

RECHERCHES SUR LA SCULPTURE FUNÉRAIRE DE PALMYRE *

(Tavv. LIX-LXV)

Le rôle historique de Palmyre, « fiancée du désert », a été caractérisé on ne peut mieux par Pline l'Ancien. Suivant son opinion, la ville située entre deux puissances hostiles, Rome et les Parthes, fut toujours le premier objet de leur vigilance en cas de mésentente¹. Les paroles du polyhistor romain fournissent la clé pour comprendre la politique des Palmyréniens et les conditions du développement économique de la ville au temps de l'épanouissement de l'Empire Romain.

La situation est beaucoup plus compliquée dans le domaine culturel. Pour bien comprendre l'art palmyrénien, il faut toujours considérer les éléments orientaux et occidentaux, or ni les uns ni les autres ne sont homogènes. La culture palmyrénienne s'est formée au sein d'un peuple sémite influencé par les Arabes et les Parthes. D'autre part, pour Palmyre l'Occident c'était aussi bien la Grèce que Rome. L'élément hellénistique dans la culture de la ville est évident. L'élément romain dans l'architecture ne fut jamais nié, dans la sculpture il ne fut pas encore étudié². Trouver ses manifestations éventuelles sera une des tâches de cet article.

La sculpture funéraire de Palmyre se présente en principe sous forme du portrait, dont l'aspect et le style sont très variés. Partout et toujours se pose aux savants un problème crucial: les portraits

* Ce texte fut le sujet d'une conférence tenue le 19.12.75 à l'Université de Rome, dans la Chaire d'Archéologie des provinces Romaines d'Institut Archéologique.

¹ PLINE L'ANCIEN, *NH* V, 87-88.

² D'après D. SCHLUMBERGER, *L'Orient Hellénisé*, Paris, 1970, pp. 97-98, l'architecture palmyrénienne était entièrement romanisée, tandis que les arts figuratifs prolongeaient jusqu'à la chute de la ville la tradition orientale et surtout celle de la Mésopotamie parthe. D'après H. SEYRIG, *Antiquités Syriennes* 3, 1953, pp. 115-124, l'occidentalisation de la sculpture palmyrénienne fut superficielle et incomplète.

funéraires, produits en série, étaient-ils de véritables portraits physiologiques ou juste des types? Il semble qu'à Palmyre on rencontre les uns et les autres. Quelles étaient les causes de ce phénomène? Nous essayons de donner plus bas une réponse basée sur des faits concrets.

Un problème général posé par l'art funéraire aux savants est celui de ses rapports avec la religion et plus précisément avec l'eschatologie. Quelles sont les traces de croyances eschatologiques dans la sculpture funéraire de Palmyre? Est-il possible de retrouver le dualisme Orient-Occident dans la religion palmyrénienne par l'interprétation du programme iconographique du décor sépulcral? C'est notre dernière question et peut-être la plus importante.

Palmyre, en tant que ville d'importance, vécut du I^{er} siècle avant n.è. jusqu'à la septième décennie du III^e siècle après n.è. (l'an 273). En cette période, relativement courte, se place le développement de l'art palmyrénien. Les caractéristiques de cette chronologie ont entraîné une périodisation spécifique: l'archaïsme palmyrénien se place aux I^{ers} siècles avant et après n.è., l'art classique s'étend sur le II^e siècle et la période tardive coïncide avec la même époque dans l'Empire tout entier.

Au début de la période archaïque, le tombeau palmyrénien se présente sous forme d'une simple sépulture, depuis la fin du I^{er} siècle avant n.è. surmonté d'une stèle. Les plus anciennes stèles étaient inscrites et aniconiques, ensuite viennent celles décorées d'un voile et de palmes, probablement symbole du passage entre la vie terrestre et l'outre-tombe. Au début du I^{er} siècle de n.è. apparaît la figure humaine debout, souvent devant ou derrière le voile³. Les stèles à figures survécurent aux tombes primitives et durèrent, légèrement modifiées, jusqu'à la fin du II^e siècle. Pourtant ces images n'ont jamais pris un caractère de portrait véritable.

Vers la fin du I^{er} siècle avant n.è. le tombeau palmyrénien change d'aspect. Au lieu d'une tombe creusée dans le sable du désert avec un simple sarcophage en terre cuite apparaît le tombeau collectif en forme de tour.

Les tours les plus anciennes étaient dépourvues de décor. Celui-ci n'apparaît que dans le deuxième quart du I^{er} siècle, limité à la façade

³ M. GAWLIKOWSKI, *Monuments funéraires de Palmyre*, Warszawa 1970, pp. 34-40.

portant parfois un lit surmonté par le groupe du banquet⁴. On le plaçait à mi-hauteur de la tour, dans une niche, ou accolé à la façade comme un balcon. Le banquet palmyrénien se compose en principe de personnages masculins gisants, féminins assis et enfin d'autres debout (membres de la famille du gisant). Depuis le début jusqu'à la chute de Palmyre, cette catégorie suivit un développement constant, maintenant son aspect caractéristique qui fait la différence fondamentale entre le banquet palmyrénien et les autres. Notamment, il prolonge par ses figures assises et debout la dalle verticale du lit sculpté. Cette manière, compréhensible dans le décor d'une façade, placé au-dessus des yeux des spectateurs, devient peu logique dans le cas d'un sarcophage, dont le couvercle non décoré se trouve derrière le banquet dressé. Il semble que cette particularité est strictement liée à la très forte prévalence dans la sculpture palmyrénienne du bas-relief sur la statuaire.

Dans la seconde moitié du I^{er} siècle se place un développement rapide des tours à murs droits, en bel appareil et avec plusieurs chambres funéraires superposées⁵. En même temps, ou peu après, se développèrent les hypogées composés aussi de galeries et de chambres funéraires, souterraines⁶. Avec toutes ces chambres nommées exèdres débute l'art des bustes funéraires en relief qui servaient à fermer les loculi destinés aux défunts, comme dans des catacombes. En principe les loculi ne pouvaient rester anonymes, un portrait du défunt avec inscription faisait connaître à chacun qui reposait en ce lieu.

Pareillement au banquet, le buste funéraire eut une longue vie: depuis la moitié du I^{er} siècle⁷ jusqu'à la fin de la ville. Il était

⁴ GAWLIKOWSKI, *op. cit.*, p. 45 (pour les dates), p. 72, fig. 36 (tour de Kithôt), p. 96 (pour les banquets sur les façades). Cf. aussi A. FROVA, *L'arte di Roma e del mondo romano*, Torino 1961, figs. 651, 696.

⁵ GAWLIKOWSKI, *op. cit.*, pp. 77-79.

⁶ Les hypogées se divisent en sous-sols des tours et des temples funéraires (ces derniers non étudiés) et les tombeaux indépendants. Les vastes exèdres avec un somptueux décor n'existaient que dans ce dernier type. Pour les monuments datés, cf. GAWLIKOWSKI, *op. cit.*, pp. 48-50 et 110-128. Cf. FROVA, *op. cit.*, fig. 698.

⁷ Le plus ancien portrait-buste daté par l'inscription remonte à l'an 65-66, cf. H. INGHOLT, «Fragment of relief from Palmvra, 65/66 A.D.», *Acta Archeologica* 1, 1950, pp. 191-194. L'ouvrage fondamental sur les portraits palmyréniens est celui de H. INGHOLT, *Studier over Palmyrensk Skulptur*, København 1928; cf. un résumé anglais, Id., *Palmyrene and Gandharan Sculpture*, Yale 1954.

beaucoup plus répandu que le banquet, vu le nombre de loculi dans chaque chambre, qui ne pouvait abriter que 3-5 banquets au plus. Le buste, lié d'une façon très intime au personnage représenté, a donné naissance, aux II^e-III^e siècles, au portrait physionomique. Par conséquent, deux catégories de portraits existaient: un portrait-type, représentant l'âge et le statut social à l'aide d'un code iconographique, et un portrait physionomique, rendant les traits individuels du modèle⁸. A côté de visages uniformes, aux traits réguliers (*Tav. LIX, 1*), nous rencontrons des figures laides (*Tav. LIX, 2*) ou bizarres et parfois des types ethniques bien marqués, visiblement non indigènes⁹. Mais, et j'insiste sur ce point, la ligne de démarcation n'est pas celle entre un portrait physionomique de bon atelier et un portrait-type médiocre. Dans les deux catégories existent des chef-d'œuvres et des pièces banales ou ratées. Nous reviendrons encore sur ce problème et nous tâcherons de le résoudre sur la base de nos fouilles et recherches personnelles.

En même temps que les bustes, mais plus particulièrement dans la seconde moitié du II^e et la première moitié du III^e siècle, se développe le relief du banquet¹⁰. Au début du II^e siècle, il se déplace vers l'intérieur de la chambre funéraire au rez-de-chaussée de la tour et acquiert une nouvelle fonction. Après avoir décoré la façade de l'édifice funéraire, maintenant il ferme une rangée de loculi, puis un demi-siècle plus tard on le place dans les hypogées et enfin, toujours au II^e siècle, son support en forme de kliné devient le front d'un véritable sarcophage. La dernière étape connue jusqu'à présent était le groupement de trois sarcophages-lits avec leurs banquets en forme de triclinia, suivant les coutumes gréco-romaines du repas¹¹.

Parfois le portrait palmyrénien prend la forme d'une statue, située elle aussi à l'intérieur d'une chambre funéraire, mais comme

⁸ Cf. dernièrement A. BOUNNI, « Un nouveau panorama de Palmyre », *AAAS* 21, 1971, p. 125.

⁹ Cf. p.ex. le buste d'une femme dite Hindoue, A. CHAMPDOR, *Les ruines de Palmyre*, Paris 1953, p. 91 et FROVA, *op. cit.*, fig. 701.

¹⁰ E. WILL, « Le relief de la tour de Kithôt et le banquet funéraire à Palmyre », *Syria* 28, 1951, pp. 70-100 (ouvrage fondamental pour l'histoire de cette catégorie de sculptures); H. SEYRIG, « Le repas des morts et le "banquet funèbre" à Palmyre », *AAS* 1, 1951, pp. 32-40 (sur le symbolisme des banquets).

¹¹ Cf. pour les triclinia WILL, *op. cit.*, p. 85, note 4; cf. FROVA, *op. cit.*, fig. 699.

jusqu'à présent ce sont des cas isolés, leur fonction est difficile à préciser¹².

Pour résumer en ses grandes lignes: la sculpture funéraire à Palmyre se présente sous forme de stèles, de bustes, de banquetts en relief et de statues. Nous laisserons à part les stèles et les statues, car les premières sont schématiques et les autres ne se prêtent pas aux recherches. Ainsi, nous allons nous concentrer sur les problèmes liés aux bustes et aux banquetts.

Nous passons sous silence les systèmes de décoration des chambres funéraires dans les tombeaux de famille du type le plus récent et en même temps le plus occidental, qui se développa à partir de la moitié du II^e siècle. Ces tombeaux, nommés temples funéraires¹³ (ou tombeaux-maisons) sont très abîmés et très peu étudiés. Remarquons seulement qu'ils abritaient, pareillement aux hypogées, des sarcophages avec banquetts et des bustes qui fermaient les loculi dans les parois.

* * *

Nous basons la recherche qui suit sur un cas particulier, notamment sur l'analyse des sculptures trouvées en 1970-1971 dans un tombeau, découvert par notre mission, de la nécropole Nord-Ouest, à la limite de la ville¹⁴. Le tombeau se présentait sous forme d'une grotte artificielle creusée dans le versant d'une colline, dans un rocher beaucoup plus dur que celui des tombeaux souterrains en plein désert. La nature de ce rocher rendait impossible de creuser des loculi dans les parois et ceux-ci furent bâtis en pierre et terre cuite dans une vaste exèdre en face de l'entrée (Fig. 1).

¹² Les plus anciennes statues funéraires ont été trouvées par la Mission Polonaise en 1959 dans le tombeau de Zabdâ, cf. K. MICHALOWSKI, *Palmyre. Fouilles Polonaises 1959*, Warszawa 1960, p. 185, fig. 203 (mal datées, sans doute de la seconde moitié du I^{er} siècle de n-è). Cf. aussi p.ex. T. WIEGAND ET AUTRES, *Palmyra, Ergebnisse der Expeditionen von 1902 und 1917*, Berlin 1932, p. 56, n° 65; K. MICHALOWSKI, *Palmyre. Fouilles Polonaises 1961*, Warszawa 1963, p. 219, fig. 257. A ces exemples on doit joindre une statue féminine dont il sera question plus bas, p. 312.

¹³ GAWLIKOWSKI, *op. cit.*, pp. 129-146.

¹⁴ J'ai consacré à ce tombeau et son matériel un ouvrage: *Le tombeau de la famille de Alainê, Palmyre. Fouilles Polonaises VII*, Warszawa (sous presse). Pour l'instant, cf. W. A. DASZEWSKI, « Les fouilles polonaises à Palmyre en 1968 et 1969 », *AAAS* 22, 1972, pp. 137-140; A. SADURSKA, « Le tombeau de Alainê », *Etudes et Travaux* VII, 1973, pp. 273-284.

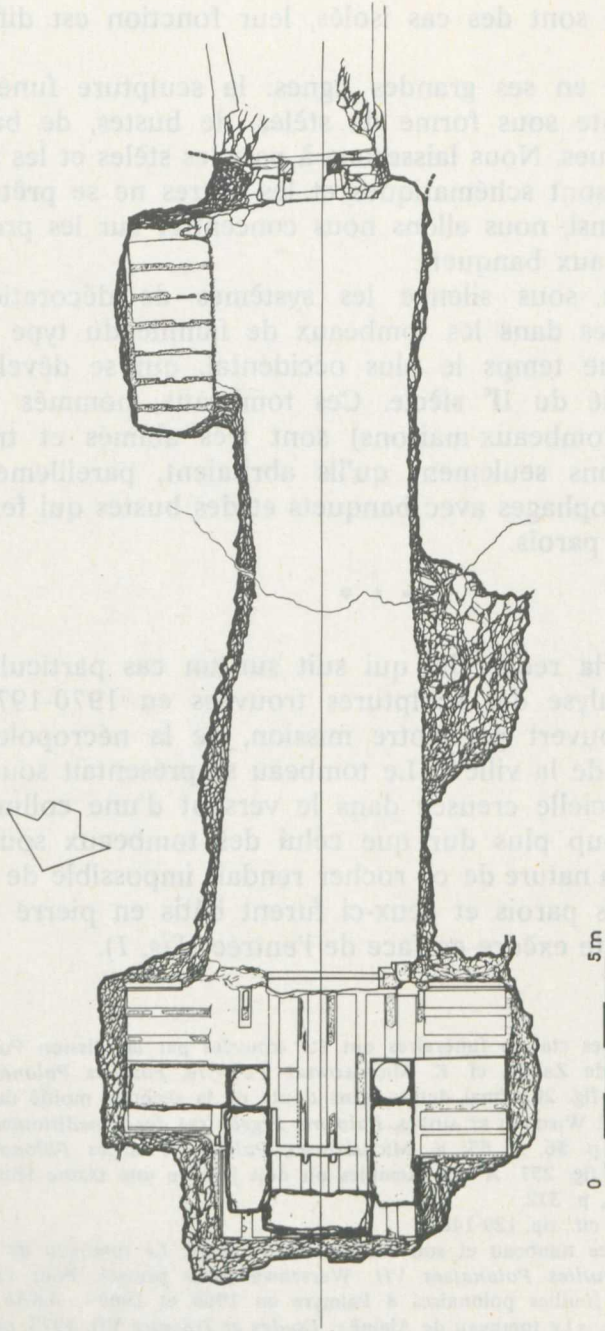


Fig. 1

Le tombeau de Alain. Plan avec penteklinium restitué.

Par conséquent, dans cette exèdre il manquait absolument de place pour les sarcophages et les banquetts éventuels, sauf par dessus les loculi qui, superposés en trois niveaux, formaient un podium. De même, les portraits-bustes étaient dépourvus de leur emplacement naturel dans les parois de l'exèdre, puisque les loculi n'y existaient pas. Ces bustes n'étaient utilisables que dans les cinq tombes de la première rangée du niveau supérieur, car les inférieurs étaient dissimulés par le socle du podium. Il va sans dire qu'en ces conditions, il fallait tout d'abord remplir les loculi et ensuite placer sur le podium les sculptures, qui rendaient les tombes en-dessous inaccessibles.

Nous avons trouvé des sculptures très belles, mais dans un état lamentable, qui ont permis de reconstruire un groupe géant composé de cinq sarcophages avec leurs banquetts et de deux statues funéraires, une féminine et une masculine. Remarquons tout d'abord que la statue masculine est disparue et restituée par analogie à un pareil couple trouvé par notre mission en 1959¹⁵. Un sarcophage et un banquet également, mais ils sont testifiés par des fragments.

Aucun groupe pareil n'était connu jusqu'à présent et je lui ai donné la dénomination de penteklinium, par analogie aux triklinia. Ce penteklinium, en forme d'oméga géant, se dressait, comme nous avons déjà dit, sur le podium par dessus les tombes. Il est à croire que les cinq tombes en front du podium furent bouchées par les bustes au temps d'aménagement du penteklinium afin d'obtenir un décor complet et harmonieux de la grande exèdre, en face de l'entrée. Nous sommes parvenus à reconstituer ce décor en entier (*Tav. LX*), bien que les bustes étaient en un état encore pire que les banquetts. Cette reconstruction nous a permis de remarquer que les figures du penteklinium et les bustes sur le front du podium obéissent aux plus strictes règles de la symétrie.

La dalle qui bouchait la tombe centrale était la plus large et groupait sans doute trois personnages (suivant les inscriptions). Elle était flanquée de deux bustes féminins à gauche et deux bustes masculins à droite. Remarquons que les femmes (*Tavv. LXI, 1* et *LXII, 1*) ne se ressemblent pas, bien que les portraits sont de la même période

¹⁵ Cf. *supra*, note 12.

— fin du II^e ou début du III^e siècle. Une pareille différence se remarque entre les deux portraits masculins (*Tavv. LXI, 2* et *LXII, 2*), mais ces quatre portraits forment deux couples évidents. Enfin remarquons que deux portraits masculins, le central et celui de l'extrême droite, étaient munis d'inscriptions tandis que le portrait féminin de l'extrême gauche en était certainement dépourvu (cf. *Tav. LX*). Les autres portraits sont trop détruits pour se prononcer sur l'existence d'inscriptions. En additionnant toutes ces données, on peut tirer la conclusion suivante: les portraits masculins de ce tombeau furent exécutés d'après des modèles concrets, peut-être de leur vivant, et ils étaient destinés aux membres de la famille à laquelle le tombeau appartenait. Il va sans dire que ces personnes étaient ensevelies derrière leurs portraits. Par contre, les portraits féminins furent probablement exécutés sans souci du modèle, pour faire pendant aux masculins, et pouvait obturer les sépultures de n'importe quelles femmes ou bien les tombes derrière ces pseudo-portraits ne furent jamais utilisées et leur rôle était purement décoratif.

Voilà comment on pourrait expliquer dans ce cas précis, l'existence de portraits physionomiques et de portraits-types, exécutés en même temps et utilisés dans un même tombeau, les uns à côté des autres. Remarquons aussi qu'une telle raison d'existence de deux formes différentes des portraits palmyréniens a pu échapper aux spécialistes en ce domaine qui étudiaient des portraits réunis dans les grandes collections, provenant de fouilles non scientifiques, reçus ou achetés en Proche-Orient. Ce matériel se prêtait seulement à une méthode typologique de classification, innapreciable pour obtenir des critères de datation, mais peu utile pour la reconstruction historique.

Soumettons maintenant à une pareille analyse les figures sculptées des banquets sur le podium qui se trouvait en face de l'entrée, tout comme les bustes, mais plus haut que ces derniers. Remarquons en premier lieu que toutes les têtes appartenant à ces banquets sont évidemment idéalisées et se rangent parmi les portraits-types, car les différences entre elles se bornent aux détails de la coiffure ou aux marques de l'âge plus ou moins avancé. Le plus approprié à une telle analyse nous paraît le banquet central (*Tav. LXIII*), plus riche en détails, sans aucun doute le plus important et composé de six personnages: un homme étendu sur le kliné, une femme assise à ses pieds, un jeune homme debout auprès d'elle, deux garçons au

milieu et un homme à l'extrême droite. Comme les figures masculines du banquet sont vêtues du vêtement sacerdotal, nous les appellerons plus loin prêtres.

Or, dans le groupe en question le souci de symétrie se dessine aussi clairement que dans la rangée de bustes étudiée plus haut. L'axe de symétrie du groupe, et en même temps du décor de l'exèdre toute entière, se trouvait entre les deux garçons debout, derrière le personnage gisant. Ce fait est souligné par le mouvement léger des têtes, par la forme des oreilles de face, par les gestes et par la position des bras. Ce même souci de symétrie a fait placer à droite du prêtre étendu un prêtre debout, cas rare à Palmyre¹⁶, pour faire pendant à la femme assise aux pieds du lit.

En ce qui concerne les quatre autres banquets du penteklinium, remarquons juste qu'ils formaient deux paires parallèles: les latéraux à quatre personnages, les frontaux à deux gisants chacun.

La forme symétrique de ce décor explique à mon avis les relations entre les figures des banquets et leurs modèles, ou plutôt elle dénie l'existence de telles relations. Il était difficile, sinon impossible, de soumettre à la fois les banquets aux règles de la symétrie et de présenter l'état réel de la famille, le nombre véritable des enfants de chaque couple et autres parents. Mais d'autre part, cet état de choses n'aurait pas empêché le sculpteur de présenter des membres choisis de la famille sous leur aspect réel et on serait enclin de soupçonner une certaine malhabileté de l'atelier. Cette supposition serait renforcée par le contraste un peu choquant entre les têtes d'apparence trop large, parfois asymétriques, et tout le reste de nos banquets, exécuté on ne peut mieux.

Ceci dit, revenons à la position des sculptures dans le tombeau et surtout au podium qui s'élevait à 1 m. au-dessus du sol. Par conséquent, les têtes des personnages des banquets, supportés par les sarcophages, se trouvaient à env. 3 m. de hauteur, soit 1 m. 50 au-dessus du niveau des yeux et nous croyons que c'est la raison des proportions de ces figures.

La situation des figures et leurs relations réciproques expliquent aussi le travail d'apparence négligé et les traits asymétriques

¹⁶ Cf. pour les parallèles, H. INGHOLT, «The sarcophagus of Be'elai and other sculptures from the Tomb of Malkû, Palmyra», *MUSJ* 46, 1970, pp. 183-184, 192, notes 3-4.

des visages. Certaines figures des banquets étaient partiellement cachées par d'autres, ou bien elles n'étaient visibles que de profil. A ces cas correspondent les visages travaillés d'un seul côté, les oreilles l'une de face et l'autre de profil. Les figures du fond de l'exèdre étaient très éloignées du spectateur et leurs visages ne frappaient pas le regard dans la pénombre du tombeau. Leurs yeux sont travaillés sans détail, d'une façon schématique, tandis que sur d'autres figures, mieux visibles, l'iris et la pupille sont creusés et les paupières indiquées.

Pour conclure, nous nous sentons en droit de formuler un principe, disons du spectateur, qui régissait les proportions et le modelé des sculptures et qui entraînait certaines irrégularités apparentes, qui n'étaient en fait que des corrections optiques. Ce principe fait voir sous un aspect différent la qualité de l'atelier puisque les prétendus vices de technique sont à traiter comme des mérites. Revenons maintenant à l'impersonnalité des portraits, qui certainement n'est pas dûe au manque d'habileté du maître sculpteur. Pour la comprendre et éventuellement en tirer des conclusions générales, il faut expliquer la date de ces sculptures et leur rapport chronologique avec les modèles.

Selon l'inscription sur la porte d'entrée, le tombeau fut fondé en 138 par un citoyen de Palmyre nommé Alainê¹⁷. Cette date fournit un terminus post quem, car il est évident que les sculptures qui se dressaient au-dessus des nombreuses tombes ne pouvaient être exécutées avant. Heureusement la famille du fondateur est connue par des inscriptions assez nombreuses pour pouvoir dresser une généalogie, dont l'ordre chronologique est assuré par des dates certaines¹⁸. Il en ressort que les loculi au-dessous des sculptures ne purent être remplis avant le troisième quart du II^e siècle et l'an 180 semble être un terminus post quem pour les sculptures bien plus précis que la date de fondation du tombeau. Ajoutons que les sculptures parallèles bien datées d'après 214, d'après 229 et de

¹⁷ Cf. note 14 et M. GAWLIKOWSKI, *Palmyrena* 6, *Berytus* 19, 1970, pp. 73-77.

¹⁸ Explication plus détaillée dans mon ouvrage, cf. note 14; cf. aussi A. SADURSKA, « Nouvelles recherches dans la nécropole Ouest de Palmyre », E. FRÉZOULS, *Actes du Colloque International « Palmyre: bilan et perspectives »*, Strasbourg 18-20 octobre 1973, Strasbourg (sous presse).

l'an 260 nous permettent d'abaisser la date du penteklinium vers le premier quart du III^e siècle¹⁹.

La date ainsi établie est de près de 100 ans postérieure à la fondation du tombeau et de 50 ans environ à la mort de son fondateur. Nous croyons que cette divergence explique parfaitement l'impersonnalité des portraits. Il est très probable que le banquet central fut consacré au fondateur et à ses proches, les banquets latéraux à ses frères et fils, mais à l'époque quand les sculptures furent achevées, ces personnages étaient depuis longtemps morts et leur physionomie oubliée.

Une dernière cause de l'impersonnalité des sculptures est à mon avis la plus importante. La construction des loculi dans l'exèdre funéraire était telle que 85 des défunts ensevelis étaient condamnés à l'anonymat, en conflit avec les coutumes locales. Le seul remède à cette situation était un monument collectif pour tous les membres de la famille qui reposaient dans les loculi du podium, privés d'épithètes et d'images. Dans un tel groupe, une ressemblance des figures à des modèles particuliers aurait contredit l'idée principale d'un portrait de la famille toute entière.

Il reste à résoudre la question en quelle mesure nous sommes en droit de généraliser nos suppositions concernant le portrait physionomique et le portrait impersonnel à Palmyre, toutes basées — il est vrai — sur le matériel d'un seul tombeau. La réponse à cette question est des plus difficiles, car le tombeau ne trouve aucune parallèle parmi ceux jusqu'ici fouillés et étudiés. Nous croyons toutefois qu'un tel système de loculi impliquait un tel système de décor et que ces hypothèses sont valables pour tous les tombeaux à podium soutenant des banquets: hypogées et temples funéraires. Espérons que les recherches futures permettront de confirmer ces suppositions.

Nous arrivons maintenant à un problème de nature plus générale: existe-t-il un courant romain dans la culture palmyrénienne et comment se manifeste-t-il dans la sculpture funéraire?

¹⁹ H. INGHOLT, « Palmyrene Inscription from the Tomb of Malkû », *MUSJ* 38, 1962, pl. II, 2 (lit d'Agrippa dans l'exèdre bâtie en 214 de n.è.); Id., « Five dated tombs from Palmyra », *Berytus* 2, 1935, pp. 60-68, pls 26-27 (triclinium d'une exèdre de Maqqai bâtie en 229); H. SEYRIG, « Armes et costumes iraniens de Palmyre », *Syria* 18, 1937, p. 24, note 3, p. 25, fig. 16 (banquet du tombeau 173b, avec une inscription de l'an 260).

Parmi les sculptures du tombeau de Alainê se trouve une pièce que nous n'avons pas encore analysé. Il s'agit de la statue funéraire d'une femme en ronde bosse (*Tav. LXIV*). Remarquons qu'elle présente une contamination des types de la Petite Herculanaise et de Pudicitia, répandues dans la sculpture funéraire de l'Empire. Le prêtre couché du banquet central porte un manteau orné de rinceaux de vigne animés, avec des petits Amours qui tirent de l'arc ou vendangeurs et des oiseaux picorant des fruits, motifs bien connus dans l'art funéraire romain. Enfin les figures des deux garçons debout du grand banquet confirment nos suppositions sur l'orientation romaine de la famille Alainê: ils portent au cou une bulla.

Des preuves encore plus évidentes du courant romain dans la culture palmyrénienne sont fournies par les objets d'un autre tombeau, celui de Zabdatê. Citons ici le portrait-buste d'un soldat armé à la romaine, c'est à dire avec l'épée suspendue à un baudrier et non à la ceinture²⁰, et une urne funéraire (unique à Palmyre où on observait strictement le rite d'inhumation) remplie d'ossements et de cendres²¹.

Parmi les sculptures qui n'étaient pas trouvées in situ et donc fournissent des preuves plus faibles, citons huit têtes de femmes trouvées dans des décombres, accompagnées de deux têtes masculines et provenant sans doute d'un banquet²². Elles sont coiffées à la romaine, sans bandeau ni voile, avec les cheveux divisés au milieu par une raie.

Enfin passons à une catégorie de bas-reliefs dont nous n'avons rien dit jusqu'à présent et notamment le décor de la face frontale des sarcophages. Les plus récents d'entre eux, de la fin du II^e et du III^e siècles, sont décorés de bustes coupés au-dessus de la taille, sans bras, réduits à un trapèze ou demi-cercle (*Tav. LXV, 1*). Il est évident que c'est un motif romain, imitant les bustes en ronde bosse des II^e et III^e siècles²³.

²⁰ KH. AS'AD, O. TAHA, «Tombeau de Zabd'atê le Palmyrénien», *AAAS* 15, 1965, n° 12.

²¹ AS'AD, *op. cit.*, pp. 31-36, n° 24. Un article sur ce sujet sera publié par M. K. Makowski dans les *Etudes Palmyréniennes*, vol. VIII.

²² K. MICHAŁOWSKI, *Palmyra*, Leipzig 1968, fig. 61.

²³ D. SCHLUMBERGER, *L'Orient hellénisé*, Paris 1970, fig. 15, présente un exemple typique: le sarcophage d'Agrippa (cf. *supra*, note 19).

Remarquons que toutes ces traces de romanisation retombent à la période récente, au temps des Sévères, et probablement ce n'est pas une coïncidence. Le courant romain se manifeste aussi, et plus nettement encore, dans l'architecture funéraire de cette époque (temples funéraires) et dans la production d'une catégorie de lampes en argile, copies fidèles des lampes italiennes à image. Mais l'analyse de ces manifestations dépasse le cadre de notre sujet.

La genèse de ce courant s'explique grâce à certaines inscriptions qui témoignent de contacts réciproques entre les riches Palmyréniens et les fonctionnaires romains, civils et militaires. Ces contacts, officiels et privés, ont laissé des traces dans les usages et les goûts, se laissant déchiffrer dans l'art et la culture matérielle. Il faut néanmoins souligner que le courant romain était faible, surpassé par l'hellénisme oriental propre à la culture syrienne de cette époque.

La genèse de ce courant s'explique grâce à certaines inscriptions qui témoignent de contacts réciproques entre les riches et ses manifestations dans l'art. Le dualisme sémito-occidental, si évident dans l'architecture et la sculpture palmyrénienne, se reflète-t-il aussi dans le langage symbolique du décor funéraire?

Pour répondre à cette question, nous devons étudier certains détails peu importants du point de vue de la forme pure. Il s'agit des cartouches sur le cadre supérieur de la face frontale des sarcophages palmyréniens en forme de lit. Dans ces cartouches se trouvent d'habitude deux motifs: une rosace et un taureau couché (*Tav. LXV, 2*), parfois surmonté d'un croissant lunaire²⁴.

Ce dernier motif, bien connu à Palmyre, apparaît aussi sur les tessères, avec ou sans inscription. Le sens de ce motif est évident: le bœuf couché symbolise le dieu de la lune, Aglibôl, qui formait une triade avec Malakbel, dieu du soleil et Baalshamin, maître des cieux²⁵. Ajoutons que Malakbel et Aglibôl, sans leur divinité supérieure, possédaient à Palmyre un sanctuaire et qu'on décorait

²⁴ R. AMY, H. SEYRIG, « Recherches dans la nécropole de Palmyre », *Syria* 17, 1936, p. 248.

²⁵ Cf. pour le bœuf couché et sa signification: H. SEYRIG, « Bêl de Palmyre », *Syria* 48, 1971, pp. 92, 94-104; H. INGHOLT, « The sarcophagus of Be'elai and other sculptures from the Tomb of Malkû, Palmyra », *MUSJ* 46, 1970, p. 188, note 2.

de leurs noms les lampes mises dans les tombes²⁶. Partant de ces données, je suppose que la rosette accompagnant le bœuf couché symbolise le Soleil – Malakbel. Si cela est vrai, nous aurions dans le décor des sarcophages palmyréniens les symboles des divinités du jour et de la nuit, peut-être de la mort et de la vie victorieuse et par conséquent de la vie éternelle dans l'au-delà. Ces croyances, répandues alors dans tous les pays de l'Empire, seraient exprimées en un langage de signes caractéristique pour la culture indigène.

Un second motif qui a attiré mon attention est celui de la cruche entre les mains d'un garçon, versant un liquide au personnage étendu sur la kliné. C'est un sujet très répandu, surtout dans les bas-reliefs de dimensions réduites, le plus souvent privés d'inscription et imitant les groupes de banquet monumentaux²⁷.

Le grand banquet du tombeau de Alainê (*Tav. LXIII*) présente une variante intéressante de ce sujet: les cruches sont tenues non seulement par tous les hommes debout, mais aussi par le prêtre gisant qui tient dans la seconde main un skyphos. Remarquons que chaque cruche sur ce relief occupe une position différente. Celle du vieux prêtre, par sa position à peu près horizontale, fait penser qu'elle ne contient plus de liquide. Celles des deux adultes, à droite et à gauche, sont inclinées comme si elles étaient à moitié remplies. Les cruches des deux jeunes garçons au centre du groupe, serrées contre leur poitrine, sont dans une position caractéristique pour des vases pleins de liquide.

La nature de cette boisson a été très discutée et, d'après H. Seyrig, ce serait du vin. Ce grand savant, un des plus éminents spécialistes en ce domaine, déniait le sens funéraire du banquet palmyrénien qui serait le tableau d'une famille à table et l'étalage de sa richesse. Cette impression serait renforcée par la présence de nombreux serviteurs qui apportent du vin au repas²⁸. Mais je crois qu'une telle exégèse n'est pas convaincante. Tout d'abord les jeunes

²⁶ Cf. pour ces lampes AMY-SEYRIG, *op. cit.*, p. 262, et récemment R. FELLMANN, *Le Sanctuaire de Baalshamin à Palmyre* VI, Neuchâtel 1975, pp. 26-27, n° 28. Sur le culte de Malakbêl et Aglibôl, cf. H. SEYRIG, « Bêl de Palmyre », *Syria* 48, 1971, pp. 95-105.

²⁷ Cf. p. ex. MICHAŁOWSKI, *Palmyra, cit.*, fig. 81; pour cette catégorie des banquets cf. INGHOLOTT, *op. cit.* (note 25), p. 183, note 3.

²⁸ H. SEYRIG, « Le repas des morts et le banquet funèbre à Palmyre », *AAS* 1, 1951, pp. 38-40.

gens aux cruches du banquet que nous étudions portent un costume d'apparat et la bulla, ce qui exclut la servitude. Ce sont sans doute des parents proches du défunt, fils ou frères cadets, et cela change le caractère du banquet qui devient une solennelle réunion de famille. Nous croyons aussi que quelque soit la boisson dans les cruches – la sliqa sacrée ou le vin ou l'eau profanes – elle symbolise la vie, car à Palmyre en plein désert tout liquide a de la valeur. Les cruches elles-mêmes et leurs positions étranges confirment nos suppositions. Notamment, je crois que la cruche vide du vieux prêtre symbolise sa vie écoulée et celles des quatre personnes debout la durée de la vie qui leur reste conformément à leur âge. Nous avons souligné plus haut que la nature de ce liquide est indifférente pour son sens symbolique, mais je crois qu'il s'agit du vin. Le motif de la vigne prédomine dans le décor des vêtements et des coussins de nos banquets; les Amours vendangeurs renforcent encore cette suggestion. Il semble qu'on doit rapprocher ce décor d'une peinture murale, probablement du III^e siècle, qui représente Dionysos sous un rameau de vigne²⁹. Le symbolisme du vin est bien connu. Dans toute la Méditerranée c'est la boisson de vie et, dans le symbolisme funéraire, de la vie d'outre-tombe. Evidemment, à Palmyre le sens des motifs bacchiques était le même et nous aurions dans les croyances de ce peuple aux confins de l'Empire un dualisme dissimulé dans un code de signes et de situations: la tutelle sur les morts et leur vie éternelle serait assurée d'une part par les divinités indigènes, Aglibôl et Malakbel, et d'autre part par Dionysos gréco-romain.

Revenons maintenant à notre point de départ pour répondre aux questions que nous avons posé au début et pour tirer des conclusions finales suivantes:

1) Il existait dans la culture palmyrénienne un élément romain qui se manifeste dans l'art et dans les usages funéraires.

2) Le dualisme dans l'art du portrait, véritable ou type, s'explique d'une part par le principe de symétrie et d'autre part par le programme iconographique du décor des exèdres.

²⁹ R. DU MESNIL DU BUISSON, *Les tessères et les monnaies de Palmyre*, Paris 1962, pp. 335-338; H. SEYRIG, « Bêl de Palmyre », *Syria* 48, 1971, pp. 105-113.

3) Dans l'eschatologie palmyrénienne, à côté des croyances locales, existait un élément occidental qui renforçait la foi dans la vie d'outre-tombe.

Pour terminer, citons de très justes paroles: « L'art étant le reflet d'idées et de systèmes d'idées, c'est toujours l'art et la société »³⁰. Ajoutons que notre devoir est de chercher dans l'art antique « le reflet d'idées » qui animaient autrefois une société et j'ai tenté ici de contribuer modestement à cette tâche.

ANNA SADURSKA

³⁰ Phrase d'un discours prononcé par Louis Robert.

ILLUSTRATIONS

- Tav. LIX, 1:* Portrait idéalisé d'une Palmyrénienne. Phot. W. Jerke. II^e s. Musée de Palmyre.
- Tav. LIX, 2:* Portrait physiognomique d'une Palmyrénienne de l'an 184. D'après H. INGOLT, *Studier over Palmyrensk Skulptur*, pl. IV 2. Londres, British Museum.
- Tav. LX:* Schéma du front du podium dans le tombeau de Alainê. Dessin par J. Nalewajski.
- Tav. LXI, 1:* Buste funéraire féminin de l'extrême gauche; cf. *Tav. LX*. Phot. W. Jerke. Musée de Palmyre.
- Tav. LXI, 2:* Buste fragmentaire masculin de l'extrême droite; cf. *Tav. LX*. Phot. W. Jerke. Musée de Palmyre.
- Tav. LXII, 1:* Buste funéraire féminin de gauche; cf. *Tav. LX*. Phot. W. Jerke. Musée de Palmyre.
- Tav. LXII, 2:* Buste funéraire masculin de droite, cf. *Tav. LX*. Phot. W. Jerke. Musée de Palmyre.
- Tav. LXIII:* Banquet funéraire central du tombeau de Alainê. Phot. W. Jerke. Musée de Palmyre.
- Tav. LXIV:* Statue funéraire féminine du tombeau de Alainê. Phot. W. Jerke. Musée de Palmyre.
- Tav. LXV, 1:* Lit funéraire: sarcophage et banquet central du tombeau de Alainê. Reconstruction par P. Gartkiewicz.
- Tav. LXV, 2:* Taureau couché en relief sur un sarcophage, Palmyre, Tombeau dit de l'Aviation. Phot. W. Jerke.
- Fig. 1:* Le Tombeau de Alainê. Plan avec penteklinium restitué. Dessin par dr. W. Szubert.



2



1

1 Musée de Palmyre; 2 LONDRE, British Museum.

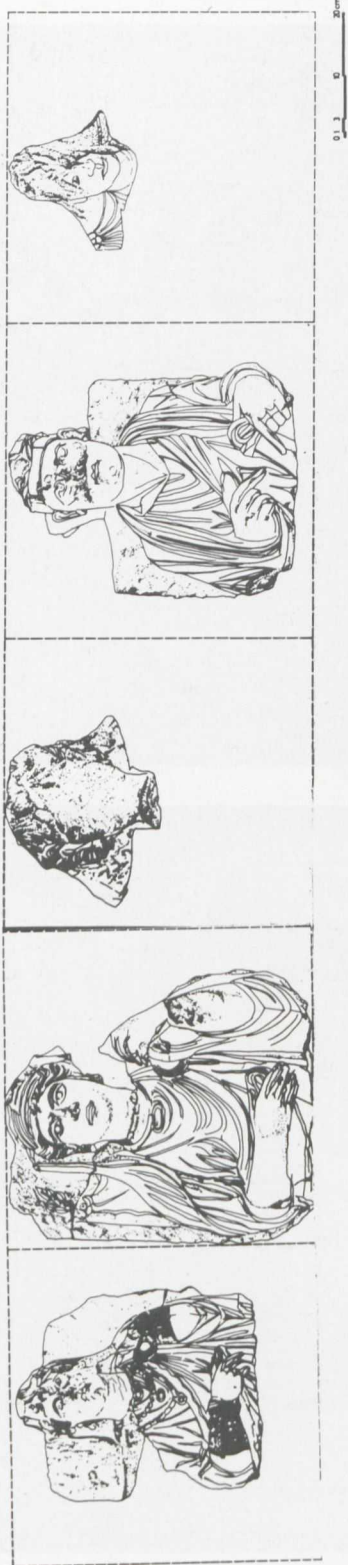
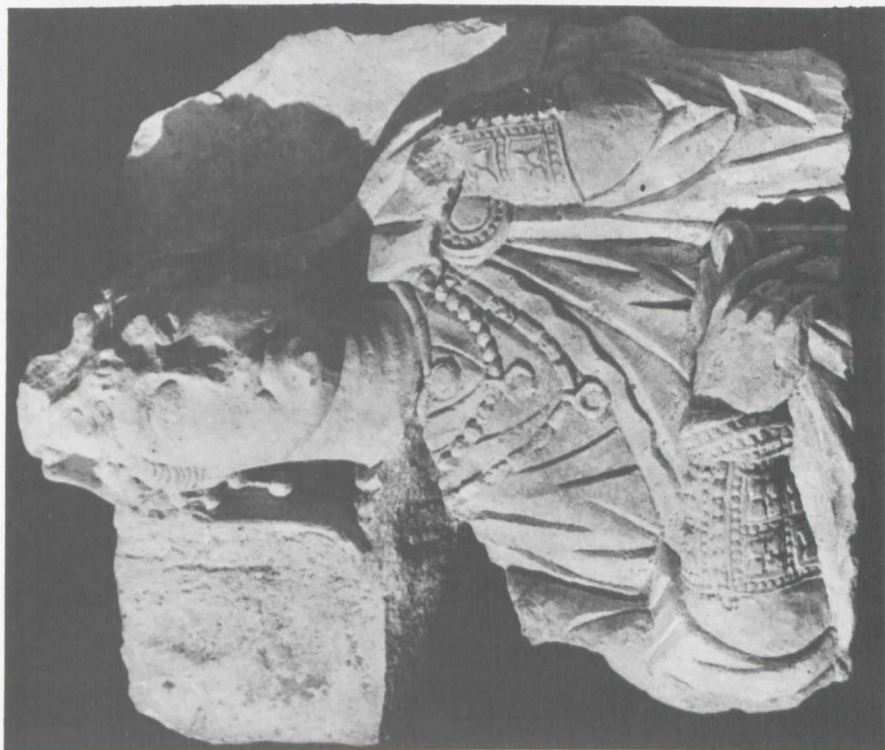


Schéma du front du podium dans le Tombeau de Alainé.



1



2

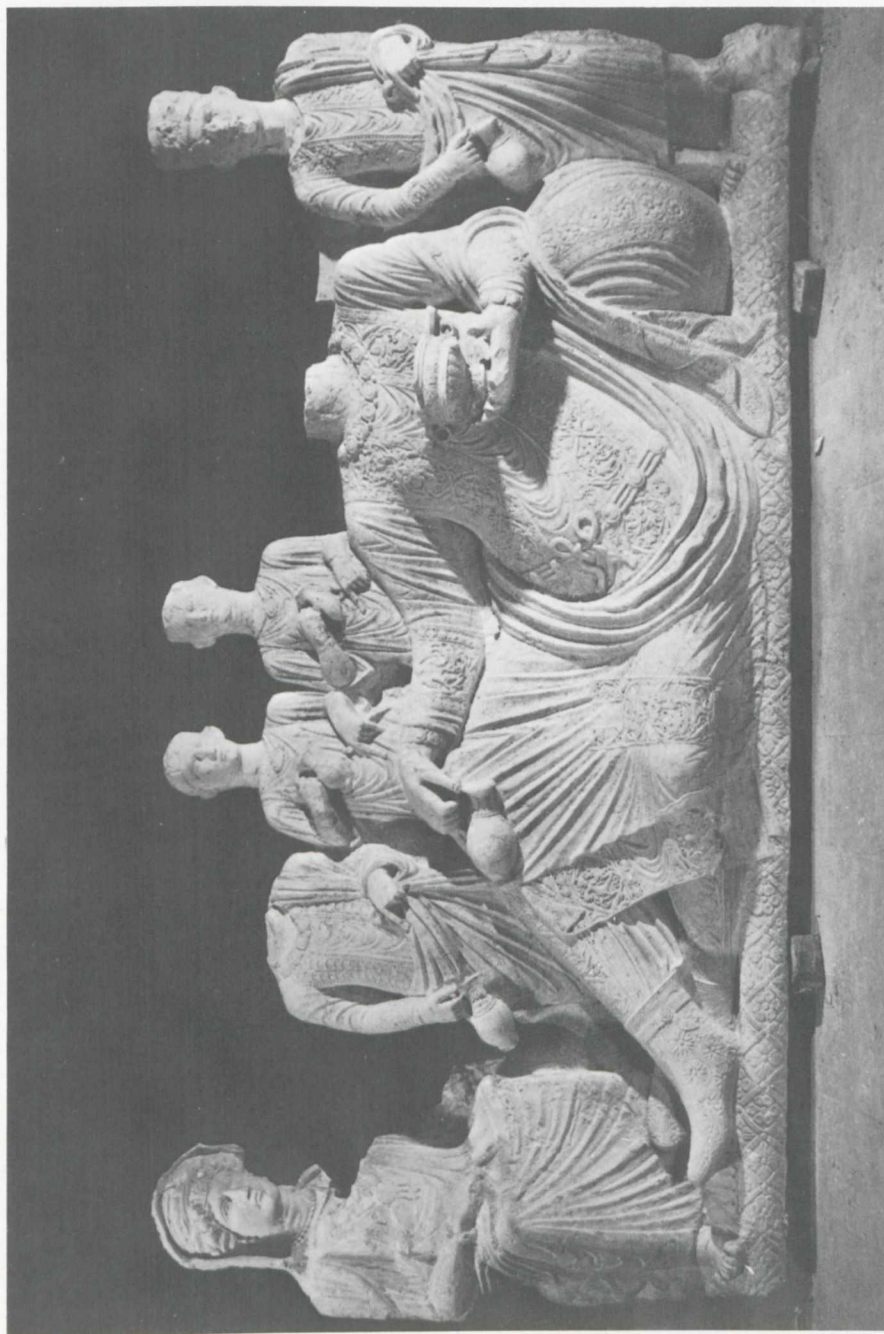
Musée de Palmyre.



2



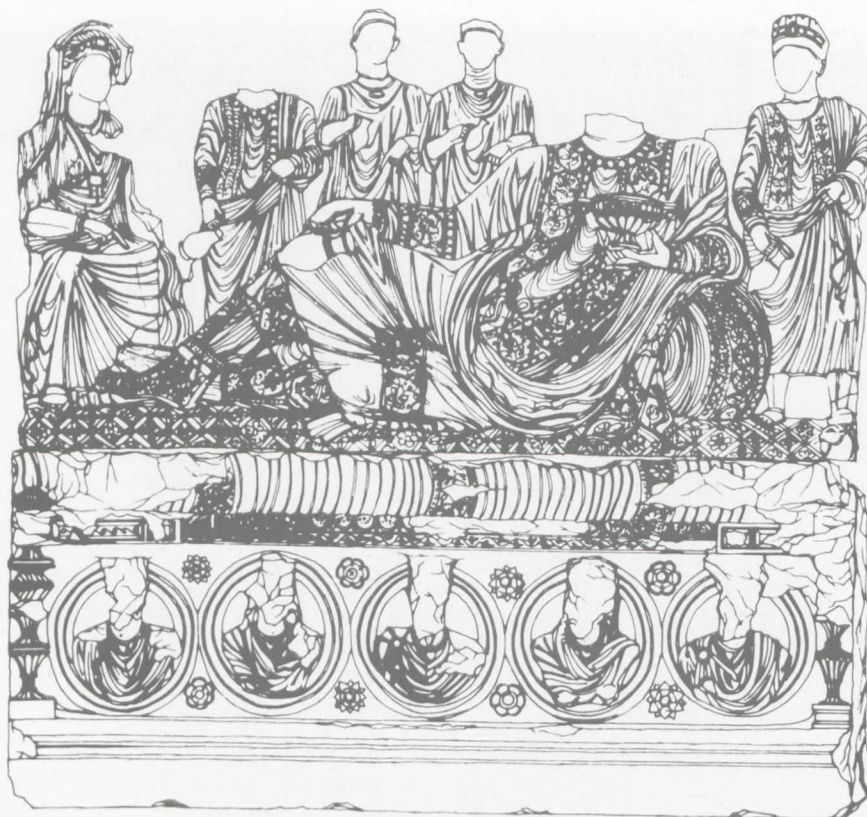
1



Musée de Palmyre.

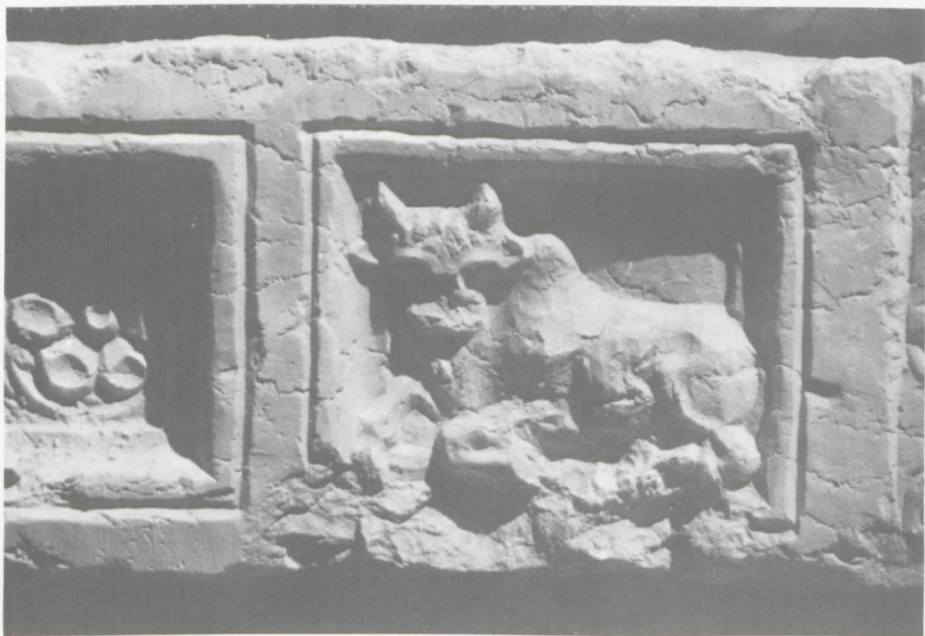


Musée de Palmyre.



1

0 1m



2

1 Lit funéraire, sarcophage et banquet central du tombeau de Alainê (Reconstruction);
2 PALMYRE, Tombeau dit de l'Aviation (N° 186).