

FONDATION EUGÈNE PIOT

MONUMENTS ET MÉMOIRES

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

W

SOUS LA DIRECTION DE

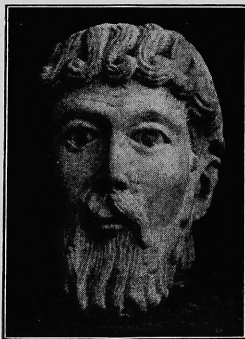
THÉOPHILE HOMOLLE ET ÉMILE MÀLE

MEMBRES DE L'INSTITUT

AVEC LE CONCOURS DE

AUGUSTE MARGUILLIER, SECRÉTAIRE DE LA RÉDACTION

TOME VINGT-SIXIÈME



PARIS

ÉDITIONS ERNEST LEROUX

28, RUE BONAPARTE, 28

—
1923



Robert Charles
Comte de Lasteyrie du Saillant
Membre de l'Institut

1849 - 1921

H. Luce Durandin, Paris

ROBERT DE LASTEYRIE

COLLABORATEUR ET DIRECTEUR DES « MONUMENTS ET MÉMOIRES »

1894-1921

Si, pour parler comme il convient d'un homme éminent et bon, il suffisait de lui avoir voué une respectueuse et admirative affection, ma tâche serait aisée. Mais la vie du comte Robert de Lasteyrie du Saillant a été si pleine et si diverse, il a rendu de si nombreux services et montré tant d'appétitudes variées, qu'il est bien difficile de le saisir tout entier. Au surplus, une notice a paru naguère sur sa vie et ses travaux, telle qu'il n'y a pas lieu de la recommencer de si tôt¹. Mieux vaut peut-être me borner à retracer le rôle que mon cher maître a tenu dans le présent recueil.

Dès le début, Lasteyrie fut chargé, de concert avec Georges Perrot, de diriger les *Monuments et Mémoires* de la fondation Piot, et l'une des dernières lettres qu'il ait écrites, semble-t-il, accompagnait le renvoi d'épreuves qui lui avaient été soumises. De 1894 à 1920, malgré tous les travaux dont il était surchargé, il trouva le temps et la force d'accomplir dans cette belle publication le labeur anonyme et désintéressé qui lui incombait déjà au *Bulletin archéologique*. Au témoignage du collaborateur qui l'a vu à l'œuvre durant ces dernières années, le contrôle qu'il exerçait sur la présentation typographique des articles, sur la méthode, sur la doctrine, sur le style, contribuèrent à placer les *Monuments Piot* à un rang élevé parmi les revues de science et d'art.

Lasteyrie fit plus : il donna l'exemple. Il publia ici, en 1896 et 1902, deux

1. R. Cagnat, Notice lue à la séance publique de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres du 17 novembre 1922. — André Michel, *Journal des Débats* du 19 juillet 1921. — Brutails, *L'œuvre archéologique de M. de Lasteyrie* (*Bibl. de l'École des Chartes*, 1921, p. 242-247). — Cugy, Discours prononcé aux funérailles du comte Robert de Lasteyrie (même revue, p. 237-241).

articles importants. Je voudrais rappeler ces deux travaux et en dégager les leçons qu'ils renferment.

Le premier, paru dans le tome III, est consacré à *André Beauneveu et Jacquemart de Hesdin*¹. Même pour ceux qui ont suivi de près la carrière scientifique de Lasteyrie, l'objet et le succès de ce travail sont un étonnement. Il s'agit de miniatures et Lasteyrie s'occupait, on le sait, d'archéologie monumentale ; mais quelle que fût la recherche à laquelle il s'adonnât, il conservait, avec ses facultés d'observation minutieuse et de judicieuse induction, son admirable maîtrise.

M. P. Durrieu s'était occupé, en 1894, d'un dessin découvert dans les cartons du Louvre et qui était dû, suivant les uns, à l'école italienne, suivant les autres, à une école flamande, bourguignonne, etc. M. Durrieu montra que cette œuvre avait été exécutée pour un duc de Berry par un septentrional. Il précisa davantage et nomma André Beauneveu, architecte, sculpteur, peintre, qui a eu la bonne fortune singulière d'être chaudement loué par son compatriote Froissart. M. Durrieu avait été conduit à cette opinion par des rapprochements du dessin en question avec d'autres œuvres, notamment avec deux miniatures qui décorent le livre d'Heures du duc de Berry gardé à la Bibliothèque de Bruxelles.

Lasteyrie reprit ces comparaisons : il étudia le type des personnages, le dessin, le coloris, la technique de l'exécution. En ce qui concerne les peintures de Bruxelles, il voulut les voir en original ; il fit donc le voyage et en revint avec une conclusion dont il était le premier surpris.

Léopold Delisle avait écrit que ces miniatures étaient de Beauneveu. Telle était l'autorité de Delisle, telle était la confiance que tous avaient en sa circonspection et en sa merveilleuse sagacité, que ses affirmations étaient accueillies sans discussion. Or, Delisle s'était trompé ; Lasteyrie eut la perspicacité de le voir et le courage de le dire. Assurément, il rendit à son illustre confrère un hommage sincère ; mais il prouva nettement la méprise où Delisle était tombé et où il avait entraîné M. Durrieu.

De même que Lasteyrie avait tenu à étudier les miniatures, et non pas seulement leurs photographies, de même il interrogea les textes, au lieu de s'en tenir à l'interprétation.

Avec le dessin du Louvre, Lasteyrie put restituer à Jacquemart de Hesdin un certain nombre d'enluminures.

M. Durrieu² apporta plus tard aux rectifications de Lasteyrie une de ces

1. *Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires*, t. III (1896), p. 71-119.

2. *Monuments Piot*, t. XXIII (1918-1919), p. 105.

adhésions qui honorent également celui qui les donne et celui qui a su les provoquer. Il fit plus : partant de ces données, il reconnut la main de Jacquemart dans d'autres productions dont on ignorait l'auteur.

Le résultat est intéressant, moins peut-être toutefois que la méthode qui l'a rendu possible et dont Lasteyrie ne s'est jamais départi : recourir aux sources, les consulter directement et avec toute l'attention dont on est capable ; donner le pas aux raisons d'ordre documentaire sur les « considérations de pure esthétique »¹.

Le second travail inséré par R. de Lasteyrie dans les *Monuments Piot* est intitulé *Études sur la sculpture française au Moyen âge* ; par exception, il occupe un volume entier².

L'évolution de la sculpture était quelque peu négligée autrefois à l'École des Chartes. Le volume des *Mélanges* de Quicherat relatif à l'archéologie médiévale ne renferme rien concernant la statuaire ; dans les notes prises, en 1882-1883, au cours de Lasteyrie, je trouve des indications sur l'iconographie, sur la mouluration ; je n'en vois pas sur la sculpture.

Ce chapitre de notre histoire artistique était étudié plutôt à l'École du Louvre. On sait avec quelle curiosité fougueuse Courajod conduisit son enquête sur nos tailleurs d'images, avec quelle maîtrise et quel succès son enseignement a été continué.

Lasteyrie avait le sens artistique trop affiné et l'esprit trop ouvert pour rester insensible au charme et à l'intérêt que présentent les œuvres écloses sous le ciseau de nos sculpteurs romans et gothiques. D'autant plus que, ces œuvres faisant habituellement partie intégrante des édifices, on ne saurait s'informer de ceux-ci et ignorer celles-là. L'histoire de la sculpture est une portion, une face de notre archéologie monumentale.

C'est ce que montre nettement le mémoire dont je voudrais rendre compte.

Voici, d'abord, comment le problème se posait.

Un archéologue allemand, Vöge, avait soutenu, en 1894, que les sculptures du portail de Chartres procédaient de celles de Saint-Trophime d'Arles, portail et cloître ; en art, de même qu'en littérature, le Midi aurait devancé le Nord. Déjà, en 1893, un érudit français, M. Marignan, avait exposé des idées analogues. A l'un et à l'autre Courajod objectait que le portail de Chartres était, de l'avis unanime, antérieur à 1150, tandis que celui de Saint-Trophime était seulement du XIII^e siècle. Sur quoi, M. Mari-

1. *Monuments Piot*, t. III (1896), p. 76

2. *Monuments Piot*, t. VIII (1902).

gnan entreprit de démontrer que Chartres appartenait à la fin du xiii^e siècle, qu'Arles, Saint-Gilles, etc., dataient du xiii^e siècle¹.

Ces conclusions étaient graves en soi ; elles l'étaient plus encore par leurs conséquences, car elles entraînaient le rajeunissement de tout un ensemble d'œuvres qui sont manifestement contemporaines de celles-là. « Ce serait tout un chapitre de notre art national à rectifier². »

Avant de sacrifier les idées qui avaient cours parmi les archéologues, R. de Lasteyrie résolut de soumettre à un examen approfondi l'opinion de M. Marignan. Tel est le but des *Études sur la sculpture française au Moyen âge*.

Cette discussion est l'une des plus remarquables qui aient été consacrées à l'archéologie française, tant par l'importance de l'objet que par l'ampleur et la qualité supérieure du travail : conscience scrupuleuse dans la recherche, prudence dans l'interprétation des faits et dans la construction des théories.

Les textes, diligemment recueillis, sont traités de façon à rappeler que l'auteur fut archiviste. Et non seulement les chartes et les chroniques, mais aussi les inscriptions : car Lasteyrie était épigraphiste ; il était même, si je ne me trompe, parmi les archéologues contemporains, le plus qualifié pour déterminer l'âge d'une inscription du Moyen âge d'après la forme des caractères. Il a utilisé ce talent en plusieurs endroits de son mémoire³. Par malheur, il n'a pas fait connaître les règles qu'il s'était faites et il est parti sans écrire le traité d'épigraphie du Moyen âge qui nous serait utile à tous moments.

Il excellait à disséquer les édifices. C'était un intrépide voyageur ; énergique et vigoureux, il se mettait en route pour leur demander à eux-mêmes la réponse aux questions qui se posaient dans son esprit. Ainsi, avant la rédaction du travail que j'analyse, il reprit le chemin de la Provence. Lui-même nous parle d'« un nouvel examen de ces sculptures fait sur place avec le souci de recueillir en toute impartialité les moindres éléments d'appréciation »⁴. Assurément, il avait déjà fait et refait le même voyage. La façon dont il décrit, par exemple, Saint-Gilles ou Saint-Trophime d'Arles, les reprises, les menus accidents de l'appareil, donne à penser qu'il les avait assez souvent contemplés. Quelque perspicacité, quelque expérience que l'on apporte à ces opérations, on ne

1. J'emprunte le fond de cet exposé à Lasteyrie, op. cit., p. 2-3. Cf. Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles in Mittelalter* (Strasbourg, 1894, in-8), et Marignan, dans *Le Moyen Age*, 1898 et 1899, t. XI et t. XII.

2. Article cité, p. 1.

3. Article cité, p. 52, 60, 64, etc.

4. Article cité, p. 3.

scrute pas un monument avec une sûreté pareille sans y avoir fait un nombre suffisant de visites, coupées de méditations¹.

Pour soutenir sa mémoire, il s'aidait du crayon. Il photographiait aussi; il vint me voir, un jour, pendant qu'il réunissait les éléments pour l'*Album archéologique des musées de province*: il portait un appareil énorme — un 24×30 , si je ne m'abuse, — et tellement lourd que c'était pitié de voir mon pauvre maître aussi chargé. Au besoin, il réussissait des clichés très difficiles, comme ceux qu'il fit, avec l'aide de son fils Robert, dans la crypte de Saint-Seurin de Bordeaux. Toutefois, il ne se servait pas couramment de la

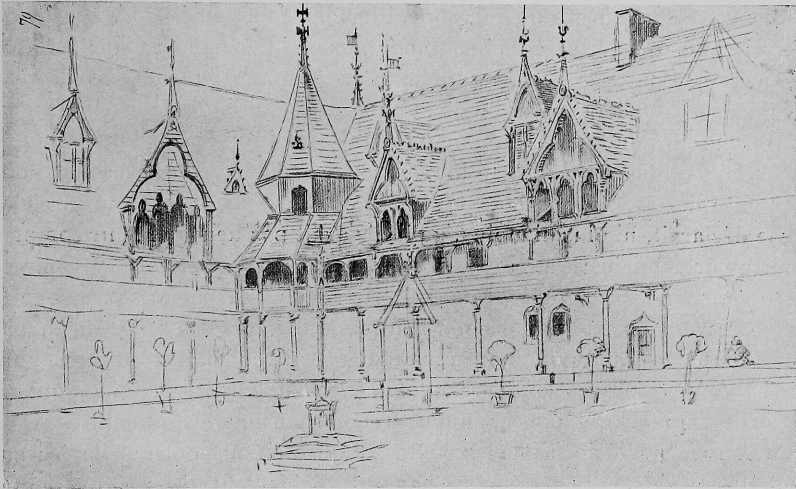


FIG. 1. — L'Hospice de Beaune, dessin par Robert de Lasteyrie.

photographie. Par contre, il dessinait beaucoup et non sans talent. Il couvrait ses albums de voyage de croquis alertes, représentant des ensembles, des détails de construction ou des motifs d'ornementation, dont nous donnons ici deux spécimens (fig. 1 et 2).

Mais l'étude consacrée par Lasteyrie à la sculpture française ne s'impose pas seulement par l'abondance et par le choix des matériaux, par l'étendue et par la sûreté de l'enquête préliminaire. Il n'y faut pas moins admirer l'heureux effort qui réussit à mettre en œuvre les faits enregistrés au cours de cette enquête.

1. Voir, pour exemple, p. 53, note 3, l'observation touchant une inscription qui est gravée sur deux pierres et le parti que Lasteyrie tire de ce détail.

Lasteyrie avait fait des études scientifiques à un moment de la vie où l'esprit se forme et se trempe ; après son baccalauréat ès-lettres, il avait étudié les mathématiques. Il garda de cette discipline un besoin d'exactitude, une précision, qui sont infiniment utiles, à quelque matière que l'on applique son intelligence. Qu'il s'agisse de fixer une date ou de comparer deux édifices, on sent sous le raisonnement le ferme dessein d'atteindre à l'exactitude aussi complètement que faire se peut. En lisant telles pages, on a l'impression qu'elles sont dues à l'ardente volonté d'une âme éprise de vérité.

Cette controverse passionnante sur la sculpture française est moins un conflit entre deux thèses qu'une opposition entre deux méthodes. Lasteyrie défend contre je ne sais quel sentimentalisme le document, l'observation rigoureuse. Contre Vöge, il fait observer « combien les théories les plus ingénieuses sont chose fragile quand on n'a pas pris soin de les étayer par une exacte chronologie des monuments sur lesquels on prétend disserter¹ ».

A Saint-Gilles, une inscription fournit une date précieuse : elle nous apprend que la crypte a été commencée en 1116. D'une part, un archéologue déclarait, ni plus ni moins, qu'il n'y avait pas lieu d'en tenir compte ; d'autre part, Quicherat attribuait à cette date la crypte entière, y compris ses voûtes, qui sont gothiques. Lasteyrie commença par s'assurer que la pierre n'avait pas été rapportée. « Il n'est donc pas permis... de n'en pas tenir compte². » Après quoi, examinant de près la construction, il reconnut que les voûtes d'ogives sont le résultat d'un remaniement, aussi bien qu'une partie des supports, et que ces supports repris portent des cannelures. D'où cette double conclusion : que les voûtes en question ne sont pas datées par l'inscription de 1116, et qu'elles sont probablement dues à un maître d'œuvre venu de ces chantiers de Bourgogne où les pilastres cannelés étaient en honneur.

A Chartres, les colonnes sur lesquelles reposent les grandes statues sont très courtes ; on en concluait qu'elles avaient été coupées et que le portail n'est plus dans son état primitif. Lasteyrie fit toucher du doigt l'erreur de cette assertion : il montra en haut et en bas des fûts un petit filet qui garantit que ces colonnes n'ont jamais été plus longues.

Certaines considérations n'entamaient pas cet esprit admirablement trempé. Il se défait des arguments d'ordre esthétique, sans s'interdire toutefois de procéder à des rapprochements de formes et d'en dégager les conclusions raisonnables. Il retrouve à Saint-Barnard de Romans, sinon

1. Article cité, p. 33.

2. Article cité, p. 86.

le travail, au moins l'influence de cet artiste, Brunus, qui a signé les plus belles statues du portail de Saint-Gilles. L'affinité de ces effigies est attestée « par leur pose, par la façon de draper le manteau, de disposer les plis du vêtement, sur les bras notamment, par la manière de traiter les cheveux¹. » Ces remarques portent; mais Lasteyrie ne s'émouvait pas quand on lui objectait que telle œuvre dénotait un art à son déclin ou que la main qui avait taillé telle figure accusait la décadence. Il répondait que ces raisons sont arbitraires et qu'elles prêtent toujours au doute.

L'archéologie court le risque de se tromper quand elle restreint le champ de ses investigations. Il est bon de vérifier le résultat d'une monographie par le résultat d'une ou de plusieurs autres. Se borner à une seule, c'est perdre le bénéfice d'un contrôle très utile.

Lasteyrie ne l'ignorait pas. C'est pourquoi, dans ce procès où il s'agit de juger si le portail de Chartres est antérieur à celui de Saint-Trophime, chacun des deux monuments rivaux paraît accompagné de garants et de témoins: avec Chartres, le maître interroge Notre-Dame d'Étampes, Cor-

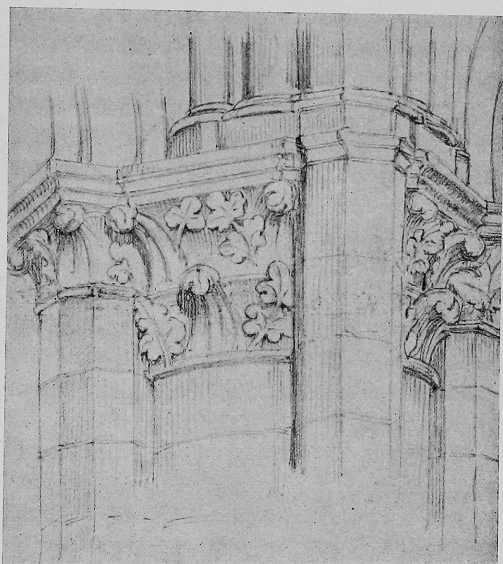


FIG. 2. — Chapiteau à la cathédrale de Chartres, dessin par Robert de Lasteyrie.

beil, la Madeleine de Châteaudun, Saint-Denis, Le Mans, la porte Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris, Saint-Germain-des-Prés, etc.; avec la porte de Saint-Trophime se présentent le cloître de la même église, Saint-Gilles, Nîmes, Beaucaire, Romans, Maguelonne, Saint-Guilhem-le-Désert, Saint-Pierre-de-Rèdes, Montmajour.

La sentence, plus largement fondée, est plus solide. Faut-il regretter que les investigations concernant le Midi n'aient pas porté un peu plus vers l'Ouest, jusqu'à ces effigies de Carcassonne et d'Elne dont l'archaïsme est vraiment déconcertant? Sans doute Lasteyrie avait ses motifs pour écarter

1. Article cité, p. 127.

ces termes de comparaison : il savait qu'il convient de distinguer entre les contrées et les écoles et que le raisonnement par analogie, acceptable dans l'intérieur d'une famille d'œuvres d'art, ne l'est plus en dehors de ce groupe. Ce qui est vrai du Roussillon peut n'être pas vrai de la Provence. Il est même permis de se demander si Lasteyrie n'eût pas pu sans inconvénient biffer les quelques lignes qui se réfèrent au mausolée de Saint-Lazare à Autun et si la sculpture bourguignonne est assez rapprochée de la sculpture française pour qu'on puisse conclure de l'une à l'autre.

De même que pour son étude sur Beauneveu et Jacquemart de Hesdin, Lasteyrie ne trouvait pas le terrain libre pour édifier ses théories sur la sculpture française, il fallait débarrasser la place encombrée par les thèses de Vöge et de M. Marignan. L'exposition se double d'une réfutation. Un travail ainsi compris est plus vivant et, semble-t-il, plus fécond ; la controverse excite l'entendement et l'aiguise. Par contre, elle l'emporte quelquefois. Lasteyrie était trop maître de sa pensée pour s'abandonner aux entraînements de ce genre ; les pages sont rares où on a l'impression que la poussière de la lutte a troublé sa vue.

Dans cette dissertation, le fond n'est pas seul à retenir ; la forme aussi est un enseignement. « Tout ce qui sort de la plume de M. de Lasteyrie se distingue par la solidité, la clarté et l'élégance. La précision de la langue ne le cède pas à celle de la pensée¹. »

A lire ces pages sur la sculpture française, on se demande ce qu'il faut le plus apprécier, de l'aisance, de la distinction ou de la netteté lumineuse. Sans doute M. Prou, comme tous les anciens auditeurs de M. de Lasteyrie, trouvait dans les écrits de notre commun maître un écho de cette parole harmonieuse que nous avons écoutée ensemble : la phrase se déroule élégamment simple, sans s'arrêter aux vains artifices de langage, mots à effet ou tournures à la mode.

Lasteyrie se faisait de l'archéologie une idée un peu austère. Lorsque, la plume aux doigts, il couvrait de sa jolie cursive les pages blanches, l'homme s'effaçait délibérément et, avec l'homme, ses préférences esthétiques et ses sentiments ; il ne restait que le savant, le serviteur de la vérité, qui écrivait pour traduire ses idées et non pour se faire valoir.

A quels résultats la démonstration de Lasteyrie a-t-elle abouti et quelles conclusions peuvent être considérées comme acquises ? Il s'agissait d'établir

1. M. Prou, *École nationale des Chartes, Livre du centenaire*, t. I, Paris, Picard, 1921, in-16, p. CLXIV.

la filiation des sculptures romanes et principalement des portails : les questions de dates étaient donc essentielles. Voici, d'après les données éparses dans le mémoire, la succession chronologique des œuvres dont il s'agit :

Portail de la Madeleine à Châteaudun.	au plus tôt 1130-1150.
Portail de Saint-Denis.	1140.
Portail du Mans.	vers 1158.
Portail de Chartres.	1145-1175.
Portail de Corbeil.	avant 1180.
Monument de saint Lazare à Autun.	après 1170.
Portail de Notre-Dame d'Étampes (postérieur à Chartres).	1145-1175.
Portail de Saint-Germain-des-Prés.	vers 1180.
Porte Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris.	1180-1190.
Bas-reliefs de Beaucaire.	au plus tôt 1125-1150.
Portail de Saint-Gilles.	1150-1175.
Portail de Saint-Barnard de Romans.	1160-1180.
Cloître de Saint-Trophime d'Arles.	vers 1180.
Portail de Saint-Trophime.	commencé en 1180-1190.
Statues de Saint-Guilhem-le-Désert.	1175-1200.
Statues de Montmajour.	1175-1200.

Toutes ces dates ne sont pas également certaines. Lasteyrie serait le premier à en convenir. Est-ce parce que j'ai appris à connaître l'art méridional dans un pays où il est très archaïque ? Toujours est-il que je serais porté à rajeunir quelques figures, notamment celle de saint Trophime au portail de son église.

La conclusion finale de Lasteyrie en serait, d'ailleurs, renforcée. Cette conclusion est que le Midi, contrairement à l'opinion de Vöge, n'a pas précédé le Nord et n'a pas pu l'influencer. Chartres ne dérive pas de Saint-Gilles, pas plus, d'ailleurs, que Saint-Gilles ne dérive de Chartres.

Il y aurait eu dans la France romane deux foyers d'art sculptural, deux écoles initiatrices : l'école de Bourgogne et l'école du Languedoc, qu'il faudrait peut-être dénommer école de Toulouse et de Moissac. L'Île-de-France est apparentée à la Bourgogne, dont l'école était déjà florissante « dès la fin du XI^e siècle peut-être, à coup sûr dès le début du XII^e »¹. La Charité-sur-Loire serait « un des anneaux de la chaîne encore mal connue qui devait relier l'atelier de Chartres à ceux de Vézelay et de la Bourgogne »². Quant à l'école provençale, elle « s'est constituée indépendamment de l'école française et... elle n'a commencé à se laisser pénétrer par celle-ci qu'à une époque relativement tardive. Ce n'est donc pas à Chartres que ses fonda-

1. Article cité, p. 78.

2. Article cité, p. 79.

teurs et ses plus grands maîtres se sont formés. C'est dans le Midi même, sous l'influence de ce grand mouvement artistique qui se produisit dans toute la moitié méridionale de la France au cours du *xii^e* siècle et dont Toulouse fut un des centres les plus brillants. L'école de Provence procède bien plus de celle de Toulouse que de celle de Chartres¹ ».

Lasteyrie a repris, dix ans après, dans son grand ouvrage sur l'architecture religieuse romane², le problème des rapports entre les écoles de sculpture.

Pour la période antérieure à l'an 1000, il mentionne un nombre très réduit d'œuvres subsistantes : il y supplée par des miniatures, car il pense que les miniatures qui reproduisent un motif architectural, comme une arcature, sont inspirées de monuments. Il constate que les premières sculptures romanes de date connue se trouvent dans le Midi, dans la région pyrénéenne : « Toulouse était sans doute le principal centre de cette école³ », qui a laissé des productions célèbres : les *Apôtres* du cloître de Moissac, exécutés pendant l'abbatit d'Anquetil, en 1100 ; les bas-reliefs fameux du déambulatoire de Saint-Sernin de Toulouse, un peu postérieurs à ceux du cloître de Moissac ; le tympan de Moissac, dont R. de Lasteyrie, après M. André Michel, est porté à faire honneur à l'abbé Roger († 1135) ; le tympan de Saint-Sernin, « plus jeune ou du moins d'un art plus avancé⁴ » que le *Christ* et le *Chérubin* du déambulatoire ; le portail de Beaulieu, qui serait une imitation de celui de Moissac ; le tympan de Cahors, qui remonte au début du règne de Philippe-Auguste ; le portail de Valcabrière, où Lasteyrie perçoit une réminiscence de Chartres.

Pour la Provence, il s'en tient à ses anciennes idées : « La sculpture provençale n'a vraiment pris son essor que depuis le milieu du *xii^e* siècle⁵. » On y démêle des origines romaines, entre autres édifices, à Saint-Trophime d'Arles ; des influences toulousaines, en particulier à Saint-Gilles ; enfin, dans le portail de Saint-Trophime, « une parenté assez marquée avec certaines sculptures d'outre-monts, celles qui décorent la cathédrale de Modène, par exemple⁶ ». Sur ce dernier point, combien on eût souhaité quelques développements !

1. Article cité, p. 137.

2. R. de Lasteyrie, *L'Architecture religieuse en France à l'époque romane*, Paris, Alph. Picard, 1912, in-4.

3. *Ibid.*, p. 640.

4. *Ibid.*, p. 641.

5. *Ibid.*, p. 650.

6. *Ibid.*, p. 654.

Le foyer de l'école de l'Ouest est en Poitou, en Angoumois et en Saintonge. Elle rayonne de la Loire aux Pyrénées, d'Azay-le-Rideau, Loches et Angers à Mimizan et à Morlaas, où elle se heurte à l'art toulousain. Les portes de cette région étant généralement dépourvues de tympan, les figures prennent place dans les voussures, « idée ingénieuse que les artistes de l'époque gothique n'ont pas manqué d'accueillir¹ ».

Les statues auvergnates sont tantôt ramassées, tantôt allongées, et sur ces dernières la sculpture bourguignonne aurait marqué son empreinte.

C'est qu'en effet, en 1912 comme en 1902, Lasteyrie croit à l'action puissante de l'école de Bourgogne et, ce qu'il convient de souligner, à son antériorité. Tandis que les artistes de l'Île-de-France ne nous ont à peu près rien laissé pour la période qui précéda 1150, dans la région lyonnaise, au contraire, « dès le XI^e siècle au moins, florissait à l'Île-Barbe un atelier qui semble avoir pris au XII^e un grand développement² ». Autun appartient « au début du XII^e siècle³ ».

Les sculpteurs bourguignons font les corps quelquefois étirés de façon exagérée et quelquefois plus trapus. Il n'en reste pas moins qu'une excessive gracilité est l'une des notes les plus caractéristiques de leurs productions. L'art bourguignon se distingue également par un certain réalisme, dans la meilleure acception du mot. A l'appui de cette assertion, Lasteyrie donna une analyse attachante du célèbre tympan de Vézelay. Les plis menus des vêtements seraient dus, non pas, comme on l'a dit, à un faire hiératique, mais à une mode répandue pendant une grande partie du XII^e siècle et qui plissait les étoffes au fer. Plus vraies et plus vivantes encore sont les délicieuses petites scènes qui sont disposées autour du *Jugement dernier*.

Je m'excuse d'avoir ramené un beau livre à un schéma désespérément aride. Ma plume a traité ce monument d'érudition et de raison comme le pic des barbares traitait les somptueuses architectures romaines, où il n'a laissé subsister qu'un squelette d'assez pauvre appareil. Qu'on ne s'y trompe pas : ces rudes maçonneries font la force de l'édifice. Le dernier mot n'est pas dit sur l'origine et l'évolution de notre sculpture. D'autres théories seront apparemment construites, qui, peut-être, témoigneront de plus de verve, d'imagination, d'habileté ; je doute que dans aucune le ciment, plus tenace, et l'armature, plus ferme, résistent mieux à l'épreuve de la critique et du temps.

J.-A. BRUTAILS

1 Ibid., p. 660.

2 Ibid., p. 675.

3 Ibid., p. 667.

« LE SACRIFICE DU TRIBUN ROMAIN TERENTIUS »

ET

LES PALMYRÉNIENS A DOURA

PLANCHE I

M. James Breasted a raconté¹ comment, invité à visiter les ruines de Sâlihîyeh sur l'Euphrate, et parvenu non sans peine à cette forteresse solitaire, il ne disposa que d'un seul jour pour étudier les fresques qui venaient d'y être découvertes. S'il réussit dans ce court délai à obtenir des clichés infiniment précieux et à faire une description détaillée du tableau principal, que nous avons retrouvé deux ans plus tard lamentablement dégradé, son collaborateur ne put photographier qu'imparfaitement, à la tombée de la nuit, sur la dernière plaque qui lui restait, une des peintures qui décorait le mur opposé : celle du sacrifice du tribun romain, et encore les décombres accumulés ne permirent-ils pas d'obtenir un recul suffisant pour faire entrer toute la scène dans le champ de l'objectif². Il n'est pas étonnant qu'ayant travaillé dans des conditions plus favorables nous puissions donner une reproduction plus exacte et plus complète de cette œuvre remarquable et l'interpréter avec une sûreté nouvelle. Notre collaborateur M. Brossé, architecte du Service des antiquités, en fit plusieurs photographies en noir et en couleurs ;

1. *Syria*, t. III, p. 178 et suiv.

2. Cf. *Syria*, loc. cit., pl. XLIII.

des dessinateurs de la Légion étrangère en prirent un calque soigné et nous la décrivîmes avec toute la précision possible en notant les divers tons employés¹. A l'aide de ces documents, qui se contrôlent réciproquement, un artiste parisien, M. Delavallée, exécuta une aquarelle minutieusement fidèle de cette fresque si importante : c'est cette aquarelle que reproduit notre planche polychrome.

*
* *

Le tableau mesure 1^m50 de long sur 0^m88 de haut, sans le double encadrement qui l'entoure, de sorte que les personnages n'ont en moyenne que 0^m55 de haut. Cet encadrement, sur lequel empîètent certaines figures, est formé de deux bandes, l'une jaune et l'autre rouge brun, bordées de liserés noirs. Nous avons noté ailleurs² que le dessin plus sommaire et lâché de ce tableau contraste avec la technique minutieuse des fresques plus anciennes du mur opposé. De même, tandis que celles-ci usent de toute une gamme de tons variés, nous ne trouvons employées ici, outre le noir, que quatre couleurs : le jaune bistre, qui a dû être autrefois orangé — c'est la teinte qu'il reprend lorsqu'on le mouille — ; le rouge brun, qui était probablement cramoisi ; le brun foncé, qui n'a guère pâli ; le rose, qui manifestement était pourpre. Les teintes sont plates, sans modelé, les contours indiqués en noir ou en brun foncé. L'artiste doit avoir dessiné d'abord à gros traits ses figures, puis il en a colorié l'intérieur, comme on enlumine une estampe, et complété enfin certains détails par quelques retouches linéaires. Les couleurs sont devenues aujourd'hui très friables et s'enlèvent lorsqu'on les frotte légèrement comme lorsqu'on les mouille, ce qui s'explique

1. Nous nous sommes servi, dans ce but, du livre d'échantillons d'un fabricant de couleurs où plusieurs centaines de nuances étaient reproduites et numérotées. Il nous a suffi d'indiquer dans notre description les numéros auxquels correspondaient les couleurs de la fresque pour pouvoir nous assurer si les teintes des plaques autochromes répondaient à la réalité. — Nous avons pu utiliser aussi, pour la correction des épreuves, la description détaillée qu'a donnée de ce tableau le commandant Eugène Renard dans son rapport encore inédit (Cf. *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 27 juillet 1923). Elle nous a utilement servi à contrôler la nôtre.

2. *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1923, p. 29. Cf. *Syria*, t. IV, p. 52.

par la manière dont elles furent appliquées. J'ai soumis certains fragments détachés des peintures de Sâlihîyeh, et retrouvés au pied de la muraille, à M. Gabriel Chesneau, directeur de l'École des Mines, qui a bien voulu nous prêter le concours de sa grande compétence en ce genre de recherches pour nous permettre de déterminer les procédés techniques dont a usé l'artiste. Je ne crois pouvoir mieux faire que de reproduire la note fort instructive qu'il a eu l'obligeance de me remettre :

« L'examen des fragments de peintures murales qui ont été rapportés de Sâlihîyeh et les analyses chimiques que j'ai effectuées sur eux m'ont conduit aux résultats suivants sur la technique employée pour l'exécution de ces peintures.

« Le peintre a appliqué sur une surface de plâtre bien unie et sèche, comme nos plafonds, des couleurs en poudre délayées dans l'eau, sans matière organique servant à fixer la couleur (en tout cas, je n'en ai pas trouvé trace), la porosité du plâtre suffisant par elle-même à faire absorber et à fixer les poudres colorées (oxydes métalliques surtout) sur la surface du plâtre ; celui-ci n'a aucune action chimique par lui-même, ce qui explique la bonne conservation des couleurs.

« La surface sur laquelle on a peint a été exécutée en deux opérations. Sur les parois des murailles, construites en matériaux calcaires (carbonate de chaux), non parées et assez frustes, on a étendu d'abord une couche de mortier de plâtre de 1 centimètre en moyenne d'épaisseur (8 millimètres au minimum à 15 millimètres au maximum dans les morceaux soumis à mon examen), ce mortier étant formé de plâtre pur mélangé de 1 pour cent environ de sable ; ce mélange peut d'ailleurs exister tout fait dans les gisements naturels de gypse ¹. Ce dernier, formé de sulfate de chaux combiné

1. Nous l'avons dit ailleurs (*Syria*, t. IV, p. 40) : la montagne sur laquelle était bâtie Doura est formée d'un gypse cristallin. Il suffisait de le calciner pour obtenir sur place le plâtre en abondance et à peu de frais. C'est pourquoi on s'en est servi même pour exécuter des statues en ronde-bosse polychromes (*Syria*, t. IV, p. 44 ; cf. *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1923, p. 35).

à deux molécules d'eau, perd celles-ci par un chauffage de 200 à 300 degrés, donnant ainsi le plâtre qui, gâché ensuite avec de l'eau, reforme du gypse, dont les petits cristaux enchevêtrés donnent à l'enduit sa solidité.

« Sur cette première couche ayant fait prise et séchée, on a étendu une seconde couche de plâtre très pur; celui-ci ne contient pas de sable et est tout à fait blanc, tandis que la première couche est légèrement jaunâtre. Cette mince couche de plâtre n'a que 1 millimètre environ d'épaisseur, et elle se distingue assez nettement de la première pour que, dans un assez grand nombre de fragments, elle se détache facilement de la croûte sous-jacente, alors que dans celle-ci on ne trouve aucune trace de feuillettes pouvant se séparer les uns des autres.

« Il se pourrait que cette couche supérieure ait été étendue au pinceau, car en certaines parties on aperçoit des stries comme celles qu'aurait pu faire une brosse plate formée de poils assez gros; mais, en tout cas, la couleur n'a pas été mélangée au préalable au lait de plâtre ayant servi à obtenir cet enduit, car cette mince couche de plâtre est très blanche dans son épaisseur et la couleur est tout à fait superficielle, donc appliquée après dessiccation de l'enduit de plâtre. »

Nous avons donc affaire à un procédé qui n'est proprement ni celui de la fresque, car les couleurs n'ont pas été étendues sur un enduit à la chaux *encore frais*, ni celui de la détrempe, puisqu'aucune trace de liant organique, gomme, œuf ou lait n'a été relevée. Mais il se rapproche du premier en ce qu'il emploie des couleurs minérales à l'eau, la seule porosité du plâtre assurant cette fixité de la peinture qui, dans la fresque, est obtenue par une combinaison chimique.

*
* *

La question de technique résolue, considérons le sujet de la scène représentée. Au milieu du tableau, et le divisant en deux parties, se

dresse un trépied jaune, dont les contours et les reliefs sont marqués par de gros traits bruns. Large à la base, il va en se rétrécissant vers le milieu, qui est décoré d'une tête bouclée, puis il s'évase de nouveau vers le sommet, qu'entourent de grosses moulures saillantes. Sur ce trépied est posé un bol de métal ou, pour mieux dire, une poêle ronde à côtes, d'où s'élèvent des flammes. Nous avons donc sous les yeux un *thymiaterion*, un autel portatif où l'on brûlait des parfums (*ara turaria*) et qui se composait d'un support de forme variable sur lequel était placé un récipient de métal, réduction du brasero où se consumaient des charbons ardents pour l'usage domestique. Le type du trépied qui est ici reproduit est semblable à celui de beaucoup d'autres *thymiateria* datant de l'époque romaine¹.

A droite de l'autel flamboyant, un officier est debout, tête nue, et y laisse tomber de la main droite des grains d'encens. Par une naïveté du peintre, la main paraît enveloppée de flammes, comme si le sacrificateur, nouveau Mucius Scevola, voulait la brûler elle-même. Il est vêtu d'une tunique blanche, avec une bande rose — qui est du pourpre décoloré — autour du cou et du bord inférieur. Les manches, qui descendent jusqu'au poignet, portent aussi deux galons roses parallèles. Par-dessus la tunique, un manteau, agrafé sur l'épaule droite par une fibule ovale, descend jusqu'au milieu de la poitrine, puis est rejeté sur l'épaule gauche et pend derrière le dos. Il est également blanc, avec une frange brun rouge au bas, à la hauteur du mollet. Le contour de ce manteau, comme celui de la tunique, est cerné d'un gros trait brun foncé et les plis en sont à peine indiqués par quelques lignes.

1. K. Wigand, *Thymiateria*, dans les *Bonner Jahrbücher*, CXXII, 1912, p. 49 et suiv., 68 et suiv., pl. III-VI. Cf. aussi S. Reinach, *Répertoire des reliefs*, I, p. 149; Helbig, *Führer*, II, 3^e éd., n° 1862; Saglio-Pottier, *Dictionnaire des antiquités*, s. v. *Turibulum*, p. 543, n. 13, et *Focus*, p. 1196, fig. 3123. — L'étude très fouillée de M. Wigand, qui suit les variations de la forme de ces autels depuis la haute antiquité orientale jusqu'au commencement de l'époque chrétienne, nous apprend qu'au contraire le *thymiaterion* représenté dans la grande scène de sacrifice sur le mur opposé, simple colonnette portant une coupe de métal, est conforme au type assyro-babylonien traditionnel dans le pays. Nous obtenons ainsi une preuve nouvelle de l'origine indigène de cette autre peinture.

La tunique est entourée à la taille d'un large ceinturon, agrafé par devant à l'aide d'une plaque rectangulaire, ornée, en son milieu, d'un cercle noir ou d'une tête, et à laquelle est attachée aussi une mince lanière qui va se fixer à gauche au ceinturon. Destinée sans doute à empêcher que celui-ci ne tombe brusquement si la boucle venait à se détacher, cette lanière aurait fait l'office de la chaînette de sûreté que les bijoutiers ajoutent au fermoir de bracelets ou de colliers.

Cet officier ne porte d'autre arme qu'un glaive attaché à un baudrier rouge, qui traverse diagonalement la poitrine. La poignée, terminée par un pommeau rond, est seule visible au-dessus du bras gauche, qui la maintient serrée contre le corps. Les jambes sont nues, comme les pieds ; du moins aucune chaussure n'est reconnaissable, mais les sandales ont pu aisément s'effacer¹. La main gauche tient un objet allongé qui ne peut être que le *volumen* que l'art romain fait ainsi porter par des personnages sacrifiant². En même temps qu'ils versent une libation ou font brûler l'encens, ils tiennent le rouleau liturgique où ils doivent lire les prières qui accompagnent l'offrande³. Il semble même que le peintre ait tracé des lettres sur la partie visible de ce livre⁴ : on croit distinguer à la partie inférieure R F.

Le commandant Renard a noté — ce qui m'avait échappé — que le

1. On ne peut guère admettre que ce tribun et les autres officiers, centurions et décurions, qui étaient des étrangers venus d'autres provinces, aient observé, en sacrifiant, le rite sémitique de la nudité des pieds (cf. *Syria*, t. III, p. 208).

2. *Volumen* dans les mains gauches des sacrificateurs : cf. Birt, *Das Buchwesen in der Kunst*, 1907, p. 67. C'est le cas pour l'empereur Marc-Aurèle dans les bas-reliefs de l'arc de Constantin et de la colonne Antonine cités plus bas, p. 11. — On rapprochera surtout de notre tableau deux stèles funéraires d'Alexandrie représentant des légionnaires faisant de la main droite une libation sur un autel et tenant de l'autre le *volumen*. J'ai publié l'une, qui est aujourd'hui au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles, dans la *Revue de l'Instruction publique de Belgique*, 1898, p. 1 et suiv. = *Corpus inscr. lat.*, III, suppl. 14138^e (fig. 1 ci-contre). L'autre, qui est au Musée d'Alexandrie, a été plusieurs fois reproduite (cf. *Corpus inscr. lat.*, III, 6592), en dernier lieu par Breccia, *Alexandria ad Aegyptum*, 1914, fig. 40, et par moi-même, en même temps que la précédente, dans les *Memorie dell' Accademia Pontificia Romana*, nouv. série, t. I, 1923 (sous presse).

3. Aulu-Gelle, 13, 1, 1 : « Comprecationes... in libris sacerdotum ».

4. Il en est de même sur un bas-relief palmyrénien publié par Clermont-Ganneau, *Album d'archéol. orientale*, 1897, pl. XLV, 2. Le *volumen* porte une inscription de deux lignes.

petit doigt non fermé de cette main gauche porte une bague à chaton rouge. Il est tentant d'y reconnaître l'anneau d'or, insigne des chevaliers, cet officier appartenant à l'ordre équestre ou ayant reçu au moins le *jus annuli aurei*.

Dans le champ resté libre, à gauche de la tête de cet officier, son nom est inscrit en noir :

IVL·TEREN *Iu[lius] Teren*
TIVS·TRIB *lius trib[unus]*.

Nous nous trouvons donc en présence du portrait du tribun romain commandant la troupe qui se trouve derrière lui. Son visage a malheureusement été défiguré au point d'en être méconnaissable : Peut-être, contrairement à ses compagnons, était-il imberbe, mais l'ovale des yeux et l'arc des sourcils, fortement accusés, sont les seuls traits encore visibles.

Quatre militaires sont alignés sur le même rang que leur tribun, faisant face au spectateur ; entre eux apparaissent la tête et les épaules de quatre autres, placés au second rang, mais à la même hauteur. Derrière ce groupe, on aperçoit plus ou moins distinctement le haut du corps ou, du moins, la tête de quinze autres personnages qui, dessinés plus haut, sont censés être séparés des neuf premiers



FIG. 1. — Stèle funéraire provenant d'Alexandrie, représentant un soldat sacrificant (Musée du Cinquantenaire, Bruxelles).

par un intervalle. Ceux-ci sont manifestement les officiers, centurions et décurions, servant sous les ordres du tribun. Ils ont pareillement tous, semble-t-il, l'encolure et le bas de leur tunique bordés de rose, c'est-à-dire de pourpre, et des galons sur les manches. Seulement leur manteau est bistre, et non pas blanc, et est dépourvu de franges. Autrement, leur uniforme paraît être exactement semblable à celui de leur chef, sauf que le troisième et le quatrième portent attachée à leurs ceinturons, qui sont dépourvus de boucles, une pochette carrée semblable à la cartouchière de nos pères¹.

Les visages, basanés, ont un caractère individuel très marqué : l'artiste a voulu, à côté du portrait du tribun, réunir ceux des gradés qui servaient sous ses ordres. Ils portent la barbe courte et ont les cheveux ramenés sur le front et coupés horizontalement au-dessus des sourcils.

De la main gauche ils tiennent un objet plié, qui semble être une feuille de parchemin, remplaçant le livre de prières du commandant, et ils élèvent la main droite, la paume en avant. Ce geste, que font aussi les assistants dans la grande scène de sacrifice peinte sur le mur Sud², est habituel chez les Sémites pour marquer l'adoration. Il se substitue aux deux mains tendues vers le ciel lorsqu'une d'elles doit tenir quelque instrument du culte ou accessoire rituel³. Il est assez fréquent sur les monuments palmyréniens⁴ ; on le retrouve

1. « Une sorte de petite giberne avec un bouton en son centre. » (Commandant Renard). La destination de cette pochette de cuir est incertaine.

2. Cf. *Syria*, t. III, p. 194 et suiv.

3. J'ai parlé de ce double geste dans le mémoire cité plus haut (p. 6, n. 2). Cf. Dussaud, *Notes de mythologie syrienne*, 1903, p. 121 et suiv. On le retrouve à Carthage, p. ex. sur le sarcophage anthropoïde transporté au Musée du Louvre, où un prêtre est figuré dans cette attitude (n° 3221 ; cf. *Comptes rendus de l'Acad. des Inscript.*, 1898, p. 620).

4. M. Harold Ingholt, qui prépare un travail considérable sur la chronologie des monuments palmyréniens, a bien voulu me fournir une liste de ceux d'entre eux où se répète le geste de la main droite levée. Bustes féminins : 1) Wright, *Proceedings Soc. Biblical archaeology*, VIII, 1885, p. 39, n° 3 = Chabot, *Choix d'inscr. de Palmyre*, 1922, pl. 32, 4. Daté de 113-114 ap. J.-C. ; — 2) Simonsen, *Cat. de la Glyptothèque Ny-Carlsberg, Copenhague*, D 5 (pl. XII, sér. 3), p. 30. Daté probablement de 95-96 ; — 3) Simonsen, *Cat. de la Glyptothèque Ny-Carlsberg*, D 24 (pl. XIII, sér. 1), p. 42. — Statue en pied : 4) Chabot, *Journal asiatique*, 9^e série, vol. 10, 1897, p. 316, fig. 1 ; cf. p. 323, n. 9. — Buste masculin : 5) Lagrange, *Revue biblique*, XI, 1902, p. 94.

sur les stèles de Neirab et d'Oumm-el-Awamid¹ et il apparaît déjà sur les bas-reliefs et les sceaux assyro-babyloniens².

Les soldats placés à l'arrière-plan sont beaucoup moins distincts, mais ils nous apparaissent dans un costume et une attitude semblables à ceux des premiers. Toutefois leur tunique n'est point brodée de pourpre et, s'ils lèvent la main droite en signe de prière, la main gauche semble saisir leur glaive, comme s'ils appelaient sur lui la bénédiction céleste. Seul le personnage qui est debout derrière le tribun tient de la main gauche une fleur ou un bouquet de brindilles qui pourrait avoir servi de goupillon (*aspergillum*)³. A gauche de sa tête, on lit l'inscription tracée en noir :

ΘΕΜΗC	Θέμης
ΜΟΚΙΜC	Μοκίμ[ου]
ΙΕΡΕΥC	ιερέύς

Nous reviendrons tantôt sur le caractère de ce prêtre.

Tous ces militaires, qui participent ici à une cérémonie religieuse, n'ont d'autre arme que leur glaive, qui, sans doute, ne les quittait jamais. Ils ne portent ni casque, ni bouclier, ni arc, ni lance, ni javelots. Ils sont donc *inermes* et vêtus de la tunique blanche, ce qui était l'habillement des actes solennels et des jours fériés. Lorsque, à une époque voisine de celle de notre peinture, Gallien célébra le dixième anniversaire de son avènement (262 ap. J.-C.), dans le cortège, immédiatement après les sénateurs et l'ordre équestre, venaient les soldats en blanc (*albati milites*)⁴.

En face du tribun, de l'autre côté de l'autel, un porte-enseigne

1. Neirab : Clermont-Ganneau, *Album d'archéologie orientale*, 1897, pl. I ; — Oumm-el-Awamid (aujourd'hui à la Glyptothèque Ny-Carlsberg de Copenhague) : Clermont-Ganneau, *Recueil*, t. V, p. 1 et suiv. ; Picard, *La Sculpture antique*, 1923, p. 224, fig. 62.

2. Cf. Jastrow, *Babylon. Religion*, atlas, n^{os} 26, 45, 163 et suiv. Particulièrement curieux est un bas-relief où l'on voit Shamash adoré par un personnage avec les deux mains levées et par un autre avec une seule main levée ; cf. Roscher, *Lexicon*, s. v. *Shamash*, p. 539, 5 ; Dölger, *Die Sonne der Gerechtigkeit*, p. 151, p. 118.

3. Un rameau ou un bouquet servait souvent à asperger d'eau lustrale dans les purifications : cf. Saglio-Pottier, *Dictionnaire*, s. v. *Lustratio*, fig. 4685.

4. *Hist. Aug.* : Gallieni, c. 8 ; cf. *Thes. linguae lat.*, s. v. *Albatus*, *Albus*.

(*vexillifer*), vêtu du même uniforme que les officiers, tient à deux mains la hampe verticale d'un étendard, dont le talon repose sur le sol. Il n'est plus possible de voir aujourd'hui si la partie inférieure de cette hampe se terminait, comme c'est souvent le cas¹, par un trident. Ce drapeau a la forme habituelle du *vexillum* de cavalerie, tel qu'il est représenté sur de nombreux monuments² : à la partie supérieure de la hampe est fixée une traverse, à laquelle est suspendu un carré d'étoffe rouge entouré d'une bordure jaune, qui doit figurer une broderie d'or, et garni au bas d'une frange³. La hampe elle-même est surmontée d'une couronne jaune, qui devait être de métal doré⁴. Le tissu ne porte malheureusement aucun insigne, aucune inscription, ni le nom d'un empereur, ni celui d'un corps de troupes, qui y étaient souvent brodés⁵. Que le *vexillum* romain fût rouge, des textes nombreux nous l'avaient appris⁶; mais les représentations en couleurs en sont extrêmement rares et aucune, pensons-nous, n'est comparable à celle qui vient d'être découverte⁷.

Pourquoi cet étendard est-il planté ainsi derrière l'autel ? C'est que les enseignes sont les dieux de la légion et qu'elles étaient l'objet

1. A. von Domaszewski, *Die Fahnen im römischen Heere* (Abhandl. des archäol. epigr. Seminars, V), Vienne, 1885, p. 75.

2. A. von Domaszewski, op. cit., p. 76 et suiv.; Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. *Signa*, p. 1313 et suiv. — Cf. *Corpus inscr. lat.*, III, suppl., 13468 (p. 2231) : bas-relief d'Amastris, où sont figurés des *vexilla* donnés comme récompense militaire.

3. Ammien, XVI, 10, 1 : « *Rigentia auro vexilla* » ; Cedrenus, p. 169 (= p. 298, 4, éd. Bonn) : « Βήξιλα χρυσαύρα ἐκ πορφύρας καὶ χρυσοῦ ἐς τετράγωνον σχῆμα πεποιημένα. Cf. Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. *Signa* », p. 1314, n° 4.

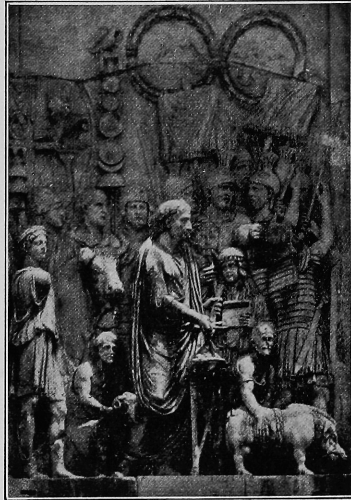
4. Cf. Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, 1313, n. 11.

5. Ibid., p. 1314, n. 5; cf. A. von Domaszewski, *Die Fahnen im röm. Heere*, p. 77.

6. V. note 3 ci-dessus, et Saglio-Pottier, *Dictionnaire des antiquités*, p. 1314, n. 1; cf. p. 1310, n. 5 et suiv.

7. M. Rostovtzeff, dans son grand ouvrage sur la peinture décorative dans la Russie méridionale, (*Antiknaya dekorativnaya žipovis na young Rossii*), Saint-Pétersbourg, 1913, p. LXXXI, 2; cf. 307 et suiv.) a publié une scène curieuse représentant quatre soldats armés de deux lances et d'un bouclier rond et précédés d'un *vexillifer* portant son étendard. Il est vêtu d'une longue tunique, serrée à la ceinture, d'un pantalon et de brodequins, et est coiffé d'un casque conique. Le *vexillum* est indiqué en traits brunâtres, avec quelques traces d'un insigne en son milieu, et il est surmonté d'un fer de lance. — M. Rostovtzeff m'a signalé encore l'existence d'un *vexillum* rouge, portant une Victoire, trouvé dans un tombeau égyptien et qui a été reproduit par lui dans les publications du Musée Alexandre III de Moscou (t. III), mais il m'a été impossible de me procurer ce volume.

d'un culte pareil à celui des autres divinités adorées dans les camps¹. Notre salut au drapeau est une survivance d'une vénération beaucoup plus caractérisée. Une inscription rappelle que T. Plautius Silvanus, légat de Mésie sous Néron, « fit passer des rois inconnus ou ennemis du peuple romain sur la rive du Danube qu'il gardait, afin qu'ils vinssent adorer les enseignes romaines². » On a pensé que ce culte s'adressait seulement aux *signa* de la légion³ ou aux *imagines* impériales ; nous voyons ici qu'il n'en est rien : on le rendait pareillement aux *vexilla* des cohortes auxiliaires. D'ailleurs, un des bas-reliefs de l'arc de Constantin⁴ (fig. 2) nous montre Marc-Aurèle dans une attitude semblable à celle du tribun Terentius, répandant l'encens sur la flamme de l'autel et tenant de la main gauche le *volumen*. Près de lui on aperçoit les trois animaux du *suovetaurilium* qui va être offert, et derrière lui sont groupés des soldats avec l'aigle et les enseignes des légions, ainsi que deux *vexilla*.



Phot. Brogi.

FIG. 2. — Un des bas-reliefs de l'arc de Constantin à Rome.

1. Renel, *Les Enseignes*, p. 282 et suiv. ; cf. A. von Domaszewski, *Religion des römischen Heeres*, 1895, p. 12 et suiv., et *Abhandlungen zur röm. Religion*, p. 87. Sacrifice aux *signa* devant le temple de Jérusalem conquise : Josèphe, *B. Jud.*, VI, 6, 1, § 316.

2. *Corpus inscr. lat.*, XIV, 3608 = Dessau, *Inscr. selectae*, 986 : « Ignotos ante aut infensos P[opolu] R[omani] reges signa romana adoraturus in ripam quam tuebatur perduxit. » Cf. *Corpus inscr. lat.*, III, 6224 : « Dis militaribus, Genio, Virtuti, Aquilae sanctae, signisque legionis I Italiae », etc.

3. Renel, *op. cit.*, p. 282 et suiv.

4. S. Reinach, *Rép. des reliefs*, I, p. 244 = Arndt-Bruckmann, pl. 530, 1 ; Strong, *Roman Sculpture*, p. 294, pl. 92. Je dois à l'obligeance de M^{me} Strong d'avoir reçu une photographie de ce bas-relief, que j'ai pu ainsi reproduire ici. — Une scène analogue se répète deux fois sur la colonne Antonine : Petersen et v. Domaszewski, *Die Marcus-Säule*, pl. 38, n° XXX et pl. 83, n° LXXXVI ; = S. Reinach, *Rép. des reliefs*, I, p. 304, n° 40 ; p. 317, n° 93. Mais dans la première le haut du *vexillum* est brisé, en sorte qu'il n'a pas été reconnu par Petersen (texte, p. 65) et que le dessin de Bartoli a transformé la hampe du drapeau en une double flûte.

Derrière le drapeau, dieu mobile des troupes, sont rangées les statues d'autres divinités. A gauche du porte-enseigne, deux femmes, toutes pareilles, sont assises côte à côte sur des rochers et séparées par une grande fleur. Elles sont vêtues d'une tunique blanche, recouverte d'un ample manteau croisé sur la poitrine et dont un pan est ramené sur les genoux. Ce manteau est également blanc, mais garni d'une large bordure jaune à pois bruns, qui doit figurer une broderie d'or. Il passe sur la chevelure brune, qu'il cache presque entièrement, et par devant ses plis sont retenus par la main droite. La tête¹, qui se détache sur un large nimbe circulaire², porte une couronne tourelée, jaune, c'est-à-dire dorée, posée sur l'étoffe du manteau. Près de la tête de chacune de ces déesses une inscription, tracée dans le champ, donne leurs noms :

à gauche : ΤΥΧΗ ΠΑΛΜΥ ΡΩΝ Τύχη Παλμύρων ³	à droite : ΤΥΧΗ ΔΟΥΡΑΣ Τύχη Δούρας
---	--

La « Fortune de Doura » appuie le pied droit sur le haut du bras d'un personnage barbu, qui émerge d'une eau représentée par des lignes ondulées ; visible jusqu'à la taille, il fait le geste du nageur⁴. Ce groupe rappelle que Doura s'élevait sur des rochers au bord de l'Euphrate. La déesse tutélaire pose la main gauche sur la tête d'un enfant nu, qui semble sortir de l'eau derrière l'épaule du nageur : c'est sans doute une personnification de la jeune colonie que la

1. « Le visage, rouge pâle, est ombré de rouge et de noir ; les ombres du nez, de la bouche et du cou sont bien rendues ; la bouche est lippue, le menton rond et gras, les yeux, largement ouverts, sont formés d'un contour ovale, noir, dont l'intérieur est rouge légèrement dégradé ; on n'y distingue pas de pupille. Un pendant d'oreille paraît exister à gauche. » (Commandant Renard).

2. Nous reviendrons plus loin (p. 27) sur le nimbe qui auréole la tête des divinités syriennes.

3. L'auteur de l'inscription regarde donc Παλμύρων comme un neutre pluriel et le décline comme Ἱερροπέλων -ων et beaucoup d'autres noms de villes syriennes. Les monnaies ont la légende ΠΑΛΜΥΡΑ, sans qu'on puisse voir si c'est un féminin singulier ou un pluriel neutre.

4. On peut en rapprocher les monnaies de Rhessaena (Ras-el-Aïn) en Mésopotamie : « in the exergue is frequently a river god swimming » (Head, *Historia numorum*, 2^e éd., p. 815). Il représente ici le Chaboras.

Fortune protégeait depuis sa fondation et qui était pour ainsi dire née du fleuve dont dépendait son existence¹.

La Tychè de Palmyre appuie de même le pied gauche sur l'épaule d'une femme nue, plongée dans l'eau jusqu'à la ceinture et qui, faisant du bras gauche le même geste que son voisin, presse de la main gauche un de ses seins. Elle représente certainement la « source bénie » d'Ephka, qui assurait la vie de la métropole du désert². Peut-être le bord de ce bassin de cette source est-il représenté par une double ligne brisée tracée en avant de la femme nue³. A droite de la déesse est accroupi un petit lion fauve, dont sa main paraît caresser la tête, et à gauche est placé un autel portatif (θυμιατήριον) de forme circulaire⁴. Ces adjonctions rappellent la piété de Palmyre envers la grande déesse syrienne, Atargatis, qui y était adorée comme protectrice, à côté de Malakbel, et identifiée avec la Fortune de la ville⁵. Atargatis, assise sur le lion qui lui était consacré, ou ce lion, accompagné d'un croissant, sont représentés sur les monnaies palmyréniennes⁶. Chez les Sémites, le *Ba'al* et la *Ba'alat* ont toujours été regardés comme les maîtres particuliers de la tribu qui les adorait, et ils se sont ainsi transformés dans les cités en divinités

1. On peut se demander, m'écrivait M. Jérôme Carcopino, si la légende de saint Christophe portant l'Enfant Jésus sur son épaule à travers un fleuve n'est pas née d'une représentation semblable à celle que nous trouvons à Doura. Il est à noter que saint Christophe est un Syrien et qu'en Syrie cette composition a dû être fréquemment reproduite.

2. Cette « source bénie » d'Ephka (de Vogüé, *Inscr. sémitiques*, n° 95; Waddington, 2571 c; Clermont-Ganneau, *Recueil*, II, p. 1 et suiv.) avait un « Gad », qui paraît s'être ainsi confondu avec celui de la ville elle-même. L'interprétation donnée par M. Clermont-Ganneau de l'inscription palmyrénienne reste très vraisemblable, malgré les objections de M. Isidore Lévy, *Rev. archéol.*, 1900, I, p. 126 et suiv. L'identification du « Gad » sémitique à la « Tychè » grecque ne peut être révoquée en doute; cf. Pauly-Wissowa, *Realencycl.*, s. v. *Gad*, et mes *Études syriennes*, 1917, p. 265.

3. « En avant de cette femme, sur le bord opposé de l'eau, est dessiné une sorte de fragment de polygone, dont le reste serait en dehors du cadre inférieur du tableau : deux lignes brisées parallèles, de couleur rouge sombre, encadrent entre elles une bordure jaune; l'intérieur délimité par la convexité de ce bord est rose, comme les eaux de l'Euphrate, et coupé, à peu près perpendiculairement au cours de la rivière, par de grosses rayures rouges. » (Commandant Renard).

4. Ces *thymiateria* « en forme de balustre » sont fréquemment reproduits à l'époque romaine; cf. Wigand, *Bonner Jahrb.*, CXXII, 1922, p. 79 et suiv.

5. Malakbèl et Atargatis $\pi\alpha\tau\epsilon\rho\upsilon\sigma\iota\ \theta\epsilon\omega\iota$: Vogüé, *Inscr. sémit.*, 3 = Waddington, 2588.

6. *Cat. of coins British Museum: Galatia, Syria*, p. 150 et pl. XVIII, 3-4.

poliades¹, conduisant le destin de ces groupements urbains. Atargatis spécialement — plusieurs textes le prouvent² — avait pris le caractère d'une déesse de la Fortune, et c'est pourquoi nous voyons son lion à côté de la Τύχη Παλμύρων, qui se confond avec elle.

On sait combien était répandu, depuis l'époque hellénistique. le culte de la Fortune des villes, dont on assimilait l'existence à celle des êtres humains et dont le destin était pareillement fixé par les astres au moment de leur naissance, c'est-à-dire de leur fondation³. De là la présence de signes du zodiaque sur de nombreuses monnaies des villes syriennes⁴. Le type plastique de ces Τύχαι municipales avait été créé par le sculpteur Eutyichidès, élève de Lysippe, pour Antioche, qu'il avait représentée assise sur la montagne où elle s'élevait et posant un pied sur l'épaule de l'Oronte, personnifié par un jeune nageur⁵. Cette composition, imaginée pour la capitale des Séleucides, fut imitée dans le reste de leurs États, et c'est ce modèle qui a inspiré encore l'auteur de notre fresque, ou, si son dessin reproduit des statues existant réellement dans le temple, l'auteur de ces sculptures.

La grande fleur qui est dessinée dans le champ à côté de l'inscription de Doura a une corolle formée de quatre pétales roses, autrefois pourpres, ourlés d'un rouge brun qui fut cramoisi. Au

1. A Hiérapolis, Atargatis portait sur la tête une couronne murale: cf. Lucien, *De dea Syria*, c. 15 et 32: περιστερῆται, et Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. *Syria dea*, p. 1593.

2. Lucien, l. c. : la statue d'Hiérapolis « ἔχει τὴ Νεμέσιος καὶ Μοιρέων... χεῖρὶ ἔχει ἀτρακτον »; Schol. Germanicus, 65, éd. Breysig: « Virginem dicunt alii Atargatin, alii Fortunam », cf. 125; *Corpus inscr. lat.*, VII, 759 = Bücheler, *Carm. epigr.*, 24: « Dea Syra lance vitam et iura pensitans » (identifiée avec Dikè, qui est une forme de Tychè). — Comparer en Afrique une dédicace « Fortunae Caelestis »: *Corpus inscr. lat.*, VIII, 6943. La Caelestis était la déesse *περιστερῆται* de Carthage: cf. Pauly-Wissowa, *Realencyclop.*, s. v. *Coelestis*, col. 1248.

3. *Cat. codicum astrol. Graec.*, V, pars I, p. 118, n. 2.

4. Cf. Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. *Zodiacus*, p. 1048.

5. Collignon, *Hist. de la sculpture grecque*, II, p. 486, fig. 253. Quand Tigraie prit le titre de roi de Syrie, il fit figurer sur ses monnaies cette Tychè d'Antioche (Babelon, *Cat. monn. gr.*, I: *Rois de Syrie, d'Arménie*, introd., p. ccc, cf. pl. XXIX, fig. 8-15). — On possède de ce groupe plusieurs répliques en bronze et en marbre dont la plus connue est celle du Vatican (Helbig, *Führer*, 2^e éd., n° 382); une autre se trouve dans la collection De Clercq (A. de Ridder, *Catal.*, t. III, pl. 51, p. 326); cf. aussi Babelon, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, p. 426 et suiv., n° 607-8.

centre, le pistil est figuré par un cercle rouge, teinté de bistre. Entre les pétales, des touffes de minces feuilles lancéolées sont dessinées en noir. C'est, m'assurèrent les officiers du camp, la fleur d'un arbuste crucifère, sorte de faux caprier, qui croît dans les ravins voisins de la ville. Cette fleur, presque la seule qui s'épanouisse naturellement dans ces terres brûlées, paraît être devenue l'emblème de la ville, comme, sur les monnaies, la rose l'était pour Rhodes ou le silphium pour Cyrène¹.

Les dieux principaux auxquels le sacrifice est offert sont certainement ceux dont les statues, dressées sur trois socles circulaires, occupent le haut du tableau. Tous trois sont debout, appuyés sur une jambe, l'autre légèrement écartée et pareillement en grande tenue militaire : le torse est couvert d'une cuirasse jaune, c'est-à-dire dorée, entourée à la taille d'un large ceinturon blanc, brodé de grecques ; le bas en est garni d'une triple rangée de lambrequins de cuir dessinés au trait, sous lesquels apparaît le bord inférieur de la tunique, dont la manche courte entoure aussi le haut du bras droit. Les jambes sont nues, mais les pieds sont chaussées de hauts brodequins blancs, lacés, à revers découpés. Par-dessus la cuirasse est jeté le manteau militaire (*paludamentum*), aujourd'hui décoloré, mais qui était probablement pourpre. Agrafé au-dessus du sein droit, il traverse diagonalement la poitrine et pend derrière le dos. Peut-être était-il constellé d'étoiles qu'on croit encore distinguer sur l'épaule du personnage de droite².

D'un geste identique, tous trois lèvent le bras droit, et leur main retient une longue lance dont le fer est piqué sur le socle. Le poi-

1. M. Perdrizet me suggère l'idée que, les trois dieux palmyréniens représentant l'influence des astres et spécialement du soleil, les *Tyzi*, en raison des divinités aquatiques qui leur sont adjointes, rappelant les bénédictions apportées par l'eau, cette fleur immense serait le symbole de la végétation produite par la chaleur du ciel et par l'eau coulant sur la terre.

2. Sur ce vêtement, prêté à certains dieux orientaux (Jupiter Heliopolitanus, Mithra, etc.), cf. mes *Monuments des mystères de Mithra*, t. I, p. 183, et Eisler, *Wellenmantel und Himmelszelt*, 1910, t. I, p. 51 et suiv. On couvrit d'abord les dieux célestes de ce manteau étoilé dont plus tard on revêtit les triomphateurs et les empereurs, qui leur étaient ainsi égalés.

gnet du premier et celui du troisième sont entourés d'un bracelet¹; ce détail n'est plus reconnaissable dans l'image du milieu.

Ces trois divinités ont la tête entourée d'une auréole, de la couleur jaune qui remplace l'or, cernée de noir. La première et peut-être la troisième sont, en outre, coiffées d'un casque ovale à visière, simple calotte sans cimier², et elles ont un petit bouclier rond passé au bras gauche³. Celle du milieu soutient, au contraire, de la main gauche une sphère céleste traversée par la bande zodiacale et ornée d'étoiles⁴.

Considérons maintenant dans son ensemble la composition de ce grand tableau dont nous avons essayé de préciser les détails. Au milieu se dresse l'autel, qui divise la scène en deux parties. A gauche sont disposées les images des dieux, statues qu'il faut se représenter placées au fond du temple, et le drapeau divin planté immédiatement derrière l'autel. A droite se trouvent les assistants : à leur tête, le tribun célébrant le sacrifice et, derrière lui, les officiers, puis les soldats. Tous ces personnages devraient être tournés vers l'autel et regarder les dieux, c'est-à-dire qu'ils auraient dû être dessinés de profil⁵, et les statues elles-mêmes devraient être vues en perspective; mais l'artiste n'était pas capable sans doute de résoudre les difficultés techniques d'une pareille disposition, et il a voulu, d'ailleurs, montrer de face les visages, qui sont des portraits⁶. Le front des troupes est donc tourné, non vers leur commandant, mais vers le spectateur, et ce spectateur, qui est censé les apercevoir d'un point de vue situé très haut, peut voir jusqu'à mi-corps les soldats rangés à une courte distance derrière leurs officiers. C'est là, d'ail-

1. Sur ce bracelet, v. ci-après, p. 20.

2. « Sur chaque joue, une jugulaire, formée de deux plaques métalliques ovales, cache l'oreille. » (Commandant Renard).

3. Bouclier rond : v. ci-après, p. 28.

4. Sphère céleste : v. ci-après, p. 19 et 24.

5. Comme ils le sont, par exemple, dans les scènes de sacrifice de la colonne Trajane : Cichorius, *Trajanssäule*, n° LXXXV, XCI = S. Reinach, *Rép. des reliefs*, I, p. 351, n° 67. Cf. les scènes d'allocutions : Cichorius, LIV, LXXVII = S. Reinach, *Rép. des reliefs*, p. 350, n° 61.

6. V. ci-dessus, p. 8. Pour la même raison, les visages sont de face dans la fresque peinte sur le mur opposé : cf. *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1923, p. 25.

leurs, un procédé habituel dans l'art romain pour figurer des personnages placés en profondeur les uns derrière les autres. La séparation même des dieux adorés et de leurs adorateurs par un autel posé entre eux est si naturelle, qu'on ne s'étonnera pas de la retrouver dans d'autres scènes de sacrifice représentées par la sculpture romaine.

*
* *

Pour arriver à une interprétation historique du tableau que nous avons analysé, deux questions préalables doivent être résolues. Quelle est la triade divine dont les statues sont ici adorées ? Quelle est la troupe romaine qui leur rend un culte ? Nous allons nous attacher à fixer successivement ces deux points.

L'attitude et le costume militaire des trois statues sont ceux que l'art romain prête aux empereurs, et la première interprétation qui s'offrit à l'esprit, lorsqu'on les découvrit, fut qu'elles étaient des images des Césars divinisés, dont le culte était pratiqué spécialement par les soldats¹. Mais Clermont-Ganneau², avec cette sagacité ingénieuse qui le distinguait, suggéra aussitôt une autre interprétation. Il fit observer que le personnage de droite — et, pouvons-nous ajouter, probablement celui de gauche — était casqué et avait au bras gauche un petit bouclier rond. « Ces deux détails caractéristiques sont en désaccord avec ce que nous connaissons de la tenue officielle, l'uniforme à l'ordonnance, porté par l'*imperator* romain. Aussi me demandé-je si nous n'aurions pas affaire en réalité à trois statues de véritables dieux, à la triade palmyrénienne constituée par Yarhibol, Aglibol et Malakbêl ou telle autre divinité tierce de la même origine. Nous avons, en effet, toute une série de monuments palmyréniens bien connus qui nous montrent ces trois dieux associés soit par deux, soit, comme ici, par trois et *portant le grand uni-*

1. Cf. *Syria*, t. III, p. 202 et suiv., 209. Grégoire de Nazianze, *Or.* IV, 83 (*Patr. gr.*, XXXV, 608) dépeint avec vivacité la scène de l'offrande de l'encens à l'empereur Julien par les soldats.

2. Cf. *Syria*, t. III, p. 270.

forme romain. Sur certains de ces monuments les dieux ainsi militarisés portent justement, en même temps que la lance, le « petit bouclier rond ».

Cette hypothèse pouvait paraître audacieuse, mais les résultats des fouilles de 1922 l'ont pleinement confirmée, et ils ont, une fois de plus, montré la perspicacité du maître à qui nos études d'archéologie orientale sont redevables de tant de vues pénétrantes. Ces fouilles ont, en effet, démontré que le temple dont notre tableau décorait la paroi était précisément consacré à la grande triade divine de Palmyre. Comme toute l'interprétation de notre peinture se trouve ainsi éclairée, il sera nécessaire de montrer ce que les inscriptions nous font connaître des dieux adorés dans ce sanctuaire.

Tout d'abord une dédicace de l'année 114 nous apprend que Conon, fils de Patroclès, a construit une maison dans l'enceinte sacrée, « par piété envers Zeus » (εὐσεβίας τῆς εἰς τὸν Δία ἐνεκεν¹) et des graffites tracés sur le mur intérieur du temple permettent de préciser de quel Zeus il s'agit. Ce sont les deux suivants :

(Sur la face orientale du pilier du Sud séparant les deux salles. Hauteur des lettres : 5 millimètres. Longueur totale : 14 centimètres) :

ΔΙΟC ΚΑΛΛΙΝΙΚΟΥ ΑΖ

Διὸς Καλλινίκου λζ'²

(Sur le mur Nord, à gauche du tableau du sacrifice des soldats romains. Hauteur des lettres : 6 millimètres. Longueur totale : 10 centimètres) :

ΔΙΟC ΜΕΓΙCΤΟΥ

ζ Π Δ :

Διὸς Μεγίστου

.πα.

La première inscription ne nous apporte que peu de lumière.

1. Cf. *Syria*, t. III, p. 47, pl. XVI, 2.

2. Il n'est pas certain que ce chiffre, dont le sens est obscur, fasse partie du même graffite.

Καλλίνικος, dans la mythologie grecque, est une épithète qui appartenait proprement à Héraclès, à cause des épreuves dont il était sorti vainqueur¹. Mais elle fut donnée à plusieurs rois de Syrie et de Commagène² et l'usage s'en vulgarisa ainsi dans ces contrées³. Elle est ici, sans doute, à peu près synonyme d'ἀνείκητος (*invictus*), titre que portent à la fois les empereurs et les dieux célestes, surtout le Soleil⁴, mais aussi Zeus⁵. Certaines spéculations théologiques attribuaient l'épithète de Καλλίνικος au dieu suprême, universel, éternel, comme premier auteur des victoires terrestres⁶.

Zeus μέγιστος est bien connu en Syrie, et une inscription bilingue de Tayibeh, entre Palmyre et l'Euphrate, appelle, en grec, Zeus Μέγιστος Κεραύνιος le dieu que le texte palmyrénien nomme Baalsamîn⁷. Baalsamîn, « maître du monde » (ou « de l'éternité »), « grand et miséricordieux », « bon et rémunérateur », est fréquemment mentionné dans les inscriptions de Palmyre⁸, où son nom était traduit parfois simplement par Ζεύς⁹. C'est certainement lui qu'on adorait dans le temple de Doura. La statue placée au milieu porte, nous l'avons noté, une sphère céleste, et elle est ainsi clairement désignée comme

1. Cf. Pauly-Wissowa, *Realencyclop.*, s. v. *Kallinikos*; Weinreich, loc. cit.

2. Callinicos est un surnom de Séleucus II, qui fonda en 242 la ville de Callinicum sur l'Euphrate, d'Antiochus VIII (Babelon, *Cat. des monnaies : Rois de Syrie et de Commagène*, p. cliv), de Démétrius III (ibid., clxx), d'Antiochus XII (ibid., p. clxxii); en Commagène, de Mithridate I^{er} (ibid., ccix). Callinicos est le nom d'un des derniers princes syriens (ibid., p. ccxvii). Plus tard, ce même surnom fut parfois donné aux empereurs : cf. Weinreich, *Archiv für Religionswiss.*, XVIII, 1915, 46 et suiv.

3. Le rhéteur syrien Callinicus, contemporain de Galien, est bien connu.

4. *Monuments des mystères de Mithra*, t. I, p. 47 et suiv.

5. *Hymne orph.*, XX, 4 : « Ἀνίκητον... ἀστράπιον Δία ». Cf. Horace, *Odes*, III, 27, 75 : « *Invictus Jupiter* ».

6. On lit dans Hermès Trismégiste : « Ἀϊθιός τε καὶ ἐξ αἰδίου τὸ κράτος ἔχων, Καλλίνικος πρῶτος, ἀφ' οὗ πᾶσαι αἱ νίκαι εἰς τοὺς ἑξῆς φέρονται διαδεξαμένους τὴν νίκην (Reitzenstein, *Poimandres*, XVIII, 9, p. 357 et suiv.). La doctrine que la Victoire passe d'un dieu successivement à divers princes est celle du Hvarenô perse. Elle est iranienne plutôt qu'égyptienne bien qu'on la trouve chez Hermès. Il ne serait donc pas étonnant qu'elle eût fait donner, à Palmyre, le nom de Καλλίνικος à Zeus-Baalsamîn.

7. Waddington, n° 2631 = de Vogüé, *Inscr. sem.*, n° 50. Cf. Pauly-Wissowa, *Realenc.*, s. v. *Balsamem*, col. 2840, 49.

8. Lidzbarski, *Archiv für semit. Epigr.*, I, 244 et suiv., p. 257 et suiv.; cf. Chabot, *Choix d'inscr. de Palmyre*, p. 74.

9. Cf. *Realencyclop.*, loc. cit.; Chabot, op. cit., p. 43, p. 76.

étant celle du « maître des cieux », en qui l'on reconnaissait la divinité suprême de l'univers¹.

Les deux statues qui sont debout à droite et à gauche de Baalsamîn figurent certainement les dieux palmyréniens Iarhibol et Aglibol, comme l'avait supposé Clermont-Ganneau. C'est ce qu'indique le graffite le plus important que nous ayons copié dans le temple. Il est gravé sur la grande fresque du mur du Sud (sacrifice de Conon) au bas du troisième personnage en commençant par la droite. (Largeur maximum (ligne 3) : 0 30 ; hauteur : 0^m25. Hauteur des lettres : 5 à 15 millimètres) :

ΕΙΣ ΤΡΑΧΗΛΟΣ ΔΑΚΤΥΛΙΑ ΔΑΥΩ
 ΙΑΡΕΒΩΛΩ
 ΜΙΝΙΚΙΑ ΕΠΤΑ ΑΛΛΑ ΤΕΣΣΕΡΑ ΟΜΟΥ ΕΙΣ ΤΡΑΧΗΛΟΣ
 ΕΙΣ ΧΕΙΡΑ ΔΕΞΙΑΝ
 ΑΛΛΑ ΤΕΤΡΑ ΑΝΕΚΝΟ Δ ΔΑΚΤΥΛΙΑ ΔΑΥΩ
 ΕΙΣ ΤΡΑΧΗΛΟΣ
 ΔΕ ΤΕΤΡΑ ΑΝΕΚΝΟ ΤΕ
 ΦΙΒΛΑ ΕΝΑ
 ΔΡΑΧΗ ΕΙΣ ΤΡΑ
 ΧΗΛΟΣ ΜΙΝΙΚΙΑ
 ΕΙΣ ΤΡΑΧΗΛΟΣ ΔΑΥΩ ΤΥΡ
 ΦΙΒΛΑ ΔΑΚΤΥΛΙΑ ΔΑΥΩ

ΔΤΧΒΩΛΩ
 ΕΙΣ ΤΡΑΧΗΛΟΣ ΔΑΥΩ
 ΕΙΣ ΤΡΑΧΗΛΟΣ ΔΑΥΩ
 ΕΙΣ ΤΡΑΧΗΛΟΣ ΔΑΥΩ
 ΕΙΣ ΤΡΑΧΗΛΟΣ ΔΑΥΩ

Εἰς τράχειλος δακτυλίδ[ι]α δύο
 Ἰαρεβόλω
 μινικία ἐπτά, ἄλλα τέσσερα² ὁμοῦ εἰς τράχειλος
 εἰς χεῖρα δεξιάν

1. Cf. ci-dessous, p. 24.

2. Nous devons à M. Homolle cette lecture τέσσερα², forme vulgaire pour τέσσαρα.

- 5 ἄλλα ἐπτὰ, ανκνα (ῥ) ἰδ' δακτυλίδια δύο
 εἰς ἀρ[ισ]τερὰ[ν]
 δὲ ἕτερα. Ἄδὰρ (ῥ) ποτ(ήρια) εἰ' ¹
 φίβλα ἕνα
 ἀρκεῖ εἰς τρά-
- 10 χειλος, μινίκια
 ἐπτὰ εἰς χῖρ ἕνα αδ. τ χρ(υσᾶ)ῥ
 φίβλα, δακτυλῦδια.
- Ἄγλιβόλω Entre les lignes 14 et 15, d'une autre
 εἰς τράχειλος δύο, main, probablement antérieure, car le
 15 [κ]ειανὸν εἰς τράχει- grand graffite contourne ces deux mots² :
 λος ἕνα. « ἔσαφικι κυνεργια ».

Le texte a d'abord été écrit sur une colonne étroite, puis des additions ont été ajoutées à droite. Ligne 11, ὀκτώ a été corrigé après coup en ἐπτὰ. — Le grec de cette inscription est fort incorrect. Non seulement l'orthographe est altérée par les iotacismes ordinaires, mais l'auteur de ce griffonnage n'avait ni le sens des cas, ni celui des genres. Il écrit (lignes 1, 3, 10, 14) : εἰς τράχειλος pour εἰς τράχηλον ; ligne 8 : φίβλα ἕνα pour φίβλα μία ; ligne 11 : χῖρ ἕνα pour χεῖρα μίαν. Le mot χεῖρ n'est d'ailleurs pas pris ici au sens propre, mais dans l'acception de « bras », qui est rare en grec, mais habituelle pour le mot *iad*, « main », chez les Sémites.

Μινίκιον, qui est répété deux fois (lignes 3 et 10), ne paraît pas s'être encore rencontré, mais le sens n'en est pas douteux. Un mot, *μανιάκης*, d'origine inconnue, signifie les anneaux de métal, colliers ou bracelets qu'on portait autour du cou ou du poignet (Polybe, II, 31, 5 : *μανιάκας* = χρυσοῦν ψέλιον ὃ φοροῦσι περὶ τὸν τράχηλον οἱ Γαλάται. Cf. Estienne, *Thesaurus*, s. v. « Μανιάκης »). Ce mot a donné un

1. Ποτήρια est fréquent dans nos graffites. Cf. la note additionnelle placée à la fin de cet article.

2. C'est probablement l'inscription joyeuse d'un amateur de spectacles à l'approche d'une *venatio* du cirque; ἔσαφικ[ε]: (ου-ικεῖ) = ἔσαφικνεῖται.

diminutif: *μανιάκιον* ou *μανίκιον* (telle est la leçon du ms. dans *Chron. Pasch.*, p. 624, 12, éd. Bonn; cf. Du Cange, *Gloss.*, s. v.). Fait intéressant, on retrouve ce mot en araméen sous la forme מניקה (*menika*) (Daniel, V, 7, où il est traduit par *μανιάκης*; Lévy, *Chaldäisches Wörterbuch über die Targumim*, II, p. 48, s. v.), ce qui prouve qu'il était répandu en Syrie. Le vieux Bochart, *Geogr. sacra*, p. II, 1, 42 (p. 749, éd. de 1640) a même pensé qu'il était d'origine sémitique. Se rattacherait-il au mot « mine » (chaldéo-syrien: *maniá*), les poids de métal servant aux échanges étant souvent coulés en forme d'anneaux? Mais, d'autre part, on pourrait le dériver du latin *manicula*, qui a donné en français « manicle », « manique », « manille », avec des sens très rapprochés de celui de *μανιάκιον*, *μανίκιον*. « Manille » est, selon Littré, un « grand anneau de cuivre que les nègres portent en guise d'ornement autour des chevilles ou en bracelet. » On notera que les anneaux portés par Iahribol au cou et aux mains sont au nombre de sept, chiffre sacré dans les cultes sémitiques.

Ligne 15. La lecture de *ζειανόν* n'est pas certaine. Il se pourrait que le trait oblique du *z* fût une éraflure dans le plâtre. Si le mot est *ζειανόν*, la seule interprétation possible est *zuανόν*. La pierre bleue appelée « *ὁ zuανός* » paraît être le lapis lazuli (Estienne, op. cit., s. v.).

Nous traduirons donc le texte primitif et ses additions :

<i>Pour le cou</i>	<i>deux bagues</i>
<i>à Iarébolos</i>	
<i>sept anneaux (colliers),</i>	<i>et quatre autres ensemble pour le cou</i>
<i>pour la main (bras) droite</i>	
5 <i>sept autres,</i>	<i>quatorze... deux bagues.</i>
<i>pour la gauche</i>	
<i>(sept) autres.</i>	<i>(Au mois d')Adar (?) quinze coupes</i>
<i>Une fibule (broche)</i>	
<i>suffil pour le</i>	
10 <i>cou, sept anneaux (bracelets)</i>	

Nous nous trouvons donc en présence d'un ou, plutôt, de deux proscynèmes de Palmyréniens venus dans le temple de Doura adorer leur dieu national, Iarhibol.

Ainsi le déchiffrement des graffites griffonnés à la pointe dans le crépi du temple confirme l'interprétation proposée des trois dieux représentés par notre fresque. Ces inscriptions, comme la peinture qui leur sert d'illustration, prouvent qu'on adorait dans ce sanctuaire palmyrénien une triade composée de Baalsamîn ou Zeus, Iarhibol, c'est-à-dire le Soleil, et Aglibol, dieu lunaire.

Baalsamîn, nous l'avons dit, est au milieu du groupe et tient le globe céleste. Nous ne possédions jusqu'ici aucune représentation de ce dieu où l'on pût reconnaître avec certitude cette sphère ; toutefois il semble bien qu'elle soit placée sur la main gauche de Baalsamîn sur un bas-relief retrouvé récemment à Palmyre, malheureusement en fort mauvais état¹. Aucun attribut n'était plus approprié à la conception qu'on avait de cette grande divinité. Baalsamîn, מַרְאָ עֶלְמָא, « maître de l'éternité »², répond au *Caelus aeternus* des inscriptions latines³, et, sur une stèle découverte dans un *mithreum*, *Caelus* est figuré par un aigle, l'oiseau du dieu suprême, perché sur un globe étoilé⁴. En Syrie, ce même globe, coupé par deux cercles et marqué de points qui représentent les étoiles, rappelle, sur les idoles du Jupiter Heliopolitanus ou Hadad, la domination que ce dieu exerce sur la sphère supérieure de l'univers⁵. Hadad

1. Chabot, *Choix d'inscr. de Palmyre* ; pl. XXIII, n° 2, cf. ci-après, p. 26, n. 2. Je dois cette observation à mon ami M. René Dussaud.

2. Sur le sens de cette expression, qui veut dire à la fois « maître de l'univers » et « maître de l'éternité », cf. mes *Religions orientales*, 2^e éd., p. 375, note 80.

3. *Corpus inscr. lat.*, VI, 81, 83, 84. Cf. *Mon. des myst. de Mithra*, inscr. 59, et t. I, p. 87 et suiv.

4. Stèle trouvée à Heddernheim : cf. mes *Mon. des myst. de Mithra*, t. II, n° 253 j, fig. 289-291, t. I, p. 89, note 1 ; voir aussi et mon *Catal. des sculptures du Musée du Cinquantenaire*, p. 214, n° 174. Le type est d'origine syrienne.

5. Le beau bronze de la collection Sursock, publié par M. Dussaud (*Syria*, t. I, pl. I et pl. IV) place ce cercle, d'une part, sur la face antérieure, au-dessus des bustes des sept planètes (*Syria*, t. II, p. 41 et suiv.), d'autre part, sur la face postérieure, au-dessus d'un aigle. La comparaison avec les monuments que nous venons de citer me paraît indiquer clairement que ce globe figure le ciel des étoiles fixes. Il porte des ailes qui rappellent la rapidité de sa révolution diurne et est entouré

porte en même temps sur la tête le *calathos*, et le même *calathos* se retrouve sur les deux images palmyréniennes que nous possédons de Baalsamin¹ (on ne le distingue pas sur notre fresque). Cette corbeille, qui était en réalité un emblème d'abondance et de fécondité (il appartient comme tel à la *dea Syria*) avait été interprétée par les théologiens comme représentant l'éther qui occupait les hauteurs les plus élevées du monde² et qu'on identifiait, comme dieu, avec le ciel des étoiles³. Une doctrine, enseignée par les prêtres orientaux, voulait que le siège de la puissance divine qui règle les révolutions des astres et, par suite, les événements de cette terre, se trouvât dans la sphère suprême, celle des étoiles, qui embrasse les sept cercles planétaires⁴. C'est là que siège Baalsamin « le maître des cieux », et les attributs qu'on lui réserve sont les symboles de sa toute-puissance.

Plusieurs monuments nous montrent Iarhibol et Aglibol sous un aspect analogue à celui qui leur est prêté à Doura. Nous reproduisons ici un petit bas-relief acheté à Homs et conservé au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles⁵ (fig. 4). On y voit, à gauche, Iarhibol en costume militaire, la tête entourée d'un nimbe radié : il tenait de la

de serpents, emblèmes d'éternité. C'est ainsi que la théologie avait transformé le sens de l'ancien « disque ailé » des Orientaux.

1. Le bas-relief et la tessère cités ci-dessous, p. 26, n. 2.

2. Macrobe (c'est-à-dire le Syrien Jamblique), *Sat.*, I, 17 : « Calathus surgens in altum, monstrat aetheris summam [summum ?], unde Solis creditur esse substantia. »

3. Cic., *Nat. deor.*, II, 4 : « Altissimus [cf. ὑψιστος, note suivante] omnia cingens et coercens caeli complexus, qui idem aether vocatur ». *Somn. Scip.*, 4 : « Caelestis globus ultimus... summus ipse deus, arcens et continens ceteros. »

4. Cf. *Jupiter summus exsuperantissimus* dans *Archiv für Religionsw.*, IX, 1906, p. 329 et *Théologie solaire du paganisme* dans *Mém. des savants étrangers Acad. des Inscr.*, XII, 1909, p. 474. On admettait que la nature de ce dieu suprême, siégeant au plus haut des cieux, était inconnaisable. Il me paraît donc certain que « Celui dont le nom est béni dans l'éternité », si souvent mentionné dans les dédicaces palmyréniennes que le grec traduit par « Διὶ ὑψιστῶ καὶ ἐπερκέσῳ », ne diffère pas de Baalsamin, maître de l'éternité. La formule anonyme est employée moins pour ne pas profaner le nom de l'Être suprême que pour marquer que nul ne peut le définir. Cf. Pauly-Wissowa, *Realenc.*, s. v. *Hypsistos*; Macrobe, *Comm. Somn. Scip.*, I, 14, 2 : « Nihil aliud esse deum nisi caelum ipsum et celestia ipsa quae cernimus, ideo ut summi omnipotentiam dei ostenderet posse vix intellegi ».

5. Cf. mon *Catal. des sculptures du Musée du Cinquantenaire*, 2^e éd., 1913, p. 68, n^o 55; Chabot, *Choix d'inscr. de Palmyre*, pl. XIX, n^o 3.

main droite, aujourd'hui brisée, une lance appuyée sur le sol et, de la gauche, un objet que son état de mutilation ne permet pas de déterminer¹. D'autres images de Iarhibol reproduisent à peu près le même type². Aglibol est représenté pareillement en officier romain,



FIG. 4. — Divinités palmyréniennes, bas-relief provenant de Homs (Musée du Cinquantenaire, Bruxelles).

tenant la lance piquée en terre ; mais comme dieu lunaire il est caractérisé par un croissant placé derrière ses épaules. On peut

1. J'ai cru que c'était un foudre, mais cet attribut, qui convient mal au dieu solaire, ne lui est donné sur aucun autre monument ; peut-être faut-il y voir une fleur.

2. Notamment une tessère où les noms de Iarhibol et Aglibol sont inscrits à côté de ces dieux : Ronzevalle, *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1903, p. 278 = Chabot, op. cit., pl. XIX, 1. — Bas-relief de Palmyre avec quatre divinités conservées : à gauche, une femme avec le *calathos*, probablement Atargatis, puis Iarhibol avec le nimbe radié, ensuite Baalsamin avec le *calathos* sur la tête (v. ci-dessus, p. 25) et peut-être la sphère céleste sur la main gauche (v. ci-dessus, p. 19), enfin Aglibol, très mutilé, mais dont le nom est conservé : Chabot, *Choix d'inscr. de Palmyre*, pl. XXIII et 71. — La collection Poche, à Alep, contient un bas-relief figurant Iarhibol (ΙΑΡΙΒΩΛ) en costume militaire avec le nimbe radié. Il sera bientôt publié par le P. Ronzevalle.

rapprocher particulièrement de notre peinture une tessère où se tiennent trois dieux en uniforme romain¹ : celui du milieu, qui a, sur la tête, un *calathos*, a été interprété avec raison comme figurant Baalsamîn (p. 24), à gauche on voit Iarhibol, la tête radiée, à droite Aglibol, avec le croissant², et la même disposition se retrouve sur le bas-relief de Palmyre déjà cité.

Bien que l'état de dégradation de la peinture ne permette pas d'affirmer que le personnage de droite portât le nimbe radié et que nous ne trouvions au-dessus des épaules de celui de gauche aucune trace d'un croissant, il est très probable que la composition de ce groupe est la même que sur la tessère et sur le bas-relief de Palmyre cités plus haut³ c'est-à-dire que Baalsamîn a Iarhibol à sa droite (c'est-à-dire à la gauche du spectateur) et Aglibol à sa gauche. Le « maître des cieux » se présente ainsi accosté des deux astres majeurs qui parcourent les espaces célestes. On croyait qu'ils tiraient de lui, c'est-à-dire de l'éther, leur substance resplendissante et que par leur entremise ce principe suprême exerçait son action sur ce bas monde, où ils provoquaient et la croissance et le déclin de tous les corps⁴.

Tous les trois ont la tête entourée d'un nimbe jaune, c'est-à-dire doré. Le nimbe, on le sait, est proprement l'attribut des divinités de la lumière. Donné à Baalsamîn, il rappelle l'éclat de l'éther, fluide ardent répandu au sommet du monde et qui illumine les cieux⁵.

1. Cf. ci-dessus, p. 26, n. 2. Bas-relief du Musée du Capitole avec Aglibol et Malakbêl : Helbig, *Führer*, 2^e éd., n° 434.

2. Vogüé, *Inscr. sémitiques*, p. 77, n° 126 a; cf. p. 65 = Chabot, op. cit., p. 132, n° 3; cf. p. 134.

3. P. 26, n. 2.

4. Cf. ci-dessus, p. 25, n. 2. « Unde creditur Solis esse substantia. » Lactantius Placidus commentant le vers de Stace (*Theb.*, IV, 516) : « Et triplicis mundi summum quem scire nefastum », dit que les mages perses « confirmant praeter deos hos cognitos, qui coluntur in templis, alium principem et maxime dominum ceterorum numinum ordinatorem de cuius genere sint Sol et Luna. Ceteri vero qui circumferi [περιφερεις] a sphaera nominantur eius clarescunt spiritu ». Cf. Pseudo Apul., *Asclepius*, 3, 5 : « Caelum, sensibilis deus, administrator est omnium corporum quorum augmenta detrimentaque Sol et Luna sortiti sunt. »

5. Stephani, *Nimbus und Strahlenkranz* dans *Mém. de l'Acad. de Saint-Petersbourg*, VI^e série, t. IX, 1859, p. 363 et suiv. Cf. ci-dessus, p. 25, n. 2.

Le rayonnement des deux luminaires qui éclairent le jour et la nuit est marqué par le disque brillant dessiné autour de la tête de Iarhibol et d'Aglibol. Ailleurs aussi cette gloire appartient, nous l'avons vu, à ces deux divinités sidérales, et une couronne de rayons s'y ajoute pour la première. Il en est de même en Grèce pour Hélios, dont l'auréole se distingue ainsi de celle de Séléné¹. La couleur jaune dorée que le peintre a choisie pour les nimbes de la triade palmyrénienne et qui exprime la splendeur de ces dieux célestes, se retrouve dans d'autres représentations picturales².

Clermont-Ganneau a attiré à juste titre l'attention sur l'armement donné à Aglibol et qui était probablement aussi celui de Iarhibol. Il porte un casque, formé d'une simple calotte de métal entourée à la base d'une large visière, et soutient du bras gauche un petit bouclier rond. Ce même bouclier est porté sur un bas-relief palmyrénien par le dieu Shadrafa³, et nous le voyons, sur celui du Musée du Cinquanteaire (fig. 4), donné au soldat oriental qui y représente le dieu Foudre (Κεραυνός). Il paraît avoir été l'arme défensive des archers et lanciers montés de Palmyre⁴. La *parma* était, dans l'armée romaine, le bouclier de la cavalerie⁵, et les cavaliers maures de Lusius Quietus sont pareillement pourvus de ce petit bouclier rond sur les bas-reliefs de la colonne Trajane⁶.

Le premier et le troisième personnage de notre triade ont, l'un et l'autre, le poignet droit entouré d'un bracelet ; il n'est plus possible de savoir si celui du milieu en portait un aussi. Sur le bas-relief de la collection Poche, Iarhibol a, semble-t-il, au cou un collier. Peut-

1. Stephani, l. c., p. 386, cf. 417. Sur les rayons de la statue du Jupiter Héliopolitanus, cf. Macrobe, *Sat.*, I, 23, 19.

2. On rencontre aussi le blanc, le rouge et même le bleu. Mais ces nuances diverses n'ont aucun caractère symbolique (Stephani, l. c., p. 456).

3. Clermont-Ganneau, *Recueil d'archéologie orientale*, t. IV, p. 334 et suiv. = Chabot, op. cit., pl. XXIII, n° 1. — En Égypte, le même bouclier est parfois l'arme défensive d'Harpocrate (*Oriens Christianus*, nouv. série, I, 1911, p. 93, fig. 4. Cf. Perdrizet, *Terres cuites de la coll. Fouquet*, 1921, p. 36, n° 111).

4. Cf. ci-dessous, p. 33.

5. Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. *Clipeus*, p. 1256.

6. Reinach, *Rép. des reliefs*, I, p. 346, nos 47-48; Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, fig. 2742.

être en était-il de même pour les trois dieux de Doura, mais l'état de dégradation de cette partie de la peinture ne permet pas de l'affirmer. La présence de ces ornements dans certaines représentations figurées rappellera immédiatement le texte de notre graffiti grec où il est fait mention des anneaux de métal (*μινύλια*) que Iarhibol et Aglibol portent au cou et aux bras. Cette parure, jointe aux broches ou fibules qui retiennent les vêtements, aux bagues qui entourent les doigts, suggère l'idée d'idoles somptueuses, couvertes de bijoux, comme celles de beaucoup de dieux orientaux¹. Dans les temples égyptiens, des « stolistes » étaient chargés de procéder chaque matin à la toilette des statues et de leur attacher leurs bijoux². Mais, puisque nos trois dieux étaient revêtus de l'uniforme romain, les anneaux qu'ils portent prennent probablement une signification spéciale : ce sont les colliers (*torques*)³ et les bracelets (*armillae*) qu'on décernait comme récompenses militaires : les stèles funéraires romaines nous montrent souvent des fantassins ou des cavaliers la poitrine et les bras couverts de ce genre de décorations. Il est vrai que celles-ci n'étaient données qu'aux simples soldats et aux centurions, non aux officiers supérieurs, et nos dieux palmyréniens sont certainement des généraux ou, pour mieux dire, des empereurs.

En Syrie⁴ comme en Égypte⁵, de nombreuses divinités ont été revêtues du harnois militaire. Pour certaines déités égyptiennes, comme Harpocrate enfant, ce harnois est seulement celui du soldat,

1. Cf., par exemple, Lucien, *De dea Syria*, c. 32.

2. Cf. mes *Religions orientales*, 2^e éd., p. 141, 144.

3. Cf. Perdrizet, *Terres cuites de la coll. Fouquet*, pl. XXXII, p. 36, n° 111 : Harpocrate soldat porte au cou deux colliers.

4. En Syrie, outre les dieux de Palmyre déjà cités, il faut mentionner avant tout le Zeus Dolichénos (cf. mes *Études syriennes*, p. 188 et suiv.). On peut y ajouter le mystérieux « grand dieu ωπ » de Mashtala dans la Cyrrestique (ibid., p. 192).

5. En Égypte, c'est le cas pour Osor-Apis (Sérapis), Harpocrate, Horus, Anubis, Bès, Oupavaït, Chnoubis, Némésis, etc. Cf. Clermont-Ganneau, *Horus et saint Georges*, 1877 ; von Bissing, *Expédition Sieglin, Kôm-el-Chogafa*, p. 158, n° 76 ; Paribeni, *Divinità staniere in abito militare romano* (dans *Bull. de la Soc. archéol. d'Alexandrie*, XIII, 1910, p. 177) ; Breccia, *Osiris-Apis in abito militare* (ibid., XVII, 1919-1920, p. 185) ; Perdrizet, *Terres cuites de la coll. Fouquet*, p. 35.

et l'on peut admettre que, pour avoir été vénérées dans les camps, elles ont pris, comme *diï campestris*, l'uniforme de leurs adorateurs¹. Mais ailleurs, comme à Doura, l'attitude héroïque de ces dieux, comme leur cuirasse dorée et tout leur accoutrement, décèle, malgré certaines incongruités, l'intention de leur conférer la dignité impériale en les représentant tels qu'on avait coutume de figurer les souverains.

On a rappelé à ce propos² que les temples d'Auguste et de ses successeurs s'élevaient dans toutes les provinces et que les images de l'*imperator*, chef suprême de l'armée, étaient partout adorées par les troupes : les soldats pérégrins auraient été ainsi amenés à romaniser les déités barbares de leur petite patrie en leur prêtant l'aspect des divinités officielles qu'au service de l'État ils avaient appris à vénérer. On a fait valoir aussi³ que, de toutes les puissances supérieures, l'empereur était la plus voisine, la plus présente et, pour ainsi dire, la plus tangible, celle qui faisait sentir le plus directement les effets de sa volonté, et qu'ainsi les prêtres et les fidèles pensaient accroître la majesté de leurs anciennes idoles en leur donnant l'apparence du dieu vivant qui, plus que tout autre, manifestait sur la terre entière son omnipotence. Ces considérations ne sont point sans valeur, mais elles ne remontent pas à l'origine religieuse de ce curieux phénomène de travestissement. Si les dieux orientaux ont pu, sans déroger, être assimilés aux Césars, c'est qu'on les concevait comme des rois trônant dans les cieux entourés de leurs « satrapes ». La monarchie perse servit de modèle, en Asie, à l'organisation de la cour céleste⁴. Cette adaptation dut se faire sans peine en Syrie, où très anciennement les dieux sémitiques portaient les titres de *melek* (roi) comme celui de *ba'al* (maître), et jusqu'à l'époque romaine le surnom de βασιλεύς est donné en Orient

1. Perdrizet, op. cit.

2. Paribeni, op. cit.

3. Breccia, op. cit.

4. Cf. mes *Religions orientales*, 2^e éd., p. 411.

non seulement au Soleil¹, mais à beaucoup d'autres divinités². Aussi n'est-il pas surprenant que dès la période alexandrine³ les puissances célestes aient été représentées sous l'aspect des princes qui régnaient ici-bas, et cette tradition artistique, comme la doctrine théologique qui lui servait de fondement, put, à plus forte raison, s'appliquer à des souverains dont la domination s'étendait sur l'*οἰκουμένη* tout entière. Selon un passage caractéristique des *Recognitiones* clémentines, qui furent très probablement composées en Syrie, les païens comparaient l'Être suprême au César, qui est unique, et les dieux inférieurs aux officiers qui lui sont soumis⁴. Plusieurs autres textes nous montrent que cette assimilation resta courante jusqu'à la fin du paganisme⁵.

*
* *

Nous avons ainsi défini, aussi exactement que possible, le caractère des trois grands dieux figurés dans notre tableau ; il nous reste maintenant à déterminer quel est le corps de troupes qui assiste au sacrifice offert en leur honneur par son tribun. Le résultat auquel nous allons parvenir confirmera celui qui est déjà acquis,

1. « Ἡλιος βασιλεύς » ; cf. ma *Théologie solaire* dans *Mém. savants étrangers Acad. des Inscr.*, XII, 1901, p. 453.

2. Titres de βασιλεύς ou κύριος ; cf. Roscher, s. v. « Κύριος ». En Asie-Mineure, Keil et von Premerstein, *Bericht über eine zweite Reise in Lydien* (dans *Denkschr. Akad. Wien*, LIV, 1911), p. 105.

3. Voir, par exemple, les monuments de Nemroud-Dagh en Commagène publiés par Puchstein, *Reise in Nord-Syrien*, 1890.

4. *Recognitiones*, V, 19 : Les païens reconnaissent « unum esse Deum, qui est omnium dominus », mais à côté de lui subsistent des dieux secondaires : « Sicut unus est Caezar et habet sub se multos iudices verbi gratia praefectos, consules, tribunos et ceteras potestates, simili arbitramur modo, cum unus sit maior omnium Deus, etiam istos ad similitudinem earum quae diximus potestates ordinatos esse in hoc mundo deos, illi quidem maiori subiectos, nos tamen et quae in hoc mundo sunt dispensantes » (le grec devait porter : « οἰκουνοῦντες »). Ce texte a été repris par l'auteur de l'homélie *Contra paganos* (Turner, *Journal of theological studies*, XVI, 1915, p. 333), qui n'est pas Maxime de Turin, mais un évêque arien d'Afrique, Maximin, né vers 365 (Capelle, *Revue bénédictine*, 1922, p. 82 et suiv.).

5. Ambrosiaster, *Comm. in epist. Pauli*, p. 33 (*Patr. lat.*, XVII, p. 58 B) ; cf. *Quaest. Veteris et Novi Testam.*, p. 304, 12 ; 307, 17, éd. Souter ; Lactance, *Inst. div.*, II, 16, § 5.

et nous montrera que nos dieux palmyréniens sont précisément adorés par des soldats de ce pays.

En effet, on a retrouvé, encadrée dans le pavement du temple, le reste d'une dédicace consacrée en 229 à Alexandre Sévère par la « *cohors XX Palmyrenorum* »¹. C'est certainement cette vingtième cohorte de Palmyréniens qui est représentée, derrière le tribun qui la commande, sur le mur du sanctuaire de ses dieux nationaux. La preuve en est fournie par l'inscription grecque qu'on lit, nous l'avons vu, à côté du premier des soldats rangés derrière leurs officiers : Θέμις Μοκίμου ἱερέυς. En effet, les noms de Thémès et de Mokimos (Taimè et Moquîmou) se rencontrent fréquemment dans l'onomastique de Palmyre. Les exemples en sont si nombreux qu'il serait oiseux de les citer.

Nous trouvons donc ici un prêtre indigène, en costume militaire, attaché au service de la *cohors XX Palmyrenorum*. Or, un des graffites tracés sur le mur Sud du temple contient dans ce qui paraît être une liste de sommes versées, la mention :

ἱερεὺς λεγιωναρίω β'.

Bien qu'une cohorte auxiliaire ne fasse pas à proprement partie de la légion, le mot *legionarius* paraît être pris ici au sens large de « militaire² ». On ne connaît pas, en Occident, de *sacerdos legionis*, parce que dans la religion romaine le magistrat, chef des armées, pouvait accomplir lui-même les cérémonies du culte. Il n'en était pas de même en Orient, où seul le sacerdoce, la dignité de *kohen* ou, comme on disait à Palmyre, de *komar*, permettait d'officier, qu'il fût héréditaire ou résultât d'une ordination. De là, l'adjonction d'un aumônier militaire au tribun dans la cohorte que l'un commandait et pour laquelle il offrait des sacrifices à la romaine, mais

1. Cf. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1923, p. 18.

2. Le « ἱερεὺς λεγιωνάριος » ne peut guère désigner les haruspices qui accompagnèrent les armées impériales jusqu'à la fin du paganisme et que Julien consulta encore, en 363, à proximité de Doura détruite (Ammien Marc., XXIII, 5, 10).

où l'autre devait accomplir certains actes prescrits par la religion sémitique.

Cette cohorte de Palmyréniens était certainement montée (*equitata*), c'est-à-dire qu'elle comprenait environ un quart ou un tiers de cavaliers pour trois quarts ou deux tiers de fantassins¹ et peut-être, en outre, une section de méharistes (*dromedariü*)². Son drapeau, le *vexillum* , est celui de la cavalerie³; et nous verrons plus loin, qu'un parchemin mentionne les *equites facti* , c'est-à-dire ceux qui ont été promus cavaliers.

Cette cohorte était une troupe d'archers (*sagittariü*). Elle est, il est vrai, représentée dans cette scène de sacrifice désarmée (*inermis*) ou, du moins, ne portant plus que le glaive. Mais les armes, absentes ici, sont figurées sur le pilier qui sépare les deux salles du temple et précisément sur la paroi contiguë à celle où se trouve notre fresque.

Cette décoration est divisée en deux registres, et chaque registre en deux tableaux, par des bandes rouge brun qui leur servent d'encadrement. Nous en avons rapporté une photographie et des calques d'après lesquels a été dessinée notre figure 5. En voici la description :

Registre supérieur ; tableau de gauche (larg., 0^m50). — Un personnage peu distinct est à demi couché sur le sol, soutenu par le bras gauche, dont le coude plié s'appuie sur un objet méconnaissable (rocher ? urne ?) ; le bras droit repose sur le genou droit légèrement soulevé ; la tête barbue (?) est mutilée ; le torse est nu, le bas du corps enveloppé dans un manteau enroulé autour de la taille, entourant les

1. D'après Hygin, *De castr. mun.*, 27, une cohorte *equitata* de mille hommes comprenait 760 *pedites* et 240 *equites* ; une cohorte de cinq cents hommes, 380 *pedites*, 120 *equites*. Mais un papyrus nous a appris que la *cohors I Lusitanorum*, campée dans la Thébaidé en 156, se composait de 6 centurions, 3 décurions, 363 *pedites*, 114 *equites* et 19 *dromedarii* (Mommsen, *Ephem. Epigr.*, VII, p. 465 et suiv. = *Gesamm. Schriften*, VIII, p. 560). La proportion de cavaliers dut être plus forte dans les déserts de la Syrie ou de l'Égypte que dans d'autres régions, où ils étaient moins nécessaires.

2. Cf. la note 1 ci-dessus, et Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. *Dromedarii*.

3. A. von Domaszewski, *Die Fahnen*, p. 26 ; Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. *Signa*, p. 1319.

jambes, et d'où sort le pied droit. Tous ces traits rappellent les images si fréquentes des dieux aquatiques, et, comme la seule eau qui coule à Doura est celle de l'Euphrate, ce fleuve doit être ici figuré. On le trouve représenté de même par un bas-relief rupestre sculpté sur ses bords, en Commagène, et par une mosaïque décou-

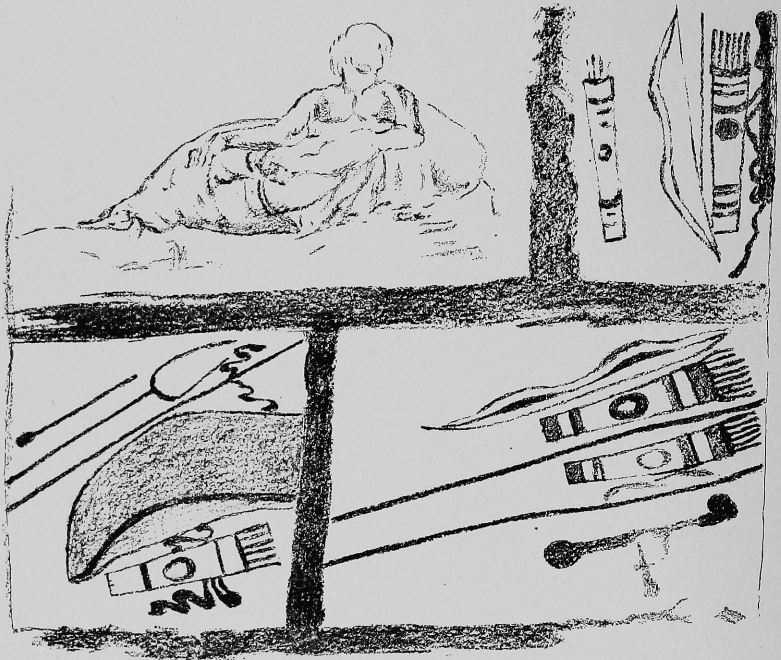


FIG. 5. — Peinture du temple de Doura (pilier Nord).

verte à El-Masoudiyé, en Mésopotamie. Nous avons parlé à ce propos du culte qu'on lui rendait¹ et dont le dessin, à demi effacé, de notre temple fournit un nouvel indice.

A côté du dieu fluvial, sont représentées les armes qui assuraient sa protection.

Tableau de droite (larg., 0^m15). — On y voit, toujours dessinés en traits rouge brun, et dressés côte à côte : un carquois avec ses flèches,

1. Cf. mes *Études syriennes*, 1917, p. 247 et suiv.

un arc avec sa corde tendue et une flèche, un second carquois, un glaive dans son fourreau, d'où pend la courroie (baudrier) qui servait à le suspendre. Ce glaive, placé dans l'angle de la muraille, est endommagé.

Registre inférieur ; tableau de gauche. — Armes inclinées diagonalement : une masse d'armes, un javelot avec un fer ovale, une lance, un objet bombé peu distinct qui semble être un bouclier ovale¹, un carquois muni des liens destinés à le fixer.

Tableau de droite. — Au-dessus, un arc, puis un carquois et une lance, un second carquois et une seconde lance, une masse d'armes avec une courroie pour l'attacher au poignet (?) fixée au milieu de la tige droite.

Les armes qui sont ici reproduites sont celles qui distinguent les archers et, en particulier, les archers montés (*ἵπποτοξόται*), c'est-à-dire, avant tout, l'arc et le carquois ; puis la lance courte et légère dont on pouvait se servir soit comme d'une pique pour combattre de près, soit en la jetant de loin comme un javelot² ; le glaive qu'on portait suspendu à un baudrier et qu'on tirait dans la lutte corps à corps ; enfin, la masse d'armes. Celle-ci est la pièce la plus curieuse de cette panoplie. Elle est décrite par Arrien à propos des cavaliers des légions, mais ce sont pour lui « de petites haches ayant de tous côtés des pointes disposées en cercle³ ». La nôtre, qui, au moins dans le quatrième tableau, affecte la forme d'un haltère moderne⁴, se rapproche davantage de l'instrument porté par Conon dans le tableau du mur Sud et où l'on peut reconnaître une masse pour assommer les victimes du sacrifice⁵. Comme arme défensive, nous ne trouvons, si notre conjecture est exacte, que le bouclier fortement bombé dont nous avons parlé plus haut.

1. Le bouclier des fantassins ; cf. le dessin reproduit fig. 6.

2. Arrien, *Tact.*, IV, 5, 9 ; cf. Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. *Equites*, p. 783 et suiv.

3. Arrien, *Tact.*, IV, 9 : « Πελέκειες μικροῦς φέρουσι πάντοθεν ἐν κύκλῳ ἀνωκλῆς ἔχοντες ».

4. Ceux des anciens n'avaient pas une tige droite, mais recourbée, et leur forme est généralement différente, cf. Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. *Halter*.

5. *Syria*, t. III, p. 91.

Pourquoi a-t-on décoré le mur du temple de pareils dessins ? L'habitude de dédier à la divinité des armes, soit à la suite d'un vœu, soit en reconnaissance d'une victoire obtenue, est attestée par une foule d'exemples, et l'on voit souvent substituer aux armes réelles des simulacres¹. On ne s'étonnera pas qu'une pareille consécration ait été faite à des dieux à qui l'on avait fait endosser eux-mêmes le harnois. Quelque soldat, ne pouvant se démunir des armes qui lui avaient été confiées, les aura du moins pieusement fait peindre sur le mur du temple après une bataille où elles l'avaient tiré du danger ; ou bien il espérait ainsi attirer sur elles la bénédiction des puissances protectrices des combats et rendre désormais leurs coups infaillibles.

Une peinture sommaire et à demi effacée, dont on distingue à peine les contours et les couleurs, nous montre comment dans la lutte on se servait de ces armes. Cette petite esquisse (fig. 6) se trouve sur le mur Sud du temple, entré la porte qui donne dans la salle contiguë et le pilier voisin. Elle n'est pas due à un artiste, mais à quelque amateur, comme d'autres dessins tracés à la pointe sur la même paroi, et nous montre soit un épisode d'une campagne, soit plutôt une scène d'exercice militaire. D'un côté, on voit un archer à cheval luttant contre un fantassin qui lance le javelot ; de l'autre, un soldat emportant un captif, ou un athlète soulevant un adversaire dans une lutte gymnique. Voici la description de cette peinture :

Longueur totale : 0^m85 ; hauteur du cavalier : 0^m33. Le dessin se trouve au-dessous de la grande fresque d'Illasamsos², mais est sans rapport avec elle.

Cavalier sur un cheval galopant vers la gauche. Sa tête est couverte d'un capuchon ; le corps, d'une tunique descendant jusqu'au milieu des cuisses, les jambes sont nues. Le torse est traversé diagonalement par un baudrier, auquel devait être suspendu un glaive qui n'est plus visible. Le coude du bras gauche, fortement ramené en

1. Homolle, dans Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. *Donaria*, p. 376.

2. *Syria*, t. IV, p. 49.

arrière, montre que ce soldat tendait un arc. Celui-ci est effacé, ainsi que le bras droit, qui le saisissait. Traces de couleur jaune sur le cheval et rose sur les chairs nues.

En face de ce cavalier, un fantassin s'avance vers son adversaire. Il se protège à l'aide d'un bouclier ovale¹ qu'il soutient du bras gauche et lève le bras droit pour lancer un javelot. Il est vêtu d'une tunique, serrée à la taille par un ceinturon, et dont le bas qui descend jusqu'aux genoux est bordé de rose². Par-dessus sa tunique

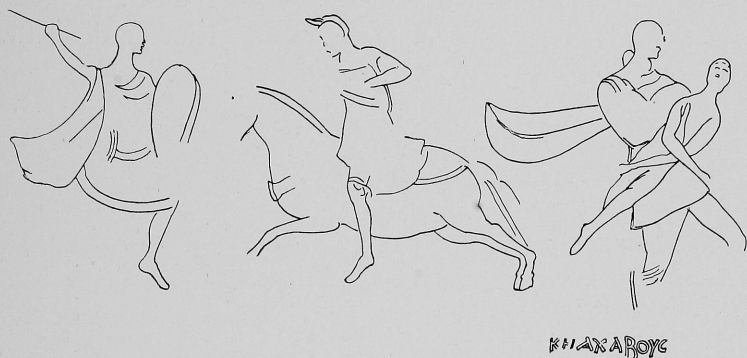


FIG. 6. — Peinture du temple de Doura (mur Sud).

il porte un manteau que la rapidité de sa marche fait flotter derrière lui.

A droite de ce groupe s'en trouvait un second aussi peu distinct. Un personnage, dont les jambes sont effacées depuis les genoux, marche à grands pas vers la droite. Il est vêtu d'une tunique serrée à la taille, et qui s'arrête au haut des cuisses, et d'un manteau qui flotte derrière le dos. Ce personnage emporte une femme ou un jeune homme nu, qui paraît croiser les bras. Les vêtements sont d'un rouge brun, tandis que les chairs sont roses.

Au-dessous, peinte en rouge, une inscription dont on ne déchiffre avec certitude que les dernières lettres — probablement le nom de

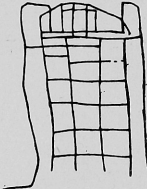
1. Cf. ci-dessus, p. 35.

2. Cf. ci-dessus, p. 5 et suiv., et ci-dessous, p. 39.

l'auteur du dessin —, peut-être [Βηλ]αγάζους. *Belagab* est connu par une inscription palmyrénienne¹.

Outre les dessins que nous venons de décrire, un graffite latin, le seul relevé à Doura, nous fournit une preuve supplémentaire que la garde de la forteresse était assurée par des archers. Il est tracé sur le mur extérieur d'une tour de l'enceinte, celle qui se dresse au Nord de la place publique, entourée d'un portique, qui est contiguë à la cour du temple². L'inscription se trouve à une certaine distance à gauche de la porte de cette tour. Écriture cursive irrégulière. Longueur maximum : 0^m24 ; hauteur : 0^m13 ; hauteur des lettres : 5 à 20 millimètres.

AURELIUS MARINVS
 AURELIUS ISTAROMEI
 AURELIUS TIATUME
 AURELIUS ELIUDURVS
 FECERV APVRTA SAGITARIVRV
 XIII CALADASIVNIAS



Aurelius Marinus.

Aurelius Istarome[nus?].

Aurelius Tiatume[nus?].

Aurelius Eliudurus.

- 5 *feceru a purta sagitariuru*
XIII Caladas iunias.

Ligne 2 : Le nom *Istarome[nus?]* paraît être inconnu, la lecture est douteuse. Serait-ce un nom théopnore dérivé de celui d'Ishtar?

1. Cf. Chabot, *Choix d'inscr. de Palmyre*, p. 91.

2. Cf. *Syria*, t. IV, p. 46, pl. XVI, 1.

— Ligne 3 : *Tiatume[nus ?]* semble être une altération de Diadumenus, Διαδούμενος : cf. *Not. di scavi*, 1891, p. 204 (Pouzzoles) : Cn. Haius Diadumenus. Diadumenianus, nommé César par son père Macrin, fut tué avec lui en 218. — Ligne 4 : *Elidurus* = Heliodorus. — Lignes 5-6 : Formes intéressantes pour l'étude du latin vulgaire. *Feceru* est presque l'italien *fecero*. Transcription correcte : « *fecerunt a porta sagittariorum XIII kalendas Iunias* ».

Ces soldats rappellent donc, en mauvais latin, qu'ils ont fait le 19 mai, quelque travail, peut-être recrépi la muraille, « depuis la porte des archers ». C'est sans doute la porte de la tour où est gravée l'inscription et dont un dessin maladroit reproduit l'aspect général. Cette tour servait probablement de dépôt d'armes ou de corps de garde aux archers qui formaient la garnison. On a retrouvé dans le sable qui la remplissait les débris de boucliers ovales de bois recouvert de cuir.

Ces soldats ont indiqué le jour de leur commun labeur, mais non l'année, qui nous importerait davantage. Toutefois leur quadruple *nomen*, toujours le même, semble bien indiquer qu'eux ou leurs parents ont reçu le droit de cité en vertu de la constitution de Caracalla (Aurelius Antoninus), qui, en 212, l'accorda à tous les habitants de l'empire. Ceci concorderait avec la date de la dédicace citée plus haut.

Il est caractéristique que, dans une vieille colonie grecque, des soldats, probablement de race sémitique, se soient servis de l'idiome du Latium et du calendrier romain pour noter un fait vulgaire. Ils devaient éprouver quelque orgueil à user tant bien que mal, même entre eux, d'une langue qui était celle des maîtres du monde. Pour honorer des princes syriens, les hommes de la vingtième cohorte de Palmyréniens leur consacrent une dédicace dont les formules sont les mêmes que si elle avait été rédigée sur les bords du Tibre, du Rhin ou du Danube¹. Le tribun Iulius Terentius, par opposi-

1. Cf. ci-dessus, p. 32.

tion au prêtre indigène qui signe en grec, inscrit à côté de son portrait son nom et son titre en latin. Il dut le faire avec le même sentiment de fierté qu'exprime une exclamation gravée par un inconnu dans un rocher du Sinaï¹ : « *Cessent Syri ante Latinos Romanos* ».

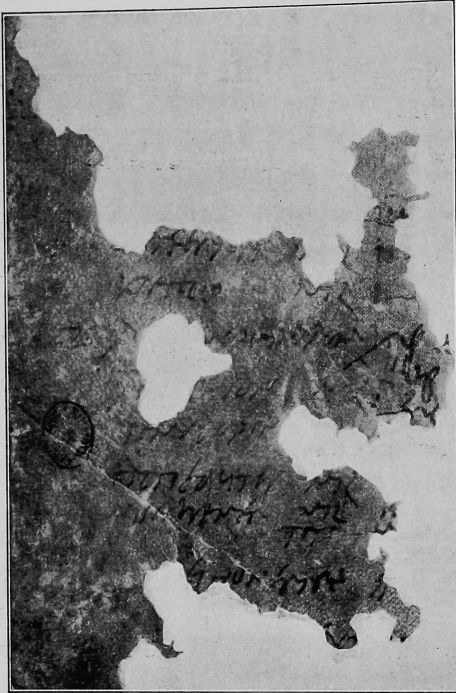


FIG. 7. — Fragment de parchemin donnant une liste de soldats (Bibliothèque Nationale, Paris).

Le latin, employé dans l'usage quotidien, l'était à plus forte raison dans les actes officiels. Les bureaux de l'armée, qui s'étaient développés au III^e siècle² parallèlement à ceux de l'administration civile, tenaient leurs écritures exclusivement en cette langue. Jusqu'au fond de la Thébaïde, les documents militaires sur papyrus que nous a rendus l'Égypte se conforment à cette règle universelle³. Elle était suivie pareillement dans le désert de Syrie, comme le montre un lambeau de

parchemin exhumé d'une tour de l'enceinte de Doura (fig. 7).

Ce feuillet faisait partie du même registre qu'un autre, trouvé en même temps, qui porte un texte de loi sur les successions commenté par M. Haussoullier⁴. Celui-ci m'a signalé ce fragment latin, dont

1. *Corpus inscr. lat.*, III, 86.

2. Des indications nouvelles sur ces bureaux nous sont fournies par une inscription du troisième *mithreum* de Pettau, dont les monuments seront bientôt publiés avec un commentaire de M. Abramič. Cette inscription est consacrée « *pro salute canaliculari et actariorum et codicariorum et librariorum leg[ionum] V M[acedoniae] et XIII G[eminae] Gallienarum* ».

3. Cf. Mommsen, *Gesamm. Schriften*, t. VI, p. 40 ; t. VIII, p. 566.

4. *Nouv. revue historique de droit*, 1923 (sous presse).

il avait reconnu le caractère et commencé le déchiffrement. (Hauteur : 13 centimètres, autrefois 135 millimètres; largeur : 82 millimètres, autrefois 115 millimètres. A droite, restes d'une écriture d'une autre main, postérieure) :

	II
	. . tferara	. . I	IL(?)
	kastello	mil	L(?)
z	a.mopimadaç	m	II
5	ad.imiun	mil	II
	item adopim. . .		
	facti equites	mil	..
	missi hemer	mil	II
		toti m	
10el numerare		
end		

La liste se divise en deux parties. Ligne 8, *toti m[il(ites)]* donne, ce semble, le total des chiffres mentionnés dans ce qui précède, bien que, comme me le fait observer M. Cagnat, le terme habituel soit *summa*¹. Ligne 9 commençait un nouveau compte [*sem?*] *el numerare*.... Puis, peut-être à la ligne suivante [*stip*] *end[ia]*(?). Ce serait alors un état des soldes des hommes présents au corps, à l'exclusion de ceux détachés ailleurs, qui sont énumérés dans ce qui précède.

Ligne 1. Si l'on pouvait lire « *tferata* », il s'agirait d'un détachement de la *legio VI ferrata*, cantonnée en Syrie. Mais l'inscription paraît bien porter « *tferara* ». On pourrait suppléer *fer[rarü]*, *ar[cuariü]* *a[rtifices]* : cf. Digeste L, 6, 7, 6, dans une liste d'*immunes* : « *ut sunt artifices, ... arcuariü, plumarü, ferrariü* ». Les *arcuariü* n'ont pu manquer dans une cohorte de sagittaires. Mais la restitution est bien hypothétique. Il semble préférable de lire [*a*] *tferara* pour *ad ferraria*, « pour la ferrure » ou « à la forge ». — Ligne 2 : *Kastello*. Il s'agit de la

1. Cf. par ex. *Corpus inser. lat.*, III, 6628.

citadelle qui commande le passage de l'Euphrate (cf. *Syria*, t. III, p. 183; IV, p. 41). — Les lignes 3-5 n'ont pu être interprétées sûrement. Probablement toutes trois, certainement la première et la troisième, contiennent l'expression « *ad opim* ». On pourrait songer à *op(erā) im(munes)*, mais l'indication qui précède, comme le premier mot *ad*, ferait croire qu'il s'agit de postes où les soldats étaient répartis. Toutefois, comme me le suggère M. Carcopino, *opim* pourrait fort bien être une forme vulgaire de *opem*, et *ad opim* signifier « en renfort », suivi du nom propre du centurion à qui les soldats ont été envoyés; « l'énumération du parchemin suivrait alors un ordre parfaitement logique : après les militaires, qui sont dans la forteresse, viennent ceux qui sont détachés provisoirement *ad opem* et, après eux, ceux qui sont détachés définitivement par suite de leur promotion ou de leur mise en congé ». On lirait alors :

A[d... *mopim Adac[is?]* *m[il]*].

Ad opim Iun[ioris] (ou peut-être *Iun[iorum]*, « des recrues ») *mil[ites]* II

Item ad opim... [*mil(ites)*].

— Ligne 6 : *Facti equites mil[ites]*. L'indication est intéressante ; elle donne le nombre de fantassins de la cohorte *equitata* qui ont été « faits cavaliers », ce qui est une promotion, les cavaliers recevant une solde plus élevée et étant exemptés de certaines corvées. On peut compléter d'après notre parchemin le papyrus donnant les effectifs de la *cohors I Lusitanorum* (*Ephem. epigr.*, VII, p. 458), ligne 32 : « *Item facti [equites]* ». Mommsen¹ a renoncé à expliquer ces mots, mais la mention de deux *turmae* qui suit indique clairement qu'il s'agit de nouveaux cavaliers. — Ligne 7 : *Missi h[oneste] emeriti*. Cf. Digeste XLIX, 16, 3, 3 : « *Honesta missio est quae tempore militiae impleto datur* » ; Dessau, *Inscr. sel.*, 2180 : « *Emeriti missi honesta missione homines c[entum]* ». Toutefois il se peut que le *h* soit une simple faute d'orthographe (cf. Hemesa et Emesa) et qu'il faille lire *missi emeriti*,

1. P. 464 = *Gesamm. Schriften*, VIII, p. 563.

comme dans une inscription de Lambèse (Dessau, 9100). D'autres inscriptions, par contre, donnent « *honeste missus* », « *missus honeste* » (cf. Dessau, Index, p. 492). — Lignes 8-9 : cf. ci-dessus.

Les bureaux du commandant tenaient le rôle (*brevis, breviculus*) des soldats placés sous ses ordres, et nous possédons deux listes de ce genre sur papyrus, l'une relative à la *cohors I Lusitanorum equitata* cantonnée dans la Thébaïde¹, l'autre à une partie d'une légion égyptienne². Mais ces papyrus sont des états de situation dressés par les commis aux écritures et se lisent presque tout entiers avec une grande certitude. Notre parchemin (fig. 7) paraît bien n'être qu'un feuillet détaché d'un carnet où un officier avait noté pour lui-même le nombre des soldats affectés à des services divers et ceux qui avaient été envoyés en congé. De là des abréviations insolites, intelligibles pour leur auteur, mais qui nous laissent perplexes. Si le chiffre grec Z, inscrit en marge, désigne un jour du mois, nous aurions ici l'indication de changements subis à cette date par les effectifs de la garnison de Doura ; mais il peut aussi, comme me le fait observer M. Carcopino, se rapporter à la septième centurie et nous aurions alors la preuve que la XX^e cohorte était *miliaria*.

Telle quelle, cette note sommaire et mutilée n'est point dépourvue d'intérêt. Le principal est de nous fournir une preuve décisive que la cohorte de Palmyréniens qui occupait la place était formée en partie d'archers montés. C'est la troupe syrienne par excellence. Des *cohortes equitales sagittariorum* furent recrutées par les Césars dans les diverses parties de la province et envoyées au loin sur le Nil, sur le Danube et sur le Rhin³. Plus tard, après Dioclétien, leur

1. Cette pièce donne la liste des recrues qui sont entrées dans la cohorte pendant les cinq premiers mois de l'année 156. Cf. Mommsen, *Ephem. epigr.*, VIII, p. 458 et suiv. = *Gesammelte Schriften*, VIII, p. 553 et suiv.

2. Ce papyrus, de l'époque de Domitien, donne, parmi d'autres pièces, une liste de neuf soldats *immunes* et un tableau du service que 36 autres auront à effectuer durant dix jours. Cf. Morel et Nicole, *Archives militaires du I^{er} siècle*, Genève, 1900 ; von Premerstein, *Klio*, III, 1903, p. 1 et suiv. ; Lesquier, *L'Armée romaine d'Égypte*, 1918, p. 228 et passim.

3. *Cohors I Apamenorum sag. eq.* en Égypte ; *Cohors I Chalcidenorum eq. sag.* près de Damas ; *Cohors I Flavia Damascenorum eq. sag.* en Germanie ; *Cohors I Hemesenorum sag. eq.* en Pannonie,

nombre s'accrut encore et tout le long de la frontière d'Orient, en Syrie, Phénicie, Palestine, Osroène, Mésopotamie, Arabie, des *equites sagittarii indigenae* concouraient à la défense de l'Empire¹. Seule cette cavalerie légère et agile pouvait tenir tête aux Parthes, *Parthi sagittiferi*², redoutables tireurs à l'arc, et plus tard aux Perses, non moins habiles à décocher leurs flèches à la course. Seule aussi elle était capable de poursuivre les pillards du désert, ces Arabes toujours enclins, dans l'antiquité comme de nos jours, à tenter quelque razzia, et d'assurer contre les entreprises des nomades la sécurité des pistes de caravanes et la tranquillité des populations sédentaires.

Les Palmyréniens étaient d'excellents archers ; les Romains l'apprirent dès leur premier contact avec eux³. L'Empire utilisa leur habileté guerrière ; des *numeri Palmyrenorum sagittariorum* furent envoyés en Égypte, en Numidie, en Dacie⁴, peut-être ailleurs encore. Aussi n'est-il pas surprenant qu'on ait fait appel à leur valeur quand Rome étendit sa domination sur le désert syrien et au delà de l'Euphrate. La cavalerie indigène était seule à même de surveiller efficacement la vaste étendue de ces plaines brûlantes. Les expéditions de Trajan et de Lucius Verus, qui conduisirent leurs armées jusqu'à Ctésiphon, n'eurent que des résultats éphémères, et la for-

Cohors Ituraeorum, sag. eq. en Cappadoce, etc. Cf. Cichorius dans la *Realenc.*, s. v. *Cohors* ; Cagnat dans Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. *Sagittarii*.

1. *Notitia dignit.*, Or. XXVII et suiv. (éd. Seeck). Cf. Cagnat, loc. cit., et surtout Chapot, *La Frontière de l'Euphrate*, 1907, p. 140 et suiv.

2. Catulle, 11, 6. Cf. Chapot, op. cit., p. 42 et suiv.

3. Appien raconte, à propos du raid qu'Antoine entreprit contre Palmyre, que les habitants réfugiés au delà de l'Euphrate, en garnirent la rive de leurs archers : « τῶντοις πρὸς ἀπερύκασιν ἐξαρτέτως » (*Bell. civ.*, V, 9). Joseph Derenbourg, *Histoire et géogr. de la Palestine*, 1867, p. 14, n. 1, cite un passage curieux du Talmud qui prouve combien la réputation des archers palmyréniens était grande et qui garde peut-être le souvenir de l'aide efficace qu'ils prêtèrent aux Romains durant le siège de Jérusalem par Titus : *Ta'anit*, IV, 8 fol. 69 b : « Heureux qui verra la chute de Palmyre, car elle s'est associée à la destruction du premier et du second temple : pour la destruction du premier temple, elle fournit 8000 archers, pour celle du second, 8000 archers. » (Cf. *Bereshit-rabba* c. 57 (63 d) ; *Echa-rabbati*, 72 c ; *Iebamot*, 16 b).

4. *Inscr. gr. Rom.*, I, 1169 ; *Corpus inscr. lat.*, VIII, 2515 ; *Ann. épigr.*, 1900, n° 197 ; Des-sau, *Inscr. sel.*, 9173, cf. 2625 et 9472 : « Ἐπαρχος εἰληῆς ἰππέων ἀριμῶν Παλμυρηνῶν Περσολυσσηνῶν ».

teresse de Doura ne fut occupée solidement qu'à l'époque de Septime Sévère, lorsque la Mésopotamie tout entière eut été réunie à l'Empire¹. Ce fut certainement ce conquérant qui organisa la défense du territoire soumis, et la dédicace latine que nous avons citée (p. 32) prouve qu'au moins vingt cohortes de Palmyréniens furent alors enrôlées sous ses drapeaux. Corps mixtes d'archers à pied et à cheval, ils formaient un total de dix à vingt mille hommes selon qu'il s'agit de cohortes *quingenariae* ou *miliariae*. Les levées de plus en plus fortes de contingents orientaux eurent pour résultat de faire reposer la défense et même l'obéissance d'une large portion de l'Asie romaine sur la fidélité de troupes recrutées dans le pays même. Il y avait là un danger grave. L'esprit particulariste et, si l'on peut dire, le patriotisme local des Syriens, Sémites fort imparfaitement hellénisés, s'était déjà manifesté sous Marc-Aurèle lors de la révolte d'Avidius Cassius, fils d'un rhéteur de Cyrrhus. Après le meurtre du prétendant, l'empereur défendit — mesure caractéristique — qu'aucun légat gouvernât désormais sa province natale². Toutefois, tant que régna la dynastie syrienne des Sévères, le loyalisme du pays à ces souverains ne se démentit pas. C'est la seule période de l'Empire où celui-ci ait réussi à maintenir son autorité d'une manière durable dans la vallée de l'Euphrate inférieur et à posséder toute entière la grande route commerciale du golfe Persique. A vrai dire, la Syrie était alors maîtresse de Rome plutôt que Rome de la Syrie. Mais à peine le dernier des Sévères eut-il péri (235), que les difficultés commencèrent. C'est appuyé sur sa cavalerie sémitique qu'après avoir assassiné près de Doura³ Gordien III (244) Philippe l'Arabe réussit à se faire proclamer empereur et à se saisir de la domination du monde. Son exemple ne fut pas perdu, et peu d'années plus tard nous voyons les princes palmyréniens Odeinat et Zénobie obtenir d'abord pour la Syrie une autonomie

1. Cf. *Syria*, t. IV, p. 57. En 175, la place était encore soumise aux rois parthes.

2. Dion, LXXI, 31.

3. Cf. *Syria*, t. III, p. 212.

presque complète, puis tenter de réaliser le rêve d'un grand empire d'Orient, dont Palmyre aurait été la capitale. L'importance des effectifs que la Palmyrène fournissait aux armées romaines explique la puissance militaire de ses chefs et le succès temporaire de leurs desseins ambitieux. Les quelques témoignages que nous a laissés la petite garnison de Doura nous aident ainsi à mieux comprendre les vicissitudes de l'histoire de l'Orient au III^e siècle.

FRANZ CUMONT

P. S. — M. Homolle, à qui nous devons la lecture τέσσαρα (p. 20, n. 2) nous a fait sur le grand graffite grec des observations qui nous engagent à préciser certains points de notre interprétation. La seconde colonne de ce graffite se compose, si l'on peut ainsi s'exprimer, d'annotations marginales, qui sont d'une autre main que le texte continu de la première. Il n'est même pas certain que les indications obscures des lignes 5, 7, 11, se rapportent à la statue de Iarhibol. Peut-être le premier mot de la ligne 5 est-il le nom du dieu Ἀδάδ ou, plus probablement, celui du mois palmyrénien Ἀδάρ, bien qu'ailleurs on trouve les noms grecs du calendrier macédonien. Ligne 7, ποτ doit être pour ποτήρια, très souvent écrit en abrégé dans d'autres graffites du temple. Nous aurions ainsi une mention analogue à celle du texte publié dans les *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1923, p. 39, n. 1 : Δύστρου ποτή[ρια] τή', ἔτιποτήρ[ιον] α'. — D'une manière générale, ce graffite, comme plusieurs autres, est une sorte d'aide-mémoire du clergé, qui a inscrit sur la muraille des indications relatives au service des dieux.

F. C.

UNIVERSITY OF CHICAGO

21 227 003