LA TRADITION GRECQUE ET L'IDÉE DE L'IMMORTALITÉ REFLÉTÉE PAR L'ART SCULPTURAL DE LA DOBROUDJA ROMAINE

ZIZI COVACEF (Constanţa)

Les tribulations sur la survie de l'âme après la mort du corps ont occupé une place de premier ordre dans la vie religieuse de tous les temps[1]. Aussi ne sommes-nous pas surpris de constater l'importance particulière que l'on a accordé, aux premiers siècles après J. Chr., aux rites funéraires et aux cérémonies se rattachant au culte des morts dans la Dobroudja romaine aussi[2], sous l'influence des Grecs des cités pontiques, en premier lieu.

L'art funéraire des Grecs et les pratiques visant le culte des morts ont trouvé un terrain fertile chez la population gétique, unanimement reconnue, dans toutes les sources écrites antiques, comme étant une population ayant une profonde et sévère réligiosité[3], manifestée dans toutes les circonstances de la vie, d'autant plus dans l'union avec la divinité immortelle, en renonçant de bon gré à la vie terrestre[4].

Dans le culte des morts, les tribulations philosophiques se rejoignent dans les pratiques superstitieuses et magiques[5] qui vont s'amplifier dans l'époque romaine, surtout à partir du IIème s.ap. J. Chr., lorsque les cultes orientaux de rédemption vont connaître une ampleur sans précédant. C'est dans ce contexte que nous mettons en évidence les épigrammes funéraires inscrites sur les monuments, par lesquelles les passants sont invités à évoquer, à haute voix, le nom du défunt[6], ce qui va leur apporter la protection de leur vivant, tout comme le bon accueil dans le monde des ombres. La plupart dévoilent une confiance réelle dans une forme de survivance au-delà du tombeau, conçue d'une manière diversifiée: que ce soit l'âme qui, se détachant de corps, flotte dans les cieux bien loin des ossements, ou qu'il s'en va vers le monde souterrain de Hadès, ou qu'il arrive dans l'île des Trop – heureux, l'idée c'est la même – l'abandon du corps et la survivance de l'âme.

La conception de base sur la mort est celle du repos éternel dans ses divers hypostases: celle du repos dans le tombeau, en Enfer ou dans les Cieux[7]. Les formes successives que l'idée du repos des défuncts a pris le long des époques, ont été exprimées dans l'art funéraire par des compositions qui ont connu une série de modifications, qui finalement sont arrivés à créer des symboles typiques.

La manière la plus directe de transposer le repos éternel a été la représentation des défunts endormis. L'origine de cette figuration doit être cherchée dans l'Egypte antique[8], d'où, par l'intermédiaire de la Phénicie, elle s'est répandue dans tout le bassin méditerranéen, en arrivant, inévitablement dans le Pont Gauche[9] aussi. Le modèle original a été influencé par la réalisation de certaines formes libres, plus vivantes, même pour figurer l'immobilité de la mort, pour créer l'ilusion de vie au-delà du tombeau.

L'idée du repos du défunt dans le tombeau a été combinée par les Grecs – voir nos affirmations ci-dessus exprimées –, avec celle de la survivance des âmes. Conformément à cette croyance, au moment de la mort, l'âme abandonne le corps pour toujours, tout comme il le fait temporairement pendant le sommeil[10]. Cette croyance a été concrétisée par l'invention des divinités qui devaient symboliser – et protéger – les deux états différents d'un phénomène – apparemment semblables: Hypnos et Thanatos[11]. Pour adapter la représentation du sommeil aux différentes conditions de vie et de la mort, les artistes lui ont donné soit les traits d'un vieux, barbu, grave et triste, soit ceux d'un Eros[12].

Si, initialement, les Eros ailés étaient associés au défunt pour symboliser l'âme qui quitte le corps, le long du temps on a crée le type d'Eros dormant pour exprimer un symbolisme plus subtil, qui associait l'idée du repos dans la tombe à celle de l'immortalité[13].

Le caractère funéraire d'Eros va s'accentuer au moment où on lui ajoute un attribut nouveau à un sens très clair: la torche renversée, appuyée contre le sol pour en éteindre la flamme[14]. Durant l'époque impériale l'image est fréquemment reproduite dans les coins des sarcophages[15] ou sur les stèles funéraires[16].

La même figure représente un génie du sommeil éternel, assimilation facilement explicable par les rapports que les Grecs avaient déjà établis entre le génie de la mort, *Thanatos*, et celui du sommeil, *Hypnos*[17]. D'ici la motivation de la fréquence des monuments funéraires dédiés au sommeil éternel, divinité à laquelle on confiait les défunts, Thanatos, accueillant à l'époque romaine les attributs d'une divinité de l'immortalité[18].

Toute une série de monuments sculpturaux de la Dobroudja romaine présentent differentes hypostases de ce dieu. La première, chronologiquement parlant, est une statuette en marbre, découverte à Tomis, qui représente Eros enfant dormant sur une peau de lion[19]. Les fruits de pavot que celui-ci garde à la main gauche suggère le sommeil éternel[20], pendant que la peau de lion, l'attribut d'Hercule, exprime un symbolisme qui associe l'idée du repos dans la tombe à celle d'une immortalité heureuse[21].

Deux autres monuments provenant du midi de la Dobroudja, l'un de Durostorum[22], l'autre d'Ostrov[23], représentent Thanatos sous l'aspect d'un jeune homme endormi. Les deux font voir une figure douce, mélancolique, qui dégage une atmosphère de silence et de repos total.

Thanatos est représenté sur une série d'autres monuments de la Dobroudja romaine, *soit debout*, la tête appuyée contre une épaule – tel qu'il apparaît sur le fronton d'une stèle funéraire découverte à Ulmetum[24], sur l'un des côtés d'un autel funéraire de Tomis avec une inscription grecque[25] et sur un autre autel funéraire du même centre[26]; *soit couché*, tel qu'il est représenté dans les acrotères d'un sarcophage de Tomis[27].

Plus suggestives encore, quant à la manière d'exprimer la croyance dans l'immortalité, nous semblent être les représentations indépendantes de Thanatos. Le culte du dieu a pris déjà suffisamment contour dans l'époque romaine pour que sa figuration singulière puisse exprimer le sommeil éternel, en essence l'immortalité. Ainsi peut-on mettre en discussion une statuette découverte à Dunăreni[28], une autre à Adamclisi[29], un bas-relief en forme d'*aedicula* découvert à Zorile[30], pas loin d'Adamclisi, et un bas-relief

trouvé à Capidava[31], tous représentant un personnage ailé, les pieds croisés, en appuyant contre le sol une torche renversée et la tête – aux yeux fermés – inclinée sur l'épaule.

Le repos éternel est suggéré aussi par les représentations des défunts surpris pendant le repos, couchés ou s'accoudant, à peine allongés sur une *kliné*, seuls ou accompagnés par leurs parents.

La croyance dans l'immortalité conçue comme un prolongement de la vie terrestre, est refléttée par une série d'autres symboles ou divinités qui décorent les monuments funéraires, tous ayant l'origine dans les anciennes interprétations philosophiques grecques. Le Cavalier chasseur rencontré sur ces monuments, représent l'héros sauveur[32] prêt à conduire les âmes des défunts dans le monde éternel[33]; la vigne, tout comme les cordes de lierre – allusion à l'arbre de la vie – qui ornent les plus pauvres monuments mêmes[34], symbolisent l'immortalité et la renaissance et ne sont autre chose qu'une alusion à la vie éternelle. Les scènes de chasse sont considérées comme un exercice sacré qui assure l'immortalité céleste[35] (des Eros à la chasse, le Cavalier Thrace affrontant le sanglier); pendant que, la si répandue scène du banquet funéraire n'exprime autre chose que l'espoir d'une rencontre dans un autre monde. La Méduse, le cône de pin, le serpent, sont tout autant de symboles se rapportant à l'immortalité et à la renaissance. Beaucoup de ces symboles perdent, à l'époque romaine, leurs racines grecques et reviennent par filière orientale.

Ainsi, sur une stèle funéraire de Tomis a-t-on représenté la Méduse, d'après un type de Gorgone humanisée[36], mais associée à un dauphin[37], tout les deux en suggérant la Lune qui constitue la première halte des âmes des défunts dans leur voyage sur les eaux du Styxe (symbolisé ici par le dauphin[38]). C'est une illustration de la téorie qui se rapporte à l'éschatologie lunisolaire, conformément à laquelle les âmes des défunts se purifient premièrement dans les eaux de la lune, puis dans le feu du soleil[39], pour pouvoir devenir immortelles.

Un autre monument funéraire de Tomis offre un symbolisme plus ample concernant l'immortalité. Il s'agit d'un toit fragmentaire d'*aedicula*[40], de forme rectangulaire, sur lequel est réalisé un fronton triangulaire, ayant au centre une rosette à cinq pétales, un cône de pin au sommet et des lions sur les côtés en pente. Le fronton triangulaire exprime, discrètement, la croyance en l'immortalité céleste[41], conformément aux doctrines des pythagoriciens[42]. Le cône de pin symbolise aussi l'immortalité et connaît une grande diffusion dans l'art funéraire de tout le monde romain[43] – associé à d'autres symboles, ou dans des représentations singulières – des lions ayant entre eux une pomme de pin apparaissent fréquemment sur les monuments découverts dans la Dacia Inferior[44], à Micia[45], à Potaissa[46] etc. Tellement fréquent dans l'art décoratif romain, ce motif vient de l'ancien art oriental dans les mystères duquel le lion représentait la force divine génératrice du feu[47]. Les deux symboles, de l'immortalité et des pouvoirs divins, dans ce cas d'origine asiatique, en pénétrant dans l'Empire Romain, se répandent aussi dans le territoire compris entre le Danube et la mer Noire où existait la tradition grecque concernant la vie éternelle, l'immortalité.

La même croyance dans l'immortalité se retrouve aussi dans l'attention que l'on a accordée à l'aménagement des chambres des morts. L'exemple de Mausolos, le roi de Halicarnas qui s'est fait construire une demeure somptueuse pour la vie éternelle, a été suivi de manière que l'on en rencontre parmi les constructions funéraires des cités grecques du Pont Gauche. Des frises provenant de ce genre de monuments funéraires, découvertes dans la nécropole tomitaine, ont pour sujet soit une scène avec des Eros à la chasse[48], soit une Amazonomachie[49]. Le sujet des scènes de ces frises se rapporte à une signification courrante dans la conception mystico-philosophique romaine sur le monde d'au-delà de la tombe: la lutte contre la mort, dont on peut, difficilement, triompher[50]. Dans ce sens la scène à plusieurs Eros à la chasse doit être interptrétée non comme une intention de présenter la chasse d'un animal ou d'un autre; le mélange de tant de bêtes sauvages, de différentes espèces, suggère la chasse en tant qu'action, le but de la représentation étant celui de mettre en évidence le courage de celui qui affronte un animal dangereux[51], la chasse étant considérée un exercice vertueux et sacre à la fois qui assure l'immortalité céleste[52]. L'association deces Eros à cette scène ne fait que renforcer l'idée d'immortalité[53].

L'existence de tant de monuments à caractère mythologique dans une ville d'ancienne tradition grecque, comme l'est la ville de Tomis, arrivée à une grande prospérité économique dans l'époque romaine, n'est en rien surprenante. Tout cela constitue, certes, une réflexion d'un art culte auquel pouvait accédér un nombre restreint d'initiés dans les interprétations philosophiques[54].

La tradition grecque concernant l'immortalité de l'âme s'est perpétuée dans les interprétations philosophiques tout comme dans les représentations artistiques – cultes ou populaires. Rappelons un seul moment de l'histoire de l'ancienne Hellade: Pericle dans son éloge apporté aux guerriers tombés à l'occasion du siège de la cité de Samos[55] a dit que "ceux qui meurent pour leur pays arrivent immortels pareils aux dieux et tout aussi invisibles que ces derniers, ils continuent, par leurs bienfaits, à rendre heureux les vivants". Sans doute peut-on associer, sans risque d'erreur, les représentations du Cavalier sur des monuments funéraires en symbolisant l'héroïsation du défunt. L'arbre sacre vers lequel se dirige le Cavalier suggère l'arbre de la vie, et le serpent qui l'enroule – la ressuscitation.

NOTES

1. Franz Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1966, p. 410-412; Pierre Boyancé, *Études sur la religion romaine*, Roma, 1972, p. 309-315; D.M. Pippidi, *Studii de istorie a religiilor antice*, p. 293-294.
2. D.M. Pippidi, *lieu cité*.
3. V. Pârvan, *Getica*, Bucureşti, 1980, p. 91.
4. Idem.
5. François Chamoux, *Civilizaţia elenistică*, Bucureşti, 1985, vol. 1, p. 501-502, 506.
6. Idem, p. 507-509.
7. Fr. Cumont, *oeuv. cité*, p. 379.
8. Idem, p. 389.
9. La représentation du défunt dormant dans l'art funéraire de la Scythie Mineure, cf. Gabriella Bordenache, Dacia, NS, 8, p. 168, fig. 4.
10. Fr. Cumont, *oeuv. cité*, p. 360, 365, 392.

11. Max. Collignon, *Cupido*, dans Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, 1, p. 1609-1610; J.A. Hild, *Somnus*, Daremberg-Saglio, 4, p. 1399; Fr. Cumont, *oeuv. cité*, chap.: *Le repos des morts*; Pierre Boyancé, *oeuv. cité, p. 310.*
12. J.A. Hild, *lieu cité.*
13. Max. Collignon, *oeuv. cité*, p. 1609; Fr. Cumont, *oeuv. cité*, p. 392, 477; Pierre Boyancé, *oeuv. cité*, p. 309 et suiv.
14. Max. Collignon, *oeuv cité*, p. 1610; R. Cagnat, V. Chapot, *Manuel d'archéologie romaine*, t. 1, Paris, 1917, p. 614; Fr. Cumont, *oeuv. cité*, p. 409.
15. Gabriella Bordenache, *oeuv. cité*, p. 169; D. Tudor, *Oraşe, târguri si sate în Dacia romană*, Bucureşti, 1968, p. 356; Const. Moisil dans BCMI, 1910, p. 82-84, fig. au p. 83; Maria Alexandrescu-Vianu, RÉSEE, 8, 1970, 2, p. 300-301, no. 37, fig. 32-34, 39.
16. V. Pârvan, *Cetatea Ulmetum*, AERMSI, 34, 1912, p. 43- 44; Iorgu Stoian, *Tomitana. Contribuţii epigrafice la istoria cetăţii Tomis*, Bucureşti, 1962, p. 61, no. 4, pl. IV (=*ISM*, 2, p. 250-251, no. 251 (87).
17. Max. Collignon, *oeuv. cité.*
18. Pierre Boyancé, *oeuv. cité*, p. 312, "Le sommeil psychopompe, le sommeil sauveur, ..., a été lié non seulement à l'immortalité mais à l'immortalité céleste de l'âme.
19. Z. Covacef, Peuce, 6, Tulcea, 1977, p. 192.
20. Fr. Cumont, *oeuv. cité*, p. 339-340, 397.
21. Idem, p. 408, n. 2.
22. I.I. Russu, AISC, Cluj, 1936-1939, p. 179, fig. 5.
23. A. Aricescu, SCIV, 21, 3, 1970, p. 489-492.
24. V. Pârvan, AARMSI, 34, 1912, p. 43-44.
25. Idem, p. 44, n. 4.
26. I. Stoian, *Tomitana*, p. 61-62, no. 4, pl. IV (=*ISM*, 2, p. 250-251, no. 251).
27. Const. Moisil, *lieu cité*; Maria Alexandrescu- Vianu, *lieu cité.*
28. A. Rădulescu, M. Davidescu, MCA, 5, 1959, p. 757, fig. 2/2.
29. Idem.
30. Z. Covacef, *lieu cité*, p. 194, pl. III a, b.
31. Inédit.
32. Gabriella Bordenache, *oeuv. cité*, Dacia, NS, 9, 1965, p. 255, 261-264; D.M. Pippidi, *oeuv. cité*, p. 294-295.
33. Pettazzoni, *La religione dell'antica Tracia, Serta Kazaroviana*, 1, Izvestiia-Institut, Sofia, 16, 1950, p. 298.
34. G. Bordenache, *oeuv. cité*, p. 264; D.M. Pippidi, *lieu cité.*
35. Fr. Cumont, *oeuv. cité*, p. 449.
36. Les exemples sont trop, citons seulement quelques-uns: Emil Coliu, dans Istros, 1, 1934, p. 81-116; Gr. Florescu, R. Florescu, P. Diaconu, *Capidava. I. Monografie arheologică*, Bucureşti, 1958, p. 30, 59; I. Stoian, *Tomitana*, p. 367, pl. LXIII; V. Barbu, dans *Noi monumente epigrafice din Scythia Minor*, Constanţa, 1964, p. 46-48, fig. 4 et 5; Maria Alexandrescu-Vianu, *lieu cité*; Z. Covacef, Pontica, 7, 1974, p. 296-298, no. 2 et p. 300-302, no. 3 etc.
37. Z. Covacef, *oeuv. cité*, no. 2, p. 296-298.
38. Fr. Cumont, *oeuv. cité*, p. 66, 155.4, 157.2, 157.3; Gr. Florescu, *Ephemeris Dacoromana*, IV, Roma, 1930, p. 146, fig. 27; H. Daicoviciu, dans *Omagiu lui P. Constantinescu-Iaşi*, Bucureşti, 1966, p. 102-104; O. Floca, AMN, 5, 1968, p. 119-120, fig. 7.
39. Fr. Cumont, *oeuv. cité*, p. 139, no. 3.
40. Z. Covacef, *oeuv. cité*, p. 298-300, no. 3.
41. Fr. Cumont, *oeuv. cité*, p. 223-224: "Le triangle était pour les pythagoriciens le symbole de la tétrarchie mystique, puisque les premiers quatre nombres, figurés par points et répartis par quatre range, dessinaient un triangle; la somme de ces nombres était dix et ils voyaient dans ce nombre l'expression numérique du ciel qui contenait toutes les choses – la décade était principe de la vie divine et céleste".
42. Doctrines introduites à l'époque romaine par les prêtres des mystères phrygiens. Le néopythagoréisme gagne un nouveau essor pendant la période hellénistique et continue à trouver des adeptes en Asie Mineure jusqu'à l'époque des Césars, cf. Franz Cumont, *oeuv. cité*, p. 224.

43. Fr. Cumont, *oeuv. cité*, p. 155, 219, 504-505; Gr. Florescu, *oeuv. cité*, p. 84, fig. 10, p. 104-105, fig. 41-43, p. 112, fig. 53; R. Vulpe, *HAD*, p. 218-219; *Capidava*, I, p. 80, fig. 4; I. Stoian, *oeuv. cité*, p. 312, pl. VIII et p. 365, pl. LXI etc.
44. Fr. Cumont, *oeuv. cité*, p. 159; S. Ferri, *Arte romana sul Danubio*, Milano, 1933; R. Vulpe, *HAD*, p. 219; Gr. Florescu, *I monumenti funerari della Dacia Inferior*, Bucureşti, 1942, p. 37, fig. 24; C. Daicoviciu, Dacia, 1, 1924, p. 256-258.
45. Gr. Florescu, Ephemeris Dacoromana, IV, p. 187-190.
46. L. Ţeposu, L. Mărghitan, Apulum, IV, 1961, p. 162, pl. I/1.
47. Fr. Cumont, *oeuv. cité*, p. 157.
48. G. Bordenache, Dacia, NS, 8, p. 174, fig. 12 b.
49. Eadem, p. 172 et suiv., fig. 11; eadem, *Sculture greche e romane*, I, Bucureşti, 1969, p. 135, no. 302, pl. CXXXII; Z. Covacef, Pontica, 17, 1984, p. 77-82.
50. G. Bordenache, Dacia, NS, 8, p. 174.
51. Fr. Cumont, *oeuv. cité*, p. 440.
52. Idem, p. 449.
53. *Ibidem*, p. 347; Z. Covacef, Peuce, 6, 1977, p. 192.
54. G. Bordenache, Dacia, NS, 8, p. 167.
55. Plutarch, *Pericles*, 8; Fr. Cumont, *After Life in Roman Paganisme*, New York, 1959, p. 1.