

lon et le ›furore‹ des Erinyes (IV), Oreste au tombeau face à l'ombre de son père dans le cadre de l'hypogée du Viminal (V).

L'introduction concerne l'actualité et l'actualisation du mythe. Les théories modernes sur les mythes ne nous aident guère, en fait, à saisir la notion qu'en avaient les Anciens. Leur interprétation sur les sarcophages en relation avec la vie humaine reste un sujet de discussion. Mais une figure comme celle d'Oreste n'a pas non plus a priori un prestige impeccable, même dans l'imaginaire gréco-romain. On ne voit guère apparemment tel défunt susceptible de s'identifier avec un matricide exposé aux Furies. Le symbolisme funéraire, si cher à Franz Cumont, n'offre pas les moyens de résoudre l'énigme. A cet égard aussi, la rhétorique des ›consolations‹ ou des ›laudationes‹ qu'occasionnaient les funérailles n'est pas plus éclairante que les considérations récentes sur l'imagerie sépulcrale comme expression du sentiment chez les survivants endeuillés.

Bielfeldt veut donc revoir cette iconographie d'Oreste, afin de cerner strictement son originalité, ses novations (par rapport aux images antérieures attestées), le choix des motifs, les emprunts possibles à d'autres contextes et leur intégration au thème, l'accent mis sur les points intéressant les Romains de l'époque antonine. La littérature du temps relative à Oreste devrait alors permettre de vérifier si son code moral correspond à celui des sarcophages (tel du moins que l'auteur croit pouvoir le cerner).

La découverte de l'Orestie dans cette sculpture funéraire a intéressé les artistes et les antiquisants du seizième au dix-huitième siècle. Mais la Tombe de la Méduse au Viminal fit découvrir en 1839 un exemplaire assez exceptionnel, celui du Museo Gregoriano Profano (ex-Latran), au Musée du Vatican. Il offrait l'intérêt majeur d'être en place avec deux autres sarcophages. L'auteur en a traité en s'intéressant au regard du visiteur antique: *Mitt. DAI Rom* 110, 2003, 117 ss. Cette révélation a suscité la controverse et divisé les exégètes, en particulier sur l'ordre de lecture (de gauche à droite ou inversement). En vérité, on a tenu longtemps à vouloir reconnaître sur les sarcophages ou ailleurs la lettre même de la tradition littéraire, faute de quoi – plus récemment – on recourait à la médiation conjecturale d'archétypes figurés plus ou moins mal adaptés par les marbriers romains qui, au deuxième siècle ap. J.-C., finirent par œuvrer pour une production de «masse» (toutes proportions gardées). En réalité, les sarcophages, loin de transcrire les Choéphores d'Eschyle ou les Electre de Sophocle et d'Euripide, voire les versions des tragiques latins (dont nous ne savons presque rien), nous livrent une nouvelle, inédite Orestie qui se distingue aussi de l'iconographie d'époque hellénistique. Celle des sarcophages est toujours plus complexe; c'est le cas de l'art romain en général, où s'agglomèrent souvent tant d'éléments disparates. Curieusement, l'auteur compare leur déchiffrement (p. 58) au traitement culinaire d'un oignon dont on détache avec soin les lamelles une à une avant d'arriver au cœur, pour y trouver le sens

Ruth Bielfeldt, **Orestes auf römischen Sarkophagen. Der Außenseiter wird Leitbild.** Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2005. 363 pages, 32 planches, 91 figures.

Cette publication procède de la version remaniée d'une dissertation soutenue dans l'hiver 2000/2001 à l'Université de Munich. L'auteur y traite d'un mythe qui n'a pas suffisamment retenu l'attention des archéologues travaillant sur l'art sépulcral romain. Cinq grandes parties portent respectivement sur le double assassinat d'Egiste et Clytemnestre (I), Iphigénie en Tauride (II), les valeurs romaines dans ce dernier cycle (III), la romanisation du héros criminel, entre sa pitié envers Apol-

profond du «bulbe»: ambitieux dessein, qui prête généreusement un génie singulier aux artisans de l'Urbs, car il faut bien constater à l'occasion qu'ils commettaient des confusions et des erreurs sur leurs cartons graphiques. Mais, certes, l'exemplaire trouvé au Viminal n'a rien d'ordinaire: il sort d'un atelier ayant de bons sculpteurs étrangers aux poncifs du travail en série.

Quoi qu'il en soit, l'auteur nous montre pertinemment, pour commencer, que l'image d'Oreste quittant Delphes (trépied pythique) n'a pas d'équivalent dans l'art grec illustrant le théâtre d'Eschyle. En revanche, le profil du héros s'apparente à celui de Diomède. Oreste a la caution d'Apollon et une Erinye dort à ses pieds. Heinrich Brunn avait justement discerné, dès 1844, que le mouvement du relief sur le sarcophage du Viminal oriente l'oeil de droite à gauche et que le dieu delphique est censé exhorter Oreste à la vengeance. Dans la céramique grecque, c'est la mort d'Egiste qui a du succès: celle de Clytemnestre n'apparaît qu'une fois, sur une amphore de Malibu. Le double meurtre s'impose sur les urnes étrusques, où un génie ailé les sépare. Sur un exemplaire de Volterra (p. 105), le tueur d'Egiste s'appelle «Puluctre» (Polyktor). Est-ce une raison pour croire que, sur les sarcophages, c'est Pylade qui exécute l'usurpateur (p. 92–94)? Sur le fragment de Klein-Gliencke (pl. 14, 1), une colonne s'élève entre les deux mises à mort. Sur les exemplaires du Viminal, de Madrid, de Cleveland et dans la Galerie des Candélabres du Vatican, les personnages tuant Egiste et Clytemnestre ont la tête orientée différemment, ce qui souvent implique un changement de scène. La duplication d'un même acteur dans le relief romain à cycle continu n'a rien d'insolite. En tout état de cause, Oreste incarne l'héroïsme d'un redresseur de torts voué au matricide.

Sur le sarcophage de Saint-Petersbourg (p. 119 ss.), il arrache brutalement Egiste de son trône, suivant un schème de la céramique attique. A droite, la mort de Clytemnestre s'apparente à l'image qu'en donnent les urnes étrusques. Son attitude ferait penser à Polyxène. Mais le genou appuyé sur le corps de la reine nous rappelle Héraclès maîtrisant la biche, voire (à mon sens) la Nikè bouthutousa de l'Acropole ou Mithra terrassant le taureau. Clytemnestre apparaît donc alors comme la victime d'un sacrifice, pour ainsi dire. Le rôle des Furies (p. 128 ss.) soulève des questions. Je ne suis pas sûr qu'on doive opposer à l'exemplaire de l'Ermitage celui du Viminal et d'autres analogues: l'Erinye à la torche ou au serpent y double Oreste qui brandit le glaive, et elle paraît bien l'encourager, elle aussi, au meurtre. Mais les Furies «vaincues par le sommeil» (Eschyle, Euménides 68), ce que déplore Clytemnestre (ibid. 94), font problème en raison de la double hache qu'on leur voit tenir. C'est aussi l'attribut de l'Amazone assoupie ou de la nation vaincue et captive dans l'art romain: une force condamnée à l'impuissance, comme les Euménides que neutralise Apollon (p. 148).

L'entrevue de Pylade et d'Oreste avec l'ombre du père est (semble-t-il) une «Neuschöpfung» des sarcophages (p. 158). Aucun texte connu n'en fait état, sauf

qu'Agamemnon apparaît en songe aux jeunes gens, pour les inciter au meurtre, dans l'Orestis tragoedia de Dracontius, de la fin du cinquième siècle, lequel n'a probablement rien inventé. La scène représentée sur l'exemplaire du Viminal, à gauche, signifierait la reconnaissance par le mort d'un acte de pietas. «Mission accomplie», semble dire Oreste. Quant à la main droite levée de Pylade, elle me rappelle le geste du général vainqueur à ses troupes sur le sarcophage Ludovisi ou celui des chasseurs saluant le moment où le défunt héroïsé va embrocher un fauve, lion ou sanglier. C'est le signe du succès. Mais sur le «pasticcio» de la Villa Albani (pl. 17, 1), l'ombre voilée est celle d'une femme: Clytemnestre, comme dans le prologue des Euménides? On ne sait rien, au vrai, de ce relief à droite, et l'identité de cette défunte surgie du tombeau relève de la pure spéculation. Finalement, l'odieux du matricide serait relativisé au profit de l'hommage rendu au père plutôt que de l'oracle delphique, comme dans la trilogie d'Eschyle.

Les illustrations du cycle «taurique» mettent également en évidence la pietas en même temps que la virtus. Sur le sarcophage de Munich, où les actions se juxtaposent plus distinctement, quoique sans un ordre rigoureusement chronologique, le sanctuaire d'Artémis à la style et l'ambiance des reliefs pittoresques. Mais, avec ses têtes coupées de victimes humaines, ce paysage sacré a des connotations menaçantes: ambivalence qui n'est pas sans évoquer l'esprit hadrienien du mythe d'Actéon sur le sarcophage à encarpes du Louvre, tout autant que cette Iphigénie armée d'un glaive, mais aimablement comparable à Vénus, fait songer à la Diane accroupie traitée comme l'Aphrodite de Doidalsès sur ce même exemplaire Borghèse. L'héroïne change d'aspect dans la suite du drame, qui contraste avec l'apparence idyllique de la première scène: on y voit Pylade (?) combattre les gardes du roi Thoas, qui portent le costume des soldats parthes, tandis qu'Iphigénie s'embarque avec l'idole. L'affrontement armé n'a pas d'antécédent iconographique. On songe aux premiers sarcophages à scènes de batailles, mais ils n'apparaissent qu'ultérieurement dans la production funéraire. L'auteur note qu'à l'extrême droite l'homme qui entraîne Iphigénie (p. 191, fig. 69) a une tête «trajanienne». Mais le traitement du personnage est-il assurément antique? Je comprends mal, en tout cas, que Bielfeldt veuille assimiler cet embarquement à celui du dernier voyage que pilote le nocher Charon (p. 194–195).

Les deux exemplaires de Weimar acquis après la mort de Goethe, mais en raison même de son Iphigénie en Tauride, ont droit à une analyse détaillée. L'un d'eux nous montre successivement l'épisode de la lettre, la reconnaissance des deux enfants d'Agamemnon devant l'idole d'Artémis et la fuite en bateau. Sur l'autre (comme sur le sarcophage de Berlin) on voit Oreste prostré au milieu de la frise devant un Thoas cuirassé à la romaine, cependant qu'à droite le roi fait comparaître les étrangers, tout comme un général dans une scène de soumission ou comme Achille recevant Priam: situation que

l'auteur croit empreinte d'ironie, compte tenu des rôles inversés, le Barbare occupant la place du Romain vainqueur. Je doute que les contemporains des deux sarcophages y aient été sensibles. D'ailleurs en l'occurrence, les prisonniers ne ploient point le genou et n'ont rien de vaincus à proprement parler. L'histoire n'aboutit pas au sauvetage des héros, comme en d'autres séquences. S'y exaltent surtout l'amitié, l'affection fraternelle, la pitié: valeurs auxquelles peut s'ajouter la vaillance dans l'affrontement final sur l'exemplaire de Munich.

Précisément, un gros chapitre est consacré à ces vertus romaines. Le rapt de l'Artémis taurique – confondue avec le Palladium dans une peinture de la Villa San Marco à Stabies (les légendes des fig. 78 et 79, p. 244, sont à intervertir), sur une fresque pompéienne et une gemme de Florence – illustre l'attachement de la «*pia virgo*» (Ov. Pont. 3, 28) à la déesse, tout en nous renvoyant, quoique très indirectement, au salut de Rome par ce *pignus imperii*. Oreste passait pour avoir apporté la Diane scythique à Aricie, et les restes du héros compaient – avec le Palladium – au nombre des sept «*gages de l'empire*». Mais, sur les sarcophages, je ne détecte pas la moindre allusion à l'idole troyenne de Pallas. A noter que sur les deniers alexandrins de Julia Domna (RIC IV 1, 174 no. 612 A), c'est une Vesta assise à gauche qui tient le Palladium, et non pas Pietas, malgré la légende (p. 250). Les monnaies de Trajan, d'Hadrien et d'Antonin le Pieux représentaient déjà ainsi la déesse gardienne du foyer romain.

Le cycle d'Iphigénie occupe le couvercle de l'exemplaire issu de la Tombe de la Méduse. Dans cette frise, le sanctuaire figure à gauche; sur la cuve, le trépied delphique à droite: axe des lieux sacrés inverse de celui qui nous montre l'ombre d'Agamemnon à gauche sur la cuve, Iphigénie voilée à droite sur le couvercle. Ce «*chiasme*» autorise-t-il à croire que la vierge vogue en mer, comme un mort sur le Styx? J'hésite à m'engager sur ce terrain scabreux que mine une tentation structuraliste.

Quelle image avait Oreste dans la littérature romaine? C'était un sujet de déclamation pour l'entraînement des jeunes rhéteurs à la défense des causes difficiles. Significative surtout me paraît l'expression de Juvénal, qui allait au théâtre: «*ille deis auctoribus ultor / patris erat caesi media inter pocula*» (Iuv. 8, 216–217). Oreste a tué «à l'instigation des dieux», pour obéir à l'oracle d'Apollon. Cicéron, qui cite son cas (Pis. 47), dit bien que «les dieux font terrifier les criminels par les torches des Furies» (ibid. 46). Mais on a l'impression qu'au temps des sarcophages Oreste a la grandeur tragique d'un justicier victime du destin.

J'ai peine à reconnaître sur l'exemplaire du Viminal ces valeurs proprement familiales que violent les ravages de l'amour-passion dans le cas de Clytemnestre, brisant la fides de l'union conjugale qui les sous-tend au regard des Romains (à en juger, du moins, par les nombreux sarcophages à *dextrarum iunctio*). Je ne suis pas convaincu non plus qu'on doive déchiffrer dans les trois cuves de la Tombe de la Méduse la même cohérence que

celle dont l'auteur prétend nous persuader. Le grand sarcophage à encarpes qu'apercevait d'emblée le visiteur antique (fig. 87) nous montre des Gorgones qui, outre leur fonction principalement apotropaïque, évoquaient l'au-delà (Hes. theog. 274–275; Aischyl. Prom. 799; Phot. 250; 444 a), tout comme les Griffons (Aischyl. Prom. 804) des petits côtés. Le Satyre et les putti, qui soutiennent les guirlandes, nous réfèrent à un monde d'ivresse bienheureuse, tandis que les enfants et un Amour s'ébattant sur ou avec divers animaux dans une course folle, au front du couvercle, n'ont rien qui nous renvoie aux vertus gentilles, même si l'on comparait la vie à une compétition. Un couvercle de S. Callisto (ASR V 2, 3, 90 n.°119 pl. 53) reproduit une séquence analogue, mais avec uniquement des chevaux. La variété folâtre des montures sur le couvercle du Viminal a une tonalité plutôt enjouée, qui va de pair avec l'atmosphère dionysiaque de la cuve. Seuls les encarpes mêmes pourraient nous rappeler l'hommage saisonnier des produits de l'année aux morts de la famille, un acte de piété sans connotation morale à proprement parler.

Quant aux deux autres cuves, les mythes qu'elles nous rééditent à leur manière concernent des trépas envoyés par les dieux châtiants l'hybris humaine (Niobides) ou inspirés par les dieux (Oreste), afin de venger l'infidélité meurtrière: «*deis auctoribus*», pour reprendre les mots de Juvénal.

Il faut assurément réagir contre le parti pris qu'on eut jadis de vouloir à tout prix faire coïncider l'image avec un texte. Plus récemment, on eut aussi le tort de privilégier une «*Quellenforschung*» orientée quasi exclusivement sur l'art grec classique ou hellénistique, au lieu de repenser les sarcophages dans leur environnement romain et de les comprendre en leur temps: mais comment? L'exégèse «*structuraliste*» des images n'est pas sans faire trop belle la part des visions arbitraires. En réalité, il s'agit d'analyser la composition des bas-reliefs en tenant compte des moindres variations d'une décennie à l'autre dans l'évolution du style et de la «*mise en scène*». Une explication d'Oreste sur les sarcophages ne va pas sans une étude attentive de la facture et de l'art perceptibles sur ces monuments durant moins d'un demi-siècle. Ce qui n'est pas fait. Or la façon dont on traite un sujet peut être signifiante.

D'autre part, les marbriers (ou les responsables des carions qu'ils devaient avoir sous les yeux) n'étaient vraisemblablement pas influencés par le texte des tragédies classiques à l'époque antonine. Du théâtre grec, on ne savait alors que les adaptations jouées sur les tréteaux romains, versions plus ou moins simplifiées pour un public sensible à la chair et au sang. Les marbriers eux-mêmes devaient en avoir la mémoire toute fraîche. Certes, de ce théâtre romain réinterprétant les drames grecs nous ne sommes guère informés – en dehors d'allusions éparses et de certaines fresques pompéiennes – que par ce que nous en disent Lucien dans son *De saltatione* ou Apulée dans ses *Métamorphoses* (10, 29–34). Mais ce théâtre populaire faisait plus d'effet sur les gens que la lecture d'Eschyle, Sophocle ou Euripide. Une grande

part, je crois, de l'imagerie sépulcrale romaine transcrit les impressions directes ou indirectes de ces pantomimes à grand spectacle. C'est, par exemple, le cas des sarcophages illustrant les amours de Vénus et de Mars surpris par les Olympiens: voir Lucien *De saltatione* 63 (II p. 162, 11-17 Jacobitz). La marque du théâtre se vérifie dans la composition des faces antérieures. Je n'ai pas lieu d'y revenir ici. Mais beaucoup de panneaux a priori confus ou déconcertants peuvent s'expliquer en relation avec un modèle scénique, aussi prégnant qu'aujourd'hui les séries télévisuelles.

Les aventures d'Oreste, τὰ περὶ τὸν Ὀρέστην δράματα (Lukian. *Salt.* 46, *ibid.* p. 159, 13-14 J.) avaient leur place dans ces représentations, et le même Lucien (*Dom.* 23, *ibid.* III p. 191, 4-5 J.) qualifie bien son drame de δικαιοτάτον: ce qui correspond, en somme, à la justification du héros. Mais cette «justice» s'exerce, on l'a vu, à l'instigation des dieux et donc en fonction du destin. Marc Aurèle (II, 6, 1-2) écrit que les tragédies rappellent les événements de la vie avec l'idée «qu'ils doivent arriver ainsi naturellement». Ces drames «font voir que c'est ainsi qu'ils doivent s'accomplir». L'empereur songeait au théâtre classique, sans ignorer qu'il inspirait celui de ses contemporains. Comme tous les stoïciens et beaucoup de Romains, il croyait au *fatum*.

Un précieux catalogue du matériel trait complète cette riche et stimulante monographie, bien et abondamment illustrée, qui ne manquera pas d'inciter ses lecteurs à redécouvrir et à reconsidérer la documentation figurée.

Paris

Robert Turcan