leurs statues paraît révélatrice. Parmi diverses plaisanteries (§ 33,1: *inter uarios iocos*), Suétone note un épisode où Caligula, s'arrêtant devant une statue de Jupiter, demande à l'acteur tragique Apelle lequel des deux lui paraît le plus grand, et l'ayant fait flageller pour avoir hésité à répondre, loue sa voix suppliante, très douce jusque dans ses gémissements.

Mais c'est juste après la division du paragraphe 22 qu'apparaissent au grand jour, comme premier trait monstrueux de Caligula, ses prétentions aux honneurs divins. C'est d'abord aux statues des dieux qu'il s'en prend: il fait venir de Grèce des pièces remarquables, dont la statue de Jupiter à Olympie, pour leur ôter la tête et y imposer la sienne. Puis il étend le Palatium jusqu'au forum, transforme le temple de Castor et Pollux en vestibule et s'installe régulièrement entre eux pour s'offrir à l'adoration des visiteurs (*consistens saepe inter fratres deos, medium adorandum se adeuntibus exhibebat*), se laissant même saluer une fois comme «Jupiter Latial». Mais il va plus loin: il institue son propre culte, avec son temple, ses prêtres choisis et une rotation de six victimes sacrificielles très recherchées (flamants, paons, tétras, poules de Numidie, pintades, faisans); et dans son temple, sa statue (fig. 6) d'or d'après la nature était chaque jour habillée des mêmes vêtements qu'il portait lui-même (*in templo simulacrum stabat aureum iconicum amiciebat turque cotidie ueste, quali ipse uteretur*).

Mais pour dépasser cette identification aux divini-



Fig. 6 Statue de Caligula. Barrett, fig. 8.

tés par le seul biais de représentations statuariques (*simulacra*) allant pourtant jusqu'à la ressemblance quasi parfaite, il finit par vivre même dans le secret des dieux, invitant de nuit la lune à des embrassements, conversant de jour avec Jupiter Capitolin, élevant même tantôt la voix, puis cédant — à ses dires, précise Suétone (§ 22,4: *ut referabat*) — aux prières et aux invitations spontanées du dieu à partager sa demeure! D'où sa décision de relier par un pont le Palatium au Capitole, et même d'y jeter les fondements d'un nouveau palais.

Cette assimilation progressive aux dieux, et à Jupiter en particulier, n'est d'ailleurs que la radicalisation d'une prétention du soi-disant *primus inter pares* à la royauté: «et il ne fut pas loin de [...] transformer une fiction de principat en une forme de royauté» (§ 22,1: *nec multum a fuit quin [...] speciem[...] principatus in regni formam conuerteret*)⁸.

Or cette prétention n'a pas même le temps de se

⁸ A noter les correspondances d'une part entre *speciem... principatus* et le *quasi* de principe de la *diuisio* précédente, d'autre part entre *regni formam* et *ut de monstro*: l'organisation de la Vie de Caligula semble correspondre ici à celle du projet politique de l'empereur; autrement dit, le portrait textuel se structure de manière parallèle à l'action du personnage.

⁷ Sur cet aspect, cf. les notes de D. Wardle, *Suetonius' Life of Caligula. A Commentary*, Bruxelles 1994, ad loc. pp. 323ss. On pourrait aussi y comparer des masques de théâtre (cf. Poll. *Onom.* 4,133-154).

V. Le pantomime Mnester

Le pantomime Mnester apparaît à trois reprises dans la *Vie de Caligula*. Ce n'est pourtant qu'à sa dernière évocation que sa pratique artistique intervient.

Le genre théâtral de la pantomime atteint son apogée à Rome sous l'Empire. Elle s'était développée à partir des monologues chantés (*cantica*) de la tragédie et de la comédie. Deux acteurs interprétaient les *cantica*, moments essentiels de l'action, l'un en chantant, l'autre en mimant le texte. En plus du chant et de la gestuelle, la pantomime était soutenue par un accompagnement musical. Le danseur jouait tous les rôles de la pièce, changeant de masque aussi souvent que de personnage. Le corps tout entier participait à l'interprétation: «l'homme a autant de langues que de membres» (Anth. Lat. 111,9 *Riese*: tot linguae quot membra uiro). Si les mouvements de la tête, des épaules et des jambes étaient importants, le rôle essentiel appartenait aux mains. En effet, le nombre de positions possibles des doigts est incalculable et égale presque celui des mots.

Pour Caligula (§ 57), Mnester danse une tragédie, Kinyras (cf. *los. Ant. lud. 19,94*), pendant la représentation de laquelle le roi Philippe de Macédoine avait été tué. Cette coïncidence est interprétée comme un présage de la mort imminente de l'empereur.

Les deux autres apparitions de Mnester ne concernent pas directement la pantomime. Au § 36, qui traite de l'absence de pudicitia de Gaius César, Mnester est l'objet de la passion de l'empereur. Ses pulsions libidinales se révèlent également lorsqu'il embrasse l'artiste en pleine représentation; et il flagelle de sa propre main toute personne qui viendrait à troubler le spectacle (§ 55). Juste avant, Suétone nous décrit d'ailleurs Caligula transporté par la pantomime: il chante en même temps que l'acteur et imite les gestes du danseur (§ 54).

Le succès de Mnester ne faiblit pas après la mort de Caligula: il devint en effet l'amant de Poppée et de Messaline (cf. *Tac. Ann. 11,4 et 36*), et le grand public lui conserva jusqu'au bout ses faveurs (cf. *Dio 60,28,3-5*). Les pantomimes étaient très connus, mais souvent méprisés par une partie de la société qui considérait cette activité comme immorale à cause des scènes indécentes qu'elle permettait parfois.

Zoé Bandelier – Floriane Jacquod

réaliser: «mais dès qu'on l'eut averti qu'il avait dépassé le faite du pouvoir des princes et des rois, il commença à s'attribuer la majesté divine» (§ 22,2: *uerum admonitus et principum et regum se excessisse fastigium, diuinam ex eo maiestatem asserere sibi coepit*). Ainsi, son auto-divinisation est introduite comme un franchissement des limites humaines, un acte de démesure, une *ubris* caractéristique de la tragédie.

Mais si cette *ubris* peut paraître tragique à première vue, elle ne résulte pas pour lui d'un aveuglement: et même, si elle résulte de la maladie mentale par laquelle Suétone explique la folie de l'empereur (§ 50,2-51), elle provient justement de cette assurance excessive (§ 51,1: *summam confidentiam*) qui le pousse consciemment au mépris des dieux (*qui deos tanto opere contemneret*). Cette démesure semble en effet exacerbée non seulement par le récit des actes d'irrespect et de cruauté du despote envers un entourage de plus en plus large (§ 23-28), mais surtout par les mots du tyran rapportés par Suétone (§ 29-33): «il accentuait la cruauté extrême de ses actes par l'atrocité de ses paroles» (§ 29,1: *immanissima facta augebat atrocitate uerborum*).

Parmi les paroles de Caligula, placées dans le texte sous le signe de la plus grande qualité qu'il reconnaissait à son caractère, son *adiatrepsia*, son «inflexibilité», je ne relèverai qu'une citation tragique qu'il lançait souvent (§ 30,1: *tragicum illud subinde iactabat*), pour montrer le détournement

qu'il lui fait subir: *oderint, dum metuant* («qu'ils me haïssent, pourvu qu'ils me craignent»). Cette parole du héros éponyme de l'Atrée d'Accius est presque une expression proverbiale de démesure: Cicéron la rapporte trois fois (*Sest. 102, Off. 1,97, Phil. 1,34*), soulignant dans les *Philippiques* que l'excès d'Atrée se retournera contre lui; Sénèque la cite également trois fois pour sa monstruosité (*Clem. 1,12,4; 2,2,2; Ira 1,20,4*), et la fait suivre dans son dialogue *Sur la colère* de l'exemple de celui qu'il considère comme le tyran par excellence: Caligula. Or cette parole tragique, fruit de l'aveuglement qui conduit le héros à sa perte, le Caligula de Suétone la cite consciemment, pour jouer son rôle de tyran provocateur.

Ainsi, si l'allusion à la tragédie est bien présente, elle est très vite dépassée par la distance qu'implique cette conscience du rôle: ce n'est pas seulement Suétone qui met son personnage en scène, c'est son personnage, Caligula, qui se met lui-même en scène. Et ce n'est dès lors pas un hasard que l'empereur soit un fou de pantomime, un genre qui imite, par la gestuelle, une action d'origine souvent tragique. Déjà présente avant même le début du principat de Caligula, cette passion — qu'il dissimule alors encore, mais qui révèle déjà à Tibère, et au lecteur, la vraie nature du jeune homme (§ 11: *naturam tamen saeuam atque probrosam ne tunc quidem inhibere poterat...*) — éclatera au grand jour d'abord avec ses faveurs pour l'histriion Mnester, puis par sa propre pra-

tique de la pantomime (fig. 7 et fig. 8).

C'est au chapitre des arts non libéraux pratiqués par Caligula (§ 54,1: *sed et aliorum generum artes studiosissime et diuersissimas exercuit*) qu'est affirmé de façon directe son goût très prononcé pour les spectacles les plus variés. À côté des passes d'armes et des courses de chars, c'est sa pratique de la pantomime que Suétone souligne le plus: il nous le montre lors des spectacles publics ne pouvant se retenir de reproduire ce qui se passe sur scène, et décrit l'une de ses évolutions nocturnes sur les planches devant trois consulaires effarés. Mais il indique surtout que s'il avait décrété une veille le jour où il périt, c'était apparemment pour se laisser le temps de faire ses débuts sur la scène (§ 54,2: *nec alia de causa uidentur eo die, quo perit, peruigilium indixisse quam ut initium in scaenam prodeundi licentia temporis auspicaretur*).

La transition vers la scène finale de la mort de Caligula est dès lors toute trouvée, d'autant plus que la théâtralité de sa construction ne déçoit pas les attentes du lecteur. D'abord, la conspiration: elle inscrit l'attaque dans le cadre des jeux palatins, à midi, à la sortie du spectacle (§ 56,2: *cum placuisset Palatinis ludis spectaculo egressum meridie adgredi*); des deux conjurés principaux, c'est Cassius Chaerea qui réclame le premier rôle (*primas sibi partes Cassius Chaerea... depoposcit*), lui que Gaius, sans égard pour son âge déjà avancé, traitait de mou et d'efféminé et confrontait à diverses obscénités.

Et c'est là — entre autres prodiges (§ 57) — que la statue de Jupiter à Olympie, en passe d'être démontée, éclate littéralement de rire; qu'arrive un dénommé Cassius ayant reçu en songe l'ordre d'immoler un taureau à Jupiter; que l'empereur lui-même est aspergé du sang d'un flamant qu'il sacrifie; que Mnester danse la tragédie qui avait été le cadre de la mort de Philippe de Macédoine; que la scène d'un mime où l'acteur s'élance d'un édifice en ruine est inondée de sang après que plusieurs seconds rôles ont fait montre de leur art; qu'enfin on prépare pour la nuit un spectacle aux sujets infernaux.

Vient alors la scène du meurtre (§ 58), d'abord retardée par une hésitation de l'empereur à quitter sa place pour aller manger (*cunctatus an ad prandium surgeret*), finalement vaincue par la persuasion de ses amis. Ils traversent ensuite une crypte où — deuxième contretemps — se préparent des enfants nobles amenés d'Asie pour montrer leur talent sur la scène (*cum in crypta, per quam transeundum erat, pueri nobiles ex Asia ad edendas in scaena operas euocati praepararentur*): Caligula s'arrête pour les regarder et les encourager, et aurait voulu revenir en arrière et



Fig. 7 Femme pantomime avec son triple masque. Bieber, fig. 783.

faire représenter le spectacle (*ut eos inspiceret hortareturque restitit, ac [...] redire ac repraesentare spectaculum uoluit*).

On balance entre deux scènes: on est encore dans les coulisses du spectacle et déjà dans celles du meurtre, et cette confusion, préparée par l'annonce (§ 54,2) des débuts de l'empereur sur la scène, contribue à assimiler l'action simulée du spectacle et celle, réelle, de l'assassinat, donnant à la mort de Gaius un caractère similaire à celui des actes de sa vie. Et un écho, dans la conclusion de la *Vie de Caligula*, confirmera cette impression. Quant au meurtre lui-même, il est présenté comme le sacrifice de Gaius. Des deux versions avancées, l'une le montre frappé par derrière par Chaerea avec la formule sacrificielle *hoc age!* («frappe!»), tandis qu'il s'adresse encore aux jeunes artistes; selon l'autre, la foule est éloignée quand, au mot d'ordre «Jupiter» donné par Gaius, Chaerea répond par la formule *accipe ratum!* («sois exaucé!»), qui marque la réalisation d'un vœu ou d'une prophétie, et par un coup répété ensuite trente fois par les conjurés.

Dans les deux paragraphes conclusifs, qui récapitulent la vie et le principat de Caligula et décrivent l'embarras des temps qui suivirent immédiatement sa fin, une phrase est particulièrement mise en valeur, qui résume bien la mort et le règne de Caligula tels qu'ils sont présentés par Suétone. Il s'agit pour tout un chacun — pour le lecteur virtuel — d'évaluer la condition des temps décrits par le texte qui s'achève (*condicionem*

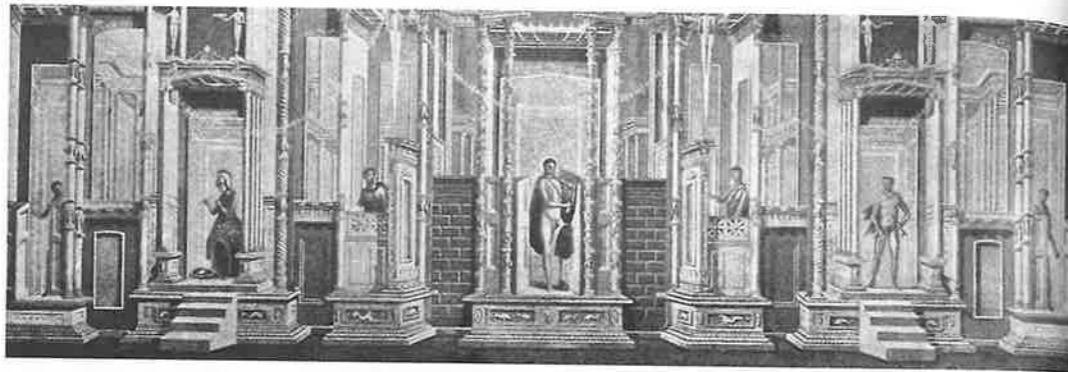
9 Cf. M. Dubuisson, «L'adiatrepsia de Caligula (Suet. Cal. 29,1)», *Latomus* 57, 1995, p. 589-594.

temporum illorum etiam per haec aestimare quibus possit), et le premier élément relevé par Suétone est le suivant: «une fois le meurtre rendu public, on ne le crut pas tout de suite, et l'on eut le soupçon que le bruit du meurtre avait été imaginé et répandu par Gaius lui-même, pour saisir de cette manière l'opinion des gens à son égard» (§ 60: *neque caede uulgata statim creditum est, fuitque suspicio ab ipso Gaio famam caedis simulatam et emissam, ut eo pacto hominum erga se mentes deprehenderet*).

Ainsi, si l'action de l'empereur est présentée dans

le corps principal de la *Vie de Caligula* comme une suite de mises en scène, si son comportement privé, qui révèle sa vraie nature, montre sa double personnalité théâtrale, sa mort, qui prend place dans un espace privé et caché (*in crypta*), même lorsqu'elle est divulguée (*caede uulgata*), reste une rumeur infondée (*famam caedis*), un artifice de Gaius (*simulatam*). Le jugement sur sa mort achève en définitive de faire de sa vie —et de la biographie que propose Suétone— un enchevêtrement d'éléments indissociables de fiction et de réalité.

Fig. 8 Scène avec présentation de pantomime. Villa dei gladiatori, Pompéi. Bieber, fig. 776.



Conclusion

Au terme de ce parcours, on voit bien à quel point l'analyse littéraire est un préalable nécessaire à tout regard historique sur les textes: le passage par l'historiographie vaut d'autant plus dans le cas de Caligula que le texte de Suétone est l'un de nos documents principaux sur son règne. A mesure qu'il construit sa biographie, Suétone construit en effet un personnage qui se met en scène et qu'il met en scène dans son propre texte. Si la *Vie de Caligula* dessine une limite apparemment nette

entre le presque-prince et le tout-comme-un-monstre, l'oscillation constante dans les différentes représentations de Gaius entre un être théâtral et un paraître non moins théâtral nous confronte aux limites du genre du portrait biographique pratiqué par Suétone. Mais Suétone ne rapproche représentation biographique et représentation dramatique que dans les cas de Caligula et de Néron, adaptant en cela la composition du texte au sujet.

Bibliographie

Commentaires

- D. Wardle *Suetonius' Life of Caligula. A Commentary, Collection Latomus 225, Bruxelles 1994.*
- D. W. Hurley *An historical and historiographical Commentary on Suetonius' Life of Caligula, Atlanta 1993.*
- Gaio Svetonio Tranquillo *La vita di Caligola, a cura di G. Guastella, Roma 1992.*
- Suetonius *Caligula, ed. with intr. and comm. by H. Lindsay, London 1993.*

Sur Suétone

- J. Gascou *Suétone historien, BEFAR 255, Rome 1984.*
- A. Wallace-Hadrill *Sueton. The Scholar and his Caesars, Leiden 1983.*
- E. Cizek *Structures et idéologie dans les Vies des Douze Césars de Suétone, Bucarest 1977.*
- W. Steidle *Sueton und die antike Biographie, Zetemata 1, München 1951 (sur Caligula: pp. 68-87).*

Sur Caligula

- A. A. Barrett *Caligula. The Corruption of Power, London – New York 1989.*

La Tasse Farnèse

Maryline Cettou

Dans le vaste et passionnant dossier que constituent les documents relatifs à la religion isiaque – abordé en partie dans le dernier séminaire de Claude Bérard –, la «Tasse Farnèse» en est peut-être le plus connu mais aussi le plus emblématique: témoignage des convergences des religions hellénistiques en Egypte et d'un art de cour exceptionnel, l'image complexe qu'elle porte a toujours éveillé la curiosité des chercheurs au point de susciter des commentaires aussi érudits que ne l'étaient les Alexandrins eux-mêmes...

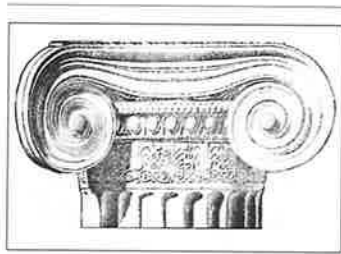


Fig. 1a La Tasse Farnèse. Intérieur. Naples, Museo Nazionale. Tiré de *American Journal of Archaeology*, vol.96-N°2, avril 1992, p. 250.

Fig. 1b La Tasse Farnèse. Extérieur. Naples, Museo Nazionale. Tiré de *American Journal of Archaeology*, vol.96-N°2, avril 1992, p. 251.

Une énigme

La Tasse Farnèse (Fig. 1a et 1b) fait partie de ces œuvres d'art dont l'appréhension ouvre sur quantité d'interrogations, lesquelles ne débouchent, le plus souvent, que sur d'hypothétiques réponses. La destinée de ce camée, tout d'abord, apparaît à la fois mystérieuse et marquée du sceau de l'histoire et des religions. Au XV^e siècle, un dessin de Mohammed al-Khayyam de Samarcande ou d'Herat laisse effectivement à penser que la Tasse Farnèse était en la possession du prince timuride Baysonghur; toutefois, ce document peut fort bien être une copie d'un autre dessin provenant de Constantinople, laissant supposer ainsi que l'objet devait s'y trouver. De fait, si la Tasse Farnèse appartenait à l'origine au milieu lagide – hypothèse de travail qu'il s'agira d'étayer –, elle a peut-être été rapportée à Rome quand celle-ci prend définitivement l'ascendant sur l'Égypte lors de la défaite d'Actium. Par la suite, à la mort de Théodose en 395, elle a pu prendre le chemin de Constantinople, lorsque l'Empire d'Orient instaure sa main mise sur l'Égypte, pour ne revenir en Occident qu'à la faveur des Croisés, lesquels à partir de 1096 rapportent quantité d'objets d'art en Europe. Par contre, si l'on accrédite l'hypothèse de la possession timuride, la trace de la Tasse Farnèse se perd entre 1430 environ, soit la datation proposée pour le dessin de Mohammed al-Khayyam, et 1471, lorsque Laurent le Magnifique s'en fait l'acquéreur. Après lui, c'est au tour du pape Paul III d'en devenir le propriétaire, et ce jusqu'à ce qu'elle soit emmenée à Naples – où l'on peut encore l'admirer aujourd'hui –, toujours par le biais de la famille Farnèse qui lui lègue ainsi son patronyme.

A ce destin énigmatique et contrasté fait écho une œuvre dont la complexité ne laisse pas d'interroger les nombreux spécialistes qui se sont attachés à l'étudier. Ce



camée alexandrin, dont la datation ne constitue qu'une parmi les multiples pierres d'achoppement, se conçoit en effet comme une œuvre «stratifiée»: chaque couche de cette pièce en sardoine, mesurant une vingtaine de centimètre de diamètre, fait l'objet de renvois ainsi que d'interprétations variées et parfois contradictoires. Pour le chercheur, cette ambivalence s'impose d'emblée, car à une iconographie explicitement hellénistique (modelé des corps, espace organisé en plans successifs, objets fortement connotés, etc.) se juxtapose un sujet qui paraît s'en distancier grandement. De fait, la présence d'un sphinx ou encore de vêtements apprêtés à la mode isiaque détonnent du «langage» dans lequel ils sont exprimés. Une telle représentation semble ainsi receler un hiatus en renvoyant, d'une part, à la

Isis-Déméter

Une telle conjonction d'éléments, tant religieux que royaux, imprègne plus particulièrement le personnage féminin situé au premier plan et dont l'identification permettra ensuite d'appréhender le groupe triadique dans son ensemble. De fait, ses attributs renvoient à deux univers sacrés différents. On note tout d'abord la tunique isiaque, avec son nœud typique bien en évidence sur la poitrine, ainsi que la coupe de cheveux dite «à la lybienne»: ces éléments appartiennent à une iconographie d'Isis répandue dans l'Alexandrie de l'époque ptolémaïque. Pourtant, l'absence d'autres attributs isiaques (la couronne, le calathos, les cornes, la situle, etc.) empêche de restreindre l'identification de cette figure à cette seule déesse. De plus, la présence dans sa main droite d'épis de blé la relie étroitement à Déméter, dont ils sont un des attributs, et achève ainsi d'assimiler ce personnage à une occurrence d'Isis-Déméter. L'association d'Isis à la déesse grecque remonte déjà à Hérodote¹, alors que son iconographie reste par ailleurs «confidentielle» et relativement diffuse. En effet, il n'existe que peu de représentations spécifiques d'Isis-Déméter: on l'identifie généralement grâce aux épis de blé, lesquels permettent de reconnaître en elle une Isis Hermouthis – autrement dit, la transcription grecque de Renenoutet, la déesse égyptienne des moissons. Ce type «synchrétique», qui se propage nettement à partir de l'époque ptolémaïque et romaine, illustre en quelque sorte le constat d'Hérodote au sujet des pratiques culturelles des Grecs établis en Égypte et des Égyptiens eux-mêmes. Ceci explique également le rapprochement commis par Diodore entre Déméter et Isis, puisqu'il attribue à cette dernière ainsi qu'à Osiris, l'invention et la diffusion de l'agriculture².

Grèce – et plus précisément à Eleusis, par le truchement des trois personnages principaux situés au premier plan – et, d'autre part, à la religion isiaque, autrement dit à l'Égypte.

Il s'agit dès lors de résoudre un problème iconographique, si l'on veut saisir la signification que revêtent, par exemple, des héros éleusiens côtoyant des figures isiaques. Ceci nécessite, entre autre, de remonter aux diverses sources littéraires susceptibles de jeter un éclairage différent et approprié à une telle image. En outre, il apparaît pertinent d'analyser la Tasse Farnèse en tenant compte de ses liens avec le contexte politico-culturel alexandrin, afin de considérer le rôle joué par la dynastie lagide dans ce milieu artistique durant l'époque hellénistique.

Cependant, dans l'optique d'Hérodote et au sein de la religion isiaque, les deux déesses sont à la fois «épichthoniennes» et chtoniennes – la valence infernale caractérisant aussi bien Déméter, patronne des morts, qu'Isis, régnant dans les Enfers. Ces deux divinités relient alors le monde des vivants et celui des morts. Leur caractéristique commune, toutefois, réside évidemment dans le champ de la fertilité et des récoltes: le domaine agricole constitue leur *timai* principale, comme le soulignent à propos d'Isis les *Hymnes* I et II d'Isidoros à Narmouthis³.

Il est cependant légitime de s'interroger sur le bien-fondé de la thèse posant le personnage féminin de la Tasse Farnèse comme une Isis-Déméter au vu du caractère labile des attributs de cette dernière. Ainsi, Furtwängler a-t-il voulu voir dans cette figure Euthénia, la personnification de l'abondance et, plus précisément, des crues nilotiques. Considérée comme la compagne de celui-ci, sa présence sur ce camée est accréditée si l'on considère le personnage barbu appuyé contre un tronc d'arbre comme l'incarnation du Nil. Toutefois, l'iconographie d'Euthénia telle que Furtwängler la postule – empruntant les attributs d'Isis et la posture allongée sur un sphinx – n'apparaît que sous Trajan et sous Hadrien. En outre, La Rocca souligne que le Nil et Euthénia ne constituent plus de simples personnifications mais bien des divinités à part entière, fonctionnant dès lors comme un couple et bénéficiant d'une iconographie propre, seulement à partir de la période hellénistique tardive, voire de l'époque impériale. Jentel, enfin, relève qu'Euthénia tient davantage d'une «divinité fiscale», car, présente sur nombre d'émissions monétaires, elle symbo-

¹ *Histoires*, II, 59.

² *Bibliothèque historique*, I, 14.

³ Voir Dunand F., *Isis, mère des dieux*.

lise les années agricoles fastes. Au vu de ces observations, on ne peut que remettre en question l'hypothèse de Furtwängler, et ce d'autant plus que l'association à un «art mineur», la numismatique, qu'elle présuppose semble peu compatible avec le prestige et la préciosité d'un camée, ne serait-ce que de par son matériau et la complexité de l'exécution d'un tel objet.

Cette composante, que l'on pourrait qualifier «d'art de cour», de la Tasse Farnèse a poussé certains chercheurs, tels La Rocca, Bemmann ou encore Charbonneaux, à insérer celle-ci dans le milieu dynastique des Ptolémées, pour voir ainsi dans sa figure féminine principale le portrait d'une reine lagide. Sur ce point, La Rocca a émis une hypothèse qui, quoique critiquable par certains de

ses aspects, offre néanmoins une pertinence quant à la compréhension globale du camée. Il s'agit, en fait, pour La Rocca, de prendre en considération la mise en exergue, inhabituelle dans l'iconographie hellénistique des divinités, du large bandeau arboré par le personnage féminin. Ce type de bandeau, parfois représenté avec les extrémités retombant sur la nuque, symbolise d'ordinaire le pouvoir royal aux mains d'un personnage masculin, en général; il se distingue en cela de simples bandeaux ornementaux qui, eux, sont plus minces. Bien que les cheveux et la position de face du visage ne permettent pas d'en voir les extrémités, La Rocca pense que l'importance du bandeau ainsi que l'absence de tout autre attribut isiaque coiffant le personnage de la Tasse Farnèse autorisent à l'identifier comme un membre de la dynastie lagide. Si les femmes de cette dernière porte quasiment toujours le bandeau accompagné d'un voile, trouver des représentations de leur vivant sans celui-ci est signe en revanche de l'exercice effectif du pouvoir par ces reines. Or, selon La Rocca, seule Cléopâtre VII réunit assez de preuves, tant archéologiques (monnaies frappées à son effigie; portraits coiffés uniquement du bandeau ou encore du pschent, la couronne des pharaons) que littéraires (documents la stipulant suite au décès de son mari, détentrice du titre «roi de Haute et Basse Egypte», propriété jusque-là exclusive des pharaons), pour prétendre accéder à cette fonction. En outre, un culte des souverains ptolémaïques semble attesté à Alexandrie: maintes reines, à partir de Bérénice I, sont assimilées à Isis et bénéficient dès lors de son iconographie, à l'instar de Cléopâtre VII. Tirant parti de ces diverses informations et observant que seule la figure féminine de la Tasse Farnèse revêt un bandeau, La Rocca en déduit que ce camée peut être interprété comme un portrait de Cléopâtre VII, une des très rares reines lagides ayant détenu de façon autonome le pouvoir.

Triptolème

Si la démarche de La Rocca mérite d'être retenue, c'est peut-être moins pour le rapprochement proposé entre des personnages historiques et les figures de la Tasse Farnèse que pour la mise en exergue des liens étroits que cette dernière semble tisser avec la dynastie régnante. Le culte isiaque et la fonction impériale s'éclairent en effet l'un l'autre dans le milieu alexandrin, ainsi qu'on l'a souligné avec l'analyse de la figure d'Isis-Déméter et comme on va tâcher de le montrer avec les deux personnages masculins de la triade.

De fait, l'exégèse a lu les attributs — le timon de la charrue et la sacoche pour les semences — du jeune homme imberbe, qui se tient derrière Isis-Déméter, comme appartenant à Triptolème, le dispensateur de l'art et des techniques agricoles. Or, l'envoi en mission du héros éleusinien, tel qu'il est décrit dans l'*Hymne à Déméter*⁴, est réinterprété par le contexte isiaque, ainsi que le démontre l'*Arétalogie de Maronées*: reconnaissant en l'Egypte la patrie d'Isis, ce texte situe paradoxalement l'origine de l'agriculture à

Athènes, où la déesse se serait rendue. Ce hiatus se résorbe pourtant si l'on décèle la vraisemblable assimilation que l'arétalogie commet entre Isis et Déméter — identification renforcée par le déplacement que l'auteur du texte fait de la matrice agricole à Eleusis et par la mention de son héros, Triptolème. Une telle relecture du mythe éleusien par le truchement du filtre égyptien apparaît également chez Diodore⁵, lequel associe Triptolème au voyage d'Osiris allant enseigner les techniques agricoles aux hommes. Cette composante agraire du récit trouve son exact pendant iconographique dans un cratère à volutes de St-Petersbourg⁶ (Fig. 2a et 2b): la scène traditionnelle de la libation marquant le départ de Triptolème en mission y est transposée sur les rives du Nil, comme l'indique l'inscription au-dessus de la représentation de celui-ci. Triptolème est alors considéré non seulement comme le diffuseur de l'agriculture en Egypte, mais également comme son héros civilisateur — l'introduction de l'agriculture impliquant le passage à une vie sédentarisée, la mise en place d'une société et, dans l'optique éleusinienne, d'une religion —, ce que l'épithète *thesmophoros* de Déméter et Isis résume parfaitement par ailleurs.

Cette composante «culturelle» — au sens large du terme — d'Eleusis se retrouve dans diverses œuvres de la production alexandrine des premiers siècles avant et après Jésus-Christ, lesquelles permettent par ricochet de mieux appréhender la Tasse Farnèse, elle-même issue de ce contexte. A cet effet, on peut mentionner le Vase de Braunschweig⁸ (Fig. 3), sur lequel deux des quatre scènes d'obédience éleusiniennes comportent les figures des Hôrai, dont l'iconographie empruntent aux Heures grecques. Celles-là symbolisent les quatre saisons et accompagnent généralement les divinités, ainsi qu'on l'observe sur le cratère de Leningrad et sur la Tasse Farnèse. Contrairement au Vase de Braunschweig, le camée ne présente que deux Hôrai, soit les deux saisons primordiales pour l'économie agricole égyptienne: la figure portant la phiale symbolise la période des crues nilotiques, tandis que l'autre jeune femme tenant une corne d'abondance renvoie au temps des récoltes. Le Vase de Braunschweig, le cratère de Leningrad ou encore la Tasse Farnèse signalent donc l'existence d'une production artistique gréco-alexandrine, dans laquelle on retrouve des personnages comme les Heures ainsi que le couple Déméter — Triptolème, indispensable au culte d'Eleusis et à la diffusion de sa composante exotérique, l'agriculture.

Or, le «centre névralgique» où toutes ces œuvres convergent réside précisément dans leur valorisation commune de la composante politique de la

mission de Triptolème. En effet, la portée agraire — ou de façon plus large, comme on l'a relevé plus haut, «culturelle» — de ce mythe est récupérée à partir de l'époque hellénistique par différents souverains, tant en Grèce qu'à Rome ou à Alexandrie. De fait, dans la religion égyptienne, Horus, appelé à succéder au père décédé (Osiris) à la tête du royaume, vaut comme le parangon du pharaon: celui-ci détient l'héritage d'Osiris parce qu'il est le nouvel Horus; et tout comme Isis, Osiris et Horus, il est également responsable du déroulement des saisons et de la fertilité de la terre. Sous les Ptolémées, une propagande officielle est ainsi véhiculée par le biais de la production artistique. Alföldi, réfléchissant sur cette problématique à partir, notamment, de la Tasse Farnèse et de la mosaïque de Shahba-Philippopolis⁹, pose une matrice alexandrine pour cette dernière: il construit son analyse à partir des figures de Gê, des Hôrai et d'Aiôn ainsi que du concept de *Saeculum Aureum*. Nommé Aiôn Plutonium à Alexandrie en raison de sa parenté fonctionnelle avec le Hadès-Plouton éleusinien, à la fois puissance chtonienne et divinité agricole, Aiôn est considéré comme le pendant du *Saeculum frugiferum*. Dès lors, à l'époque hellé-



Fig. 3 Vase de Braunschweig. Musée Herzog Anton Ulrich; Mantua; I^{er} apr. J.-C. Tiré de E. La Rocca, 1984, op. cit., p. 71-72.

Fig. 2a Cratère à volutes de St-Petersbourg. RV-Ap 193, 6; 370-360 av. J.-C. Photo IANA.



Fig. 2b Cratère à volutes de St-Petersbourg. Détail de l'inscription «neifos».



⁴ Homère, *Hymnes*, v. 470-479.

⁵ Voir Dunand F., *Isis, mère des dieux*.

⁶ *Bibliothèque historique*, I, 17, 18, 20.

⁷ St-Petersbourg, Ermitage; Ruvo; RV-Ap 193, 6; 370-360 av. J.-C.

⁸ Braunschweig, Musée Herzog Anton Ulrich; Mantua; I^{er} apr. J.-C.

⁹ Damas, Musée national; Philippopolis (Chahba, Syrie); III^e apr. J.-C.



Fig. 4 Mosaïque de Shahba-Philippopolis. Damas, Musée National. Tiré de *Le Levant, histoire et archéologie du Proche-Orient*, éd. Könemann, Cologne 2000.

attribut un bœuf de labour et un aiguillon pour le faire avancer. La Tasse Farnèse, quant à elle, nous le présente tenant le timon d'une charrue et muni d'une sacoche pour les graines. De telles images semblent bien éloignées de l'iconographie traditionnelle et prestigieuse de la libation de départ offerte à Triptolème sur son char par Déméter et Koré-Perséphone; partant, elles invalident la personification divine des Ptolémées en tant que Triptolème-Frugifer. De fait, dans la mosaïque tout comme dans le camée, la figure du héros éleusinien semble surtout symboliser l'activité agraire: se référant à l'épisode du labour de la plaine Rharienne, tel qu'il est rapporté notamment par Pausanias¹⁰, de rares œuvres montrent Triptolème sans son char mais muni seulement d'une charrue¹¹. C'est que, comme le relève Bérard, ni Déméter ni Triptolème ne sont censés labourer eux-mêmes, quand bien même ils pas-

saient pour être les inventeurs de la charrue et des techniques agricoles: les Bouzygai, des prêtres athéniens fonctionnant à Eleusis, s'en chargent, ainsi que l'illustre un cratère en cloche de Cambridge¹². Or, selon Schwarz, cette iconographie atypique d'un Triptolème laboureur — rôle qui, dans l'art attique, est assumé par un Bouzygues — se développe précisément hors Attique et, d'une certaine manière, «hors Eleusis». Or, dans la mosaïque de Shahba-Philippopolis comme dans la Tasse Farnèse, Triptolème est entouré de figures non-éleusiniennes, lesquelles jettent un nouvel éclairage sur celui-ci. L'énigmatique sphinx du camée peut être ainsi considéré, à l'instar du Nil sur le cratère de Leningrad, comme un marqueur géographique indiquant que les dons d'Isis-Déméter profitent à l'Égypte, la mission de Triptolème étant parvenue jusqu'à elle.

Hadès-Ploutôn et Osiris

Cette prégnance de la portée politico-agraire de Triptolème au sein de la production alexandrine exclut-elle pour autant toute valence culturelle du héros civilisateur et, partant, de la Tasse Farnèse? L'analyse de la dernière figure de la triade, le personnage barbu tenant une corne d'abondance, ne semble pas permettre d'abonder dans ce sens. En effet, cet attribut, symbole de fertilité agricole, est rattachée aux mystères d'Eleusis: à partir des

V^e et IV^e siècles, nombre d'œuvres font figurer Hadès-Ploutôn muni d'une corne d'abondance aux côtés de Déméter, Koré-Perséphone et Triptolème. Tempérant la part chtonienne de cette divinité, la corne d'abondance, qu'elle soit pleine ou non, renvoie à la fonction agricole — ce que le nom de Ploutôn ainsi que son association à la triade éleusinienne indique clairement. Cette action fructifère apparaît tout particulièrement

sur une des rares figurations attiques, une péliké à figures rouges¹³, valorisant ouvertement cet aspect d'Hadès-Ploutôn: on le voit déverser le contenu de sa corne afin d'ensemencer le sol que Déméter, munie d'une charrue, vient de labourer. La corne d'abondance dans les mains d'Hadès-Ploutôn s'impose alors explicitement en tant que métaphore de la fertilité que celui-ci octroie à la terre.

Une hypothèse divergente a toutefois été plébiscitée par Stucchi, proposant de reconnaître en premier lieu dans le personnage barbu de la Tasse Farnèse, une représentation du Nil. Les *Hymnes I* et II d'Isidoros à Narmouthis¹⁴ soulignent notamment l'action bienfaitrice du fleuve pour les récoltes, et ce en désignant Isis-Déméter en tant que responsable de ses crues. L'interprétation allégorique des Textes des Sarcophages (Moyen Empire), quant à elle, assimile la déesse à la terre d'Égypte, fécondée par le Nil incarnant Osiris. Cette conception, reprise entre autre par Plutarque¹⁵, est illustrée dans une œuvre telle que la Tasse Farnèse, selon Stucchi. De fait, celui-ci identifie l'attribut du personnage barbu non comme une corne d'abondance, mais comme une corne remplie d'eau, permettant de reconnaître alors dans son possesseur une figuration du Nil. Or, l'on a souligné les problèmes que posait une telle hypothèse, puisque l'iconographie du Nil et d'Euthénia reste incertaine durant les périodes classique et hellénistique. En outre, une occurrence du Nil adossé à un tronc d'arbre, comme dans le cas de la Tasse Farnèse, serait tout à fait exceptionnelle, voire incongrue, puisque les divinités fluviales ont pour attributs habituels un animal aquatique (crocodile, hippopotame) ou un sphinx.

Ainsi, il semble plus pertinent de considérer la

corne d'abondance comme un attribut renvoyant au cercle éleusinien et, partant, d'identifier la dernière figure de la triade en tant qu'Hadès-Ploutôn. Ce dernier ne saurait être interprété, cependant, exclusivement au travers de ce filtre, ne serait-ce que du fait de son association à Isis-Déméter et au sphinx qui l'accompagne. De fait, l'approche de Plutarque¹⁶, qui privilégie l'assimilation des figures d'Hadès-Ploutôn et d'Osiris, corrobore l'iconographie de la Tasse Farnèse, sur laquelle l'attribut de chaque divinité se rejoint pour former un axe: celui-ci symbolise à la fois la triade égyptienne d'Isis, Horus (Harpocrate) et Osiris ainsi que son équivalent attique avec Déméter, Triptolème et Hadès-Ploutôn. Se basant sur la lecture d'Alföldi du personnage de Triptolème-Frugifer, La Rocca propose d'interpréter Hadès-Ploutôn en tant qu'Osiris: instigateur avec Isis de l'agriculture en Égypte et responsable des crues nilotiques, Osiris peut être effectivement considéré comme l'équivalent du dieu éleusinien en raison de leur valence *frugifer* commune. Celle-ci résulte en outre du parallèle, rapporté notamment par Plutarque¹⁷, établi très tôt déjà entre la crue fertilisante du Nil et Osiris, ce dernier ayant été noyé dans le fleuve. Dès lors, il semble judicieux de reconnaître dans les deux figures volant au-dessus de la tête de Triptolème les Vents étésiens, annonciateurs de la saison des crues du Nil: selon Bemann, le regard du responsable de son débit, dirigé vers les Vents, paraît alors marquer l'attente de leur action bénéfique. La corne d'abondance, quant à elle, symbolise la saison des crues à venir, synonyme de futures récoltes abondantes — d'où, peut-être, le choix d'une corne (encore) vide —, promesse reprise par l'épi de blé d'Isis-Déméter.

Relecture de l'ensemble de la scène en guise de conclusion

De fait, Bemann conclut qu'à la base de la conception iconographique de la Tasse Farnèse réside la volonté de relier la triade isiaque à la présence vitale, pour le pays, du Nil. Le camée se présente ainsi comme une allégorie des crues nilotiques, mais une allégorie qui aurait été relue par le filtre grec ou, plus précisément, éleusinien — Eleusis, dont on s'est efforcé de montrer, non seulement la similitude avec le mythe isiaque dans ses rapports à la terre et à la culture, mais aussi la prégnance au sein même de cette religion sous la dynastie lagide. Si, dans certaines émissions monétaires, la corne d'abondance est promue symbole du pouvoir et l'effigie de Ptolémée V, couronné d'épis, représente Triptolème-Frugifer, avec la Tasse Farnèse, en revanche, c'est l'image

dans son entier qui assume ce rôle de propagande. Corroborant cette hypothèse, l'analyse de la face externe du camée, représentant une Gorgone, parle en faveur d'une appartenance de l'objet à la production de la maison ptolémaïque. La tête de Méduse repose effectivement sur une égide, laquelle fait référence à l'octroi du pouvoir aux Ptolémées par Zeus lui-même; associée à la Gorgone, la peau de chèvre agit comme un talisman en provoquant la panique chez l'ennemi. En outre, les petits serpents disséminés dans la chevelure de la Méduse rappellent par leur forme des *urei*, l'attribut du pharaon. Dès lors, la conjonction de ces trois attributs ainsi que la prépondérance à l'allégorie — caractéristique de la production alexandrine — permettent de valider la thèse

¹⁰ *Description de la Grèce*, I, 38.

¹¹ Skyphos rf; Berlin, Staatliche Museum, 3412; Béotie; deuxième moitié V^e av. J.-C.

¹² Cambridge (Mass) Fogg, 60.345; Vari; ARV2 1115, 30; 425.

¹³ Athènes, Musée national, 16346; ARV² 1113, 11; 440-430 av. J.-C.

¹⁴ Voir Dunand F., *Isis, mère des dieux*.

¹⁵ *Œuvres morales*, V, 32, 38.

¹⁶ *Œuvres morales*, V, 61, 78.

¹⁷ *id.*, V, 39.

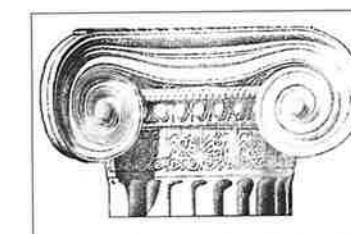
de La Rocca sur l'origine ptolémaïque de la Tasse Farnèse.

La question du commanditaire et du lieu de production de la Tasse Farnèse peut cependant être appréhendée grâce à une autre clef de lecture, celle de son utilisation supposée ou avérée, ainsi que le propose Stucchi: une telle démarche s'avère pertinente, puisque cette œuvre est en fait une phiale. Si la présence du Gorgoneion sur le revers du camée semble infirmer de prime abord la possible fonction de celui-ci en tant que coupe à libation, les éraflures visibles notamment sur le nez de la Méduse valident pourtant cette hypothèse. En outre, l'iconographie, dont on a relevé la nature à la fois isiaque et éleusinienne, ainsi que la forme de l'objet laissent à penser qu'il a pu servir dans un cadre culturel, tel que des rituels ou des cérémonies officielles à la cour ptolémaïque. Pendant l'acte de libation, les dignitaires et toute autre personne pouvaient ainsi contempler la face

externe exhibant les symboles de puissance et de grandeur des souverains en place, tandis que la partie interne rappelait leur politique garantissant paix et prospérité au pays.

Témoignant du statut officiel de la religion isiaque dans l'Alexandrie ptolémaïque, la Tasse Farnèse se présente, en somme, comme un jalon dans les domaines artistique et religieux. De fait, elle nous restitue l'image d'un culte isiaque désormais associé au pouvoir, et ce par le biais d'objets non seulement prestigieux mais également «publics», ainsi que le suggère l'hypothèse de Stucchi: en tant que tel, la Tasse Farnèse résulte ainsi certainement d'une commande de la dynastie lagide. La religion isiaque prétend donc, par l'entremise de l'expression artistique, à pouvoir représenter le souverain, ce qui démontre peut-être l'importance qu'elle revêt à l'époque — un enjeu essentiel dont la Tasse Farnèse se veut le témoin privilégié.

Bibliographie



- Adriani, A.** *Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1959.*
- Adriani, A.** *Testimonianze e momenti di scultura alessandrina, Roma, L'Erma, 1948.*
- Aiföldi, A.** *Redeunt Saturnia regna — Frugifer-Triptolemos im ptolemäisch-römischen Herrscherkult, in Chiron, IX, München, 1979, p. 553ss.*
- Bemmann, K.** *Füllhörner in klassischer und hellenistischer Zeit, Frankfurt am Main, P. Lang, 1994.*
- Charbonneaux, J.** *Aiôn et Philippe l'Arabe, in MEFRA, LXXII, Paris, 1960, p. 253ss.*
- Charbonneaux, J.** *Sur la signification et la date de la Tasse Farnèse, in Mon Piot, L, Paris, 1958, p. 85ss.*
- Collectif** *Studi miscellanei-Giornate di studio in onore di Achille Adriani, S. Stucchi et M. Bonanno Aravantinos, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1985, p. 89ss.*
- Collectif** *Recueil Charles Dugas, Paris, De Boccard, 1960, p. 123ss.*
- Dunand, F.** *Isis, mère des dieux, Paris, Errance, 2000.*
- Kolta, K. S.** *Die Gleichsetzung ägyptischer und griechischer Götter bei Herodot, Tübingen, Präzis B. v. Spangenberg KG, 1968.*
- La Rocca, E.** *L'età d'oro di Cleopatra — Indagine sulla Tazza Farnese, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1984.*

Articles tirés du LIMC

- Bérard, C.** *Bouzyges, in LIMC, III, Artémis Verlag Zürich und München, 1986, p. 153ss.*
- Jentel, M-O.** *Euthenia, IV, 1988, p. 120ss.*
- Jentel, M-O.** *Neilos, VI, 1992, p. 720ss.*
- Schwarz, G.** *Triptolemos, VIII, 1997, p. 56ss.*
- Tran Tam Tinh** *Isis, V, 1990, p. 761ss.*

Jucundus, Sulpicii & Cie, banquiers privés à Pompéi

Cédric Brélaz

Des centaines de tablettes en bois inscrites ont été mises au jour à Pompéi et à Herculaneum. Avec ces documents manuscrits, on dispose des archives dont se servaient les banquiers privés actifs sur les marchés financiers et commerciaux de la baie de Naples. Contrats, déclarations, quittances, ces «papiers» constituent une source brute sur les pratiques économiques des Romains.

Dissenter de l'économie antique

Dans le cadre d'un séminaire d'histoire ancienne portant sur l'économie dans l'Antiquité, un professeur de la Faculté des Hautes Etudes Commerciales était invité, il y a quelques années, à nous livrer sa vision sur l'économie antique.

Au terme de son exposé, il était arrivé à la conclusion extrême qu'il était impropre – selon lui – de parler d'économie pour cette période de l'histoire, étant donné que les Anciens n'avaient pas développé de théories économiques. C'était délibérément négliger les traités d'économie domestique d'un Xénophon, d'un Caton ou d'un Varron. C'était aussi établir comme postulat que seule une économie capitaliste, comme on la connaît depuis la fin du XVIII^e siècle, se définit véritablement comme «économie» et mérite notre attention. Ce jugement, qui peut correspondre aux vues d'un théoricien de l'économie, ne satisfait pas l'historien, pour lequel l'industrie de la taille du silex au mésolithique, la culture céréalière dans le Croissant fertile en 3000 avant J.-C. ou encore la production de la céramique athénienne à l'époque classique ne sont pas «moins» économiques que le libre-échange de l'ère victorienne et ses résurgences contemporaines.

Ce que le professeur en question voulait peut-être exprimer derrière la provocation, c'est que le manque de sources à notre disposition ne permet pas d'aboutir à une compréhension complète et précise de l'économie antique. Il faut admettre que, sur ce point, il n'avait pas entièrement tort. Pourtant, il serait naïf de s'attendre à trouver des données chiffrées ou une réflexion économique chez les auteurs anciens, pour qui l'économie n'est pas une catégorie distincte des autres faits, politiques ou religieux, qu'ils relatent (à l'exception notable de Xénophon dans les *Poroi*). De plus, l'absence de textes littéraires ne nous dispense pas de nous interroger sur les faits économiques dans l'Antiquité, qui ont existé indépendamment de l'image que l'on peut s'en faire et des théories que l'on peut en tirer.

En histoire ancienne, ces faits économiques peuvent être appréhendés au moyen de l'archéologie (par exemple, par l'étude des flux commerciaux à travers une typologie des amphores et un examen de leur contenu ou par l'étude des sites de production que sont les *villae*), mais aussi par les archives des marchands et des manieurs d'argent. Afin de saisir les pratiques économiques, commerciales et financières dans leur aspect concret et quotidien, il est en effet indispensable de recourir aux sources primaires directes : pièces comptables, contrats, archives et autres «papiers» de gestion inscrits sur des papyri ou des tablettes en bois. Jusqu'à présent, – et ce pour des raisons climatiques – seule l'Égypte a livré en abondance un tel matériel.

Devant la masse de la documentation papyrologique égyptienne, les historiens modernes sont même souvent tombés dans le piège consistant à surinterpréter la portée de ces documents et à faire de l'Égypte une exception. D'où les centaines de pages sur le «dirigisme» du royaume lagide, auquel on était tout disposé à reconnaître la création d'un Ministère du Plan! Hormis les conditions politiques et sociales propres à l'Égypte, qui ont effectivement favorisé un interventionnisme économique plus marqué dans cette région qu'ailleurs dans le monde antique, est-il sincèrement raisonnable de soutenir que la documentation égyptienne sur l'économie constitue une exception? Faute d'avoir retrouvé des documents analogues ailleurs (excepté en de rares points comme en Syrie-Palestine ou le long de l'Euphrate), la réponse a pendant longtemps été positive. Mais, comment imaginer que les banquiers et marchands grecs et romains puissent avoir travaillé sans contrats de prêt, sans garanties écrites, sans quittances, sans comptes? Ce qui nous apparaît comme une exception, parce que les documents ne se sont conservés qu'en Égypte, devait néanmoins être la règle au travers de tout l'Empire (si nous concentrons désormais notre propos sur Rome).

Les archives bancaires retrouvées



Un fonds documentaire d'un intérêt extraordinaire, provenant de plusieurs cités de la baie de Naples et constitué de tablettes en bois, montre que les activités financières et commerciales antiques réclamaient à l'évidence l'utilisation de toute une série de documents et de papiers. Les tablettes en bois, recouvertes de cire ou de laque et sur lesquelles on écrivait en grattant avec un stylet ou à l'encre à même le bois, sont en effet avec les papyri le support usuel pour écrire dans l'Antiquité. Cahiers d'écoliers, documents officiels, archives et correspondance privée, tout ce qui s'écrit au quotidien est couché sur ces supports¹. Deux lots de tablettes en bois produits dans le milieu de camps militaires ont par ailleurs récemment été mis en valeur: les tablettes de Vindolanda², sur le mur d'Hadrien, et celles du camp légionnaire de Vindonissa³, en Argovie, nous renseignent sur la vie quotidienne des soldats (listes d'inventaires, correspondance privée). Parmi les tablettes de banquiers retrouvées à Pompéi et Herculaneum, nous pouvons distinguer trois groupes:

1° LES ARCHIVES DE L. CAECILIUS JUCUNDUS

(TABULAE POMPEIANAE = TP⁴)

L. Caecilius Jucundus, que l'on appelle familièrement Jucundus, descend probablement d'affranchis de *Caecilii*. Jucundus a exercé le métier de banquier privé (*argentarius*) à Pompéi des années 30 aux années 60 de notre ère. Ses papiers ont été retrouvés en 1875 dans une malle en bois, au premier étage de sa maison, à Pompéi (ces archives forment un ensemble de plus de 150 diptyques et triptyques, c'est-à-dire de tablettes composées elles-mêmes de deux ou trois tablettes réunies

comme les pages d'un livre⁵). La malle renfermant les archives de Jucundus a été conservée par la pluie de scories et de cendres qui a embaumé Pompéi lors de l'éruption du Vésuve les 24 et 25 août 79 après J.-C.

2° LES ARCHIVES PRIVÉES D'HERCULANUM

(TABULAE HERCULANENSES = TH⁶)

Plusieurs lots de tablettes ont été découverts depuis 1927 dans des fouilles menées en divers endroits d'Herculaneum. Ce sont en tout plus de 160 documents qui ont été mis au jour dans des maisons et des boutiques de marchands. Nous avons là les archives (contrats, locations, garanties, reçus, etc.) des affaires financières de quelques privés présents non seulement à Herculaneum, mais tout le long de la baie de Naples, comme l'indiquent les lieux où les actes ont été conclus. Comme pour les papiers de Jucundus à Pompéi, c'est grâce à la catastrophe du Vésuve que les documents d'Herculaneum sont restés intacts. Le fait que les archives d'Herculaneum ne concernent pas toutes un même individu montre que le recours à des documents de gestion pour les opérations financières et commerciales privées était généralisé.

3° LES ARCHIVES DE LA FAMILLE DES SULPICII

(TABULAE POMPEIANAE SULPICIORUM = TPSULP.⁷)



Les *Sulpicii* sont les descendants des affranchis d'une famille patricienne installés dans la colonie de Pouzzoles (*Puteoli*, aujourd'hui *Pozzuoli*, au nord-ouest de Pompéi). Plusieurs générations de *Sulpicii* y ont travaillé en tant que banquiers privés avec l'aide de leurs propres *liberti*. Ce n'est pourtant pas à Pouzzoles que les tablettes des archives des *Sulpicii* – qui sont au nombre de 130 environ – ont été découvertes, mais dans la banlieue commerciale au sud de Pompéi, en direction de Stabies, au lieu-dit Murecine (trouvaille fortuite de 1959, lors des travaux de construction du tronçon autoroutier Pompéi-Salerno). Les archives étaient déposées dans un panier en osier qui se trouvait dans le *triclinium* d'une maison, certainement abandonnée après la catastrophe de 79 et recouverte au fil des ans par le limon du fleuve voisin, le Sarno, ce qui explique le bon état de conservation des tablettes lors de leur découverte. On imagine

Fig. 1 Carte de la baie de Naples et de la Campanie, tirée de J.-P. Descoeudres, *Pompeii Revisited*, Sydney, 1994, p. 2.

1 Sur les supports utilisés lors de l'élaboration des œuvres littéraires, voir T. Dorandi, *Le stylet et la tablette*, Dans le secret des auteurs antiques, Paris, 2000.

2 A. K. Bowman et J. D. Thomas, *The Vindolanda Writing-tablets*, Londres, 1994.

3 M. A. Speidel, *Die römischen Schreibtafeln von Vindonissa*, Brugg, 1996.

4 Sur Jucundus et ses activités financières, voir J. Andreau, *Les affaires de Monsieur Jucundus*, Rome, 1974. Les archives de Jucundus ont été publiées dans le CIL, IV, Suppl. I, p. 275 ss. Les documents sont partiellement repris dans V. Arangio-Ruiz, *Fontes Iuris Romani Antejustiniani*, Florence 1972, p. 400-422, et par Andreau, op. cit., p. 311 ss.

5 On appelle *scriptura interior* le texte inscrit sur les pages internes et *scriptura exterior* le texte inscrit sur les pages externes. Comme d'ordinaire pour les documents à valeur juridique, la *scriptura exterior* reprend le contenu des pages internes, lesquelles sont fermées et scellées. Sur la tranche des tablettes est inscrit l'*index*, autrement dit l'intitulé du document. Tous les documents sont en outre signés par des témoins.

Fig. 2 Relief funéraire de la région de la colonie de Trèves (province de Belgique), représentant une transaction financière autour d'une table (vers 200 ap. J.-C.). Musée du Land de Rhénanie, Trèves. Photo tirée de Collectif, *Corpus Iuris Civilis. Text und Übersetzung, III, Digesten 11–20*, Heidelberg, 1999, pp. III.

6 Ces archives ne sont pas réunies en un corpus et restent, pour l'heure, dispersées dans divers numéros de la revue napolitaine *La Parola del Passato* entre 1946 et 1961. G. Camodeca a le projet de les reprendre en une publication unique.

7 Les archives des *Sulpicii* viennent d'être remarquablement rééditées avec des commentaires et des photographies par G. Camodeca, *Tabulae Pompeianae Sulpiciorum, Edizione critica dell'archivio puteolano dei Sulpicii*, Rome, 1999, 2 vol. (le vol. II est entièrement consacré aux planches). Elles ont récemment fait l'objet d'un séminaire dans le cadre du Diplôme d'Études Approfondies en Sciences de l'Antiquité organisé par le Prof. J.-J. Aubert et G. Rowe à l'Université de Neuchâtel (automne 2000).

qu'un membre de la famille des *Sulpicii* s'était retiré à Pompéi en y emportant les archives de ses parents, peut-être après la cessation des activités bancaires de la famille à Pouzzoles (les tablettes datables les plus tardives sont de l'année 61).

Avec ces trois groupes d'archives, nous disposons au total de plusieurs centaines de pièces comptables et d'actes juridiques reflétant les activités financières et commerciales de banquiers privés dans les cités de la baie de Naples. Cela reviendrait à retrouver les classeurs fédéraux des compagnies genevoises de banquiers privés après la chute du Salève dans la rade! Autrement dit, nous pouvons toucher du doigt le fonctionnement du métier de

banquier à Rome, en reconstituant les étapes des opérations financières au travers des documents mêmes qui étaient utilisés.

Même si Pompéi est primordiale pour nous (historiens et archéologues l'hiver, touristes – avertis? – l'été) et que sa visite semble interminable, elle reste une petite ville dans l'Antiquité. Pompéi n'est pas Alexandrie, le volume des échanges à Herculaneum ne rivalisait pas avec celui d'Ostie. Ce qui renforce notre idée que les documents financiers campaniens n'ont rien d'exceptionnel et qu'un tel matériel se rencontrait sur n'importe quel forum ou dans n'importe quel port de n'importe quelle ville de l'Empire.

Fig. 3 Stèle funéraire inscrite de marbre, d'époque julio-claudienne, provenant de la région de Pouzzoles et mentionnant des membres de la famille des *Sulpicii*, probablement apparentés aux banquiers du même nom (*Eph. Ep.*, VIII, 451). Musée de l'Université de Bonn. Photo tirée de Camodeca, *op. cit.*, I, p. 23.



Exemples d'opérations financières

Nous souhaiterions ici lever un voile sur ce fonds documentaire inépuisable pour l'histoire sociale (acteurs et objets de la vie économique), économique (technique des opérations financières, montants en jeu) et juridique (la pratique du droit, parfois en contradiction avec les théories

magistrales d'un Gaius)⁸.

Nous nous limiterons à présenter des documents faisant état d'une opération financière relativement simple. Ils suffiront pourtant à prouver qu'en fait d'économie, les Romains ne sont pas les ignares et les primitifs qu'on a bien voulu dire⁹.

1. EXEMPLES DE DOCUMENTS ATTESTANT UNE OPÉRATION FINANCIÈRE

1. 1. La reconnaissance de dettes

Avec le change, le prêt (*mutuum*) est l'activité financière principale des banquiers privés. Lors de chaque opération, le banquier retire bien entendu un bénéfice : l'agio ou la commission dans le cas du change, les intérêts pour un prêt (en général, au taux annuel de 12 % à Rome, soit 1 % par mois). Dans la tablette suivante, le banquier Gaius Sulpicius Faustus demande à son débiteur de signer un papier garantissant que ce dernier est bien entré en possession de l'argent qui lui a été prêté. En cas de litige, par exemple si le débiteur affirme ne pas avoir reçu en espèce la somme prêtée ou refuse de rembourser le créancier, le banquier peut produire le document signé au procès.

TPSulp. 53

Sous le consulat de Gaius Laecanius Bassus et de Quintus Terentius Cullio, le troisième jour avant les Ides de mars (13 mars 40). Moi, Lucius Marius, affranchi de Dida, Jucundus, je reconnais avoir reçu et devoir (scripsi me accepisse et debere) à Gaius Sulpicius Faustus vingt mille sesterces¹⁰, que j'ai reçus comptant (numerata) en prêt de ce dernier. Ces vingt mille sesterces dont il a été fait mention plus haut, Gaius Sulpicius Faustus a exigé qu'ils soient rendus de bon aloi et selon l'accord conclu. Moi, Lucius Marius Jucundus, j'en ai pris l'engagement. Fait à Pouzzoles.

1. 2. L'annonce d'une vente aux enchères
Lorsqu'un débiteur est insolvable, le banquier qui lui a fait créance a le droit de vendre le gage (*pignus*) que le débiteur avait mis en jeu pour garantir qu'il s'acquitterait de la somme à rembourser. De plus, les banquiers étaient souvent employés comme commissaires-priseurs lors de ventes aux enchères (*auktiones*) organisées par des particuliers. Dans le document suivant, Gaius Sulpicius Cinnamus déclare avoir fait afficher publiquement à Pouzzoles l'annonce de la prochaine vente aux enchères du gage de son débiteur insolvable. Cette pièce d'archive sera utile au banquier pour ses propres papiers, mais aussi au cas où le débiteur saisirait la justice contre la vente aux enchères pour vice de forme.

TPSulp. 83 (voir ill. n° 5)

Sous le cinquième consulat de Tibère Claude Germanicus Auguste et celui de Lucius Antistius Carminius Vetus, le huitième jour avant les Ides de septembre (6 septembre 51). On a affiché à Pouzzoles, au portique Sextiana d'Auguste, sur le pilier (servant de panneau d'affichage public), une annonce (libellus) sur laquelle est écrit ce qui est écrit ci-dessous: «On vendra le cinquième jour avant les Ides de septembre prochain (9 septembre) le solde des étoffes de Laconie que Lucius Marius Agathemer dit avoir donné en gage à Gaius Sulpicius Cinnamus».



Fig. 4 Photo de la page 2 de la tablette TPSulp. 69 (reconnaissance de dettes du 2 mai 51), tirée de Camodeca, *op. cit.*, II, p. 592. Trois grandes lettres SOL pour *solutum* ("payé") ont été inscrites au travers du texte pour signifier que la dette a été remboursée et que le débiteur est délié de son engagement.



Fig. 5a

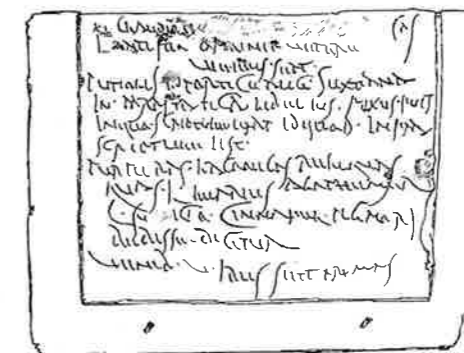


Fig. 5a et b Photo et transcription de la page 2 de la tablette TPSulp. 83 (annonce d'une vente aux enchères : voir la traduction dans le texte, point 1. 2), tirées de Camodeca, *op. cit.*, II, p. 614.

1. 3. La quittance

Une des ressources financières des banquiers privés provient également des contrats qu'ils passent avec l'Etat (*locationes conductiones*). En effet, à Rome, la perception des impôts est affermée, c'est-à-dire qu'elle est louée à un particulier, qu'on appelle *publicanus*, puisqu'il se met au service de la communauté. Le publicain achète à un prix forfaitaire la récolte des impôts, en principe pour une durée de cinq ans. Il paie cette somme à l'Etat et se remboursera ensuite en levant les impôts sur les contribuables. Grâce à l'intermédiaire des publicains, l'Etat évite de devoir créer une régie fiscale directe. Lucius Caecilius Jucundus est à Pompéi l'un de ces publicains. Il a loué, entre autres, la ferme des impôts (*vectigalia*) sur les fouleries (l'industrie de dégraissage des textiles). La commune de Pompéi, qui lui consent un échelonnement des paiements, lui

délivre des quittances pour les factures déjà payées, ce qui permet à Jucundus de tenir ses comptes à jour. La tablette TP 141 est un reçu parmi d'autres...

TPSulp.141

Sous le duumvirat de Sextus Pompeius Proculus et de Gaius Cornelius Macrus, le onzième jour avant les Kalendes de mars (19 février 58). Moi, Privatus, esclave de la colonie, je reconnais avoir reçu (scripsi me accepisse) de Lucius Caecilius Jucundus mille six cent cinquante-deux sesterces pour les arriérés de la première année (des impôts) de la foulerie. Fait à Pompéi, sous le troisième consulat de Néron Auguste et celui de Marcus Messalla.

8 C'est une triple étude de ce genre que développe actuellement G. Rowe.

9 Les textes sont donnés en traduction (personnelle). On ne cite que le texte de la *scriptura interior*. Se reporter aux éditions mentionnées plus haut pour le texte original complet.

10 Rappelons qu'un revenu quotidien d'un sesterce suffit à entretenir, modestement, ce que nous appellerions aujourd'hui un ménage.

2. EXEMPLES DE DOCUMENTS RELEVANT DE DÉMARCHES JUDICIAIRES DANS LE CAS DE CONTENTIEUX

2. 1. La citation à comparaître

En cas de contentieux entre le banquier et l'un de ses clients ou débiteurs, les parties peuvent s'entendre librement sur le choix d'un simple particulier qui servira d'arbitre et de conciliateur ou bien recourir à la juridiction d'un magistrat, qui statuera sur le droit à appliquer. Dans la deuxième solution, l'on s'adressera aux magistrats locaux ou aux prêteurs à Rome, suivant la gravité de l'affaire. Le plaignant (ci-dessous Gaius Sulpicius Cinnamus) cite à comparaître la partie adverse un jour donné à un lieu donné pour l'instruction de l'affaire. Il demande en plus à son débiteur de s'engager à lui remettre une somme d'argent comme dédommagement, pour l'éventualité où il ne se présenterait pas au rendez-vous.

2. 2. La déclaration lors de l'instruction de l'affaire (*in iure*)

Le banquier-créancier désireux de rentrer dans ses frais traîne son débiteur devant un magistrat, comme nous venons de le voir. Pourtant, le magistrat en question ne prononcera pas de jugement. Après avoir brièvement instruit l'affaire, il se contentera d'émettre le contenu de la condamnation. Mais, il reste encore à prouver la culpabilité de l'accusé. D'où l'importance, pour le créancier, de se munir de garanties et de déclarations, qui lui seront utiles lorsque les deux parties se retrouveront devant le juge dans un procès (*in iudicio*). C'est le juge qui tranchera et déterminera la responsabilité de l'accusé. Il ne fera alors qu'appliquer la peine prévue précédemment par le magistrat. Dans le document suivant, le banquier Gaius Sulpicius Faustus intente un procès contre

TPSulp. 13

Citation à comparaître (vadimonium) adressée à Tryphon, fils de Potamon, d'Alexandrie, le [...] jour avant les Kalendes d'avril prochain, à Rome, au forum d'Auguste, devant la statue triomphale de Gnaeus Sentius Saturninus, à la cinquième heure. Gaius Sulpicius Cinnamus a demandé qu'on promette de lui donner 3'000 sesterces (en cas de non comparution). Tryphon, fils de Potamon, d'Alexandrie, en a fait la promesse.

l'héritier d'un de ses débiteurs qui est décédé. Il demande à l'héritier de s'engager devant le magistrat, pour éviter que, durant le procès, il ne refuse d'admettre qu'il est lié, en tant qu'héritier, à la dette du défunt.

TPSulp. 23

Durant l'instruction (in iure), devant le duumvir Lucius Granius Probus. Gaius Sulpicius Faustus a demandé à Aulus Castricius Onesimus s'il était l'héritier d'Aulus Castricius Isochrysus et pour quelle part. Aulus Castricius Onesimus a répondu qu'il était héritier d'Aulus Castricius Isochrysus pour une part de [...]¹¹. Fait à Pouzzoles, le treizième jour avant les Kalendes de mai, sous le consulat de Gaius Cestius et de Marcus Servilius Nonianus (19 avril 35).

Une nouvelle approche de l'économie antique

L'image qui se dégage de ces quelques exemples tirés des tablettes des «villes du Vésuve»¹² est celle d'une vie économique et financière très animée et sophistiquée. Il n'y a pas de raison de refuser le qualificatif d'«économiques» à de telles opérations, qui reflètent un pan entier des activités de la société romaine : échanges, spéculations, placements financiers, enrichissement, commerce. Cet aspect du monde romain est occulté par les sources littéraires, produites dans des milieux sociaux et culturels où le *negotium* est abhorré. Même si les sources littéraires sont utiles

pour cerner un phénomène économique (voir les propos de Cicéron sur les publicains ou ceux de Pline l'Ancien sur le commerce de certaines marchandises), elles ne permettent certainement pas de saisir les pratiques concrètes. En mettant à profit les documents directs (épigraphie «mineure»¹³, papyrologie, archéologie), nous sommes assurés en revanche d'être confrontés aux réalités économiques antiques. Cela ne veut pas dire pour autant que nous pourrions répondre à toutes nos interrogations.

¹² L'expression est de J. Andrau, qui a présenté ces documents lors d'un colloque de 3ème cycle tenu à l'Université de Neuchâtel en juin 2000.

¹³ Si l'on veut qualifier ainsi l'étude des inscriptions non lapidaires.

¹¹ Le pourcentage ici indiqué, exprimé à nos yeux de manière alambiquée en latin (calcul de fractions), est infime.

Les tablettes, témoin de la culture populaire

Les tablettes formant les archives des banquiers privés sont des manuscrits autographes, chirographa en latin. Comme pour les papyri, il faut donc une certaine habitude pour pouvoir déchiffrer l'écriture cursive latine (ou grecque). Les tablettes montrent la manière dont on écrivait et prononçait le latin dans la vie courante. Loin du purisme cicéronien, nous sommes mis directement au contact des papiers que maniaient quotidiennement les marchands. Nous recevons ainsi des informations brutes qui intéressent la diplomatique, la paléographie, la linguistique. Les archives des banquiers privés révèlent un contexte culturel et social, où les inconnus, les esclaves, les affranchis et les femmes jouent le premier rôle.

Par exemple, au détour d'une tablette, on découvre l'analphabétisme d'un citoyen, que secourt son esclave lettré (TPSulp. 46 ; Pouzzoles, 13 mars 40) : *Moi, Nardus, esclave de Publius Annus Seleucus, j'ai écrit en présence et sur l'ordre de mon maître Publius Annus Seleucus, parce qu'il affirme ne pas savoir écrire (quod is negaret se litteras scire), que...*

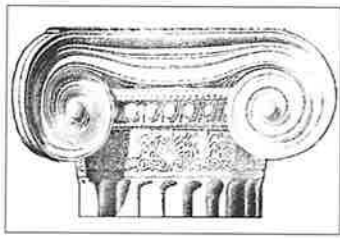
Les tablettes prouvent aussi que les lettres introduites par Claude dans l'alphabet latin par correction linguistique (en particulier le digamma renversé pour noter la semi-voyelle v) ne sont pas une invention des linguistes modernes, mais bien une réalité appliquée et diffusée jusque parmi les banquiers campaniens sous le règne de cet empereur.

Dans la baie de Naples, vieille terre de colonisation grecque, où l'hellénisme est ravivé par les marchands qui s'y côtoient, le latin et le grec s'entremêlent au point que l'on trouve des documents en langue latine transcrits en caractères grecs (cf. TPSulp. 115)!

Entre l'Orient et l'Occident: les sceaux du «Lyre-Player Group»

Alexandra Mirimanoff

Les sceaux font partie de ces rares objets qui perdurent du Néolithique jusqu'à nos jours; leurs formes, matières et motifs varient fortement selon les époques et les civilisations considérées. Or, comment appréhender une période spécifique en faisant rimer sigillographie avec archéologie?



1 Cet article a fait l'objet d'une présentation orale dans le cadre du cours-séminaire du Professeur C. Bérard «Les routes de la Méditerranée: les importations orientales», UNIL, IAHA, 1999-2000.

Introduction¹

Dans le courant du VIII^e siècle avant notre ère, des liens particulièrement étroits s'établissent entre l'Orient et l'Occident². Ce ne sont certes pas les premiers contacts noués entre ces différents peuples, comme l'attestent les céramiques mycéniennes mises au jour dans le Proche-Orient; toutefois, les échanges restent sporadiques jusqu'à la période géométrique, où l'influence orientale s'accroît considérablement en Grèce. Parmi les importations (principalement des bronzes et des ivoires), il convient de prêter une attention particulière aux sceaux, car s'ils sont peu encombrants

Sceaux Orientaux³

Les premiers sceaux voient le jour au Proche-Orient au cours du Néolithique et présentent la particularité d'être antérieurs à l'invention de l'écriture. Leurs formes, matériaux, et fonctions ont singulièrement varié d'une civilisation à l'autre; il est, par conséquent, indispensable de retracer globalement leur évolution, avant de s'attacher à l'étude d'un groupe particulier de sceaux. L'apparition du sceau doit se considérer à la lumière des mutations sociales et des innovations techniques survenues durant le Néolithique. Le processus de sédentarisation d'une part, et l'invention de la céramique de l'autre, ont grandement contribué à la création du sceau. En effet, les premiers villages pratiquant la culture céréalière ont rapidement entreposé les surplus agricoles dans des jarres qu'il devenait indispensable de sceller afin d'en assurer l'inviolabilité, en marquer la propriété, et permettre une meilleure gestion des stocks. Pour ce faire, des cordes étaient enroulées autour du récipient et fermées par un nœud, lui-même scellé par un morceau d'argile cacheté: la bulle. Le sceau apparaît donc, dès son origine, comme un instrument lié à une économie primitive, permettant d'indiquer les biens d'une communauté ou d'un particulier. Initialement, le sceau se présente sous la forme d'un bouton plat, ou légèrement convexe; sa face est gravée, dans un premier temps, de motifs géométriques (fig. 1) et dans un deuxième temps de motifs végétaux,

et donc facilement transportables, ils contribuent également à véhiculer des motifs spécifiques à l'art oriental dans le monde grec. Le but du présent article est d'examiner un corpus de sceaux orientaux, dénommé «Lyre-Player Group», qui présente l'intérêt d'avoir circulé dans l'ensemble du bassin méditerranéen durant le VIII^e siècle av. J.-C. Pourquoi cet ensemble de sceaux a-t-il été importé dans le monde égéen? Comment a-t-il été reçu par les Grecs? Telles seront les questions abordées au long de ce travail, en commençant par un bref aperçu historique du sceau...

animaux et humains.

La forme du sceau évolue peu, du moins jusqu'au début de l'époque pré-dynastique (derniers siècles du IV^e millénaire) où un nouveau type très spécifique voit le jour en Mésopotamie: le sceau-cylindre (fig. 2). Généralement percé dans le sens de la longueur et portant sur son pourtour un décor en intaille, le sceau-cylindre est destiné à être déroulé sur de l'argile pour y laisser une empreinte continue. Cette innovation est sans doute à mettre en relation avec la révolution administrative et économique induite par la constitution des nouvelles cités, ainsi qu'avec l'invention de l'écriture⁴. Le sceau-cylindre est encore employé pour sceller des marchandises; il est également utilisé pour authentifier certains documents comptables ou administratifs, tels que les contrats. Les premiers décors de ces cylindres sont consacrés à des scènes naturalistes, puis apparaissent des motifs de chasse, des combats d'animaux, ainsi que des figures dites «mythologiques». Les matériaux privilégiés pour la fabrication de ces sceaux sont les pierres semi-précieuses (cornaline, jaspe, jade); toutefois, le support peut varier et se présenter sous forme d'ivoire ou de faïence.

Provenant à l'origine de Mésopotamie, le sceau-cylindre a connu une expansion relativement rapide dans les contrées avoisinantes. Adopté et imité en Egypte, il ne sera supplanté par le sceau-scarabée qu'aux alentours de 2000 av. J.-C. (fig. 3).

Le scarabée présente la particularité d'être utilisé non seulement comme cachet, mais également en tant qu'amulette, comme le laisse à penser sa présence dans des tombes égyptiennes. La fonction purement utilitaire du sceau se double alors

d'une fonction protectrice, voire magique. Le scarabée se propage au-delà de l'Egypte, et dès le II^e millénaire, le Proche-Orient connaît alors les trois types de sceaux les plus répandus: le sceau-cachet, le sceau-cylindre et le scarabée.



Fig. 1 Bulle en forme de pseudo-cachet. Époque de Suse. Tiré de R. Gyselen (dir.), *Sceaux d'Orient et leur emploi*, Bures-sur-Yvette: Groupe pour l'étude de la Civilisation du Moyen-Orient, 1997, p. 13.



Fig. 2 Déroulement moderne d'un sceau-cylindre protoélamite en tuf volcanique. Vers 2800 av. J.-C. Tiré de A. Caubet (dir.), *De Chypre à la Bactriane*, Paris: La Documentation française, 1997, p. 63.

Sceaux grecs

L'évolution des sceaux dans le monde égéen a suivi une chronologie singulièrement différente de celle des sceaux du Proche-Orient. Les premiers exemplaires ne sont pas antérieurs à l'Age du Bronze et voient le jour dans la civilisation minoenne, aux alentours de 2500 av. J.-C. L'apparition des sceaux minoens est contemporaine de la période où se constituent les premières structures de type palatial; leur développement est sans doute lié à la nécessité de gérer des stocks de plus en plus conséquents résultant de l'augmentation de la production agricole. Un certain nombre de sceaux orientaux parvient également en Crète à cette époque, mais il semble qu'ils aient peu influencé les cachets minoens. Deux groupes spécifiques se distinguent alors par leur matériau, à savoir les sceaux en pierre et ceux en ivoire. Les formes, quant à elles, sont relativement diversifiées; les cachets sphériques s'emploient concurremment aux sceaux-cylindres, aux cachets quadrangulaires, ou encore aux sceaux zoomorphes (fig. 4-7). Bon nombre de ces sceaux sont percés longitudinalement ou surmontés d'une boucle, ce qui laisse à penser qu'ils étaient également portés comme pendentifs. Si tel est le cas, la fonction primitive du sceau comme mode de scellement se combine alors d'une fonction décorative en tant que bijou, voire d'une valeur protectrice en tant qu'amulette⁵. Un léger changement du point de vue morphologique s'opère dans le courant du II^e millénaire, où les formes les plus caractéristiques sont les lentilles, en forme de lentille (fig. 8), et les amygdaloïdes, en forme d'amande (fig. 9), tandis que les motifs les plus communs restent encore des figures géométriques ou animales. A partir du

XVI^e siècle avant notre ère, les premiers sceaux apparaissent en Grèce, à Mycènes; or, d'après des critères stylistiques, il semblerait que ces cachets soient plutôt d'origine minoenne, ou du moins taillés par des artisans crétois résidant à Mycènes⁶.

Dès le siècle suivant (qui, rappelons-le, voit le déclin de la civilisation minoenne) des ateliers mycéniens s'investissent à leur tour dans la fabrication des sceaux; toutefois, leur qualité est moindre et l'on peut noter une certaine stagnation au niveau des formes et des motifs figurant sur ces cachets mycéniens. Durant la période des «siècles obscurs», il semble que les sceaux grecs cessent d'être fabriqués, comme l'atteste l'état actuel de la recherche. Cette situation perdure jusqu'au VIII^e siècle, époque à laquelle les sceaux sont à nouveau taillés, initialement dans les îles, puis dans le Péloponnèse. Le renouveau des cachets grecs semble avoir été notablement influencé par l'importation de sceaux orientaux à cette même période, bien que motifs et formes aient été la plupart du temps réadaptés.

De cet aperçu historique du sceau, il ressort avant tout que l'objet répond à diverses fonctions. Initialement créé dans le but de sceller des marchandises, il est par la suite employé pour authentifier des documents administratifs ou comptables. Puis cet aspect économique se double d'un aspect spirituel lorsque le sceau est porté comme amulette. Bien qu'il soit fréquemment considéré comme un «objet mineur» au regard d'autres

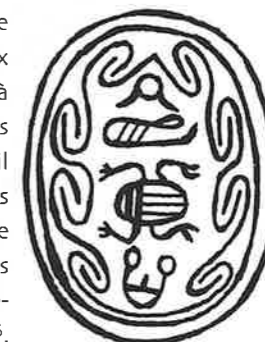


Fig. 3 Scarabée de la XIII^e dynastie (Idessin). Tiré de F. S. Matouk, *Corpus du scarabée égyptien*, Beyrouth: F. S. Matouk, 1977, p. 177.

5 La fonction protectrice du sceau est difficile à déterminer de manière définitive. A notre connaissance, seule la présence du sceau dans des tombes permet de lui supposer une valeur d'amulette (exception faite des rares sceaux contenant des caractères ou formules «magiques»).

6 Voir J. Boardman, *Greek Gems and Finger Rings*, London: Thames and Hudson, 1970, pp. 54-59. D'après l'auteur, les cachets minoens se distinguent des sceaux mycéniens par la finesse des traits, ainsi que par l'aspect curviligne de l'intaille.

7 Voir J. Boardman, *Les Grecs outre-mer*, Naples: Centre Jean Bérard, 1995, p.88.

trouvailles archéologiques⁷, il convient de souligner son utilisation quasi continue, ainsi que sa large répartition géographique.

A la période qui nous intéresse, le VIII^e siècle av. J.-C., des ateliers grecs fabriquent des sceaux; or, les productions locales n'arrivent pas à rivaliser

avec les sceaux orientaux, et la plupart des cachets sont donc importés en Grèce. D'où vient cette prédilection pour les articles orientaux? Quelle influence ont-ils exercé sur les Grecs? Telles sont les questions qui seront abordées à travers l'étude d'un groupe de sceaux spécifique: le «Lyre-Player Group».

Fig. 4 Cachet sphérique minoen. Tiré de J. Boardman, *Greek Gems and Fingers Rings*, London: Thames and Hudson, 1970, p. 23.

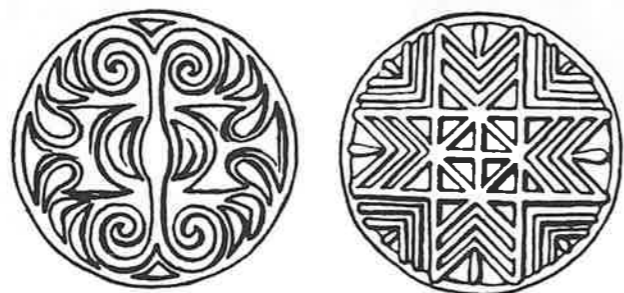


Fig. 5 Sceau-cylindre minoen. Tiré de J. Boardman, 1970, *op. cit.*, p. 23.

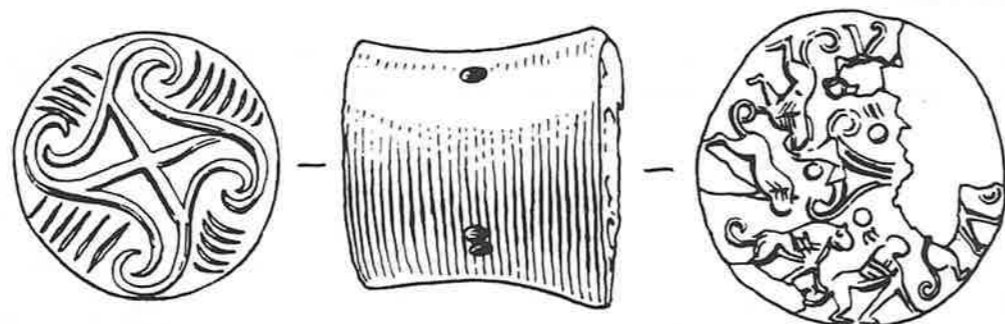


Fig. 6 Sceau-cylindre minoen. Tiré de J. Boardman, 1970, *op. cit.*, p. 23.

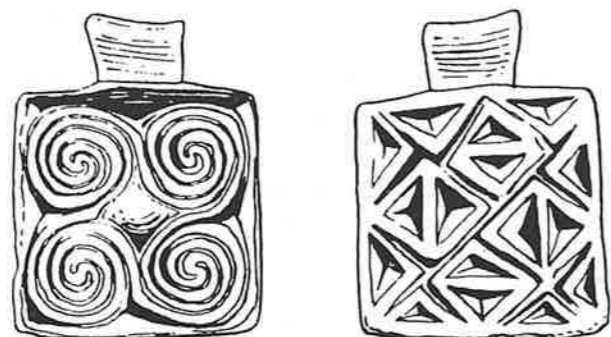


Fig. 7 Sceau zoomorphe minoen. Tiré de J. Boardman, 1970, *op. cit.*, p. 67.

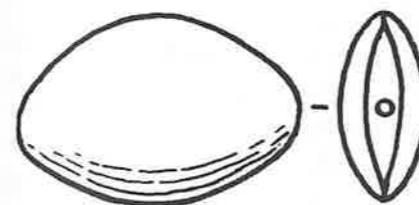


Fig. 9 Amygdaloïdes minoens. Tiré de J. Boardman, *Greek Gems and Fingers Rings*, London: Thames and Hudson, 1970, p.37.

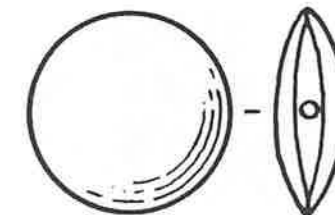


Fig. 8 Lentoïde minoen. Tiré de J. Boardman, *Greek Gems and Fingers Rings*, London: Thames and Hudson, 1970, p. 37.

Le «Lyre-Player Group»

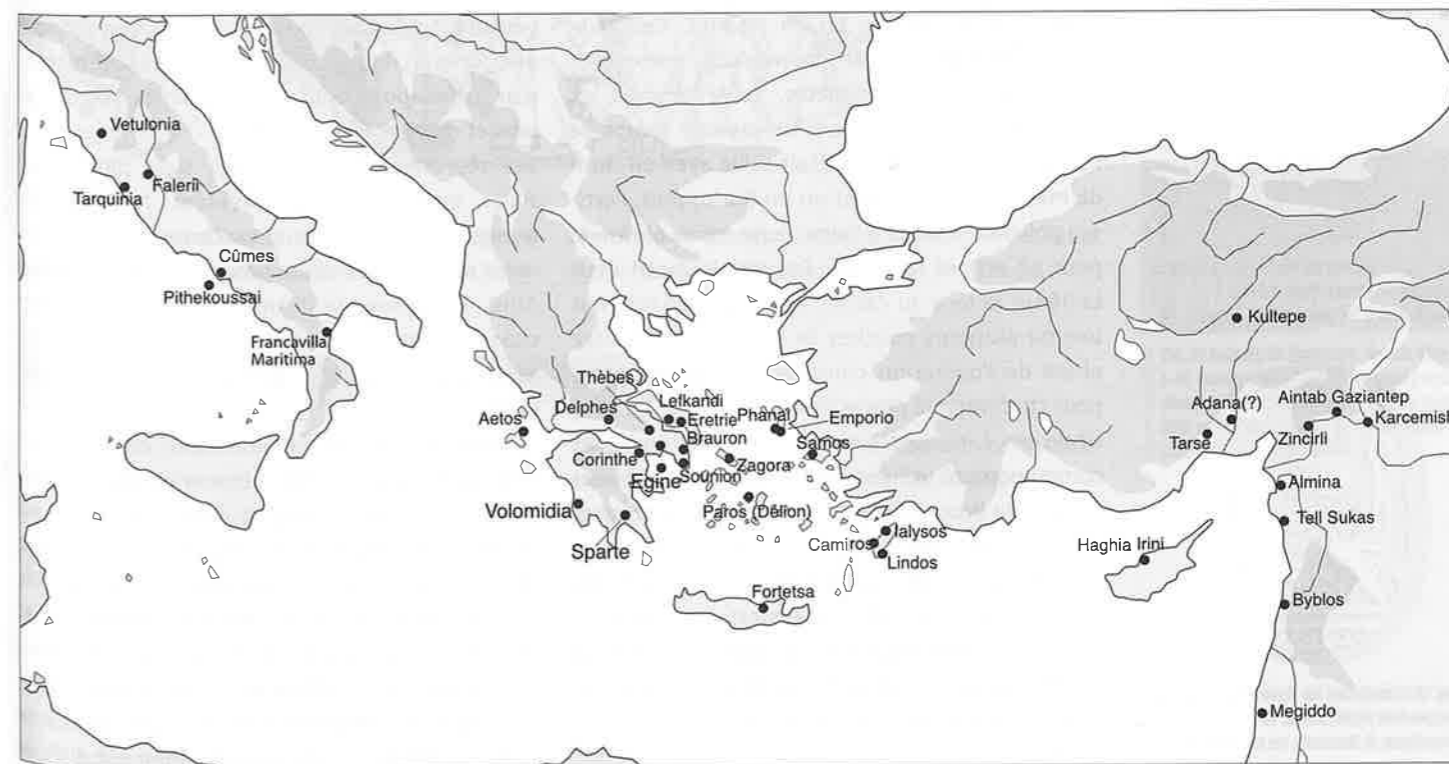
L'ensemble de sceaux dit «Lyre-Player Group» a été dénommé et défini par Edith Porada en 1956⁸; l'appellation du groupe vient d'un thème récurrent gravé sur ces sceaux, à savoir un joueur de lyre. Cependant, ce n'est pas l'unique motif de cet ensemble; des thèmes végétaux et animaux y sont également figurés et se rattachent au groupe d'après des critères stylistiques et techniques. Un des intérêts principaux que présente le «Lyre-Player Group» est sans doute sa large distribution, qui couvre l'ensemble du bassin méditerranéen (fig. 10). Provenant de Cilicie ou du Nord de la Syrie, ces sceaux ont été diffusés aussi bien sur la côte syro-phénicienne que dans les îles égéennes, la Grèce ou encore l'Italie. Le nombre de spécimens découverts varie fortement d'un site à l'autre: un exemplaire à Megiddo (actuel Israël), un autre à Al Mina (Syrie), contre une vingtaine à Rhodes, et plus d'une quarantaine à Pithécusses (Italie du Sud). Cependant, cette

inégalité numérique reflète probablement plus l'état des recherches qu'une réalité archéologique; le point essentiel, pour nous, est de relever que ces sceaux ont été introduits et adoptés dans de nombreux sites grecs. Ces sceaux semblent répondre essentiellement à deux fonctions que le contexte archéologique met en évidence. La majorité des exemplaires a été mise au jour dans des sanctuaires grecs, ce qui incite à penser qu'ils avaient une fonction votive. La partie restante de ces sceaux a été découverte dans des tombes, ce qui indique qu'on leur conférait sans doute une valeur protectrice, voire talismanique.

L'engouement des grecs pour ces articles peut s'expliquer par le caractère exotique des exemplaires du «Lyre-Player Group»; effectivement, les formes, les matières et les motifs de ces sceaux orientaux diffèrent radicalement des productions locales et amènent une sophistication nouvelle.

8 Ses travaux font autorité en matière de sigillographie. Spécialisée dans les sceaux orientaux, et plus particulièrement dans les sceaux-cylindres du Proche-Orient, elle fut nommée Professeur à l'université de Columbia; en 1983, elle donna son nom à la chaire créée pour l'archéologie et l'histoire de l'art du Proche-Orient, toujours à Columbia.

Fig. 10 lieux de trouvailles des sceaux du «Lyre-Player Group». Tiré de S. Huber, «Érétrie et la Méditerranée à la lumière des trouvailles provenant d'une aire sacrifielle au Nord du sanctuaire d'Apollon Daphnéphoros», *Euboeica*, 1998, p. 116.



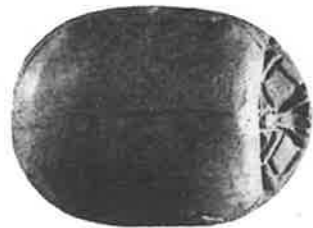


Fig. 11 Scarabée du «Lyre-Player Group». Pierre grise veinée de blanc, rouge et brun. Tiré de S. Huber, «Erétrie et la Méditerranée à la lumière des trouvailles provenant d'une aire sacrificielle au Nord du sanctuaire d'Apollon Daphnéphoros», *Euboica*, 1998, p. 115.

9 Voir J. Boardman, G. Buchner, «Seals from Ischia and the Lyre-Player Group», *Jdl* 81, 1966, p. 61.

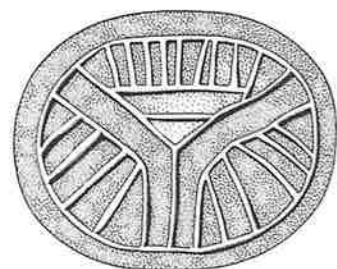


Fig. 13 Scaraboïde du «Lyre-Player Group», serpentine rouge. Tiré de J. Boardman, G. Buchner, «Seals from Ischia and the Lyre-Player Group», *Jdl* 81, 1966, p. 19.



Fig. 17 Scaraboïde du «Lyre-Player Group», serpentine rouge-brun. Tiré de J. Boardman, G. Buchner, 1966, *op.cit.* p. 24.



Fig. 18 Scaraboïde du «Lyre-Player Group», serpentine violet foncé. Tiré de J. Boardman, G. Buchner, *op.cit.*, 1966, p. 8.

LA FORME

Les sceaux du «Lyre-Player Group» se présentent sous des formes jusqu'alors inusitées en Grèce, à savoir le scarabée et le scaraboïde. Le premier reproduit fidèlement les caractéristiques anatomiques de l'insecte (fig. 11), tandis que le second, nettement plus stylisé, ne fait qu'évoquer la forme générale du scarabée. De même que leurs congénères égyptiens, les scarabées du «Lyre-Player Group» sont percés dans le sens de la longueur pour permettre le passage d'un cordon; certains spécimens ont conservé une monture plus sophistiquée (fig. 12), qui elle-même devait être introduite dans une chaîne. Le fait que ces sceaux soient percés ou dotés d'une monture atteste clairement qu'ils étaient portés comme pendentifs, voire comme amulette; en outre, leur utilisation en tant que cachet est probable, comme l'indique une empreinte en argile découverte à Tarse⁹.



Fig. 14 Scaraboïde du «Lyre-Player Group», serpentine rouge. Tiré de J. Boardman, G. Buchner, 1966, *op.cit.* p. 12.



Fig. 15 Scaraboïde du «Lyre-Player Group», serpentine brun-rouge. Tiré de J. Boardman, G. Buchner, 1966, *op.cit.* p. 12.



Fig. 16 Scaraboïde du «Lyre-Player Group», Pierre verdâtre. Tiré de J. Boardman, G. Buchner, 1966, *op.cit.* p. 8.

LA MATIÈRE

Les sceaux du «Lyre-Player Group» sont majoritairement en serpentine ou en stéatite. Ces deux roches, des silicates de magnésium, présentent l'avantage d'être compactes, assez tendres, et donc faciles à graver. Dans un premier temps, le morceau de pierre brute était taillé avec un outil de métal, tel un couteau ou un burin; puis, l'artisan polissait le sceau à l'aide d'une meule abrasive, pour en affiner la forme. Ensuite, le motif était taillé sur la face du cachet, et l'ensemble recevait une ou plusieurs couches de glaçure. La dernière phase de l'opération consistait à cuire le sceau, pour conférer à la pierre toute sa solidité. Au VIII^e siècle av. J.-C., la stéatite et la serpentine sont communément utilisées en Syrie et dans certaines régions du Proche-Orient; en revanche, ces roches sont inemployées en Grèce pour la taille des sceaux, qui s'effectue généralement dans des pierres plus communes. Il ressort donc que les sceaux du «Lyre-Player Group» présentent pour le monde égéen des aspects novateurs, autant par leur forme que par le matériau utilisé.

LES MOTIFS

Les motifs de ce groupe de sceaux se distinguent principalement en trois catégories; les représenta-



Fig. 12 scaraboïde du «Lyre-Player Group», serpentine brun-rouge. Tiré de J. Boardman, G. Buchner, «Seals from Ischia and the Lyre-Player Group», *Jdl* 81, 1966, p. 8 et p. 11.

tions végétales, animales et humaines. Les figures sont singulièrement stylisées en raison de la surface restreinte du sceau; en effet, le scarabée ne dépasse guère deux centimètres de longueur sur un centimètre et demi de largeur. Le graveur se doit de gérer au mieux l'espace réduit dont il dispose, et ne figurent par conséquent que les éléments essentiels à la lecture du sceau. Les motifs végétaux sont particulièrement représentatifs de

cette contrainte spatiale; dans certains cas, la schématisation est telle, que la figure végétale peut se confondre avec un motif géométrique quelconque (fig. 13: une ligne symbolisant le tronc d'un arbre aboutissant sur des palmes, flanqué de part et d'autre de palmettes).

Les représentations animales sont plus accessibles, quoique toujours stylisées; la finesse du graveur consiste alors à exacerber significativement les caractéristiques propres à chaque espèce. Ainsi, les chèvres se distinguent par leurs cornes exagérément arquées (fig. 14); le lion quant à lui se caractérise par sa gueule imposante et ses griffes acérées (fig. 15). Dans le même registre, certains sceaux se singularisent en ce qu'ils regroupent à la fois des animaux et des humains. Ils illustrent pour la plupart des scènes de chasse ou de pêche (fig. 16-17) et il est fort possible que ces sceaux expriment en quelque sorte la supériorité de l'homme sur les animaux terrestres et marins. La seule espèce échappant aux pratiques chasseresses de l'homme est l'oiseau; c'est également le seul animal toléré aux côtés du joueur de lyre (fig. 18). Ce traitement de faveur est difficile à interpréter; l'oiseau est-il épargné parce qu'il est l'unique animal à lier le monde terrestre et l'espace

céleste? Existe-t-il un culte de l'oiseau dans le Proche-Orient? La question reste ouverte... La dernière catégorie des sceaux du «Lyre-Player Group», à savoir les représentations humaines, présente un cas sensiblement plus complexe. A quelques variantes près, les sceaux suivent le même schéma; un personnage assis se trouve face à une procession de musiciens, constitués d'un joueur de doubles-pipes, un joueur de tambourin et un joueur de lyre (fig. 19). Une autre formule est également à signaler: le personnage, trônant cette fois devant une table, joue lui-même de la lyre tandis que vis-à-vis se situe une joueuse de tambourin (fig. 20). Pour comprendre le sens de ces motifs, il est indispensable de recourir à des parallèles qui présentent des illustrations plus complètes. La scène la plus proche de ces sceaux, est sans doute celle qui figure sur l'orthostate de Karatépe (fig. 21). Un roi, coiffé d'une tiare, est assis devant une table; face à lui ses sujets lui pré-



Fig. 22 Déroulement d'une Pyxide d'ivoire de Nimroud. Tiré de J.-M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII^e au IV^e siècle av. J.-C.*, Rome: Ecole française de Rome, 1982, pl. 5.

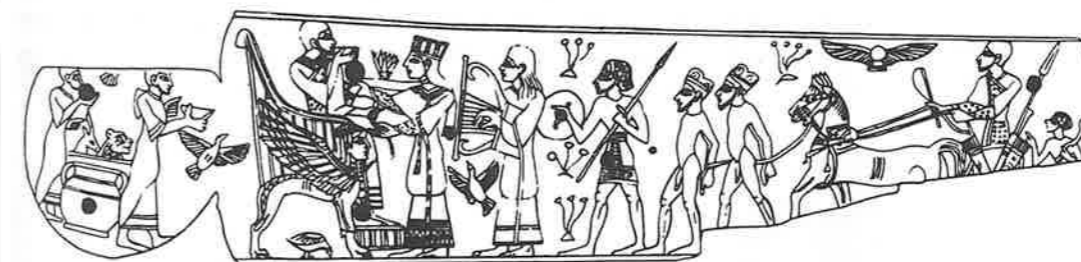


Fig. 23 Ivoire de Megiddo. Tiré de J.-M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII^e au IV^e siècle av. J.-C.*, Rome: Ecole française de Rome, 1982, pl. 5.

sentant des victuailles, tandis que sur le registre inférieur figure une procession de musiciens com-

prenant un joueur de lyre. Tous les motifs illustrés sur les sceaux apparaissent également sur les reliefs de Karatépe; il est alors possible de penser que les deux sceaux considérés relatent la même séquence, tout en suivant une schématisation différente. En effet, la surface restreinte du sceau ne permettant pas la représentation complète de la scène, le graveur ne figure que les éléments-clés, à savoir le personnage trônant, la lyre, et les musiciens. Le même type de composition, quoique stylistiquement différent, se rencontre sur une pyxide de Nimroud (fig. 22), et, dans une moindre mesure sur un ivoire de Megiddo (fig. 23). Toutes ces illustrations peuvent être identifiées à des représentations de banquets royaux, où le souverain trônant reçoit l'hommage de ses sujets¹⁰; effectivement, ces scènes semblent exprimer l'opulence ainsi que la puissance royale et présentent la caractéristique commune de figurer sur un support soit luxueux (les ivoires), soit monumental (les orthostates). La céramique orientale n'a apparemment livré aucun

témoignage de ces banquets royaux, et les seuls supports moins imposants restent les sceaux.

Réception des Grecs aux sceaux du «Lyre-Player Group»

La large distribution des sceaux du «Lyre-Player Group» dans le monde égéen révèle que ces artefacts orientaux sont bien reçus, voire recherchés par les Grecs à cette époque; le nombre d'exemplaires mis au jour dans les sanctuaires et les nécropoles grecs est relativement élevé en comparaison d'autres productions orientales de même nature¹¹. Or, l'adoption de ce groupe de sceaux en Grèce relève sans doute de divers facteurs qui restent difficiles de mettre en évidence. Un des éléments ayant favorisé l'importation de ces articles est peut-être à rechercher dans la

forme et la matière de ces cachets orientaux; effectivement, ni la forme du sceau-scarabée, ni les roches de stéatite et serpentine ne sont utilisées par les artisans grecs durant cette période. Les sceaux du «Lyre-Player Group» présentent donc un caractère exotique et sophistiqué; en outre, ils sont porteurs de nouvelles techniques de taille, qui, concurremment aux autres cachets orientaux, amènent un renouveau dans la production des sceaux grecs. D'autre part, l'impact des motifs du «Lyre-Player Group» est difficile à évaluer dans la mesure où la



Fig. 19 Scarabée du «Lyre-Player Group», Pierre grise veinée de blanc, rouge et brun. Tiré de S. Huber, *Euboica*, 1998, *op.cit.* p. 115.



Fig. 20 Scarabée du «Lyre-Player Group», serpentine violet foncé. Tiré de J. Boardman, G. Buchner, *op.cit.*, 1966, p. 8.

10 Voir J.-M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII^e au IV^e siècle avant J.-C.*, Rome: Ecole française de Rome, 1982, pp. 21-50.



Fig. 21 Reliefs de Karatepe, in situ. Tiré de J.-M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII^e au IV^e siècle av. J.-C.*, Rome: Ecole française de Rome, 1982, pl. 6.

11 Voir J. Boardman, «The Lyre-Player Group. An Encore», *AA*, 1990, pp. 9-11.

12 Voir S. Huber, «Erétrie et la Méditerranée à la lumière des trouvailles provenant d'une aire sacrificielle au Nord du Sanctuaire d'Apollon Daphnéphoros», dans M. Bats, B. d'Agostino (éd.), *Euboica*, 1998, pp. 114-115.

plupart des thèmes se retrouvent sur d'autres articles orientaux, tels que les ivoires, les bronzes, les céramiques, et sans doute les tissus, aujourd'hui disparus. Les figures végétales, de même que les représentations animales ne sont pas particulièrement représentatives de la période qui nous intéresse; ce sont des motifs traditionnels qui circulent dans tout le Proche-Orient depuis des temps fort reculés. Il suffit pour s'en convaincre d'examiner certaines céramiques plus anciennes qui présentent des similitudes significatives (fig. 24). Or, ces motifs orientaux ont un impact notable sur la céramique grecque, jusqu'alors peu figurative; les palmettes, les volutes et les figures animales deviennent de plus en plus courantes. Il n'est pas surprenant que des thèmes aussi conventionnels que la flore et la faune aient été rapidement adoptés, puis réadaptés sur les céramiques grecques, et ce, dès l'époque géométrique (fig. 25).

En revanche, certains thèmes orientaux plus complexes ne semblent pas s'être imposés en Grèce; ainsi, le motif du banquet royal se modifie radica-

lement en entrant dans le monde égéen. La figure du souverain trônant seul disparaît, et le banquet devient désormais collectif: le *symposion*. En ce qui concerne les sceaux du «Lyre-Player Group», il est possible que les Grecs n'aient pas identifié la figure du banqueteur à un souverain fastueux, mais qu'ils l'aient réinterprété d'un mode distinct. Une adaptation grecque de ce thème oriental s'est-elle véritablement effectuée? Si tel est le cas, comment s'est-elle manifestée? L'état actuel de la recherche ne permet pas de répondre à ces questions. Néanmoins, il est intéressant de souligner que la majorité de ces sceaux provient de sanctuaires, dans lesquels ils étaient déposés rituellement en tant qu'*ex-voto*. A Erétrie, en Eubée, deux spécimens du «Lyre-Player Group» ont été découverts dans le sanctuaire d'Apollon Daphnéphoros¹²; ce cas considéré isolément ne permet pas de soutenir l'hypothèse d'une identification du joueur de lyre à Apollon. En l'absence d'éléments convergents en ce sens, la possible assimilation du «Lyre-Player» à une divinité grecque reste en suspens...

Conclusion

L'étude d'un ensemble particulier de sceaux ouvre de nombreuses perspectives de recherches, tout en conservant des limites bien déterminées. Le cas du «Lyre-Player Group» est, à ce titre, significatif: sa diffusion dans l'ensemble du bassin méditerranéen contribue à mettre en évidence la réouverture de relations soutenues entre l'Orient et l'Occident au VIII^e siècle av. J.-C.

Conjointement aux autres cachets orientaux, ce groupe a apporté des nouveautés techniques et stylistiques dans le domaine de la taille des sceaux grecs. Cependant, l'impact de cet ensemble de sceaux ne doit en rien être exagéré et son étude ne constitue qu'une approche parmi tant d'autres pour appréhender cette période si riche en échanges culturels et techniques.



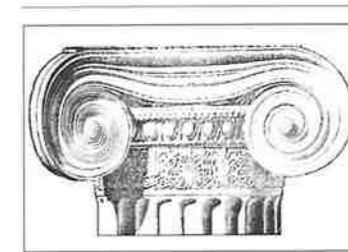
Fig. 24 Cruche syrienne à fond pointu, XIII^e siècle av. J.-C. Tiré de M. Von Idin, *Dictionnaire illustré multilingue de la céramique du Proche Orient ancien*, Lyon: Maison de l'Orient, 1981, p. 194.



Fig. 25 Hydrie tarso-géométrique de Chalcis, fin VIII^e siècle. Tiré de J. Boardman, *Les Grecs outre-mer: colonisation et commerce archaïque*, Naples: Centre Jean Bérard, 1995, p. 98.

Bibliographie

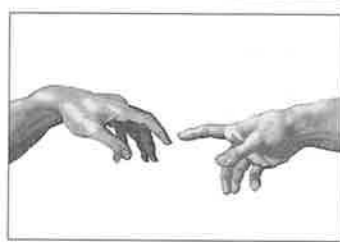
- Boardman, J. *Les Grecs outre-mer: colonisation et commerce archaïque*, Naples: Centre Jean Bérard, 1995.
- Boardman, J., Buchner, G. «Seals from Ischia and the Lyre-Player Group», *Jdl* 81, 1966, pp. 1-62.
- Dentzer, J.-M. *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII^e au IV^e siècle avant J.-C.*, Rome: Ecole française de Rome, 1982.
- Porada (éd.), E. *Ancient Art in Seals: Essays by P. Amiet, N. Özgüç, and J. Boardman*, Princeton N. J.: Princeton Univ. Press, 1980.



Venit invenit vicit Archimède de Syracuse

David Lugin

La légende se plaît à voir Archimède courant nu par les rues de Syracuse en criant Euréka, après avoir trouvé comment confondre un orfèvre peu scrupuleux. Mais Archimède ressemble peut-être plus à ce qu'en dit Leibniz : «Ceux qui sont en état de comprendre Archimède admirent moins les découvertes des plus grands hommes modernes».



Note: David Lugin est un collégien de 14 ans qui a écrit ce texte dans le cadre d'un concours de vacances en été 2000. C'est avec grand plaisir que la revue accueille ce jeune passionné de l'Antiquité et son travail réalisé dans le cadre d'une option de latin.

a Le rempart de Syracuse mesurait 22 kilomètres (en comparaison, le périphérique parisien en mesure environ 35).

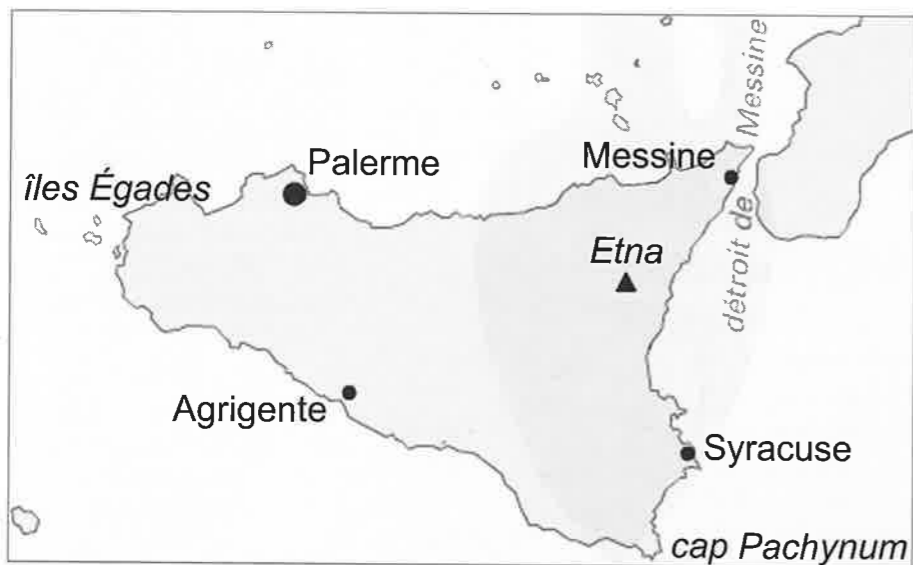


Fig. 1 La Sicile. Encyclopædia Universalis 2000 sur DVD.

Propositum

Les historiens antiques ont gardé le souvenir d'Archimède pour la part qu'il a prise lors de la défense de Syracuse, sa ville natale. Ce spectaculaire combat, qui a frappé les esprits en raison des formidables machines d'Archimède utilisées à cette occasion, est le point central de l'article.

De viro et urbe

AB URBE CONDITA

Fondée en 734 avant J.-C. sur l'îlot d'Ortygie, Syracuse (fig. 1 et 2) est une colonie corinthienne. Son histoire est une alternance entre démocratie et tyrannie.

En 485 s'installe la tyrannie de Gélon, qui annexe plusieurs villes à Syracuse; puis elle redevient démocratie; alors Denys l'Ancien, pour avoir sauvé la ville des Carthagois en 405, établit une nouvelle tyrannie reposant sur une armée bien entraînée. Il entretient une cour brillante, où affluent artistes et hommes de lettres, et construit des fortifications terrestres^a.

Son fils Denys le Jeune lui succède. Vers 340, Timoléon vient de Corinthe pour supprimer ce tyran et libérer Syracuse des Carthagois.

Plutarque résume ainsi ses actions d'éclat: «Il a renversé les tyrans, défait les barbares, repeuplé les plus grandes des villes détruites et rendu aux Siciliens leurs lois» (Plutarque, *Timoléon*, 39, 5).

La science a conservé le nom de notre savant pour ses découvertes dans de nombreux domaines. Sans entrer dans les détails ni donner une étude exhaustive, quelques éléments compléteront le portrait d'Archimède et donneront une idée de sa manière de raisonner.

Vingt ans plus tard, Agathocle se déclare roi de Sicile et lutte contre les Carthagois. C'est avec tout ce passé qu'en 287, Syracuse voit naître en ses murs Archimède, fils de l'astronome Phidias. Vers 265, Hiéron II succède à Agathocle. Ce nouveau roi rétablit la paix et s'allie à Rome, qu'il aidera à plusieurs reprises en envoyant à ses troupes vivres ou renforts. Hiéron est opulent, vit dans les fêtes et les festins, parmi des sujets qui le regretteront lorsqu'il s'éteindra.

ARCHIMEDIS MEMORABILIA

La famille d'Archimède n'est pas riche. Hiéron, avec qui elle est liée d'amitié, peut-être même de parenté, fournit donc quelques ressources pour que notre savant puisse consacrer tout son temps aux recherches qui le passionnent tant. Vivant proche de la mer, il voit journalièrement des bateaux qui flottent alors que les pierres coulent, évidence qui n'en est peut-être pas une pour un esprit qui cherche à tout découvrir. Cela n'est certainement pas innocent dans la découverte du fameux principe qui porte son nom.

Le principe d'Archimède n'est pas dû à un soudain trait de génie de notre Sicilien: il a examiné de nombreux cas avant d'aboutir à «son» principe. En effet, dans son traité *Des corps flottants*, il expose chacune des expériences successives (un corps plongé dans l'eau de même densité que l'eau, puis de densité plus faible, et enfin de densité plus forte, ...) qui aboutissent au principe lui-même (fig. 3).

Tout aussi connue, l'histoire de la couronne racontée par Vitruve ne relève pas, comme on pourrait le croire, du principe d'Archimède, mais d'une méthode de détermination de la densité d'un corps (fig. 4).

ARCHIMEDIS MACHINATIONES

Alexandrie, le grand centre culturel de son époque, attire inévitablement notre savant; au cours d'un voyage en Egypte, il se lie d'amitié avec des élèves d'Euclide, dont Dosithee, Conon de Samos et Eratosthène. Il reste en correspondance avec eux, leur envoyant un par un ses traités (voir encadré); ceux-ci sont regroupés pour la première fois dans un manuscrit du IX^e siècle ap. J.-C.^b.

Archimède met aussi au point toutes sortes d'inventions: la vis d'Archimède (fig. 5), qu'il utilise un jour pour vider son bateau envahi par l'eau, et pour assécher en Egypte des terres noyées par le Nil; la roue dentée et la vis sans fin (fig. 6); le moufle, qui permet de soulever des charges lourdes (fig. 7); le levier; et bien sûr, les machines qui ont assuré la défense de Syracuse. Il a également construit un planétarium reproduisant avec exactitude les mouvements célestes apparents, d'après les représentations astronomiques admises à l'époque.

Voici ce que Plutarque raconte à propos du levier et du moufle: «Il avait écrit au roi Hiéron, son parent et son ami, qu'avec une force donnée il est possible de remuer un poids donné, et l'on dit que, tout fier de la vigueur de sa démonstration, il déclara que, s'il avait une autre terre à sa disposition, il pourrait soulever celle-ci, une fois passé sur l'autre. Hiéron, émerveillé, le pria de mettre sa théorie en application et de lui montrer une grande masse mise en mouvement par une petite force» (Plutarque, *Marcellus*, 14, 12 sq.).

Pour cela, dans le port de Syracuse, Archimède fait apporter un navire marchand chargé d'un équipage nombreux en plus de la cargaison habituelle. Un grand nombre d'ouvriers, au prix d'efforts pénibles, le tirent à sec. Alors, notre éminent personnage, placé à quelque distance du bâtiment, actionne tranquillement de la main une machine inventée par lui - un système de moufle - et le bateau, lentement, glisse sans à-coup jusqu'à Archimède.

Ubi Archimedes cum Syracusarum historia miscetur

ROMANORUM APPARATUS

C'est l'assaut! Marcellus est convaincu que tout sera rapidement réglé. Tite-Live relève cette perspective de combat qui, comme tout bon connaisseur d'Archimède le sait, sera magistralement démentie par les faits: «Ils [les Romains] approchèrent des murs tout le matériel de siège, parce que, de même qu'ils avaient pris Leontium sous l'effet de la peur et au premier assaut, ils ne doutaient pas non plus que, devant une ville dépeuplée et aux constructions clairsemées, ils trouveraient quelque point pour y pénétrer» (Tite-Live,

Archimède conçoit cette belle expérience non pas tellement pour produire une impression sur le grand public que pour réfuter les théories mécaniques d'Aristote qui font autorité. Ce dernier considère en effet que la force ne peut plus se diviser au-delà d'une certaine limite; sinon un homme seul serait capable de continuer à mouvoir un vaisseau déplacé. Archimède choisit donc exactement les mêmes éléments matériels que

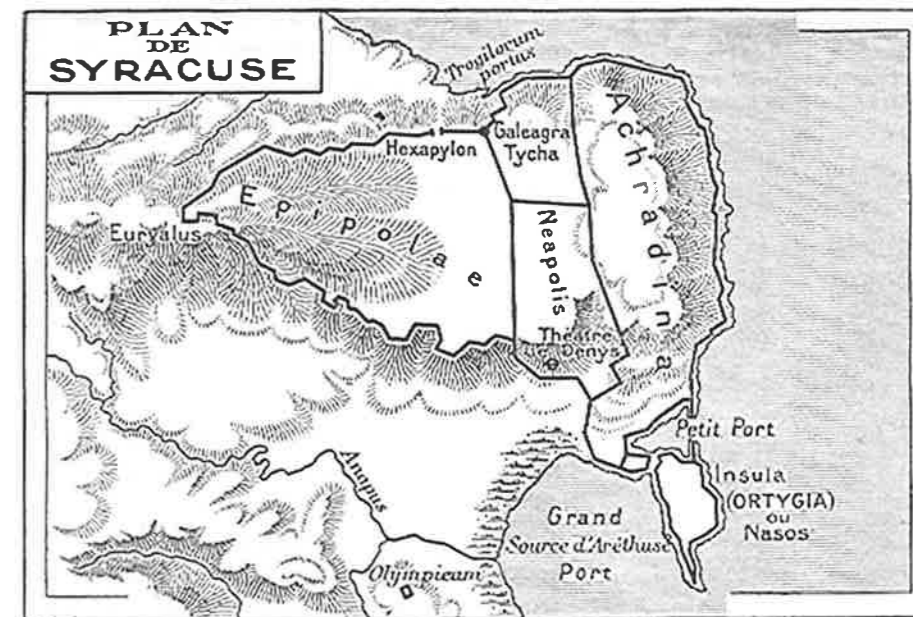


Fig. 2 Lasserre 1939, p. 617.

dans l'expérience fictive d'Aristote, et joue lui-même le rôle du haleur unique qu'Aristote disait inefficace.

SYRACUSARUM DEFECTIO

Après la mort de Hiéron en 215, deux frères, venus de Carthage, par leur habileté, leur éloquence, mais aussi leurs ruses, convainquent les soldats et la plèbe de passer aux Carthagois.

Pour reprendre le contrôle de la ville, Marcus Claudius Marcellus, consul en cette année 214, et Appius Claudius Pulcher, propréteur, amènent leurs troupes devant Syracuse. L'ultime ambassade qu'ils y envoient est repoussée.

XXIV, 23, 9. Traduction de l'auteur).

Les troupes de Marcellus, embarquées sur des quinquères, attaquent le quartier de l'Achradine, qui donne directement sur la mer; au même moment, Appius assaille du côté de la terre avec ses fantassins^c.

Marcellus dispose d'archers, de frondeurs et de vélites (soldats armés de javelines) embarqués en grand nombre sur les navires, mais aussi d'un engin de guerre redoutablement efficace, la sambuque. Son fonctionnement est expliqué en détail

b Le géomètre grec Euclide, l'un des premiers pensionnaires du Musée d'Alexandrie, est l'auteur des *Eléments*; ce traité est d'une telle importance que c'est l'œuvre la plus éditée après la Bible: plus de 800 éditions à ce jour!

c Marcellus possède une flotte de 60 quinquères, plus encore 8 dont il est question ci-dessous. Ces 68 embarcations à 5 étages nécessitent plus de 20'000 rameurs!

par l'historien et géographe grec Polybe (né 13 ans après l'assaut, en 201): «Il [Marcellus] avait encore huit quinquérèmes dépourvues des rames les unes à droite, les autres à gauche, et accouplées par leurs flancs dégarnis. [...] On prépare une échelle [...] dont la hauteur égale celle du mur [...]; on en blinde et abrite chaque côté avec des cuirasses très hautes et on couche l'échelle à plat [...]. Au sommet des mâts sont fixées des poulies avec des cordes. Alors, [...] les cordes, qui sont attachées au sommet de l'échelle, sont tirées au moyen des poulies. [...] On approche les navires de la terre, et on essaie d'appuyer cet engin contre le mur. Au sommet de l'échelle se trouve une plate-forme protégée de trois côtés par des mantelets; quatre combattants y montent pour affronter les défenseurs» (Polybe, VII, 4, 1 sqq.).

La vue de tout cet appareil effraie les Syracusains... comment pourront-ils résister à une armée si grande et si bien organisée?

ARCHIMEDIS TORMENTA

«Et une entreprise si subite aurait eu du succès, sans la présence d'un seul homme, qui se trouvait en ce moment à Syracuse: c'était Archimède, observateur du ciel et des astres sans pareil, plus admirable encore comme ingénieur et constructeur de machines à lancer des traits et d'ouvrages de guerre, grâce auxquels tout ce que les ennemis pourraient lui opposer avec un immense effort, lui s'en jouerait sans presque y toucher» (Tite-Live, XXIV, 34, 1 sq. Traduction de l'auteur).

Les navires, encore loin, sont déjà assaillis par des gros rochers envoyés par les plus puissantes catapultes et balistes d'Archimède. Plus ils s'approchent, plus les pierres sont nombreuses et petites. Archimède, grand connaisseur en la matière, utilise les catapultes adéquates, de sorte que les navires, quel que soit leur éloignement, sont atteints^d.

d Les plus gros rochers projetés à plusieurs centaines de mètres par les catapultes d'Archimède ont un poids de 370 kg!

Les sambuques, tout comme les navires, sont écrasées comme des mouches par l'extraordinaire pluie de pierres tombant du nuage Syracuse. Les navires qui parviennent à s'approcher du rempart se trouvent submergés par des flèches en nombre immense provenant de toutes parts, sortant des murs!

En effet, notre héros a eu l'idée de percer le rempart de nombreux petits trous, permettant aux archers et aux scorpions (petites catapultes) de tirer leurs traits en étant totalement protégés. Autrement dit, la muraille était constellée de meurtrières!

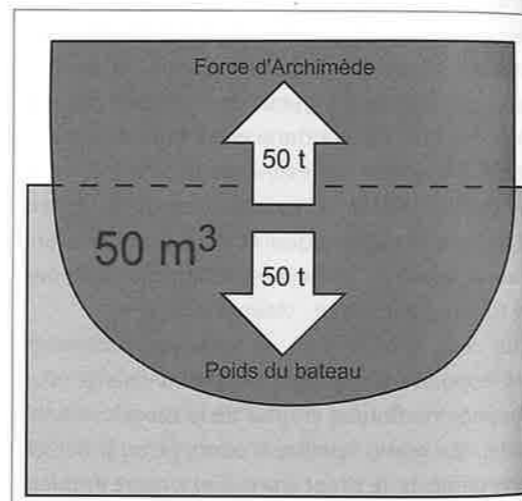
IMBER PERDURAT

Les Romains reçoivent encore, tombant du ciel, des poutres, des immenses rochers ou encore des blocs de plomb! Les dégâts sont grands, mais les pauvres soldats ne comprennent rien à ce qui leur arrive: d'où peuvent bien tomber ces objets?

Là se situe un point fort des machines d'Archimède: invisibles la plupart du temps, elles s'élèvent quand il le faut au-dessus du rempart, pivotent, visent et accomplissent leur fatal devoir, puis rentrent dans les murs. Les Romains se voient donc dans la totale incapacité de répondre aux coups des ennemis.

ARCHIMEDIS PRAESTANTISSIMA MACHINAMENTA

C'est alors qu'un engin plus imposant apparaît, qui jette d'abord quelques pierres sur la proue d'un navire, pour la libérer de ses soldats. A ce moment-là, un grappin de fer descend au bout d'une chaîne fixée à un bras de levier, et saisit le navire par la proue. Dans l'enceinte, un lourd contre-poids de plomb incline le bras de la machine: le grappin monte, entraînant le bateau

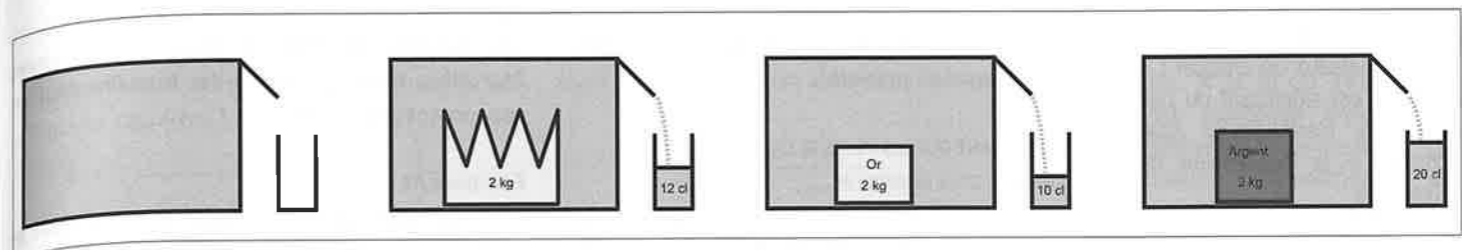


qui se dresse doucement, pour arriver en position verticale, la proue vers le ciel. Dans les murs, on immobilise le mécanisme. Et là, sans pitié, par une détente on décroche le navire romain. Il tombe, frappant la mer avec une violence, un fracas et des vagues terribles. La quinquérème sombre. Les Syracusains poussent quelquefois le jeu plus loin: quand le bateau est suspendu, ils le font tourner avec des cordes tirant dans des sens contraires. La malheureuse quinquérème heurte les remparts et les écueils, se brise, se vide de ses hommes, puis enfin, tel Achille rendant Hector à Priam, elle est lâchée dans son élément.

ACTA EST FABULA

Le grand général Marcellus, n'ayant plus aucune chance pour un succès quelconque, fait retirer les navires restants.

Du côté de la terre, les Syracusains emploient les



mêmes moyens, faisant subir à Appius un échec tout aussi cinglant.

Les Romains perdent alors tous leurs espoirs de prendre Syracuse par la force. Plutarque termine de manière assez éloquente la narration de l'assaut: «Tous les autres Syracusains n'étaient que le corps de l'organisme créé par Archimède; lui, il était l'âme qui mettait tout en mouvement et en jeu; les autres armes restaient au repos, et la ville ne se servait que de celles de ce grand homme pour assurer sa défense et son salut. A la fin, voyant les Romains tellement effrayés que, dès qu'ils apercevaient le moindre morceau de câble ou de bois tendu par-dessus le rempart, ils criaient qu'Archimède mettait un engin en branle contre eux, puis tournaient le dos et prenaient la

fuite, Marcellus s'abstint de tout combat et de tout assaut, s'en remettant au temps pour terminer le siège» (Plutarque, 17, 3 sq.).

QUID DE INCENDENTIBUS SPECULIS ?

Nous en arrivons à ce point du récit, et nous n'avons pas parlé de ces miroirs couramment associés au nom d'Archimède, capables d'enflammer les navires à distance en concentrant les rayons du soleil. Archimède a probablement écrit un traité sur les miroirs et c'est Zonaras, au XIIe siècle, qui les évoque. Mais les auteurs anciens, base du récit que vous venez de lire, restent silencieux sur ce point. En fait, l'utilisation de miroirs incendiaires lors de la défense de Syracuse reste fortement controversée.

Fig. 4 La méthode d'Archimède se base sur le fait suivant: l'or pur se différencie d'un alliage par son volume pour une masse égale (l'or est environ 2 fois plus dense que l'argent). Dans cet exemple, on voit que la couronne contient de l'argent, puisque 2 kg d'or pur ne feraient déborder que 10 cl d'eau; la proportion exacte se calcule: elle vaut 20%, c'est-à-dire 400 g.

Fig. 3 Illustration du principe d'Archimède. Le bateau pèse 50 tonnes. La place que prend le bateau dans l'eau est de 50 m³. Comme 50 m³ d'eau pèsent 50 tonnes, le bateau subit une poussée vers le haut de 50 tonnes, qui compense exactement son poids: le bateau flotte.

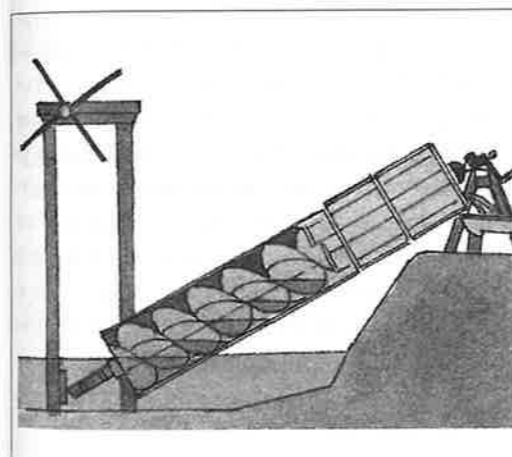


Fig. 5 Une représentation de la vis d'Archimède. Dominique JOLY, *Les grandes inventions*, Hachette Jeunesse, Paris, 1977, p. 71.

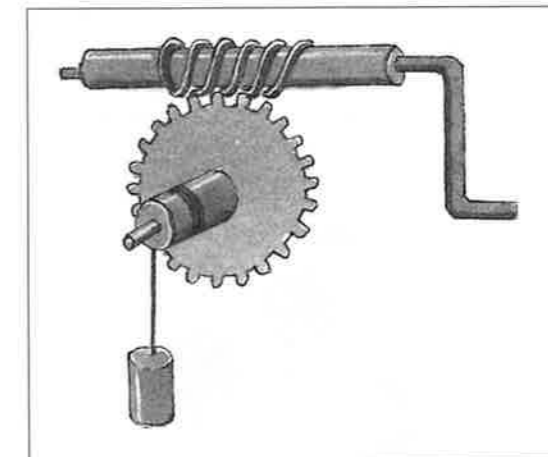


Fig. 6 La vis sans fin. Dominique JOLY, *Les grandes inventions*, Hachette Jeunesse, Paris, 1977, p. 71.

Ubi exspectatio et dolus vim antecedunt

La grande animation fait place au calme plat; la situation est comme morte.

Après deux ans de siège, Marcellus réalise que Syracuse ne pourra pas être prise par la faim, la ville étant librement ravitaillée par des navires carthaginois. Il décide d'utiliser la trahison; mais les complices des Romains sont tous suppliciés^e. Peu après, un soldat romain remarque un mur plus bas que les autres près de la tour Galéagre, au nord de la ville. Fait anodin mais lourd de conséquences... Car cela inspire à Marcellus un plan audacieux, mis en action le soir d'un jour de fête arrosée. Les soldats gravissent sans bruit ce mur et s'en emparent d'autant plus facilement

que les défenseurs sont endormis sous l'effet du vin comme prévu. Au matin, l'Hexapyle est forcé, l'armée de Marcellus occupe les Epipoles, puis l'Euryale.

Une épidémie de peste immobilise les deux armées; les Siciliens retournent dans leur ville respective, mais les Carthaginois meurent tous. Bomilcar, chef punique, vient à l'aide de Syracuse, dont les défenseurs ont presque disparu, avec une flotte gigantesque. Mais les vents l'empêchent de passer le cap Pachynum (fig. 1).

Marcellus ne peut rester à Syracuse, car il s'y trouverait en bien mauvaise situation: coincé du côté mer par les Carthaginois, du côté terre par les

e C'est parce qu'il était indigné de ne pas avoir été mis dans le secret qu'un certain Attale a dénoncé les complices — vérification de la sentence *Homo homini lupus...*

f La flotte de Bomilcar comprend 130 vaisseaux de guerre et 700 bateaux de charge! Ce nombre est significatif du prix que les Carthaginois attachaient à la possession de Syracuse.

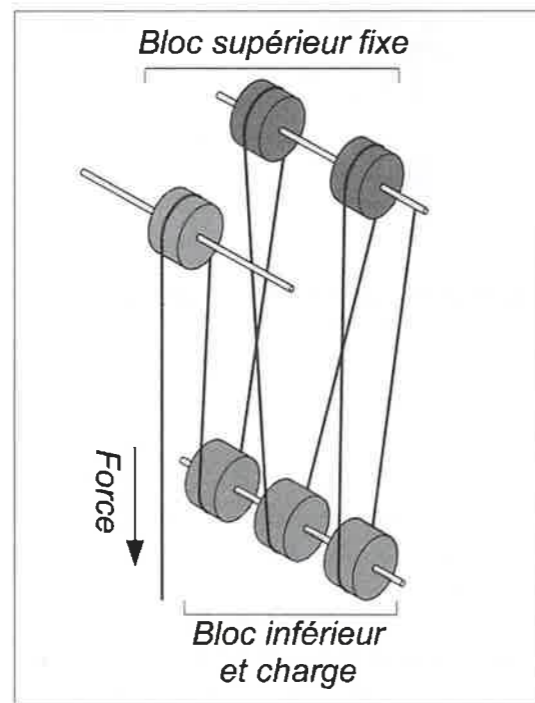
1 Tite-Live, *Ab Urbe condita*, XXV, 29, 8. Tite-Live introduit ces déserteurs et mercenaires sans préambule.

Siciliens revenus à Syracuse avec une forte armée. Il va donc à l'encontre des Carthaginois. Un grand combat naval se prépare^f.

EN ATTENDANT QUE LES VENTS SE CALMENT...

ARCHIMÈDE ET LE NOMBRE PI

Nul n'ignore pi dans la formule $p = 2\pi r$ donnant le périmètre d'un cercle. Mais cette image familière n'est qu'un des nombreux aspects de pi; il apparaît par exemple dans toutes les figures «courbes», sujet de prédilection d'Archimède. Dans son traité *De la sphère et du cylindre*, celui-ci démontre entre autres ce théorème: «la surface de toute sphère est équivalente au quadruple de son grand cercle» (Archimède, *De la sph. et du cyl.* I). Dans la notation actuelle, la surface d'une sphère s'exprime par $4\pi r^2$ et celle de son «équateur» par πr^2 ; sous cette forme, il est bien visible que la première vaut le quadruple de la seconde. Mais la formulation d'Archimède n'explique pas pi, dont l'idée abstraite n'apparut qu'après le Moyen-Âge. Remarquons que ce théorème prouve aussi le fait important que le nombre pi ne dépend pas de la taille de la sphère ou du cercle considérés. Dans ce même traité, Archimède étudie une sphère et le cylindre qui l'entoure (fig. 8). Il détermine le rapport entre les volumes: $2/3$, et le rapport entre les surfaces: $2/3$ aussi. Cela l'enchantait tant qu'il souhaita voir placée, sur sa tombe, une sphère inscrite dans un cylindre.



2 Cicéron, *Tusculanes*, 5, XXIII, 64.

Fig. 7 Le moufle est un assemblage de poulies qui permet de soulever de lourdes charges. Le principe est de diviser la force en multipliant dans le même facteur la longueur de la corde à tirer. Neil Ardley, *Comment ça marche*, Seuil, Paris, 1995, p. 33.

DESTINÉ IN PISCEM

Lorsque les flots se calment, Bomilcar, le premier, ébranle ses navires, qui s'avancent au large, prêts à l'affrontement. Mais au dernier moment, soudain inexplicablement effrayé, il ordonne aux bateaux de charge de regagner l'Afrique, tandis

que lui-même part à Tarente.

Les Siciliens se mettent alors d'accord avec Marcellus: ils seront sujets des Romains tout en conservant leurs biens.

FORTUNAE MUTATIO

Les déserteurs romains ne veulent bien sûr pas se rendre; avec les mercenaires qu'ils convainquent, ils massacrent de nombreux Syracusains et pillent tout ce qu'ils trouvent.

NOVA MUTATIO

Bientôt les mercenaires comprennent que les déserteurs les ont entraînés dans une cause qui n'est pas la leur. Un de leurs chefs parlemente avec Marcellus. Un projet est arrêté.

EVENTUS

Au jour prévu, une porte est ouverte aux Romains; ils attaquent si violemment les remparts de l'Achradine que les défenseurs de l'île d'Ortygie viennent en renfort. Pendant ce temps, d'autres soldats romains s'emparent de l'île sans difficulté. Les déserteurs romains profitent de l'agitation pour fuir. Syracuse est prise! Marcellus fait garder le trésor royal et livre la ville au pillage. Un bête soldat anonyme, rencontrant devant lui un vieillard fou qui joue dans la cendre, d'un simple geste se rend coupable d'un grand crime: Archimède, qui était absorbé par des figures de géométrie tracées dans la poussière, est mort. Quand Marcellus apprend cela, il s'afflige profondément, tellement impressionné qu'il a été par le génie d'Archimède. Il prend soin de sa sépulture et respecte le vœu du défunt en représentant une sphère inscrite dans un cylindre. C'est ce qui permet à Cicéron en 76 av. J.-C. de reconnaître la tombe d'Archimède².

«Voilà, tracée à grands traits, la prise de Syracuse; on y trouva autant de butin qu'on aurait pu, à grand-peine, en trouver à Carthage, si on avait pris alors cette ville, avec laquelle Rome lutta à forces égales» (Tite-Live, XXV, 31, 11).

EXCURSUS : ARCHIMÈDE ET LES PREMIÈRES DÉCIMALES DE PI

Archimède détermine de nombreux rapports entre surfaces ou volumes de figures «courbes»; pour calculer l'une de ces grandeurs, il manque juste la valeur de pi. Et ce n'est pas le moindre des problèmes, pi étant un nombre extrêmement plus compliqué qu'une fraction ou une racine.

Dans son traité *La mesure du cercle*, Archimède calcule le périmètre d'un cercle. La méthode qu'il utilise est la suivante: il construit deux hexagones réguliers, l'un inscrit dans le cercle, l'autre circonscrit (fig. 9a), dont il est facile de calculer les périmètres. Le périmètre cherché est compris

entre celui des deux hexagones. Il en déduit un premier encadrement de pi. Pour augmenter la précision, il refait les mêmes opérations avec des polygones réguliers à 12 côtés (fig. 9b), 24, 48,

enfin 96, qui se rapprochent chaque fois plus du cercle. Il trouve alors que pi est compris entre $3 + 10/71$ et $3 + 10/70$, c'est à dire environ 3,1419.

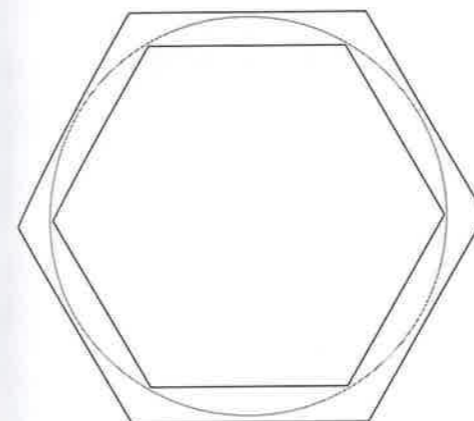


Fig. 9a Cercle et hexagones.

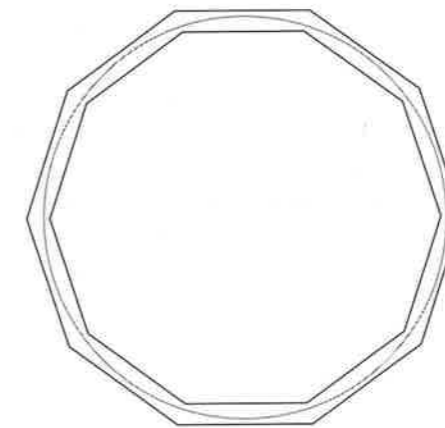


Fig. 9b Cercle et dodécagones.

Les traités d'Archimède

«Il n'est pas possible de trouver dans la géométrie des propositions plus difficiles et plus abstraites, exposées suivant des principes plus simples et plus clairs. [...] Cherchez la démonstration, vous ne la trouverez pas tout seul; mais, dès que vous l'aurez apprise, vous penserez que vous auriez pu la trouver seul, tellement est unie et rapide la route par laquelle il vous conduit à la preuve» (Plutarque, Marcellus, 17, 8 sqq.).

1° Traités entièrement conservés

De la sphère et du cylindre

Démonstration des 2 théorèmes (cités dans le texte) à l'aide d'une suite de comparaisons de grandeurs qui s'enchaînent dans une rigoureuse logique.

La mesure du cercle

Approximation de la valeur de pi (voir texte).

Sur les conoïdes et sphéroïdes

Prolongation du traité De la sph. et du cyl. pour d'autres volumes «courbes».

Des spirales

Etude de propriétés relatives à la courbe de son invention, la spirale d'Archimède.

De l'équilibre des figures planes

Détermination des conditions d'équilibre d'un levier, recherche des centres de gravité de figures planes.

L'Arénaire

Quelques notions d'astronomie, création d'un système de numération des très grands nombres pour exprimer «le nombre de grains de sable dont le volume serait égal à celui de la terre remplie» (d'où le nom du traité: arena, ae, f signifie sable en latin).

La quadrature de la parabole

Construction d'un triangle de surface égale à celle donnée par un segment de parabole (deux méthodes différentes!). Première quadrature d'une aire «courbe».

Des corps flottants

Etablissement du principe d'Archimède, et de la position d'équilibre de volumes «courbes».

La méthode

Comparaison de différents volumes, recherche de centres de gravité par deux méthodes.

Le livre des lemmes

Recueil de 15 propositions de géométrie plane. Authenticité douteuse.

Le problème des bœufs

Énoncé du problème consistant à déterminer les effectifs de 8 troupeaux de bœufs (problème complexe: il y a 4'031'126'560 bœufs au total).

2° Traités fragmentaires

Stomachion

Analyse géométrique d'un jeu consistant à paver un rectangle avec des polygones.

Géométrie élémentaire

Etude de quelques propriétés du cercle

On possède également quelques fragments d'un traité d'optique.

3° Principaux traités entièrement perdus

Sur l'arithmétique

Sur les 5 polyèdres réguliers et les 13 polyèdres semi-réguliers découverts par lui.

g La méthode d'Archimède est utilisée pendant plus de 1800 ans. A la fin du XVIe siècle, des méthodes radicalement différentes permettent de mieux approcher pi. L'apparition des ordinateurs accélère extraordinairement le progrès dans le calcul des décimales de pi, au point que même avec une échelle logarithmique, la courbe d'un graphique mettant en relation le nombre de décimales de pi avec l'année de découverte monte quasiment à la verticale.

«Inventor ac machinator»³

Fig. 8 Sphère dans un cylindre. Delahaye 1997, p. 55.

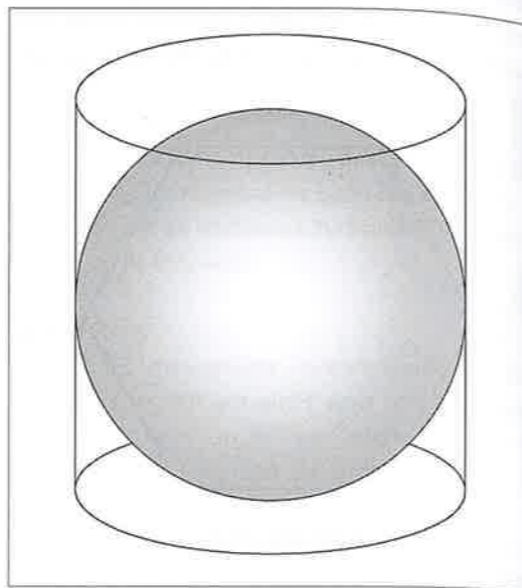
3 Tite-Live, *Ab Urbe Condita*, XXIV, 34, 2.

4 Mugler 1970, Introduction.

Cet article a tenté de présenter l'aspect théorique de l'œuvre d'Archimède, notamment par l'évaluation de pi (méthode remarquable qui porte en germe le calcul infinitésimal de Leibniz et Newton), et son côté mécanique, par ses formidables machines qui ont assuré pendant deux ans la défense de Syracuse et ses ingénieux mécanismes. Apparemment opposés, ces aspects sont complémentaires. Mais le second le différencie des géomètres antérieurs; en effet, pour les Grecs, tout travail manuel est indigne d'un homme libre: «Platon disait que c'est perdre et ruiner l'excellence de la géométrie, que de la ramener aux objets sensibles au lieu de l'élever dans une région supérieure...»⁴.

Pour terminer, nous laisserons la parole à Archimède, qui, dans une lettre à Dosithee, exprime sa perception de ses découvertes:

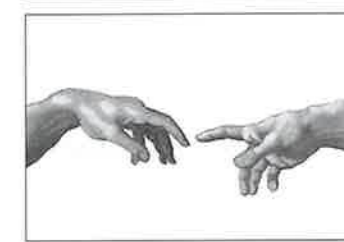
«Ces propriétés préexistaient bien, comme étant liées à la nature de ces figures; mais bien qu'il y eût avant Eudoxe de nombreux géomètres de



leur valeur, il arriva qu'elles fussent ignorées de tous et que personne ne s'en aperçut» (Archimède, *De la sph. et du cyl.* I).

Bibliographie

- Archimède** *Œuvres complètes, édition bilingue grec-français* : Charles Mugler, Belles Lettres, Paris, 1970.
- Plutarque** *Vies, Marcellus, 14 sqq., édition bilingue grec-français* : Robert Flacelière et Emile Chambry, Belles Lettres, Paris, 1966, tome IV.
- Polybe** *Histoires, VII-VIII édition bilingue grec-français* : Raymond Weil, Belles Lettres, Paris, 1982.
- Tite-Live** *Ab urbe condita, XXIII-XXV, édition bilingue latin-français* : Eugène Lasserre, Histoire romaine, Garnier, Paris, 1939, tome V.
- Daumas, M. et al.** *Histoire de la science, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1957, p. 254-263.*
- Delahaye, J.-P.** *Le fascinant nombre pi, Pour la Science, Paris, 1997.*
- Guedj, D.** *Le théorème du perroquet, Seuil, Paris, 1998, p. 472-485.*
- Larousse, P.** *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, Paris, 1866 (réédition Slatkine Genève-Paris, 1982), à l'entrée Archimède.*

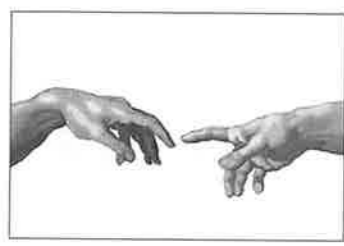


Cheval et équitation dans l'Antiquité

A la rencontre de la «plus noble conquête de l'homme»

Aurélien Schenk

L'histoire du cheval et de l'équitation se caractérise par un manque d'études approfondies récentes. Cela est d'autant plus étonnant que le cheval a été pendant des siècles le principal auxiliaire de guerre, le principal moyen de conquête et par conséquent le principal accessoire de l'histoire. Cet article n'ayant pas l'ambition de récrire l'histoire du cheval, il se contentera de donner un aperçu de sa longue coexistence avec l'homme et de souligner la valeur des connaissances équestres dans l'Antiquité.



Aux origines

RÔLE ESSENTIEL DANS L'HISTOIRE DES CIVILISATIONS

L'histoire de l'humanité a connu des événements primordiaux qui ont conditionné son évolution et transformé la destinée des peuples. On retiendra, entre autres exemples, l'invention du feu ou encore la maîtrise des métaux, sans pour autant oublier la domestication d'espèces animales des plus variées. Parmi celles-ci, aucune n'a été plus profitable à l'homme et ne l'a aussi fidèlement accompagné que le cheval. Sa rapidité procurant la maîtrise des grands espaces, il a toujours été présent aux côtés de nos ancêtres lors de leurs migrations et de leurs conquêtes.

LES DÉBUTS

L'homme de Cro-magnon connaissait déjà le cheval, dont le plus lointain ancêtre, l'Eohippus, vivait il y a quelques 55 millions d'années. Celui-ci était avant tout chassé pour sa viande. Le Tarpan et le petit cheval de Przewalski, dont il n'existe aujourd'hui

(notamment à Lascaux ou à la grotte Chauvet). Toutefois, si le cheval était connu depuis aussi longtemps, pourquoi sa domestication fut-elle à ce point tardive, n'intervenant qu'après celle du chien (env. 12'000 av. J.-C.), celle du mouton (env. 9000 av. J.-C.), ou celle du porc et de la vache (env. 7000 av. J.-C.)? Le cheval était sans doute trop méfiant, trop rapide à s'enfuir, trop difficile à capturer et à garder près des habitations. Les peuples nomades des steppes d'Asie centrale furent les premiers à le domestiquer vers le milieu du IV^e millénaire. Il fut alors utilisé pour sa viande, sa peau et accessoirement pour porter des charges pendant un peu moins de 2000 ans. Il faut attendre environ 1600 av. J.-C. pour qu'une première forme d'équitation voit le jour en Orient (inventée par les Assyriens, dit-on). Cette innovation a indubitablement transformé la vie des hommes.

NOS ANCÊTRES LES CAVALIERS

La selle et les étriers, de même que le mors étaient inconnus des premiers cavaliers. Cela, bien entendu, ne rendait la maîtrise du cheval que plus difficile et l'équilibre du cavalier encore plus précaire! Le premier instrument permettant de diriger le cheval devait se composer d'une simple corde nouée autour de l'encolure. L'effet d'étranglement provoqué lorsque le cavalier tirait sur la corde suffisait à arrêter sa monture, ou du moins, à ralentir la cadence. Le cheval était probablement tourné au moyen d'une baguette comme le pratiquent encore certains gauchos argentins. Mais l'homme s'est très vite aperçu qu'une pièce en bois (de renne, de cerf) ou en os, placée dans la bouche du cheval et munie de trous aux extrémités pour y fixer les rênes, était plus efficace; il inventa alors le mors. Cette partie du harnachement va connaître par la suite une diversification et une évolution technique très rapide (fig. 2). Afin de remédier à l'inconfort provoqué par la prééminence du garrot, une peau de bête a dû être placée assez tôt sur le dos du cheval. Ainsi, le premier prototype de la selle fut réalisé! Quant à la sangle, son apparition reste encore incertaine, mais expérience faite, il est possible de monter avec une

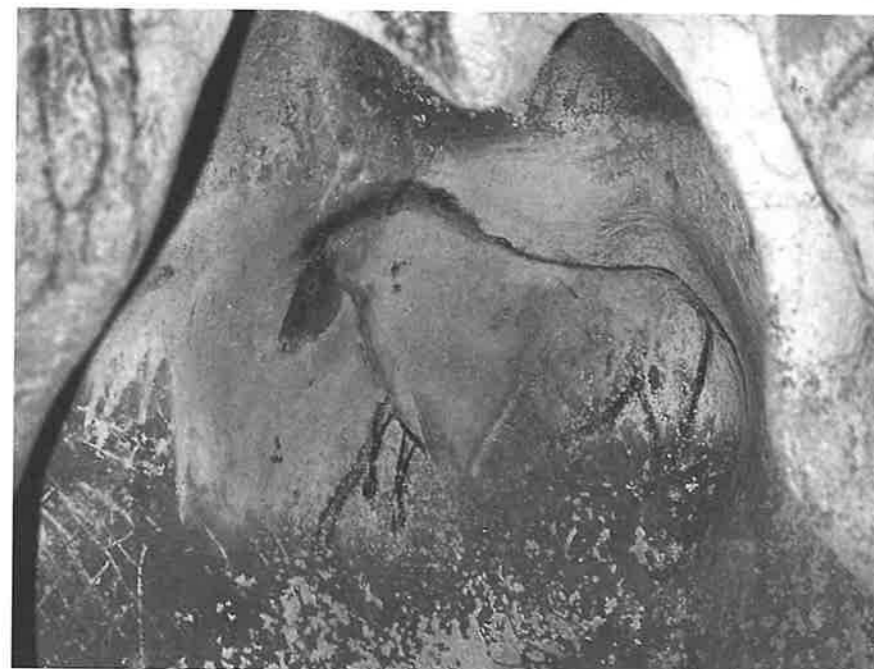


Fig. 1 Grotte Chauvet: cheval de petite taille, au corps massif et à la crinière dressée. J.M. Chauvet, *La grotte Chauvet à Vallon-Pont-d'Arc*. Paris, Editions du Seuil, 1995, fig. 85.

simple peau sans glisser¹. Peut-on affirmer dès lors que la première forme d'équitation était primitive et grossière? Quoi qu'il en soit, pour maîtriser un cheval avec si peu de moyens, un certain savoir-faire est de mise!

VALEURS DES CONNAISSANCES HIPPOLOGIQUES ET ÉQUESTRES

Malheureusement, parmi les premiers peuples cavaliers, aucun ne nous laissa d'écrit sur son équitation. Le plus ancien document, dont l'auteur est un Mède se prénommant Kikkuli, date du XV^e siècle av. J.-C. et se présente sous la forme de tablettes d'argile gravées en cunéiforme². Ce texte constitue un véritable programme de mise en condition physique des chevaux de guerre s'échelonnant sur 184 jours (texte 1). La précision de cette méthode frappe tout homme de cheval. Chacune des opérations, en effet, est calculée dans le but de tirer de l'animal le maximum de ses capacités. D'autre part, le choix diversifié du fourrage (épeautre, orge, avoine, malt, foin et paille) et le dosage minutieux de chaque ration (variant quotidiennement en fonction du type d'exercices accomplis) prouvent la maîtrise de connaissances à la fois pratiques et théoriques du cheval à une période très ancienne³.

Mais, c'est un Grec, Xénophon, qui va fournir au début du IV^e siècle av. J.-C. un certain nombre de principes d'école dont la valeur peut être encore retenue aujourd'hui. De la période romaine, il ne reste aucun traité équestre, mais la littérature fait souvent référence à la pratique vétérinaire, aux questions de morphologie et au bon usage des différentes races de chevaux. Des auteurs comme Virgile en 29 ap. J.-C. (*les Géorgiques*), Columelle au I^{er} siècle ap. J.-C. (*De Re Rustica*), Némésien au III^e siècle ap. J.-C. (*Cynegetica*), Palladius au IV^e ap. J.-C. (*De Re Rustica*) ont laissé des comptes rendus sur la conformation que doit avoir le bon cheval de guerre (force, souplesse du dos, capacité à se rassembler,...). Ces écrits confirment qu'une instruction équestre devait être dispensée.

Texte 1

(Col I, 1-10) «Premier jour: quand il (l'écurier) mène les chevaux à l'herbage en automne / il les attelle et il les fait aller au trot 3 milles (2700m) / mais il les fait galoper jusqu'à 7 champs (63m) / Au retour, en revanche / il les fait galoper jusqu'à 10 champs (90m)..... Ensuite, il les conduit à l'écurie / et leur donne une poignée d'épeautre, deux / poignées de grain (d'orge) / une poignée de foin, mélangé».

(L'art de soigner et d'entraîner les chevaux, texte hittite du maître écuyer Kikkuli, traduit et présenté par E. Masson, Lausanne, Favre, 1998)

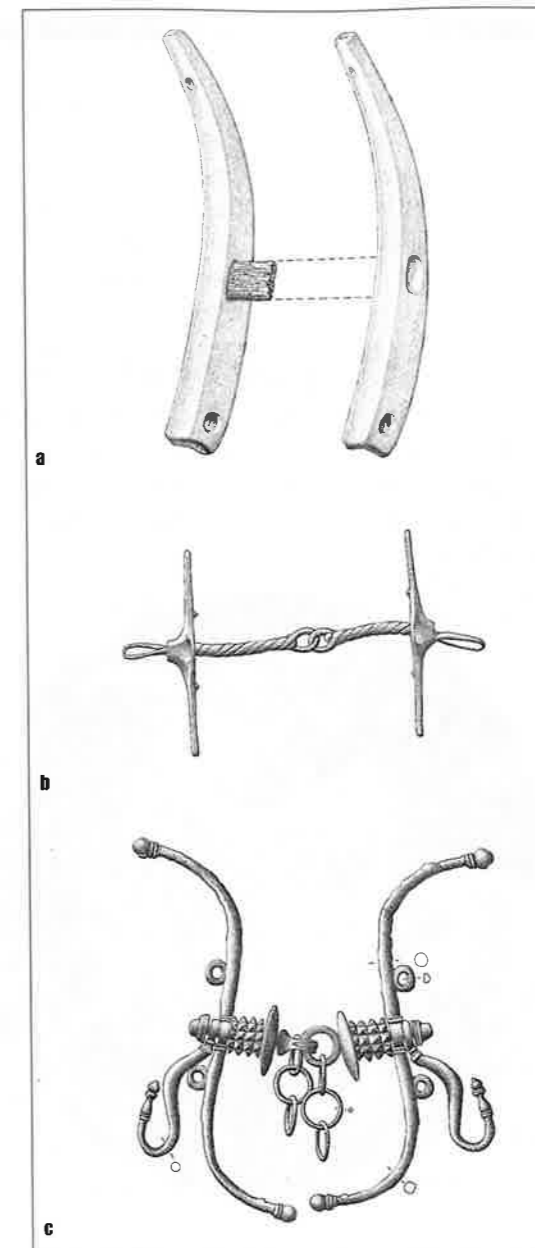


Fig. 2
a. Mors de type Auvergnier en corne et en bois (Corcelettes, env. 1200 av. J.-C.). H.G. Hütte, *Bronzezeitliche Trensen in Mittel- und Osteuropa*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1981, taf. 16, 169.
b. Filet brisé ordinaire (Mycènes, Bz, XIII^e siècle av. J.-C.). H. Donder, *Zaumzeug in Griechenland und Cypern*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1980, taf. 1, 3.
c. Mors à branches en «S» (Thèbes, Bz, V^e siècle av. J.-C.), véritable engin de torture! H. Donder, *Zaumzeug*, taf. 10, 80.

1 Les cavaliers des plaines hongroises, les Czikos (descendants de gardiens de troupeaux nomades) montent encore aujourd'hui avec des selles feutrées sans sangle.

2 Ces tablettes, d'environ 15 cm de large et 30 cm de haut, ont été découvertes en 1906 à Hattusha (un site non loin d'Ankara).

3 Cette routine peut être comparée à celle pratiquée, de nos jours, pour l'entraînement au concours complet, une discipline qui demande aux chevaux des efforts considérables sur de longues distances.

Xénophon et les débuts de l'«équitation classique»

Les représentations figurées sur la céramique de la période archaïque montrent des hommes assis lourdement sur le dos de leur monture et des chevaux crispés, cherchant à fuir l'action du mors en relevant la tête brutalement (fig. 3). Elles laissent ainsi percevoir, qu'à cette époque, les cavaliers ne bénéficiaient pas tous d'un bon enseignement⁴.

C'est pendant la période classique que l'équitation atteindra un certain degré de «perfection». La frise du Parthénon (milieu du V^e siècle av. J.-C.) en est le meilleur témoignage iconographique: les chevaux sont rassemblés, bien en main, et les cavaliers montant à cru sont détendus et en équilibre (fig. 4).



Fig. 3 Position incorrecte selon Xénophon: genoux relevés, le cavalier se contracte et cherche son équilibre en s'accrochant au cheval qui ainsi se débat (fin VI^e siècle av. J.-C.). J.K. Anderson, *Ancient Greek Horsemanship*, Berkeley, University of California Press, 1961, pl. 18b.

Xénophon, philosophe, historien, chef de guerre et surtout cavalier a, quant à lui, le mérite d'avoir analysé et codifié l'équitation. Il a écrit vers 380 av. J.-C. le premier ouvrage équestre qui nous soit parvenu intégralement: *De l'art équestre*. C'est essentiellement un manuel de dressage et d'emploi du cheval dans une perspective militaires. En effet, dans la mêlée, lorsque les mains du cavalier étaient occupées par ses armes, seuls des chevaux souples et réceptifs permettaient d'espérer en ressortir indemne. Xénophon se distingue aussi et surtout par l'actualité de ses préceptes et la valeur de son approche psychologique des équidés.

L'art équestre des Grecs de l'époque classique ne devait pas différencier sensiblement du nôtre. Les indications que donne Xénophon sur les exercices de «manège» en sont la preuve (texte 2), tout comme les conseils sur l'équitation d'extérieur, en terrain varié ou sur l'obstacle. Il en va de même pour ses préceptes concernant la position du cavalier, à savoir: garder le dos droit, les jambes souples et descendues (texte 3). C'est la condition sine qua non qui permet au cavalier de se tenir en équilibre et de rassembler sa monture. Cette position ne subira que quelques modifications mineures au cours des siècles et son efficacité se vérifie encore aujourd'hui.

D'autre part, l'exécution de mouvements qu'on appelle «mouvements avancés» témoigne de la maîtrise de l'équitation et de l'entraînement des chevaux⁶. En effet, Xénophon donne des indications d'ordre pratique concernant notamment le

Texte 2

(VII, 13-14) «Il est bon, encore, de travailler aux deux mains, pour que les deux barres (espace dépourvu de dent) deviennent égales en s'adaptant aux deux sens du travail. Nous recommandons aussi le huit allongé de préférence au huit arrondi. Ainsi, le cheval, déjà saturé de la ligne droite, tournera plus volontiers, et s'exercera à la fois à courir droit et à ployer son corps».

Texte 3

(VII, 5) «Lorsque le cavalier est à cheval nous ne recommandons pas qu'il soit placé comme sur une chaise, mais comme debout avec les jambes écartées. De la sorte il aura les cuisses mieux en contact, et sa position debout lui donnera plus de force, en cas de besoin, pour lancer le javelot et porter des coups du haut de sa monture».

Texte 4

(X, 15) «Quand il est parvenu à l'équitation de haute-école (lit. faire du travail à cheval avec l'allure fière), c'est, évidemment, que nous l'avons accoutumé, dans le premier temps du dressage, à partir au galop après une volte. Si, une fois qu'il sait le faire, on le retient avec la main en même temps qu'on lui demande de partir, il s'excite (c-à-d, il se cabre)... et dans sa colère élève en l'air les membres».

(Xénophon, *De l'art équestre*, texte établi et traduit par E. Delebecque, Paris, Belles-Lettres, 1978).

«piaffer» qui permettait de rassembler sa monture comme un ressort avant de se lancer brusquement en avant; la «pirouette», qui devait permettre au cheval d'aller de l'avant et de s'éloigner de la ligne de combat très rapidement; et la «levade», qui devait terrifier les soldats à pied

(texte 4). Bien que l'analyse de la succession des mouvements soit précise, il est certain que ces figures n'ont jamais atteint dans l'Antiquité le degré de perfection que nous connaissons au XXI^e siècle. Elles laissent pour le moins supposer l'existence de chevaux entraînés et de cavaliers confirmés.



Fig. 4 Cavaliers et chevaux sculptés sur la frise du Parthénon (milieu V^e siècle av. J.-C.). E. Berger, *Der Parthenon in Basel*, Mainz, Verlag Philipp von Zabern, 1996, p. 11.

Redécouverte: la Renaissance

L'incorporation de la Grèce à l'Empire romain provoqua quelque peu la stagnation des enseignements de Xénophon. Les Romains n'ont jamais intégré des cavaliers en masse dans leurs armées, faisant plutôt appel à des mercenaires étrangers montés. Ainsi, l'équitation ne fera plus beaucoup de progrès pendant plusieurs siècles et perdit de son raffinement. Les chevaliers du Moyen Age lourdement cuirassés n'étaient pas non plus des cavaliers dans le sens où Xénophon l'entendait. Les armures étaient pesantes, la mobilité réduite et les montures beaucoup plus massives et très peu maniables. Pour diriger, l'unique moyen consistait à utiliser éperons et mors hérissés de pointes. Malgré tout, les invasions intervenues de la chute de l'Empire romain jusqu'au règne de Charlemagne ont amené, notamment depuis l'Orient, des techniques du plus grand intérêt, comme l'arçon de selle, l'étrier ou encore le fer à cheval.

C'est à la Renaissance que l'art de l'équitation connaît un nouvel essor. Grâce au regain d'intérêt pour l'Antiquité classique, les textes de Xénophon sont redécouverts. Ils seront étudiés et les idéaux de légèreté et de bien-être du cheval vont être à nouveau adoptés. C'est dans les «Académies», créées dès le XVI^e siècle en Europe, que l'équitation va atteindre un haut degré de raffinement avec le développement des exercices de «Haute-Ecole»⁷ (fig. 5). Cette «Haute-Ecole» tire son origine de l'entraînement au combat à cheval de la Grèce classique. Elle sera promue au rang d'art équestre et développée en tant que passe-temps de la noblesse. Le livre de François Robichon de La Guérinière (1688-1751), *Ecole de Cavalerie* (1729), deviendra la bible de l'équitation qui fera très longtemps autorité dans le monde du dressage. Reprenant Xénophon, il adopte les bons principes du passé tout en écartant systématiquement les pratiques cruelles et artificielles.

⁷ Aujourd'hui, le terme de «Haute Ecole» qualifie cet art équestre poussé au plus haut niveau de perfection. Il n'est pratiqué qu'à l'Ecole Espagnole de Vienne et au Cadre Noir de Saumur.



Fig. 5 «Airs de Haute-Ecole» présentant le passage et la pirouette (XVIII^e siècle ap. J.-C.). Le mouvement des chevaux montre l'héritage de la Grèce classique. J.-P. Digard, *Le cheval, force de l'homme*, Paris, Gallimard, 1994, p. 94.



Et pour finir...

Les fouilles ont fourni de très nombreux mors et éléments du harnachement, datant pour les plus anciens du milieu du II^e millénaire avant notre ère; des tapis de selle en feutre du VI^e-V^e siècle av. J.-C. (fig. 6); des éperons et des hipposandales de l'époque romaine; mais également des traces considérées comme des vestiges d'écuries datant probablement du début de notre ère. Parallèlement, les sources littéraires décrivant la morphologie des équidés, leurs instincts, les techniques nécessaires à leur entretien (alimentation et pansage), les méthodes de reproduction ou encore les procédés de l'art vétérinaire nous apportent des preuves de l'évolution étonnante que l'hippologie et l'équitation ont atteint dès une période très ancienne.



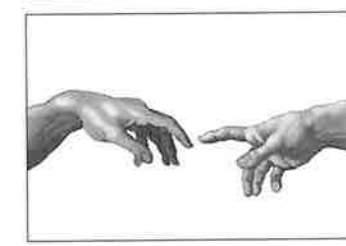
Fig. 6 Tapis de selle en feutre et en cuir, brodé de félins attaquant des rennes (Tombe de Pazyryk, Altaï oriental, VI^e-V^e siècles av. J.-C.). *Archéologia*, 376, mars 2001, p. 9.



Fig. 7 Dessin d'une reconstitution d'une hipposandale. P. Vigneron, *Le cheval dans l'antiquité gréco-romaine*, Nancy, Annales de l'Est, 1968, fig. 10.

L'ignorance du fer à cheval tel que nous le connaissons aujourd'hui est l'une des rares déficiences majeures de l'Antiquité. A une période où les routes romaines deviennent de plus en plus dures et abrasives pour les sabots des chevaux, l'ignorance du fer à clous paraît en effet inconcevable. L'hipposandale, qui est connue des Grecs et des Romains, est faite d'une pièce de métal maintenue sur le sabot par des lanières (fig. 7). De toute évidence, elle ne pouvait avoir qu'un usage exceptionnel (thérapeutique). Son maintien était précaire et les blessures qu'elle occasionnait par frottement des lanières sur la peau ne devaient pas être sans conséquences pour le cheval. Le fer cloué directement dans la corne ne serait apparu en Europe occidentale qu'aux alentours des VII^e-VIII^e siècles ap. J.-C. et représente par conséquent un progrès considérable.

Bibliographie



- AA. VV. «Le cheval et l'archéologie», in *L'archéologue*, Archéologie nouvelle, 53, avril-mai 2001.
- Anderson, J. K. *Ancient Greek Horsemanship*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1961.
- Dent, A. *The Horse through Fifth Centuries of Civilisation*, London, Phaidon Press, 1974.
- Digard, J.-P. *Le cheval, force de l'homme*, Paris, Découvertes Gallimard, 1994.
- Edwards, E. H. *Horses, their Role in the History of Man*, London, Willow Books, 1987.
- Lefebvre Des Noette, Ct. *L'attelage, le cheval de selle à travers les âges*, Paris, A. Picard, 1931.
- Loch, S. *Histoire de l'équitation classique, de l'antiquité à nos jours*, Paris, Ed. Maloine, 1994.
- Moore, M. B. *Horses on Black-Figured Greek Vases of the Archaic Period: ca. 620-480 B.C.*, Michigan, University Microfilms International, 1983.
- Tavard, Ch. *L'habit du cheval, selle et bride*, Fribourg, Office du livre, 1975.
- Vigneron, P. *Le cheval dans l'antiquité gréco-romaine*, Nancy, Annales de l'Est, 1968.

Xénophon et les débuts de l'«équitation classique»

Les représentations figurées sur la céramique de la période archaïque montrent des hommes assis lourdement sur le dos de leur monture et des chevaux crispés, cherchant à fuir l'action du mors en relevant la tête brutalement (fig. 3). Elles laissent ainsi percevoir, qu'à cette époque, les cavaliers ne bénéficiaient pas tous d'un bon enseignement⁴.

C'est pendant la période classique que l'équitation atteindra un certain degré de «perfection». La frise du Parthénon (milieu du V^e siècle av. J.-C.) en est le meilleur témoignage iconographique: les chevaux sont rassemblés, bien en main, et les cavaliers montant à cru sont détendus et en équilibre (fig. 4).



Fig. 3 Position incorrecte selon Xénophon: genoux relevés, le cavalier se contracte et cherche son équilibre en s'accrochant au cheval qui ainsi se débat (fin VI^e siècle av. J.-C.). J.K. Anderson, *Ancient Greek Horsemanship*, Berkeley, University of California Press, 1961, pl. 10b.

Xénophon, philosophe, historien, chef de guerre et surtout cavalier a, quant à lui, le mérite d'avoir analysé et codifié l'équitation. Il a écrit vers 380 av. J.-C. le premier ouvrage équestre qui nous soit parvenu intégralement: *De l'art équestre*. C'est essentiellement un manuel de dressage et d'emploi du cheval dans une perspective militaires. En effet, dans la mêlée, lorsque les mains du cavalier étaient occupées par ses armes, seuls des chevaux souples et réceptifs permettaient d'espérer en ressortir indemne. Xénophon se distingue aussi et surtout par l'actualité de ses préceptes et la valeur de son approche psychologique des équidés.

L'art équestre des Grecs de l'époque classique ne devait pas différencier sensiblement du nôtre. Les indications que donne Xénophon sur les exercices de «manège» en sont la preuve (texte 2), tout comme les conseils sur l'équitation d'extérieur, en terrain varié ou sur l'obstacle. Il en va de même pour ses préceptes concernant la position du cavalier, à savoir: garder le dos droit, les jambes souples et descendues (texte 3). C'est la condition sine qua non qui permet au cavalier de se tenir en équilibre et de rassembler sa monture. Cette position ne subira que quelques modifications mineures au cours des siècles et son efficacité se vérifie encore aujourd'hui.

D'autre part, l'exécution de mouvements qu'on appelle «mouvements avancés» témoigne de la maîtrise de l'équitation et de l'entraînement des chevaux⁶. En effet, Xénophon donne des indications d'ordre pratique concernant notamment le

«piaffer» qui permettait de rassembler sa monture comme un ressort avant de se lancer brusquement en avant; la «pirouette», qui devait permettre au cheval d'aller de l'avant et de s'éloigner de la ligne de combat très rapidement; et la «levade», qui devait terrifier les soldats à pied

(texte 4). Bien que l'analyse de la succession des mouvements soit précise, il est certain que ces figures n'ont jamais atteint dans l'Antiquité le degré de perfection que nous connaissons au XXI^e siècle. Elles laissent pour le moins supposer l'existence de chevaux entraînés et de cavaliers confirmés.



Fig. 4 Cavaliers et chevaux sculptés sur la frise du Parthénon (milieu V^e siècle av. J.-C.). E. Berger, *Der Parthenon in Basel*, Mainz, Verlag Philipp von Zabern, 1996, p. 11.

Texte 2

(VII, 13-14) «Il est bon, encore, de travailler aux deux mains, pour que les deux barres (espace dépourvu de dent) deviennent égales en s'adaptant aux deux sens du travail. Nous recommandons aussi le huit allongé de préférence au huit arrondi. Ainsi, le cheval, déjà saturé de la ligne droite, tournera plus volontiers, et s'exercera à la fois à courir droit et à ployer son corps».

Texte 3

(VII, 5) «Lorsque le cavalier est à cheval nous ne recommandons pas qu'il soit placé comme sur une chaise, mais comme debout avec les jambes écartées. De la sorte il aura les cuisses mieux en contact, et sa position debout lui donnera plus de force, en cas de besoin, pour lancer le javelot et porter des coups du haut de sa monture».

Texte 4

(X, 15) «Quand il est parvenu à l'équitation de haute-école (lit. faire du travail à cheval avec l'allure fière), c'est, évidemment, que nous l'avons accoutumé, dans le premier temps du dressage, à partir au galop après une volte. Si, une fois qu'il sait le faire, on le retient avec la main en même temps qu'on lui demande de partir, il s'excite (c-à-d, il se cabre)... et dans sa colère élève en l'air les membres».

(Xénophon, *De l'art équestre*, texte établi et traduit par E. Delebecque, Paris, Belles-Lettres, 1978).

Redécouverte: la Renaissance

L'incorporation de la Grèce à l'Empire romain provoqua quelque peu la stagnation des enseignements de Xénophon. Les Romains n'ont jamais intégré des cavaliers en masse dans leurs armées, faisant plutôt appel à des mercenaires étrangers montés. Ainsi, l'équitation ne fera plus beaucoup de progrès pendant plusieurs siècles et perdit de son raffinement. Les chevaliers du Moyen Age lourdement cuirassés n'étaient pas non plus des cavaliers dans le sens où Xénophon l'entendait. Les armures étaient pesantes, la mobilité réduite et les montures beaucoup plus massives et très peu maniables. Pour diriger, l'unique moyen consistait à utiliser éperons et mors hérissés de pointes. Malgré tout, les invasions intervenues de la chute de l'Empire romain jusqu'au règne de Charlemagne ont amené, notamment depuis l'Orient, des techniques du plus grand intérêt, comme l'arçon de selle, l'étrier ou encore le fer à cheval.

C'est à la Renaissance que l'art de l'équitation connaît un nouvel essor. Grâce au regain d'intérêt pour l'Antiquité classique, les textes de Xénophon sont redécouverts. Ils seront étudiés et les idéaux de légèreté et de bien-être du cheval vont être à nouveau adoptés. C'est dans les «Académies», créées dès le XVI^e siècle en Europe, que l'équitation va atteindre un haut degré de raffinement avec le développement des exercices de «Haute-Ecole»⁷ (fig. 5). Cette «Haute-Ecole» tire son origine de l'entraînement au combat à cheval de la Grèce classique. Elle sera promue au rang d'art équestre et développée en tant que passe-temps de la noblesse. Le livre de François Robichon de La Guérinière (1688-1751), *Ecole de Cavalerie* (1729), deviendra la bible de l'équitation qui fera très longtemps autorité dans le monde du dressage. Reprenant Xénophon, il adopte les bons principes du passé tout en écartant systématiquement les pratiques cruelles et artificielles.

⁷ Aujourd'hui, le terme de «Haute Ecole» qualifie cet art équestre poussé au plus haut niveau de perfection. Il n'est pratiqué qu'à l'Ecole Espagnole de Vienne et au Cadre Noir de Saumur.



Fig. 5 «Airs de Haute-Ecole» présentant le passage et la pirouette (XVIII^e siècle ap. J.-C.). Le mouvement des chevaux montre l'héritage de la Grèce classique. J.-P. Digard, *Le cheval, force de l'homme*, Paris, Gallimard, 1994, p. 94.



Et pour finir....

Les fouilles ont fourni de très nombreux mors et éléments du harnachement, datant pour les plus anciens du milieu du II^e millénaire avant notre ère; des tapis de selle en feutre du VI^e-V^e siècle av. J.-C. (fig. 6); des éperons et des hipposandales de l'époque romaine; mais également des traces considérées comme des vestiges d'écuries datant probablement du début de notre ère. Parallèlement, les sources littéraires décrivant la morphologie des équidés, leurs instincts, les techniques nécessaires à leur entretien (alimentation et pansage), les méthodes de reproduction ou encore les procédés de l'art vétérinaire nous apportent des preuves de l'évolution étonnante que l'hippologie et l'équitation ont atteint dès une période très ancienne.

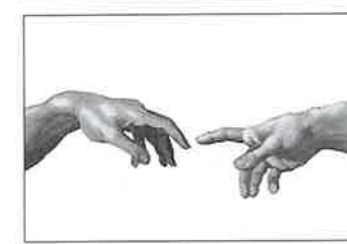


Fig. 7 Dessin d'une reconstitution d'une hipposandale. P. Vigneron, *Le cheval dans l'antiquité gréco-romaine*, Nancy, Annales de l'Est, 1968, fig. 10.

L'ignorance du fer à cheval tel que nous le connaissons aujourd'hui est l'une des rares déficiences majeures de l'Antiquité. A une période où les routes romaines deviennent de plus en plus dures et abrasives pour les sabots des chevaux, l'ignorance du fer à clous paraît en effet inconcevable. L'hipposandale, qui est connue des Grecs et des Romains, est faite d'une pièce de métal maintenue sur le sabot par des lanières (fig. 7). De toute évidence, elle ne pouvait avoir qu'un usage exceptionnel (thérapeutique). Son maintien était précaire et les blessures qu'elle occasionnait par frottement des lanières sur la peau ne devaient pas être sans conséquences pour le cheval. Le fer cloué directement dans la corne ne serait apparu en Europe occidentale qu'aux alentours des VII^e-VIII^e siècles ap. J.-C. et représente par conséquent un progrès considérable.

Bibliographie

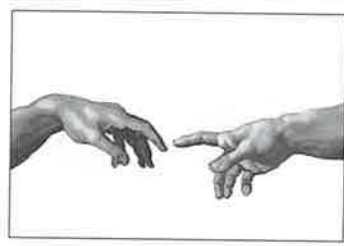
- AA. VV. «Le cheval et l'archéologie», in *L'archéologue*, Archéologie nouvelle, 53, avril-mai 2001.
- Anderson, J. K. *Ancient Greek Horsemanship*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1961.
- Dent, A. *The Horse through Fifth Centuries of Civilisation*, London, Phaidon Press, 1974.
- Digard, J.-P. *Le cheval, force de l'homme*, Paris, Découvertes Gallimard, 1994.
- Edwards, E. H. *Horses, their Role in the History of Man*, London, Willow Books, 1987.
- Lefebvre Des Noette, Ct. *L'attelage, le cheval de selle à travers les âges*, Paris, A. Picard, 1931.
- Loch, S. *Histoire de l'équitation classique, de l'antiquité à nos jours*, Paris, Ed. Maloine, 1994.
- Moore, M. B. *Horses on Black-Figured Greek Vases of the Archaic Period: ca. 620-480 B.C.*, Michigan, University Microfilms International, 1983.
- Tavard, Ch. *L'habit du cheval, selle et bride*, Fribourg, Office du livre, 1975.
- Vigneron, P. *Le cheval dans l'antiquité gréco-romaine*, Nancy, Annales de l'Est, 1968.



D'un sanglier à l'éclaté aux regards de daims, sur fond d'un crépuscule rougeoyant du Jura...

Joël Duvauchelle

La recette et la technique de cuisson des daims et autres sangliers des fêtes de fin de fouille du chantier archéologique d'Orbe-Boscéaz enfin révélée! Chronozones dévoile pour la première fois l'exquise démarche qui conduit de la chasse à la dégustation de la bête. Bonne lecture et... bon appétit!



Ce qu'il faut pour la cuisson à l'éclaté

Prendre un 4 x 4, tout autre véhicule ferait l'affaire. Suivre une petite route de forêt, rejoindre une fête de fin de fouilles, sur le site de la villa romaine d'Orbe, pour nous voir officier et goûter ces excellentes bêtes.

«Hé Juls ! tu fais simple!»

«Bon, cette technique est simple, mais demande pour une bête:»

DE LA MAIN D'ŒUVRE

3 personnes, une pour les préparations et la cuisson (10 h.), deux autres personnes pour : aider aux préparations de la bête, creuser les fosses, conduire le feu, et retourner l'animal (6 h.).

DES OUTILS

1 pince universelle, 1 tenaille, 1 marteau, 1 pelle, 1 pioche (1 machine-outil fera l'affaire), 1 hache, 1 scie (tronçonneuse), 1 perceuse et 1 mélangeur pour peinture (facultatif), 1 brosse métallique, 1 lampe à souder, 1 vaporisateur de 10 l.

DES USTENSILES ET ACCESSOIRES

2 seaux de 15 l., 1 seau de 10 l., 1 marmite de 10 l. en aluminium, 2 paires de gants de chantier, 2 sacs en toile de jute, 10 m. de corde de chanvre, 1 drap blanc (pour envelopper la bête), 1 hachoir, 1 pinceau à long manche, 1 cuillère à long manche, 2 couteaux à désosser, 2 fourchettes à viande, 2 pla-

Construction pour la cuisson à l'éclaté

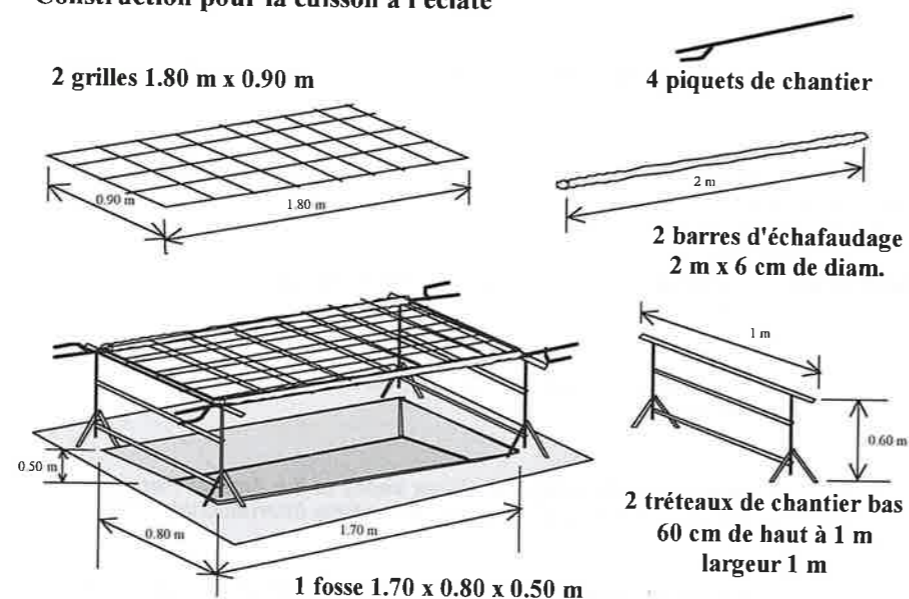


Fig. 1 Les ingrédients de base pour une cuisson à l'éclaté réussie!

DES AMÉNAGEMENTS

1 fosse 1.70 m. x 80 cm. x 50 cm. (de profondeur), 1 fosse pour la préparation des braises.

DES MATÉRIAUX

1 table de travail 2 m. x 1 m. x 80 cm., 2 tréteaux métalliques de chantier de 1.20 m. de largeur sur 60 cm. de hauteur (hauteur maximum 1 m.), 2 tréteaux 0.90 à 1 m. de haut (bois ou fer), 2 grilles de 1.20 m. x 0.90 en fer à béton (carrés de 10 x 10 cm.), 2 tubes d'échafaudage 2 m. x 6 cm. de diam., 5 m. de fil de fer solide et souple, 4 piquets de chantier, 2 clous de charpentier, 1 mètre (fig. 1).

teaux de service et des rouleaux de papier d'aluminium.

COMBUSTIBLE ET AUTRE

1 stère de bois, 50 kg. de charbon de bois, eau courante ou en quantité suffisante.

Ces différents éléments se trouvent pour la plupart sur un chantier de fouilles.

Finalement, pour allumer le feu, les puristes peuvent utiliser un briquet romain et du silex, étoupe et salpêtre, paille ; quelques allumettes et du papier journal feront toutefois l'affaire.

Recette pour le daim à l'éclaté, croûte miel picon!

Réalisation pour la fête de fin de fouilles d'Urba 2000.

Nombre de personnes : 50 à 70 pour un daim.

Temps de préparation : quelques heures.

Temps d'attente : 1 bon jour, voire plus !

Temps de cuisson : 5 à 6 h.

INGREDIENTS :

1 daim de 35 kg.

Le goût de la croûte : 100 g. de coriandre fraîche, 100 g. de menthe fraîche, 10 g. d'écorce de zeste d'orange séchée râpée, 1 l. de vinaigre de xérès, 1 kg. de miel, 50 g. de gingembre en poudre, 10 g. de piment de Cayenne en poudre, 250 g. de poivre.

En plus du goût : 2 kg. de miel, 2 kg. de moutarde douce, farine ou chapelure.

Les herbes : séchées et concassées (300 g environ), thym, laurier, sauge, cerfeuil, coriandre, menthe, et 100 g. d'ail en poudre.

La saumure de cuisson et de fin de cuisson : 10 l. de jus d'orange, 0.5 l. de citron concentré, 0.5 l. de gin ou de genièvre, 4 kg. de sel de cuisine, 1 l. de picon (un amer).

La veille:

Hachez finement la menthe, la coriandre, ajoutez les zestes d'écorces d'orange séchée, le gingembre en poudre. Le piment de Cayenne et 100 g. de poivre. Mélangez avec le vinaigre jusqu'à la consistance d'un amalgame sec. Dans une casserole, faites chauffer le miel, ajoutez 1 kg. de moutarde, mélangez, ajoutez la pâte aux herbes vinaigrées, bien mélanger. Laissez prendre chaleur, coupez le feu sous la casserole. Laissez refroidir et couvrez pour la nuit.

Le matin:

Mélangez dans une marmite en aluminium, le miel à la moutarde aux épices et le kilo de moutarde restant. Si cette préparation est trop liquide, ajoutez de la farine tamisée ou de la chapelure, laissez reposer un moment. Si au contraire la préparation est trop sèche, ajoutez du vinaigre.

Dans un seau de 10 à 12 litres, versez 3 litres de jus d'oranges (filtrez si nécessaire), 200 cl. de jus de citron concentré, 200 cl. de gin, ajoutez 1.5 kg. de sel fin, puis 6 litres d'eau (chaude).

Suivez la méthode de la cuisson à l'éclaté (voir plus haut).

Fin de cuisson du daim:

15 minutes avant la fin de la cuisson, sortez le daim hors du feu, enveloppez-le de papier d'aluminium. Remontez le feu à braises ardentes. Remettez le daim sur le feu, arrosez généreusement de picon pour le glacer, finissez la cuisson, découpez et servez, avec ...

Note: cette recette a été réalisée le 12 août 2000, avec deux daims de 30 kg. pour 150 personnes environ, avec ... Il me manquait le café Weg, un légume chaud et une sauce. Pour le sanglier, on peut remplacer le vin blanc par du cidre à raison de 5 bouteilles de cidre pour 3 litres de vin blanc, et réduire l'eau en proportion.

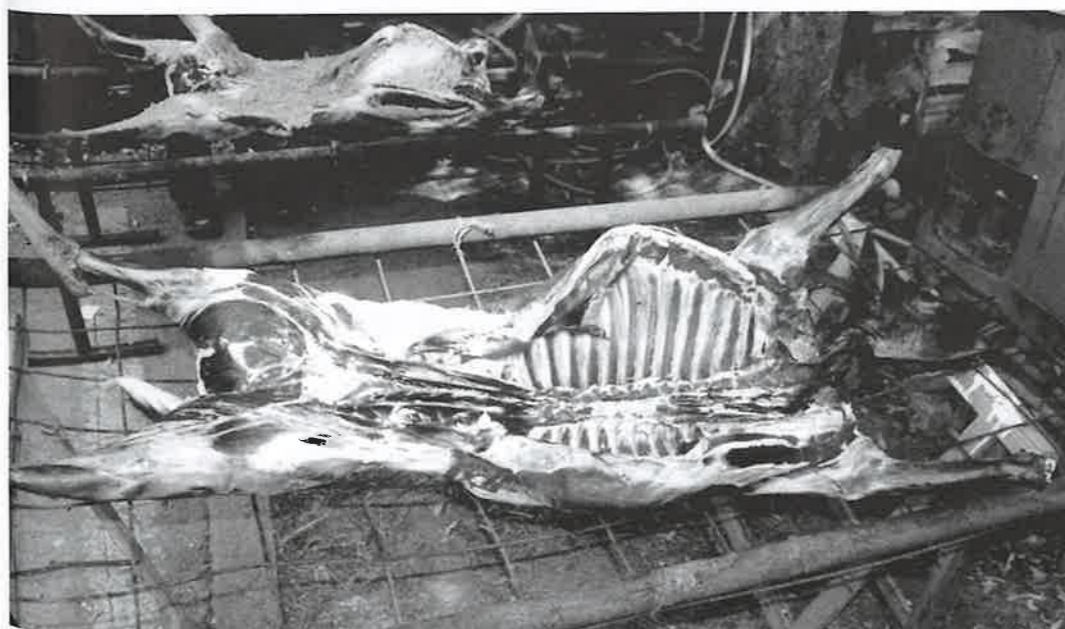


Fig. 2 La bête est sur la grille, prête à être moutardée. Au deuxième plan, l'ongion a déjà commencé! Photo IANA.

La méthode de la cuisson à l'éclaté

(Pour «la préparation» et «la saumure» voir les recettes dans les encadrés).

Idealement, 15 jours avant le festin, tuez, videz, et dépecez la bête. Mettez à reposer dans une chambre froide.

La veille, faites «la préparation», détendez la moutarde avec un peu d'huile, du vinaigre et ajoutez les herbes finement ciselées, les épices broyées au mortier. Filmez la préparation pour la nuit, et entreposez-la dans un endroit frais.

Le jour même, préparez deux fosses, une pour l'alimentation en braises du feu, et une pour la cuisson de la bête. Rassemblez le bois et le charbon de bois, à proximité de ces fosses. Allumez les deux feux.

Pendant ce temps, brûlez les poils restant de la bête, tête, pattes, en protégeant les chairs avec du papier aluminium. Sur deux tréteaux à l'ombre, installez une des deux grilles, fixez de chaque côté de cette grille, à l'aide de fil de fer, les deux montants d'échafaudage. Sur une table solide, posez la bête sur le dos, fendez d'un côté les côtes, le long de la colonne vertébrale (sans percer les chairs). Donnez-lui alors, un profil le plus plat possible. Enduisez l'intérieur de l'animal avec la préparation. Posez l'animal sur la grille (face moutardée

contre la grille!), puis badigeonnez généreusement la croupe de la bête (fig. 2). (Si la préparation est trop liquide, ajoutez un peu de panure, si elle est trop solide ajoutez du vinaigre balsamique). Fixez solidement la grille supérieure. Préparez «la saumure» et versez-la dans un brumisateuseur.

6 heures avant le repas:

Débutez la cuisson violemment pour créer une croûte, bouchez les trous qui peuvent se former dans cette protection, avec le reste de la préparation. Puis, réduisez la chaleur des braises, cuisez plus doucement, en appréciant les courbes de chair, pour l'alimentation des chaleurs du feu sous la bête. Retournez la bête régulièrement.

Après la création de la croûte, vaporisez la saumure, dessous et dessus, tout au long de la cuisson. Ajoutez des herbes et de l'ail en poudre de temps à autre, sur la partie exposée au ciel, et brumisez toujours généreusement. N'oubliez pas l'alimentation en braises.

En fin de cuisson, laissez reposer l'animal hors du feu, sous du papier d'aluminium. Puis remettez à la chaleur du foyer quelques instants. Démontez les grilles, découpez et servez avec ce qu'il vous plaira!

Recette du sanglier à l'éclaté!

Réalisation: fouilles d'Urba et archéologie vaudoise.

Nombre de personnes: 70 environ pour une bête.

Temps de préparation: quelques heures.

Temps d'attente: 1 jour et plus.

Temps de cuisson: 5 à 6 h.

INGREDIENTS:

1 sanglier de 70 kg., 5 kg. de moutarde forte, 1 l. d'huile (olive ou autre), 250 g. d'herbes: thym, romarin, sarriette, estragon, herbes de Provence, etc., 250 g. d'épices: coriandre, genièvre, clous de girofle, poivre noir, 100 g. d'ail en poudre, 6 kg. de sel, 9 l. de vin blanc, 1,5 l. de concentré de citron, 30 l. d'eau, panure ou farine, vinaigre balsamique.

La veille:

Dans un seau de 10 l. mettez 5 kg. de moutarde et détendez la avec un peu d'huile et du vinaigre balsamique. Ajoutez 50 g. d'herbes finement ciselées et 50 g. d'épices broyées au mortier. Mélangez bien, filmez le seau pour la nuit et entreposez le dans un endroit frais.

Le jour même:

Préparez la saumure dans un seau de 15 litres, avec 2 kg. de sel, 3 litres de vin blanc, 0.5 litre de concentré de citron et 10 litres d'eau. Mélangez à la perceuse, versez dans un brumisateuseur.

Préparez une nouvelle saumure pour la suite (et une troisième fois si nécessaire). Suivez la méthode de la cuisson à l'éclaté (voir plus haut).

Juste en fin de cuisson, laissez reposer l'animal hors du feu sur des tréteaux, 10 min. environ, sous du papier d'aluminium. Puis remettez à la chaleur du foyer quelques instants. Démontez les grilles, découpez et servez avec ...



Fig. 3 Scène habituelle de fête de fin de fouilles sur le site d'Orbe-Boscéaz, dans le canton de Vaud. Tout est en place pour la phase finale de la recette: la fameuse cuisson à l'éclaté. Photo IAHA.

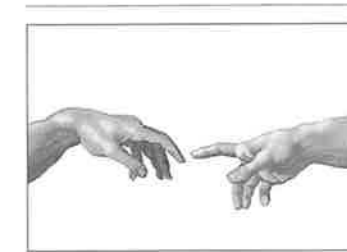


Fig. 4 Le sanglier est prêt. Il ne reste plus qu'à le découper et à déguster! Photo IAHA.

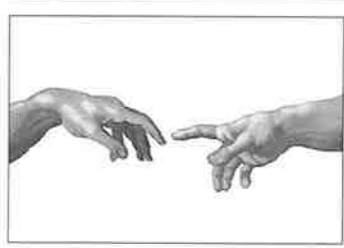
Chateaubriand à Pompéi

Un archéologue de notre temps

Yves Dubois

Entre conservation et ravages par omission, les réflexions anciennes - et frappées au coin du bon sens - d'un ambassadeur de l'Empire français, qui s'ignore précurseur de la sauvegarde du patrimoine.

Une ballade romantique?



Qui a visité ou visite aujourd'hui Pompéi est généralement fasciné par l'atmosphère qui se dégage de cette ville morte depuis 1922 ans, où l'on croit voir surgir, à la faveur d'un carrefour, d'une salle thermale, les habitants d'un autre âge. Si les meilleurs moments d'une telle découverte sont dans la promenade en solitaire dans des rues désertes, ou dans le privilège d'une maison ouverte au spécialiste, les foules de touristes, pour peu qu'on ne les voie qu'en silhouette ou à contre-jour, redonnent parfois l'illusion de la vie

mière moitié XX^e siècle, et celles prises après 1980, année du tremblement de terre dont il sera question plus bas, pour voir combien l'état de dégradation est patent : le soleil, les intempéries, les visiteurs ont, en moins de 20 ans parfois, détruit les mosaïques, effacés les peintures, desscellé les maçonneries. Que dire ou imaginer des monuments fouillés dès 1748 et laissés de tout temps à l'air libre? Ils ne sont plus, avec leurs moellons à nu, que les squelettes d'eux-mêmes. Une bonne dose de cynisme pourrait faire dire qu'ils sont désormais sans intérêt et bons à être réenterrés ou mieux, démolis pour permettre la fouille des états archaïques et républicains de la ville...

La sauvegarde et la protection des bâtiments dégagés n'ont en effet été vraiment engagées que dans la seconde moitié du XIX^e et durant le XX^e siècle, encore que de façon ponctuelle sur les monuments exceptionnels. Pourtant certains visiteurs y avaient pensé, bien avant cette époque, et avaient souligné l'importance d'une valorisation à long terme, voyant en cela plus loin que leur jouissance directe et fugace des vestiges encore bien conservés.

Chateaubriand fut l'un d'eux.

En 1803, l'auteur du *Génie du Christianisme*, auréolé de sa récente gloire littéraire, est en poste à Rome, poussé par Napoléon qui le rappellera dans le courant 1804 déjà, en raison de son peu de génie diplomatique. Chateaubriand profite de ce séjour pour rayonner vers diverses villes italiennes. Il est à Naples début janvier 1804, et visite Pompéi, Herculaneum et le musée de Portici en date du 11. Voici les réflexions que lui suggèrent les demeures et monuments vus ce jour-là :

«En parcourant cette cité des morts, une idée me poursuivait. A mesure que l'on déchausse quelque édifice à Pompéi, on enlève ce que donne la fouille, ustensiles de ménage, instruments de divers métiers, meubles, statues, manuscrits, etc., et l'on entasse le tout au Musée Portici. Il y aurait selon moi quelque chose de mieux à faire: ce serait de laisser les choses dans l'endroit où on les trouve et

comme on les trouve, de remettre des toits, des plafonds, des planchers et des fenêtres, pour empêcher la dégradation des peintures et des murs; de relever l'ancienne enceinte de la ville, d'en clore les portes, enfin d'y établir une garde de soldats avec quelques savants versés dans les arts. Ne serait-ce pas là le plus merveilleux musée de la terre? Une ville romaine conservée entière, comme si ses habitants venaient d'en sortir un quart d'heure auparavant!

On apprendrait mieux l'histoire domestique du peuple romain, l'état de civilisation romaine dans quelques promenades à Pompéi restaurée, que par la lecture de tous les ouvrages de l'antiquité. L'Europe entière accourrait: les frais qu'exigerait la mise en oeuvre de ce plan seraient amplement compensés par l'affluence des étrangers à Naples. D'ailleurs rien n'obligerait d'exécuter ce travail à la fois; on continuerait lentement, mais régulièrement les fouilles; il ne faudrait qu'un peu de brique, d'ardoise, de plâtre, de pierre, de bois de charpente et de menuiserie pour les employer en proportion du déblai. Un architecte habile suivrait, quant aux restaurations, le style local dont il trouverait des modèles dans les paysages peints sur les murs mêmes des maisons de Pompéi.

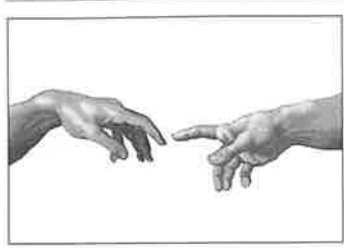
Ce que l'on fait aujourd'hui me semble funeste: ravies à leur places naturelles, les curiosités les plus rares s'ensevelissent dans des cabinets où elles ne sont plus en rapport avec les objets environnants. D'une autre part, les édifices découverts à Pompéi tomberont bientôt: les cendres qui les engloutirent les ont préservés; ils périront à l'air, si on ne les entretient ou on ne les répare».

On admirera tout ce que cet avis a de prémonitoire et de visionnaire, mais surtout de moderne - au-delà de solutions propres à son temps - dans son approche déontologique, tant de la restauration du monument que de l'archéologie de l'objet, qui ne prend toute sa valeur que situé dans son contexte. Chateaubriand avait une lucidité sur le destin des vestiges archéologiques qu'on ne retrouve que chez peu de ses contemporains; Scipion Maffei avait déjà suggéré en 1747 une approche analogue pour Herculaneum, d'autres ont suivi Chateaubriand. Mais il faudra attendre au moins un siècle pour voir adoptées et mises en oeuvre ses propositions de protection, des mesures qu'il préconisait à peine 50 ans après les premières fouilles effectuées sur le site. Toutefois, l'on peut dire que la pleine application d'un tel programme n'apparut que 180 ans après, suite au tremblement de terre de 1980: les dégâts

provoqués par le séisme et les pillages récurrents suscitèrent, auprès des autorités, une véritable prise de conscience de la valeur et la déperdition de ce patrimoine mondial: c'est le temps des restaurations, de l'arrêt des fouilles, mais aussi de la réflexion et des constats amers, comme celui de l'absence d'un inventaire systématique des trouvailles et de l'état des vestiges. C'est le moment de la création de la Surintendance Archéologique de Pompéi, effective dès 1982, et du *Progetto Pompei*, vaste entreprise nationale de sauvegarde de l'information et d'établissement de bases de données, tels *l'encyclopédie Pompei, pitture e mosaici* (PPM). C'est «le temps de la documentation» comme l'ont dénommé les Italiens, qui se poursuit toujours.

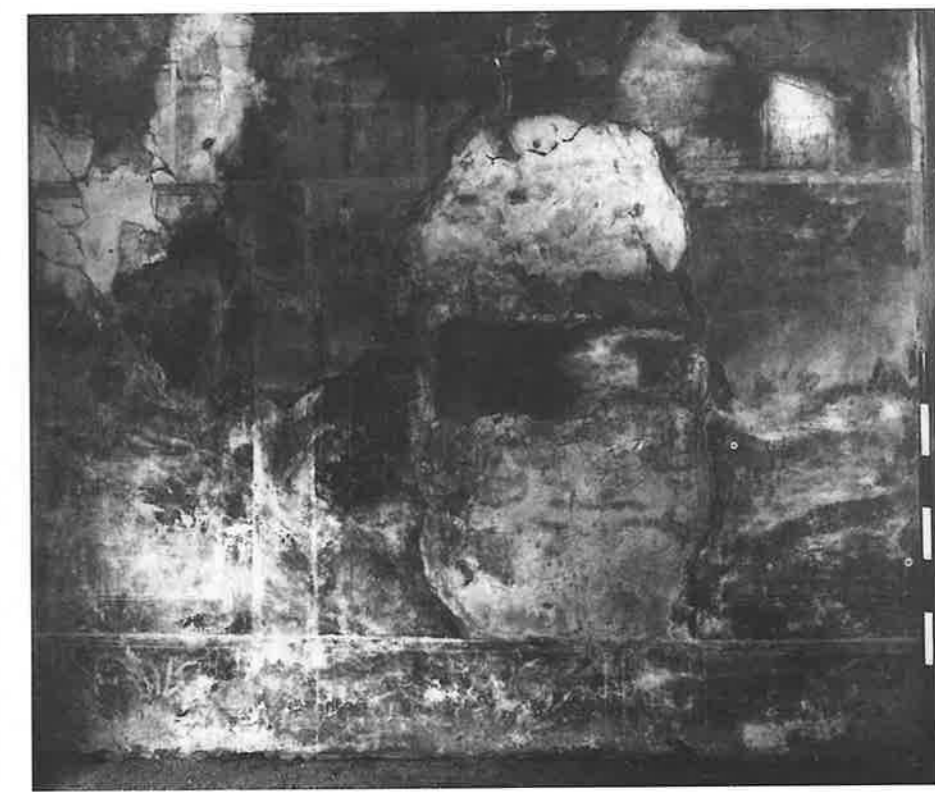
Et si certaines solutions, pourtant simples, avaient été prises dès 1804...

Imaginez-vous ce que pourrait être Pompéi aujourd'hui?



Tablinum d'une maison de Pompéi peu après son dégagement au début du XX^e siècle. Tiré de PPM III, p. 415.

qui grouillait alors sur les places et les trottoirs. Mais qui a feuilleté, ne serait-ce qu'une fois, la documentation gravée et photographique de l'ouvrage *Pompei, pitture e mosaici*, vaste inventaire des vestiges pompéiens édité dès 1990, sera effaré, voire accablé, par l'état de conservation alors dérisoire d'un site qui, au fur et à mesure des fouilles, s'était livré intact aux chercheurs, aux amateurs d'antiquités puis aux archéologues. Il suffit de comparer les photos prises au moment du dégagement d'édifices fouillés durant la pre-



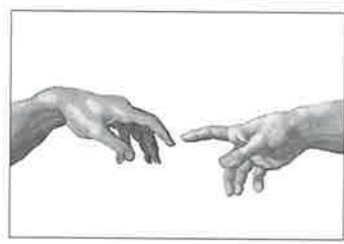
Le même tablinum, dans son état de 1980. PPM III, p. 417.

L'extrait du *Voyage en Italie* est tiré de l'édition parue en août 1944, comme sixième tome de la *Collection du Bouquet*, aux Editions Mermod à Lausanne, p. 145-147.

Les Grenouilles d'Aristophane n'ont pas fini de coasser...

Pascal Burgunder

Le théâtre grec retrouve les faveurs d'un large public: peut-être en fait ne les avait-il jamais vraiment perdu tant son monde est riche, tant il demeure un révélateur de notre société moderne... Peut-être même n'aura-t-il jamais été aussi précieux à cette société précisément en quête d'un nouvel humanisme. Les passions humaines, qu'il en coûte ou non aux positivistes, n'ont pas varié d'un iota et les désirs des Hommes, comme se plaît à le rappeler Guy Delafontaine, metteur en scène des Grenouilles, n'ont pas changé.



Pérennité du théâtre grec

Aussi longtemps qu'il en sera ainsi, le théâtre de la tradition grecque continuera à nous parler, en plus de figurer pieusement au rang de patrimoine de la culture mondiale! Il vit de chair et de sang, de frissons et de mouvements de l'âme et nous sert de miroir en même temps qu'il est le meilleur «défenseur et illustrateur» d'une culture que l'utilitarisme pressé ne saurait à lui seul abattre.

La scène lausannoise aura été généreuse, ce printemps, de productions théâtrales touchant de près ou de loin à l'Antiquité: Omar Porras présentait sa version des *Bacchantes* d'Euripide, le Groupe de Théâtre Antique de l'Université de Neuchâtel proposait ses *Grenouilles* d'Aristophane et enfin, dans l'enclos universitaire, une des deux troupes de la Sun and Moon Company renouvelait la mise en scène de *l'Antigone* de Sophocle. Un choix exceptionnel et des mises en scène à chaque fois audacieuses et

d'un feu d'artifice sanguinolent; on part, épuisée en main, à la recherche des bribes éparpillées d'hellénisme. Freud aura prêté son pantalon à Euripide à bon compte et le spectateur se sera senti ceinturé dans le siège interactif d'un simulateur du nom des Thermopyles!

S'extirper des Latomies; avec *l'Antigone* de Sophocle interprétée par la Sun and Moon Company et menée par R. Roelof Overmeer, on assiste à un spectacle dont la mise en scène est à la fois forte et subtile: un chœur de danseuses rythme de ses pas la consternation du spectateur face à la tragédie qui se joue sous ses yeux, des cris de solitude pour la destinée farouche et noble d'un cœur fier et fidèle, celui d'Antigone. La scène est maîtrisée, sans excès, les lignes sont épurées et le jeu des actrices et acteurs audacieux.

A mourir de rire! C'est le pari difficile et couronné de succès qu'aura tenu la troupe du GTA. Les



Fig. 1 Un public enthousiasmé... Tiré de *Péplum*, album de Blutch, Editions Cornélius, Paris, 1997.

s'attachant toujours à rendre le drame grec antique lisible à la lumière de notre modernité! Il est donc bel et bien fini le temps où la dramaturgie antique se jouait dans une atmosphère confinée, traînant à ses cothurnes la réputation fripée de l'ennui et de l'intellectualisme de salon...

Evidemment, chacun a sa vision propre du drame antique et en manie le message avec une dextérité dont le spectateur sera juge. Omar Porras aura fait «éclater» les *Bacchantes*: le rôle du texte s'en trouve amoindri, on mise sur le spectacle, voire sur le spectaculaire! Les membres déchirés du malheureux Penthée sont parties intégrantes

comédiens de Neuchâtel ont réussi la prouesse de faire rire sans trahir Aristophane! Faisant de la fidélité au texte original une question d'honneur, par le mot et par l'esprit, la troupe aura fait davantage que de «rendre sa verve à Aristophane», ainsi que l'écrivait C. Schmidt («Mettre en scène Aristophane ou le défi de la modernité» in *Pharos*, Journal de l'Association Antiquité Vivante, juin 2001), elle aura réalisé une traduction originale et moderne des *Grenouilles*! C'est à cette dernière représentation que nous consacrons quelques pages, sous la forme d'entretiens.

Le Groupe de Théâtre Antique¹

Fondé à l'initiative d'étudiantEs et d'assistantEs de l'Université de Neuchâtel, le Groupe de Théâtre Antique (GTA) s'est donné pour tâche de faire connaître le théâtre de l'Antiquité grecque et latine en le traduisant et en le représentant sur scène. Le groupe se produit pour la première fois à Neuchâtel en 1990 en interprétant *Lysistrata* d'Aristophane. Encouragée par le succès rencontré, la troupe travaille régulièrement à une nouvelle oeuvre dramatique antique, guidée en cela par un professionnel du théâtre, Guy Delafontaine, qui assure la mise en scène.

Le GTA fonctionne comme suit: un premier groupe de travail composé d'étudiantEs en philologie classique assure la traduction originale du texte; celui-ci est relu par l'ensemble du groupe, comprenant des étudiantEs de tous les horizons. La troupe entreprend ensuite de faire passer au drame l'épreuve de la scène! Des discussions ponctuent les différents niveaux d'élaboration de la pièce, ce qui fait que le texte est sans cesse redécouvert, réenvisagé et éventuellement retra-

Coax!

Les *Grenouilles* d'Aristophane sont écrites en pleine Guerre du Péloponnèse. Athènes, vainqueur aux Arginuses, refuse opiniâtement les ouvertures de paix de Sparte et s'automutile en condamnant ses généraux sous un prétexte fallacieux. La cité est au bord de la catastrophe quand meurt, l'un après l'autre, en 406, ses auteurs tragiques les plus fameux, Euripide et Sophocle. On décerne aux *Grenouilles* le premier prix du Festival des Lénéennes de 405 av. J.-C.

Prologue: Dionysos revêtu comme il se doit des nippes de l'efféminé, semelles compensées et jupette rose, est décidé à descendre aux Enfers accompagné de son esclave fripon Xanthias. Le dieu, patron du théâtre, affublé pour l'occasion des armes d'Héraclès, se renseigne chez ce dernier sur le chemin à prendre! Héraclès éclate de rire à la vue d'un Dionysos pareillement accoutré qui lui explique le plus sérieusement du monde le but de son voyage: aller chercher Euripide pour restaurer à Athènes un théâtre digne de ce qui y a été représenté par le passé. Héraclès le conseille, évoque les Initiés aux Mystères qui lui signaleront la fin de son périple. Avant cela, Dionysos doit traverser un lac résonnant de toutes parts des coassements de grenouilles infernales, qui donnent leur nom à la pièce. C'est Charon le passeur d'âmes qui assure le passage sur sa barge payante!

vaillé, ainsi que le précise Matteo Capponi, l'un des seuls acteurs à endosser à la fois le rôle de philologue et de comédien.

En plus des spectacles qu'il met régulièrement sur pied (*Lysistrata*, *Alceste*, les *Ménechmes*, les *Bacchantes*, les *Grenouilles* et, dernièrement, les *Métamorphoses* d'Ovide), le GTA a animé en 1997 une Journée de réflexion sur la traduction du théâtre. Loin d'économiser leurs efforts, les traducteurs se sont également chargés d'éditer leur travail. «Ce que les gens apprécient, confie Matteo, c'est que, en amateurs, nous mettons plein d'énergie dans notre travail (trop parfois!), on sent quelque chose de vivant, de jeune, d'enthousiaste».

La troupe a été récemment récompensée pour la mise en scène des *Grenouilles* d'Aristophane, jouées sur deux ans, lors de la 19^e édition du Festival National des Grandes Ecoles à Nice.

On se référera au site électronique du GTA pour davantage de renseignements:

www.unine.ch/antic/

Parodos: Le Chœur des Initiés se fait entendre qui entonne des hymnes, comme lors des processions qui conduisaient les Athéniens à Eleusis.

Scènes diverses: Dionysos et son compère Xanthias arrivent, après bien des bouffonneries, à la Porte d'Hadès où commence la seconde partie de la pièce. Le portier d'Hadès, Eaque, croyant reconnaître Héraclès dont Dionysos revêt toujours la défroque, le menace bien fort, ce voleur de Cerbère! De crainte de prendre une raclée, le dieu remet vite son déguisement à son esclave Xanthias et ainsi débute un nouvel épisode burlesque au terme duquel nos deux couards seront finalement bastonnés avant d'être amenés à Pluton!

Parabase: Le Chœur se répand en conseils à la cité, l'incitant par de nobles avis à pardonner aux bons et honnêtes citoyens qui ont été partisans de l'oligarchie: il faut que les Athéniens se réconcilient pour lutter contre la racaille des démagogues.

Scènes de l'agôn: Dionysos est finalement reconnu; il tombe à point nommé: on s'apprête en effet à juger qui d'Eschyle ou d'Euripide mérite le trône de Roi de la tragédie parmi les Morts. Le Chœur prévoit un duel sans merci que Dionysos est appelé à arbitrer. Une joute littéraire s'engage; Euripide vilipende l'emphase de son adversaire tandis qu'Eschyle lui rétorque en l'accusant d'avoir amolli les Athéniens. Le débat s'envenime

¹ Merci à Sandrine Cornut de son aide technique.

et devient plus technique: les deux poètes vident leurs sacs, un catalogue de reproches touchant aux prologues des pièces, aux parties lyriques, etc. Le spectateur hilare assiste à une véritable revue, agrémentée de citations, d'insultes autant que de pastiches!

Interviews

Les deux entretiens qui suivent ont été réalisés à quelques jours d'intervalle. Guy Delafontaine, metteur en scène des *Grenouilles*, et Emmanuelle de Dardel, comédienne interprétant Charon et Pluton, ont accepté de répondre à quelques questions et de confronter notre manière de voir le théâtre aujourd'hui avec le théâtre d'Aristophane; le particularisme du comique grec était évidemment au centre de nos préoccupations! Matteo

Dionysos se résout, au final, à devoir peser les vers des deux tragiques sur une balance, «comme au marché aux fromages». Le poids de ceux d'Eschyle est nettement supérieur. Pluton intervient en personne pour lever toute incertitude et c'est bien Eschyle qui est habilité à revoir la lumière!

Capponi, rôle central des *Grenouilles*, puisqu'il y interprétait Dionysos, s'est lui aussi volontiers prêté au jeu de l'interview, au sortir d'une représentation des *Métamorphoses* d'après Ovide, mises en scène par le même Guy Delafontaine dans le cadre du Festival Science et Cité, à Neuchâtel! Les questions qui lui sont réservées traitent davantage de problèmes liés à la traduction et à l'approche critique du texte.

ENTRETIEN AVEC GUY DELAFONTAINE ET EMMANUELLE DE DARDEL, «À-PROPOS» DE MATTEO CAPPONI

Pascal: Comment êtes-vous arrivé au GTA?

Guy: J'ai rejoint le groupe en 1990; il venait de traduire la *Lysistrata* d'Aristophane. C'est la démarche fondatrice du groupe: traduire une pièce de l'Antiquité, en faire une nouvelle traduction pour la scène, orientée pour la représentation actuelle. Désireux de faire aboutir l'expérience, le groupe décide de jouer, ce qui s'est avéré compliqué sans l'aide d'un metteur en scène! Par divers canaux, on m'a proposé de monter Aristophane que j'adore. En l'occurrence, il s'agissait de *Lysistrata*. C'était, en plus d'un spectacle, une grande expérience! Le groupe a continué sur sa lancée en réalisant de nouvelles traductions puis en faisant appel à mes services. Peu à peu, les apprentis comédiens ont cherché à connaître



Fig. 2 Joueur d'autos. Blutch, op. cit.

quelques règles de mise en scène... ma compétence ne tient cependant pas de l'écriture mais du jeu du comédien. Il faut créer un univers dans lequel jouer: c'est ce que j'appelle la mise en scène! Je n'essaie pas de faire oeuvre de metteur en scène, je me mets au service des différents éléments à disposition.

Pascal: Quels sont les apports du monde académique? Constituent-ils un frein ou donnent-ils au contraire un élan particulier à la création?

Guy: Chacun, étudiantEs, assistantEs, a son bagage d'«intellectuel»! Dans le fond, au moment de monter sur scène, ce bagage est mis de côté. Le cadre de l'Université n'intervient pas, ce n'est donc pas un poids. L'Université nous sert de réservoir d'acteurs, elle nous soutient dans la mesure où elle donne de l'argent... le théâtre devient ainsi une petite vitrine de l'Université! Mais nous n'acceptons aucune contrainte...que l'on se garde

d'ailleurs bien de nous donner!! On n'a de compte à rendre à personne.

Matteo: Il y a actuellement une majorité de participants, issus des rangs de la Faculté des Lettres, qui ne sont pas forcément acoquinés à l'Antiquité et qui, pour cette raison peut-être, apportent une certaine fraîcheur à la troupe.

Pascal: Comment votre travail est-il perçu par l'Université?

Matteo: Les premiers organisateurs ont toujours voulu garder un peu de distance par rapport à l'Uni, c'est-à-dire garder une marge de liberté! On reçoit des subventions de l'Uni mais c'est presque le seul lien que l'on a avec l'institution. Mais il n'y a jamais de compromis ou de volonté de mainmise de la part de celle-ci. Le GTA reste en dehors de l'Uni; pour les *Métamorphoses*, le travail s'est déroulé de concert

avec un professeur de latin, le texte d'une pièce a pour la première fois été traduit dans le cadre d'un séminaire. C'est là un premier lien ébauché entre le GTA et l'institution universitaire, puisque des étudiants ont pris part en séminaire à la traduction du texte. On ne peut pas demander aux étudiants en philologie d'être «théâtraux» et inversement aux actrices et acteurs d'être des hellénistes. Mais tout le monde s'accorde à trouver la pièce intéressante et a envie de jouer.

Ce à quoi aboutissent les traductions universitaires, c'est la plupart du temps à un texte informe et injouable! Si l'on traduit des pièces de théâtre, c'est dans l'optique de les jouer. L'absurdité, c'est d'aller voir jouer une *Antigone*, un *Hippolyte* dont la traduction est récitée: ça ne passe pas! Cela en devient presque drôle de lire les traductions! On reste cependant conscient de la dette que l'on a à l'endroit de ceux qui nous ont précédé dans l'exercice de la traduction et on utilise leurs travaux comme tremplin pour accéder à quelque chose d'autre. Au début, c'est une gêne mais il faut savoir passer outre.

Pascal: Comment avez-vous choisi les *Grenouilles* d'Aristophane?

Guy: Après avoir fait *Lysistrata*, *Alceste*, les *Bacchantes* et les *Ménechmes* de Plaute, on s'est proposé de monter une pièce d'Aristophane. Les *Grenouilles* se sont imposées d'elles-mêmes. Les fondateurs du groupe en parlaient de longue date. La thématique, en résumé, pose la question de l'utilité du poète, de son art, le théâtre...on éclate de rire! La réponse aristophanienne, grecque, semble évidente: ça sert à améliorer la cité, à se poser les bonnes questions, à échanger. Il n'y a pas de problème de légitimité! Dans notre monde moderne, on est très loin de cela. A quoi ça sert? A rien, c'est pourquoi c'est indispensable, est-on tenté de dire. Le théâtre n'est plus reconnu comme partie intégrante de la cité. Ce n'est pas un art reconnu par l'ensemble des gens. Aristophane représente pour moi un art au maximum de sa force, c'est un génie! Il faut aller voir ses comédies pour comprendre comment il posait des questions.

Pascal: Vous connaissez bien les pièces de l'Antiquité; y avait-il quelque chose de propre à Aristophane, dans ses *Grenouilles*, qui a fait de cette mise en scène une expérience différente des autres?

Guy: C'est une question difficile. Les *Grenouilles* ressemblent aux autres pièces d'Aristophane. Il y a une première partie extrêmement burlesque pendant laquelle on est ballotté d'un endroit à l'autre. Ça a l'air plus facile à vivre que la seconde partie, qui expose une discussion plus pointue. Dans les *Grenouilles*, on se demande à quoi sert le théâtre. De quel théâtre a-t-on besoin? Cette discussion faisait peur. Mais Aristophane a su comment rendre cela sur scène, avec brio. On a donc essayé, à force de travail, de situer le niveau du discours du dramaturge.

Pascal: Et pourtant, par son essence même, le théâtre grec sert à quelque chose; il y a un fort contraste avec la société actuelle...

Guy: Absolument. En fait c'est la seule question qui fait que l'on peut se demander si l'on peut encore jouer ce théâtre-là. Dispose-t-on encore de suffisamment de référents pour faire fonctionner ce théâtre? Je pense que tout fonctionne très bien: le type d'humour, la problématique, les contours psychologiques, bien que caricaturés; il y a une série d'éléments traitant de l'humain, de l'humour, de la nature d'un spectacle, toutes questions qui restent totalement d'actualité. Je suis convaincu que l'être humain a finalement très peu changé sur ce type de questions-là. Bien sûr, la philosophie a progressé, la science aussi. Mais les désirs fondamentaux restent identiques. On continue à en parler! Par contre, lorsque l'on évoque l'utilité et le rôle du théâtre dans la cité, on est là vraiment dans un *espace-temps* totalement différent. Pour les Grecs, le théâtre tient lieu de réunion politique, de fête, de rassemblement, etc. Le théâtre est conçu pour accueillir tous les citoyens. On participe à la vie de la cité en regardant une représentation théâtrale. Donc les poètes, les comédiens, sont des super-citoyens, des «rois de la cité»! Notre monde est évidemment totalement étranger à cela. Le théâtre est volontiers considéré comme un simple divertissement.

Pascal: Vous avez évoqué le «cadre d'énonciation» social du théâtre grec; est-ce qu'il y un prix à payer pour représenter Aristophane à l'heure actuelle?

Guy: Il ne me semble pas. On considère que l'on est extrêmement fidèle à Aristophane. Quant Aristophane met une réplique dans la bouche de tel acteur, on suit l'auteur. On essaye d'avoir un respect complet du texte original. Au moment où l'on passe à la mise en scène, on s'efforce de respecter ce rapport au texte. En parallèle, on fait en sorte que cela reste perceptible au moment de la représentation. Le théâtre étant une chose de l'instant, l'effet produit doit lui aussi être immédiat. Le *Hic et nunc* [NB: un des personnages prononce cette expression latine dans la pièce] est effectivement un des anachronismes dû à la mise en scène; un des personnages utilise cette citation latine: d'un côté, c'est totalement absurde, d'un autre, chez Aristophane aussi on trouve des sauts temporels! Mettre du latin dans une pièce d'Aristophane, c'est faire preuve d'une espèce de fidélité dans l'intention de l'auteur. Il n'y a pas de contradiction!

Pascal: la question de l'adaptation n'entre finalement pas en jeu...

Guy: Je ne considère pas que nous avons réalisé une adaptation! Je vois dans notre pièce une traduction. Nous avons joué une traduction pour le monde d'aujourd'hui. Le théâtre traduit doit l'être dans la langue d'aujourd'hui. Pour «maintenant». Nous ne disposons plus de mémoire de la langue grecque en tant que spectateurs. La traduction est éminemment dépendante autant que représentative, elle vieillit très vite! Quand je parle d'Aristophane comme d'un génie, c'est à travers le prisme de la traduction. Cependant, en travaillant avec les comédiens, je ressens cette force de l'auteur qui subsiste «malgré» la traduction. Tous les phénomènes de rythme, qui sont très importants au théâtre, sont déjà induits par quelque chose qui dépasse la traduction. Le rythme de la pièce est propre à l'écriture originale: les longs discours, les parties plus courtes, la façon dont un épisode burlesque introduit le début de la deuxième partie, tout cela témoigne d'un art abouti et parfaitement maîtrisé! Il y a là une grande virtuosité qui est conservée, qui reste valable. Je le sens, en tant qu'acteur, en tant que spectateur! La traduction conserve ces aspects, par volonté de demeurer fidèle. L'art d'Aristophane est aménagé de sorte à ce que le spectateur passe d'une chose sérieuse à une autre, cette fois parfaitement triviale: ce qui correspond bien à la nature humaine. Aristophane excelle à battre en brèche les perceptions arrêtées, les clichés romantiques dont notre société est toujours victime. Voilà comme je ressens cet art. Il y a une naïveté exprimée au travers de certaines idées brutes.

Pascal: Et derrière sa défroque de boute-en-train, Aristophane touche à la corde sensible des Athéniens: la cité d'Athènes est en pleine crise politique, la guerre au pied de ses murs et, qui plus est, la cité est privée de ses dramaturges les plus appréciés, les plus célèbres; Aristophane accuse-t-il donc les traits d'un clown triste?

Guy: Tout comique est basé sur une douleur! La comédie n'est autre que l'autre volet du tragique, un revers de médaille. Les deux choses sont liées. Aristophane, tout comme Chaplin, part d'une situation pénible, «tragique», qui, à l'aide d'un traitement propre, d'un décalage, fera apparaître le comique. Le propre du comique se base sur un décalage. C'est vrai! On va au Royaume des Morts, un mort ne veut pas porter des bagages: c'est Aristophane! On rigole bien. On rit de soi-même, on peut rire des autres, on peut rire ensemble.

Pascal: Et l'idéal pour vous serait-il de jouer, comme c'était le cas à Athènes au moment des festivals, des tragédies avant que de représenter une comédie?

Guy: Il faudrait tenter ce type de marathon! Mais comment intéresser d'autres personnes que des spécialistes à vivre ce type d'expérience? Passer la porte d'un théâtre n'est pas forcément une chose simple à notre époque. Le théâtre s'est catégorisé au fil de l'histoire. Et aujourd'hui la scène est relativement coupée de son public. Le spectacle comique nécessite par exemple une certaine masse critique pour que le rire s'exprime franchement dans le public.

Pascal: Le duel entre Eschyle et Euripide, arbitré par Dionysos, institue-t-il la querelle des Anciens et des Modernes?

Guy: C'est une question à laquelle je n'ai pas voulu répondre dans la mise en scène. Une question parallèle reviendrait à analyser la position d'Aristophane et son choix. Que doit penser le spectateur? Personnellement, je l'ignore! J'ai essayé de dire, comme dit Dionysos, «Je les aime les deux, je ne sais pas quoi choisir!». Dionysos ne sait pas qui choisir, lui non plus. Il finit par choisir le plus vieux, le plus ronflant. Est-ce une dernière plaisanterie d'Aristophane qui fait éclater tout le théâtre de rire parce que l'on choisit le mauvais? Je ne sais pas. J'aurais plutôt tendance à pencher pour cette dernière théorie sans vouloir vraiment l'affirmer. Dans la pièce, tant Euripide qu'Eschyle sont caricaturés... Aristophane ne choisit pas non plus, il travaille à une situation de manière théâtrale. Et en fait, peu importe, pourvu que l'on en ait un bon! Pour Dionysos, les deux sont bons; l'illusion du théâtre est démontrée par la pièce: au moment où Dionysos demande des conseils pour sauver Athènes, il obtient des réponses complètement ridicules: le théâtre sait poser des questions, il ne sait pas résoudre des problèmes; le théâtre, comme les comédiens, n'est pas là pour imposer une morale, il est là pour amuser les spectateurs. Aristophane -je peux le ressentir à travers la pièce- a certainement joué sur scène; le rapport du théâtre à la cité est un rapport de pouvoir, de dérision et de servitude. Dans la pièce des *Grenouilles* on trouve cette réplique: «On a renié le salaire des poètes»; quelqu'un a proposé qu'on rogne le salaire du dramaturge qui s'est moqué de lui durant le dernier festival.

Pascal: Pour un public non-averti, le duel Euripide-Eschyle est difficile à comprendre; en tant qu'arbitre de cette dispute, est-ce que tu n'as pas imaginé la rendre plus contemporaine? Quel a été l'avis de la troupe à ce sujet?

Matteo: On pensait effectivement d'abord transposer cette dispute. On imaginait bien que personne n'arriverait à comprendre l'enjeu du débat entre les deux poètes! On avait plusieurs solutions: transposer le débat dans le domaine musical par exemple, dans tout autre domaine pour ne pas dire dans

n'importe quel autre... cela signifiait du même coup que la dispute instaurée dans la pièce par Aristophane formait une sorte de «matrice». On a préféré comprendre en profondeur le débat entre Eschyle et Euripide en accentuant peut-être un peu les contrastes et en trouvant une forme d'expression qui lui corresponde sans dénaturer ou détourner le texte. On hésitait à faire d'Eschyle un poilu et d'Euripide un rescapé de Mai 68. Mais on a préféré garder cet épisode, somme toute toujours très actuel, qui évoque en creux la question de la place du poète dans la société. On s'est tous accordé pour voir dans ces deux personnages deux poètes qui parlent du rôle de la poésie; et c'est relativement bien perçu par le public, si l'on fait l'effort de l'y conduire. Dans cet énorme jeu de citations dont les deux poètes s'assèment mutuellement, on a cherché à trouver des correspondances: les citations d'Eschyle deviennent des alexandrins à la mode de Racine, quelquefois on a puisé dans le registre de chansons françaises... on s'est rendu compte aussi que la langue française était moins souple, mais qu'elle permettait néanmoins de rendre le débat accessible!

Pascal: Dans les *Grenouilles*, tu as interprété le rôle de Charon; était-ce un personnage difficile à appréhender?

Emmanuelle: Je ne suis pas sûre que ce soit là un rôle plus difficile qu'un autre. Charon réapparaît dans la littérature médiévale, il est bien connu et je l'ai interprété comme un autre personnage.

Pascal: Comment en es-tu venue au théâtre?

Emmanuelle: Le théâtre m'avait toujours beaucoup intéressé et c'est par l'intermédiaire d'un camarade, Matteo, que je suis entrée dans la troupe du GTA.

Pascal: Quels étaient tes points de repère par rapport au monde de l'Antiquité, à la mythologie?

Emmanuelle: Ils étaient peu nombreux! J'ai fait un peu de latin à l'Uni, mais c'est surtout la pièce elle-même qui fournit ces points de repère, au fur et à mesure du travail.

Guy: Le début des *Grenouilles* n'est finalement pas très éloigné du théâtre contemporain, de l'oeuvre de Ionesco par exemple: un bon gag au début pour commencer le spectacle dont on feint d'ignorer comment le faire débiter... On est là en pleine mise en abyme, et donc pas très éloigné de procédés identiques mis en oeuvre dans la littérature «moderne»!

Emmanuelle: Si le spectateur est en général effrayé à l'idée de voir un spectacle de l'Antiquité, il ressort de la pièce convaincu de la modernité d'un auteur comme Aristophane! Le spectateur est pris, presque happé, dès le début de la pièce; à Lausanne, on a d'ailleurs entendu rire dès l'entrée en scène de Xanthias!

ENTRETIEN AVEC MATTEO CAPPONI

Pascal: Quelles difficultés présente le rôle de Dionysos dans la pièce des *Grenouilles*?

Matteo: Les problèmes soulevés par ce rôle sont inhérents à la nature de la divinité; Dionysos possède un côté très versatile en lui! Il fallait pouvoir passer d'un registre à l'autre et passer du Dionysos infâme des *Bacchantes*, représentées il y a quelques années par notre troupe, à ce Dionysos des *Grenouilles* qu'il faut un peu comprendre comme un clown. On m'a enseigné le théâtre en partant du jeu des clowns, je retrouvais aussi dans cette pièce beaucoup du jeu clownesque, ainsi que l'on peut le voir au Cirque Knie. Cette perception du jeu est appuyée par la mise en scène de Guy qui est volontiers clownesque et pittoresque... C'est un ton à prendre! Tout cela se révèle particulièrement dans les *Grenouilles*. Le danger, c'est d'en faire trop ou pas assez. C'est un rôle qui sert de faire-valoir! On peut observer une transition dans le jeu entre la première et la deuxième partie qui est assez difficile à assumer. Il y a en permanence des décalages, des contrastes qui sont autant de difficultés qui nous renseignent sur les paradoxes que faisaient vivre les Grecs à leurs divinités: les voilà qui font les pitres sur scène! On le ressent clairement en le jouant: la pièce joue en permanence sur cette sacralité des dieux qui passe à la trappe. C'est ce décalage qui rend la chose intéressante et à la fois difficile.

Pascal: Dans certains commentaires, on évoque la possibilité que Dionysos ait été joué par deux acteurs; est-ce que tu as ressenti ce personnage comme double?

Matteo: Non. Il y a pourtant une différence de dynamique; dans la première partie, Dionysos est le personnage central. Dans la seconde, il devient arbitre. Il cède un peu la place aux deux acteurs qui incarnent Eschyle et Euripide mais il y a une continuité entre les «deux» Dionysos! Il est burlesque au début et le reste jusqu'à la fin. Avec un seul acteur pour jouer ce personnage, on perçoit également mieux le renversement qui s'opère; décidé au début à ramener Euripide, c'est finalement Eschyle qu'il choisit pour revenir de l'Hadès.

Pascal: Par rapport aux pièces que tu as déjà jouées, est-ce que tu as vécu, avec les *Grenouilles*, quelque

chose de particulier, de plus difficile? Est-ce que tu incarnerais de la même manière un personnage d'une pièce de Corneille?

Matteo: Non, je pense que l'on profite d'une liberté plus grande en interprétant un texte d'Aristophane. Puisque ses comédies sont peu représentées et que nous disposons de notre propre traduction, nous avons l'impression de jouer une création totale et je n'avais pas d'exemple pour ce Dionysos. Dionysos tragique est plus connu; celui d'Aristophane moins. C'est pourquoi je m'aide des clowns pour ce rôle. Dans les *Bacchantes*, Euripide n'assigne à Dionysos qu'un seul but; on peut suivre le fil de ses actes d'un bout à l'autre de la pièce. Dans les *Grenouilles*, c'est rocambolesque! Dionysos forme un couple avec Xanthias, compagnonnage souvent réutilisé ensuite; dans la deuxième partie, le dieu se présente presque uniquement de faire-valoir aux deux poètes tragiques, Eschyle et Euripide. C'est une des difficultés de la pièce: le dieu n'a d'utilité qu'à rendre le débat plus accessible, plus léger, plus drôle! Voilà la difficulté...devoir renchéir ironiquement dans un débat qui concerne la littérature. Cette séquence montre un Dionysos en perpétuel décalage; le comédien qui l'incarne ne doit donc pas hésiter à passer de son aspect fonctionnel...On ressent bien toute cette dynamique.

Pascal: Tu es une des rares personnes de la troupe à être à la fois helléniste et acteur; est-ce que ta vision et ta connaissance du monde grec font que tu tiens à défendre certaines choses, lors de la mise en scène par exemple?

Matteo: Oui. Avec le premier groupe de travail, on a lu les apparats critiques, on a lu les commentaires, on a donc usé d'une approche philologique. Derrière chaque phrase, je me souvenais du texte grec et de la polémique qui pouvait se présenter derrière tel ou tel mot, telle ou telle approche. On peut donc toujours ramener son grain de sel! On fait donc plus attention à ce que certaines questions soulevées par des philologues ne passent pas à la trappe pour des questions de mise en scène. Mais, cela dit, il y a également un retour qui s'opère lorsque le metteur en scène nous éclaire sur des questions soulevées par le texte grec. Il y a donc une collaboration réelle entre metteur en scène et traducteurs. J'ai tenu à défendre le texte dans son entier; Guy n'est pas du genre à se cabrer et les quelques discussions qui ont eu lieu autour du texte concernaient, par exemple, des passages du chœur qui tombaient un peu à plat et que l'on avait peine à comprendre. En tant que philologues, on sert un peu de garde-fou à la mise en scène, parfois de guide mais toujours dans une atmosphère d'étroite collaboration.

Pascal: Est-ce qu'il arrive que l'on retravaille la traduction en cours de route?

Matteo: A partir du moment où la traduction est acceptée, le débat est laissé de côté. Le metteur en scène accepte le texte tel qu'il est. La lecture du texte établi a lieu ensuite avec toute la troupe et on procède alors à des adaptations en vue de la scène: on rajoute des blagues et le tout est soumis à des «oreilles extérieures». C'est le premier test après lequel on retravaille encore le texte. Une fois le texte établi, il faut passer à la mise en scène et Guy est là le maître d'œuvre. Il y a parfois lieu de retourner ponctuellement, au texte grec; mais généralement on sépare les deux temps pour ne plus se baser que sur le texte traduit.

Pour les *Grenouilles*, il aura fallu un an et demi pour peaufiner la pièce. On se contente de dire qu'on ne réalise pas une adaptation mais une sorte de transposition.

Pascal: Est-ce que les figures de la mythologie grecque et romaine (la troupe vient de jouer les *Métamorphoses* d'après Ovide) parlent facilement à un public actuel?

Matteo: Il y a «trois cercles» de spectateurs: le premier, constitué d'hellénistes et de latinistes qui connaissent ces histoires et qui viennent pour en apprécier la mise en scène et son aspect vivant. Le deuxième cercle, celui des personnes qui ont des souvenirs de la mythologie et qui réagissent parfois avec un peu de nostalgie. Le troisième cercle est composé des spectateurs qui ne connaissent rien à la mythologie mais qui sont captivés par le génie d'Ovide. Ils nous font confiance! Guy croit évidemment à ces histoires qui ont en elles une dynamique particulière et son sentiment se révèle toujours vrai. On peut donc avoir un plaisir direct et moderne. Les gens ont parfois peur de l'Antiquité; ils s'imaginent un monde poussiéreux et dénué de vie, ils peuvent également ne pas se sentir attirés par le théâtre. Notre effort est récompensé pour peu que l'on s'investisse aussi activement que sur scène en faisant la promotion de notre travail. La société contemporaine a tout de même conservé un fond de cette culture et un attachement à ce monde antique; nous menons un double combat pour l'Antiquité et le théâtre. Mais ça marche! Il ne faut pas non plus cacher l'énorme travail de modernisation qui est fourni lors de la mise en scène, à preuve, la jupette de Dionysos, ses semelles compensées, etc. mais tout cela se justifie par notre parti pris de transposition.

Nous profitons d'un «statut scientifique» qui nous permet, au besoin, de nous justifier devant n'importe qui, d'un «statut professionnel» également, par notre metteur en scène...notre cercle de spectateurs s'élargit ainsi petit à petit. On cherche à casser un peu la simple autocélébration entre philologues!

Pascal: Il y avait dans votre mise en scène des références explicites au monde politique suisse, à la politique européenne et bien d'autres clins d'oeil à la modernité...qui n'ont pas manqué de faire réagir votre public! N'y a-t-il pas trahison du texte d'Aristophane?

Matteo: On le trahit forcément! Aristophane avait sa propre analyse politique, son «idéologie», réactionnaire. Dans la parabase, on parle de faits politiques. Aristophane entrait sans doute lui-même sur scène à ce moment-là pour asséner ses quatre vérités aux Athéniens présents au théâtre. On devait ainsi assister à une sorte de revue; on a essayé de conserver cet aspect-là des choses. Nous ne sommes cependant pas des politiciens et notre but n'est pas et ne peut pas être celui d'Aristophane: le public présent ce soir au théâtre n'est pas celui, citoyen, d'Athènes. Il y avait cette fonction dans le théâtre grec que nous nous efforçons de maintenir un petit peu en l'adaptant à notre sensibilité politique et à nos personnalités. Nous n'avons pas eu envie de faire trop de politique: on s'est contenté de choisir une tête de Turc! On a été également moins virulent qu'Aristophane, en laissant de côté les attaques personnelles pour généraliser un peu; là où il accuse un sportif ou un artiste en particulier, on a généralisé et on a pris un parti un peu plus universel...ce qui n'a pas manqué de faire réagir les spectateurs! Il y avait ceux qui étaient tout à fait d'accord, (une fois même la parabase a été applaudie!), une autre fois on nous a reproché d'être trop peu piquants, d'autres encore étaient choqués. On peut cependant dire que si l'on arrive à faire quelques remous avec cette parabase, c'est qu'on a réussi à atteindre un certain niveau. Les attaques politiques se sont transformées en joutes comiques.

Pascal: Quelle importance avaient-elles, pour toi, ces *grenouilles infernales*? Est-ce que le sort à réserver au chœur, question souvent débattue dans la mise en scène moderne du théâtre antique, vous a posé problème?

Matteo: On doit ici beaucoup au metteur en scène. Certains soutiennent que le chœur des grenouilles n'existait pas et que l'on n'entendait qu'une voix! C'est l'aspect théâtral qui l'a emporté et cela aurait été vraiment dommage de laisser de côté ses grenouilles dont on peut faire quelque chose d'extraordinaire. C'est un des moments phares de la scène... et ces amphibiens à la langue bien pendue permettent tout simplement de mieux comprendre l'intitulé de la pièce! Ils chapeautent la pièce en êtres mi-terrestres mi-chthoniens qui font la transition entre deux mondes: les grenouilles constituent une transition scénique parfaite. On a utilisé ce chœur au sens de «performance», il n'y avait pas de raison de s'en priver!

L'importance du chœur est primordiale: il met tout le monde sur un pied d'égalité. Ce que Guy aime beaucoup dans ces pièces de l'Antiquité, c'est notamment la présence de parties chorales et l'on s'est rendu compte que les rôles principaux s'effaçaient devant le chœur. Dans une période où l'on a tenté de supprimer le chœur, à le réduire à la portion congrue ou à le faire survivre par esthétisme, on a pu mesurer pleinement la force qu'il avait et on s'est accordé sur la nécessité de le conserver dans la pièce. Il y insuffle une dynamique: le chœur donne la réplique, il enrichit considérablement la pièce de bien des manières. On va à rebours du vedettariat instauré dès le début du XX^e siècle notamment par le cinéma.

Pascal: J'ai même l'impression que les spectateurs ont réagi très positivement au rôle joué par le chœur, sa présence active semble correspondre à une attente du public...

Matteo: On sent cette présence du chœur rendre la pièce plus accessible; on sent que n'importe qui pourrait se trouver intégré au chœur et coasser d'une même voix avec lui. C'est vrai que le chœur est un puissant moyen d'accès à la poétique développée par Aristophane dans ses pièces: le chœur participe activement, il pleure, il flatte, il apprécie et l'on a bien sûr beaucoup travaillé à cet aspect-là des choses, en faisant du chœur un conduit vers l'action mais aussi un «décompresseur»!

Pascal: Quel est ton avis sur les spectacles qui présentent aujourd'hui les pièces de l'Antiquité?

Matteo: Eh bien, c'est surtout le problème du rapport au texte original qui intervient de manière saisissante! On ne lit plus vraiment le texte et il semble que l'on fasse rarement appel à des spécialistes. On a tendance à accepter les traductions sans y retourner, sans s'attacher à faire évoluer l'oeuvre tramonde poussiéreuse et dénué de vie, ils peuvent également ne pas se sentir attirés par le théâtre. Notre effort est récompensé pour peu que l'on s'investisse aussi activement que sur scène en faisant la promotion de notre travail. La société contemporaine a tout de même conservé un fond de cette culture et un attachement à ce monde antique; nous menons un double combat pour l'Antiquité et le théâtre. Mais ça marche! Il ne faut pas non plus cacher l'énorme travail de modernisation qui est fourni lors de la mise en scène, à preuve, la jupette de Dionysos, ses semelles compensées, etc. mais tout cela se justifie par notre parti pris de transposition. Nous profitons d'un «statut scientifique» qui nous permet, au besoin, de nous justifier devant n'importe qui, d'un «statut professionnel» également, par notre metteur en scène...notre cercle de spectateurs s'élargit ainsi petit à petit. On cherche à casser un peu la simple autocélébration entre philologues!

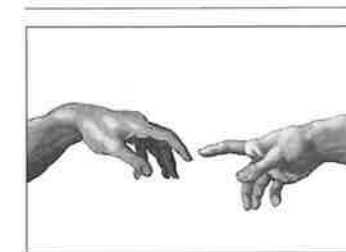


Fig. 3 Cavalier... Blutch, op. cit.