

Portrait funéraire de Palmyre – problèmes et méthodes des recherches

Anna Sadurska

1. Cadre historique

L'art du portrait funéraire existait à Palmyre depuis la moitié du I^{er} s. de n. è., c.-à-d. depuis la soumission de la ville au pouvoir impérial romain. Le développement économique et social de Palmyre commence pourtant à l'époque plus réculée, au I^{er} s. avant n. è. Au cours de ce temps le village agricole, perdu dans le désert syrien, subit un changement radical, pour devenir au début du II^e s. (après la chute de Petra) une ville dont l'économie était basé sur le commerce transdésertique. Palmyre se développait sans obstacles jusqu'à la moitié du III^e s. A. cette époque une crise profonde causée par la politique hostile des Sassanides et par la situation difficile dans l'Empire Romain a mis fin aux revenus des marchands, des chefs des caravanes et des propriétaires des bateaux dans l'emporium palmyrénien – Spasinou Charax – au bord du Golfe Persique. Les événements historiques bien connus, les guerres de Zenobie, sa révolte contre Rome et la prise de la ville par l'armée d'Aurélien à deux reprises en 271/2 aboutissent dans la chute définitive de la culture palmyrénienne, bien que la ville existe encore de longs siècles. Il va sans dire que le portrait funéraire n'a pas survécu. L'activité des ateliers affaiblie vers 230 de n. è., à l'époque de la crise, a été coupée par le désastre de l'année 272.¹

Dans la meilleure époque de la ville, entre la moitié du II^e et du III^e s., les Palmyréniens ont construit plusieurs bâtiments civils, sacrés et funéraires. Les nécropoles sont placées dans le désert qui entoure la ville. Au début, à l'époque du village agricole, les morts étaient enterrés dans de simples fossés individuels, surmontés parfois d'une stèle. Depuis la seconde moitié du I^{er} s. avant n. è. on bâtissait les tours funéraires, qui étaient des tombeaux collectifs. Vers la fin du I^{er} s. de n. è. commencent les hypogées et depuis la moitié du II^e s. les édifices (tombeaux-temples, tombeaux-maisons). Mentionnons aussi les formes de transition: tours munis d'hypogées, bâtiments turriformes, tombeaux rupestres à façade murée. Dans tous ces bâtiments funéraires les corps étaient enterrés dans des loculi superposés.²

2. Portraits (généralités)

Les portraits étaient sculptés en relief sur des stèles (figure debout) et sur des dalles qui fermaient les loculi (demi-figure nommée d'habitude «buste»). Les groupes de famille en haut-relief, composés de personnages masculins gisants, de femmes assises et d'enfants debout se dressaient en principe au fond de chambres funéraires, sur un soubassement imitant le front

d'un lit, ou bien sur le front d'un sarcophage. Le soubassement parfois était aussi décoré des portraits en bas-relief. Le portrait statuaire en ronde bosse était très rare, à en songer d'après le nombre limité des ouvrages. Les sculpteurs se servaient du calcaire provenant de carrières locales, jusqu'à la moitié du II^e s. de la pierre tendre, et après, de la pierre blanche dure, qui ressemble au marbre. Les portraits étaient en principe accompagnés d'inscriptions composées des noms du défunt et de ses ancêtres, parfois jusqu'à la troisième génération. La date du décès était inscrite rarement (env. 10% du total des épitaphes connues)³.

3. Méthodes du classement chronologique

Le classement chronologique des portraits palmyréniens a été établi en 1928 par un éminent spécialiste, Harald Ingholt, d'après les épitaphes datées. Les pièces sans date ont été rapprochées à celles datées d'après la technique semblable de travailler les yeux, les plis du vêtement et d'après certains détails de l'iconographie.

Partant de ces prémisses Ingholt a dressé une certaine grammaire du style, comparable à celle de la peinture pompéienne établie par Augustus Mau. Le savant danois a divisé les portraits palmyréniens en quatre groupes: «archaïque» de la seconde moitié du I^{er} s., «premier» de la première moitié du II^e s., «deuxième» de la seconde moitié de ce siècle, et «troisième» du III^e s.⁴. Ce classement a permis de mettre en ordre les pièces qui se trouvent dans tous les grands musées et collections. Il a facilité beaucoup les recherches sur les pièces trouvées déplacées à Palmyre, et ailleurs. Sa grammaire du style s'est cependant avérée insuffisante à la lumière de nouvelles recherches. Cet état de choses n'est pas étonnant. L'étude de Harald Ingholt, dont les mérites sont indéniables, était basée en principe sur les pièces de collection, arrachées de leur contexte archéologique, tandis que les fouilles régulières dans les nécropoles palmyréniennes menées au cours du dernier demi-siècle permettent d'étudier les ensembles provenant d'un seul tombeau. La reconstruction de ces ensembles me paraît indispensable pour l'amélioration du classement chronologique et aussi pour une étude historique moderne.

Nous disposons à présent d'une vingtaine de tombeaux collectifs bien fouillés. Les textes de fondation, les épitaphes et les images des défunts traités ensemble permettent de dresser un arbre généalogique presque certain de chaque famille qui occupait un tombeau précis. Un tel arbre démontre la chronologie relative de générations toutes entières, des défunts particuliers et, par suite, de leurs portraits. Une seule date disponible (p. ex.

¹ Étude récente: Drijvers, H. J. W.: *Palmyra*. ANRW II 8. Berlin-New York 1977. pp. 837–863.

² Ouvrage de base: Gawlikowski, M.: *Monuments funéraires de Palmyre*. Warszawa 1970; cf. Colledge, M. A. R.: *The Art of Palmyra*. London 1976. pp. 58–61; pour les tombeaux turriformes cf. Sadurska, A.: *Palmyra bilan et perspectives* (Colloque de Strasbourg, 18–20 Octobre 1973). Strasbourg 1976. pp. 14–15; pour les tombeaux rupestres cf. Sadurska, A.: *Le tombeau de famille de Alaninê (Palmyre VII)*, Varsovie 1977. p. 30.

³ Ouvrage de base: Colledge, M. A. R.: *The Art of Palmyra*. London 1976. pp. 58–82, 109–121, 123–217; ici, pp. 305–309 bibliographie abondante, à quoi ajouter: Böhme, A.; Schotroff, W.: *Palmyrenische Grabreliefs*. Liebighaus Monographie 4. Frankfurt/Main 1979; Browning, I.: *Palmyra*. London 1979; *Palmyra*. Berlin 1980.

⁴ Ingholt, H.: *Studier over Palmyrensk Skulptur*. Copenhagen 1928.

de la fondation du tombeau, ou bien du décès d'un seul membre de famille) permet dans ces circonstances de dater toutes les générations et elle facilite la datation des sculptures particulières.⁵

4. Recherches historiques

La chronologie mieux basée qu'auparavant n'est pourtant le résultat unique de l'étude basée sur des ensembles archéologiques. Encore plus importantes sont les conclusions historiques que tirent de ces recherches. Chaque tombeau, à en songer d'après les généalogies, était utilisé par 3-6 générations, durant 50-150 ans. Une analyse détaillée des ensembles permet de tracer l'histoire de familles toutes entières, de leur développement et des crises, de leur situation économique et sociale dans le cadre chronologique. Le déchiffrement du programme iconographique enfin nous amène à certaines conclusions concernant l'idéologie de la société palmyrénienne.

Nous abordons ci-dessous quelques problèmes importants sans avoir l'ambition de les épuiser dans une brève conférence. Commençons par un problème crucial de chaque recherche iconographique, celui de la ressemblance du portrait au modèle. Cette question, en ce qui concerne le portrait palmyrénien, a été posée par plusieurs savants. La réponse admise jusqu'à présent est négative et les preuves ne sont pas à négliger. Il existe p. ex. les portraits pareils de deux personnes différentes, et au contraire, les portraits différents d'un individu, qui porte des noms pareils dans les deux cas⁶. Mais nous avons trouvé d'autre part (grâce à la recherche sur les ensembles) des portraits qui sans aucun doute présentent la physionomie du modèle. Nous avons trouvé des figures féminines bizarres, parfois très laides, mais qui démontrent un ressemblance frappante entre une mère et une fille. Nous avons rencontré dans un seul ensemble des figures semblables d'un père et d'une fille (Abb. 147/148), d'un frère et d'une soeur (Abb. 148/149) et des images différenciées d'un mari et d'une femme. Ces preuves nous permettent la conclusion suivante: dans l'art funéraire de Palmyre existaient les deux formes du portrait, impersonnel et physionomique.⁷ L'un et l'autre répondaient évidemment aux besoins du culte, mais le portrait physionomique jouait aussi un rôle social, assez important à mon avis, que je tâcherai d'expliquer. Remarquons tout d'abord que les tombeaux collectifs de Palmyre étaient fréquentés, au moment des funérailles successives et peut-être pendant certaines fêtes. Les preuves d'un tel usage sont nombreuses, à savoir: les banquettes, qui longent les parois, le four dans le vestibule, les vases à boire, les cruches et les lampes avec des traces de combustion, trouvés en dehors des ensevelissements⁸. Il en ressort que l'intérieur d'une chambre funéraire jouait le rôle comparable à celui d'un monument funéraire moderne. Il donnait l'idée de la famille, de sa situation économique et sociale, bref, il servait à former une opinion favorable au fon-

dateur et ses parents au sein de la communauté contemporaine. Revenons maintenant à l'usage du portrait physionomique. Je crois qu'une série de portraits semblables témoignait, on ne peut pas mieux, de l'authenticité et de l'ancienneté d'une famille.

Passons maintenant au second problème qui touche au programme d'aménagement des tombeaux et tâchons d'expliquer certains détails du portrait féminin. Avant que Palmyre soit devenue une ville commerciale florissante, avec son patriciat composé de familles riches, les figures féminines exposées dans les tombeaux étaient privées de bijoux. Ces femmes tenaient, au contraire, les outils bien connus du tissage: une quenouille et un fuseau. Une analogie au proverbe «domi sedit, lanam fecit» saute aux yeux. Le rôle pareil d'une femme est exprimé parfois par les clefs suspendus à la fibule (Abb. 150) et par un cercle à sept boutons dont j'ai pu dernièrement découvrir le sens véritable⁹. Il s'agit d'un calendrier primitif-modèle d'une semaine de sept jours, qui permettait aux femmes de la maison de reconnaître la journée précise et avec elle le travail du jour et la personne à performer ces tâches. L'unique vertu féminine appréciée à l'époque et qui ne touche pas au travail quotidien était la piété exprimée par le geste caractéristique de la main droite soulevée, à paume renversée. Bref, au temps des trois premières générations qui ont laissé ces témoignages, entre 80 et 170 de n. è., la femme est appréciée en tant que maîtresse de la maison, pieuse et laborieuse. La situation change avec le développement du commerce et la nouvelle stratification de la société. Les familles importantes possédaient des esclaves et des servants qui performaient les travaux domestiques et les emblèmes d'un tetravail ont perdu leur sens honorifique. En effet les portraits féminins exécutés après 170 de n. è. sont privés des anciens attributs. Ils présentent, au contraire, les grandes dames richement parées, parfois surchargées de bijoux (Abb. 151), parfois, bien que rarement, gisantes à l'exemple des figures masculines. Les gestes des mains démontrent une certaine coquetterie et mettent en relief l'élégance et la richesse du costume et de la parure.¹⁰ Nous avons remarqué plus haut que les chambres funéraires étaient fréquentées et qu'on tenait à démontrer dans leurs intérieurs l'importance d'une famille. Or, c'est un trait caractéristique d'une société qui vit de commerce, qu'à son sein la richesse est considérée en tant que vertu et la pauvreté est méprisée. Des idées pareilles ont causé sans aucun doute une évolution du portrait féminin au cours du II^e s., évolution conditionnée par le développement économique et social de la ville. En appliquant une méthode pareille on parvient aux solutions intéressantes des problèmes concernant les portraits masculins et enfantins (les garçons, p. ex., sont présentés en écoliers, accompagnés d'un servent, ou bien ils tiennent un faucon - compagnon fidèle de chasse - pour démontrer le statut élevé de leurs parents), mais, nous l'avons remarqué au début, il nous faut borner aux exemples les plus évidents et instructifs. Le dernier problème abordé touche aux idées eschatologiques et à leurs témoignages dans l'art funéraire de Palmyre. La foi et l'espoir d'une vie dans l'au-delà tellement répandus dans l'antiquité, existaient sans doute au sein de la peuplade désertique. Nous manquons totalement de sources écrites pour le prouver, mais nous tâcherons de découvrir leurs traces dans certaines formes du portrait. Il s'agit cette fois du portrait-buste, sans

⁵ Amy, R.; Seyrig, H.: Recherches dans la nécropole de Palmyre. Syria 17 (1936) pp. 228-266; Abdul Hak, S.: L'hypogée de Taai à Palmyre. AAS 2 (1952) pp. 193-251; Bounni, A.; Saliby, N.: L'hypogée de Salamallat à Palmyre. AAS 7, 2 (1952) pp. 25-52; Michałowski, K.: Palmyre: Fouilles Polonaises 1959. Paris-Varsovie 1960. pp. 137-204; Assad, K.; Taha, O.: Tombeau de Zabd' atê le Palmyrénien (en arabe). AAAS 15, 1 (1965) pp. 29-46; Assad, K.; Taha, O.: Tombeau de Bôlha le Palmyrénien (en arabe). AAAS 18, 2 (1968) pp. 83-108; Sadurska, A.: Le tombeau de famille de 'Alainê (Palmyre VII). Varsovie 1977; Bounni, A.; Sadurska, A., en collaboration de Assad, K. et Makowski, Chr.: Sculptures palmyrénienes trouvées dans les hypogées, en préparation.

⁶ Cf. Colledge, M. A. R.: op. cit. p. 62.

⁷ A nommer les sculptures de l'hypogée de Barikâi, f. de Zebîdâ et de celui de Zebîdâ, f. de (Ogeiîlû, inédites, au Musée de Palmyre.

⁸ Colledge, M. A. R.: op. cit. p. 63. note 189.

⁹ Cf. pour les outils du tissage, les clefs et le geste de la prière un portrait de l'an 113/114, Inholt, A.: op. cit. pl. X 2, pour le cercle à 7 boutons cf. Colledge, M. A. R.: op. cit. p. 156 note 608 (anciens jugements) et Sadurska, A.: La semaine dans l'imagerie palmyrénienne. Études et Travaux 12, sous presse.

¹⁰ Cf. e. c. Inholt, H.: op. cit. pl. XV 3 (un portrait de l'an 226/227).

bras, à la romaine. La forme est relativement rare à Palmyre¹¹. On le rencontre pourtant dans les décodes sarcophages et de certaines dalles, qui fermaient les loculi (Abb. 147, 152). Ces reliefs imitaient à mon avis les bustes en ronde bosse, qui à Palmyre ont pu être connus par l'intermédiaire des portraits impériaux, importés ou bien exécutés sur place d'après les modèles repandus dans tout l'Empire. Par la suite, un tel portrait serait devenu pour les habitants de la ville le symbole de la nobilitation du vivant et respectivement de l'héroïsation du défunt. Remarquons qu'un processus pareil a conduit à l'assimilation des divinités palmyréniennes aux légionnaires. Un sarcophage à deux Victoires, qui supportent les deux bustes entourés de couronnes fournit une preuve assez convaincante de l'hypothèse suivante: le buste, propre à l'imagerie impériale, est devenu à Palmyre un symbole de la victoire sur la mort¹². Remarquons

¹¹ Cf. e. c. un portrait féminin de l'an 125/126, Colledge, M. A. R.: op. cit. fig. 84; deux portraits d'un couple sur un fragment détaché, Colledge, M. A. R.: op. cit. fig. 97.

¹² Sarcophage aux Victoires: Colledge, M. A. R.: op. cit. fig. 101.

que nous avons ainsi touché, bien que superficiellement, un autre problème important, celui de l'influence directe de l'art romain impérial sur l'art funéraire d'une province éloignée.

5. Conclusions finales

Pour terminer revenons à notre point de départ, à la méthode archéologique appliquée à l'étude d'art antique. Nous croyons que certains ensembles romains, p. ex. les sculptures funéraires trouvées dans les columbaria méritent des recherches semblables. La méthode archéologique et l'étude historique complètent les «Strukturforschungen» classiques. Appliquées ensemble elles facilitent les recherches non seulement sur la culture matérielle de l'antiquité, mais aussi sur la culture du passé tout court.

Anschrift des Verfassers:

Prof. Dr. *Anna Sadurska*, 00-564 Warszawa, Koszykowa 10/19



Abb. 147



Abb. 148



Abb. 149



Abb. 150



Abb. 151



Abb. 152

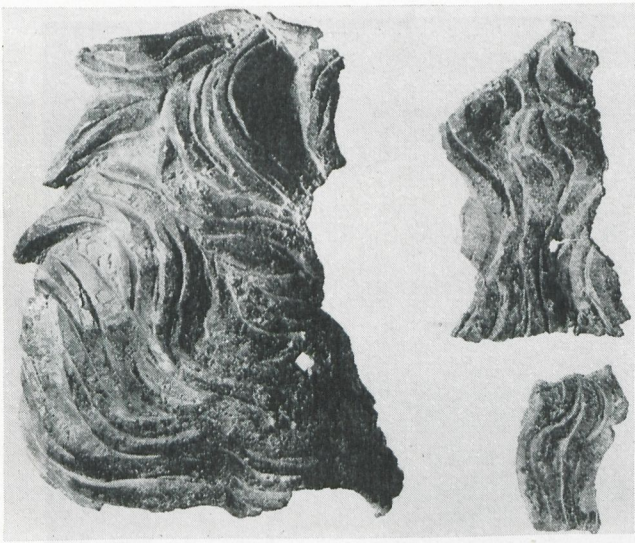


Abb. 156

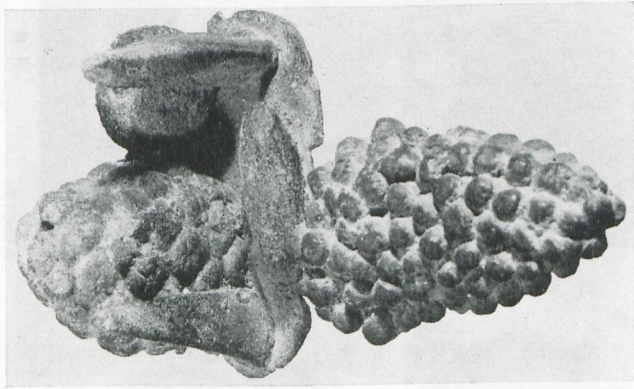


Abb. 155



Abb. 157



Abb. 154