

Les “Amours des Dieux”

Odile Wattel-de Croizant
Agrégée d'Histoire,
Docteur ès Lettres et
Sciences Humaines, Paris

sur les mosaïques du Musée National de Beyrouth

22

Le Musée National de Beyrouth détient six mosaïques romaines polychromes plus spécialement consacrées aux “Amours des Dieux” : Jupiter, métamorphosé sous les formes les plus diversifiées, y figure en bonne place, à côté des idylles d’Eros et de Psyché ou de Bacchus et d’Ariane.

L'inconstance de Jupiter vis-à-vis de son épouse, Junon, a été souvent soulignée par la tradition littéraire et l'une des épigrammes de l'*Anthologie Palatine* (V, 257) présente un tableau relativement exhaustif de ses conquêtes : “Il n'est pas jusqu'à Zeus que je ne tiennne maintenant pour insensible à l'amour, puisqu'il ne se métamorphose pas pour cette fière créature que pour la beauté ne surpassent ni Europe, ni Danaé, non plus que la tendre Lédà”.

Si les trois jeunes-femmes citées sont représentées dans les collections du Musée, il convient de leur ajouter Antiope et Ganymède. Un panneau, d'époque tardive (IV^e siècle), (fig.1), réunit sur deux niveaux l'ensemble de ces figures amoureuses, à l'exception d'Europe. Toutefois, dans la mesure où le tapis est endommagé dans la partie droite, la Sidonienne pouvait occuper l'un des registres manquants, ainsi qu'un autre personnage aimé de l'Olympien. Cette hypothèse paraît d'autant plus vraisemblable, que le répertoire des mosaïques consacrées aux “Amours de Jupiter”, en particulier celles

d'Italica (fin II^e - début du III^e siècle), de Palerme (deuxième tiers du III^e - début du IV^e siècle), et d'Ouled-Agla (début du IV^e siècle), réunit la plupart de ces personnages dans le champ figuré. La mosaïque de Beyrouth fut analysée par M. Chéhab (1), mais l'étude comparative, avec les pavements cités, met en évidence l'originalité de cette composition. La présentation des figurants, de face, en file continue, avec successivement, de gauche à droite, - Lédà et Antiope au niveau supérieur, suivis de Ganymède et Danaé, à l'échelon inférieur -, rappelle, par certains côtés, la frise d'Ouled-Agla (2), où les groupes amoureux sont alignés côte à côte et semblent poser, comme pour une photographie de famille. Ce dispositif semblerait moins fréquent que celui des couples amoureux réunis dans un même tapis, mais insérés dans des médaillons séparés par les méandres d'une tresse à deux brins, comme à Italica (3) et Palerme (4).

À Beyrouth, la sobriété du champ figuré, l'absence de profondeur, contrastent avec le relief de l'encadrement. La facture des silhouettes, dont le dessin est souligné par un cerne de couleur sombre et le modelé inconsistant, correspondent au style en vigueur au IV^e siècle (ap. J.-C.), de même que l'expressionnisme des regards et des attitudes. La conception des “tableautins” ne présente aucune originalité thématique particulière, par rapport à

Nous remercions Suzy Hakimian de nous avoir procuré les photos des mosaïques du Musée National.

(1) Beyrouth, rue Omar Daouq; M. Chéhab, *Le Musée National*, Beyrouth, galerie d'Hygée, p.112; Idem, *Mosaïques du Liban*, in *Bulletin du Musée de Beyrouth*, XIV, Paris, 1957, p.21-27.

(2) Ouled-Agla (Lecourbe), *Equizitum* (Maurétanie Sitifisienne), 10m x 7,50m, Musée d'Alger; M.G. de Pachère, *Inventaire des mosaïques*, III, n° 319; P. Willeumier, *Musée d'Alger*, suppl., Paris, 1928, p.77-78, pl.12, 2; O. Wattel de Croizant, *Les représentations d'Europe en Afrique*, in *Bulletin archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques (B.A.C.)*, 8, 1972, Paris, 1975, p.38-43, fig.7-a, 7-b, p.39; Eadem, *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe, Ier-VI^e siècles : évolution et interprétation des modèles grecs en milieu romain*, Paris, de Boccard, 1995, p.217-220, pl.XXIX-a.

(3) Italica, Espagne (Bétique), collection de la Comtesse de Lebrija, 6,85m x 6,85m; O. Wattel-de Croizant, *La représentation des Amours de Jupiter sur une mosaïque d'Italica*, in *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest (Maine, Anjou, Touraine)*, 81, 2, 1974, p.285-296; Eadem, *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe*, op.cit., p.145-149, pl.XVI-a.

(4) Musée National de Palerme, Inv.N.I.2286,9, 34m x 4,50m; D. Levi, *Mors Voluntaria, Mystery Cults on Mosaics from Antioch*, in *Berytus*, VII,1, 1942, p.19-55; R. Camerato-Scovazzo, *Nuove proposte sul grande mosaico di Piazza della Vittoria a Palermo*, in *Kokalos*, 21, 1975, p.231-272, pl. LV-LXIII; D. von Boeseler, *Antike Mosaiken in Sizilien*, in *Archeologica*, 140, Rome, 1983, p.171-183, pl.LXI, n°123; O. Wattel-de Croizant, *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe*, op.cit., p.12-127, pl.XIV-b.

l'iconographie classique et se conforme aux stéréotypes habituels des métamorphoses de Jupiter: l'apparence animale pour Lédä et Ganymède, la forme humaine avec Antiope et l'abstraction à caractère magique pour Danaé.

Lédä, la mère des Dioscures et d'Hélène, aurait été fécondée par Zeus métamorphosé en cygne: "Ici le cours de l'Eurotas en Laconie; la femme sans voile c'est Lédä, celui qui se dissimule sous la forme d'un cygne, le fils de Cronos..." (*Anthologie Palatine*, épigramme amoureuse, V, 307).

Cette version semblerait remonter à Euripide (*Hél.*, 16-22; *Iphigénie*, 794-800) et fut reprise par la tradition artistique, qui fit varier les positions du groupe en fonction des attitudes du volatile. Ainsi la scène figurée sur la mosaïque de Beyrouth (fig.2), fait-elle partie d'une série d'oeuvres d'art consacrées à la scène de séduction. Le volatile n'est pas dans les airs, mais sur le sol, à proximité de Lédä. Celle-ci déploie son manteau, de couleur rouge-brique, des deux mains écartées et révèle au spectateur la nudité de son corps. Elle détourne la tête vers la droite, en direction du cygne, qui tord son cou vers l'arrière pour saisir du bec l'un des pans de son manteau. Cette image présente des similitudes avec la figuration de Palerme (5) (fig.3) où Lédä paraît dans la même position, entièrement nue et retient de la main gauche un pan de l'*himation*, que le cygne, ailes déployées agrippe dans son bec, l'autre étant repliée sur la poitrine. De même, l'une des mosaïques de la "maison du Ménandre", à Antioche, d'époque post-sévérienne, montre le cygne prêt à saisir l'un des pans du manteau,

qui ne couvre que le dos d'une Lédä entièrement dévêtue, sous le regard d'un Eros muni du flambeau de l'Amour (6), (fig.4).

Un pavement originaire de Tyr (fig.5), exposé dans le "Hall des Sages" du Musée de Beyrouth, propose, au III^e siècle (ap J.-C.), une version artistique légèrement différente de la précédente, mais de même esprit (7). Dans un paysage rocheux, partiellement effacé, agrémenté d'un arbre stylisé, Lédä, coiffée d'un diadème, se présente de trois quarts face, le buste nu jusqu'à la naissance des cuisses, qui sont enveloppées dans un *himation*, gonflé comme un voile dans son dos. Elle repousse avec énergie les avances du cygne, dont elle serre le col de la main droite, tandis qu'elle rajuste



(5) R. Camerato-Scovazzo, *loc.cit.*, p.239-240, pl. LVIII, fig.2.

(6) Princeton Univ. Art Museum, 65-617; D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, 1947, p.208-209, pl.46-a; *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (L.I.M.C.)*, IV,1, s.v., *Lédä*, n°47, p.231; IV,2, p.114.

(7) Tyr, nécropole; M. Chéhab, *Le Musée National, Hall des sages, salle D*, p.104; *Idem, Mosaïques inédites du Liban*, in *La mosaïque gréco-romaine*, II, Paris, 1975, p. 373.



1. Beyrouth, Amours de Jupiter (Beyrouth, Musée National).

2. Beyrouth, Amours de Jupiter: Lédä (détail).

Les “Amours des Dieux”

Odile Wattel-de Croizant sur les mosaïques du Musée National de Beyrouth

24

son manteau de l'autre main. Cette réserve contraste avec l'attitude consentante, généralement adoptée par la jeune-femme, lors de la *symplegma*, telle qu'on peut la voir sur les mosaïques d'Italica (8), (fig.6.) et de *Thysdrus* (9): Lédà, couchée, le haut du buste relevé, écarte son manteau pour se laisser féconder par l'oiseau. La scène de Tyr paraît plus convaincante que celle de Beyrouth et restituée avec un certain réalisme l'arrivée du cygne, dont le mouvement ondulant de l'encolure est assez vivant, ainsi que l'attitude “surprise” de Lédà, en position d'arrêt sur la jambe droite et en appui sur la pointe des orteils du pied gauche. Les contours de la silhouette féminine sont moins marqués que pour la figure de Beyrouth, les formes anatomiques ont été estompées par un subtil dégradé de tonalités dans les roses, ce qui semblerait correspondre au style sévérien du III^{ème} siècle.

Pour séduire Antiope, Jupiter prit la forme d'un satyre. La tradition iconographique a laissé deux types d'images pour figurer la “poursuite amoureuse”. Une première série s'apparente à la représentation de la “nymphé surprise”, du type de celle se profilant sur une mosaïque de la “*Sollertiana domus*”, à *Thysdrus* (10): La jeune-femme fuit son séducteur, elle tombe, ou elle est en train de tomber et l'un de ses genoux touche le sol. Cette version, qui semble la plus ancienne et pourrait remonter à un modèle grec, fut reproduite sur les mosaïques de

Timgad (11), (fig.7) et d'Italica (12), (fig.8). En revanche, le panneau de Beyrouth correspond au deuxième type iconographique et présente la femme debout, poursuivie par le satyre, qui cherche à la dévêtir (fig.9). Ce dernier porte une peau sur les reins et l'épaule gauche, en guise de chlamyde. Antiope retient de la main gauche l'*himation*, qui glisse de son épaule gauche et brandit de l'autre main une *syrix*. Ce schéma a été répliqué sur les mosaïques de Palerme et d'Ouled-Agla se rapportant aux “Amours de Jupiter”. Sur le premier panneau (fig.10), Antiope a pris l'apparence d'une Ménade, munie du thyrsos et du tambourin dionysiaque et elle s'enfuit effrayée, en retournant la tête, pour échapper au satyre (13). A l'inverse, sur le tableau africain (fig.11), la jeune-femme paraît de face, vêtue d'une draperie qui lui couvre le dos et laisse la poitrine et le ventre nus, avant de se replier, de façon artificielle, en basques symétriques autour des cuisses, mais elle ne repousse pas les avances du satyre qui l'enlace par la



3. Palerme, Piazza della Vittoria, Amours de Jupiter: Lédà (détail), (Palerme., Musée National, inv.2275).



4. Antioche, maison du Ménandre (pièce n°13), panneau central: Lédà(détail), (Princeton, Etats-Unis, Univ. Art Museum, 65-617).

taille (14).

La troisième séquence concerne Danaé, la fille du roi d'Argos, Akrisios, enfermée par son père dans une chambre souterraine (ou une tour) pour écarter tout prétendant et le risque d'une progéniture masculine parricide. Un obstacle

qui n'était pas insurmontable pour Jupiter, si l'on se réfère à l'*Anthologie Palatine* (V,33): "Chez Danaé, tu t'es coulé, Zeus Olympien, en pluie d'or, pour que la jeune-fille cédât à l'argument du cadeau, non à la crainte du fils de Cronos".

Parmi les positions possibles pour la fécondation du futur Persée, le mosaïste de Beyrouth a retenu l'image de la jeune-femme, non pas debout (15), ni à demi-allongée (16), mais assise dans un fauteuil à haut dossier (fig.12). Elle écarte de la main gauche l'*himation* de couleur rouge, qui ne couvre que la partie inférieure de son corps et lève la tête en direction de la pluie d'or: "L'or est incorruptible, parce qu'il est fils de Zeus; la rouille ne peut rien contre sa pureté", prétendait la poétesse Sappho. Cette composition s'apparente à la représentation d'Ouled-Agla, même si l'état fragmentaire de cette mosaïque ne permet pas une analyse comparative plus argumentée, (fig.13). En revanche, le médaillon du pavement d'Italica, consacré à Danaé présente de nombreuses similitudes avec le modèle de Beyrouth (17), (fig.14). Danaé y est assise de face, sur un siège assez rudimentaire, à l'intérieur de la prison aménagée par son père, dont les murs ont été suggérés par un soubassement de faible hauteur, qui se dresse derrière le fauteuil. Un voile lui recouvre la tête et, tout en laissant le buste nu, dissimule, à hauteur des reins, la partie

inférieure du corps. Elle écarte des deux mains son *himation*, afin d'être fécondée par Jupiter, dont la tête émerge dans le ciel, derrière un nuage. Cette vision de la pluie fécondante, tombant d'un nuage, se retrouve sur "la mosaïque des chevaux de l'*Antiquarium*" de Carthage (18), alors qu'elle est déversée d'un récipient sur le panneau de Palerme (19). Toutes ces variantes témoignent de l'embarras des artistes pour rendre cette hiérogamie vraisemblable, mais aussi de leur capacité d'innover par rapport à un modèle stéréotypé: "Je n'ai pas l'intention de tomber jamais en pluie d'or ... Laissons ces plaisanteries à Zeus", concluait le poète (*Anthologie Palatine*, V,125).

En marge de ces aventures féminines, la seule idylle masculine connue de Jupiter est évoquée sur le quatrième tableautin de cette mosaïque de Beyrouth (fig.15). Le dieu prit la forme d'un aigle, pour enlever Ganymède, le berger phrygien: "Zeus s'est changé en aigle pour venir trouver le divin Ganymède, en cygne pour aborder la blonde mère d'Hélène (Léda). Voyez ces deux voluptés sont impossibles à comparer; s'en tient-on à une seule? Les uns préfèrent la première, d'autres la seconde; moi les deux" (*Anthologie Palatine*, V,65). Les mosaïques illustrant cette légende peuvent être regroupées en deux catégories: celles consacrées à la scène de séduction et les panneaux plus spécialement centrés sur le rapt. C'est la phase préliminaire qui est ici représentée, une séquence qui suscite deux versions différentes. La première interprétation correspond à la mosaïque de Beyrouth (20): Ganymède, identifiable à son bonnet phrygien, ses chaussons rouges et à la chlamyde qui lui tombe dans le dos, porte le *pedum* dans la main droite et enlace l'aigle

(8) O. Wattel-de Croizant, *Les Amours de Jupiter*, loc.cit., p.293, pl.II,e.

(9) L. Foucher, *Découvertes archéologiques à Thyssrus (El-Djem) en 1961*, Tunis, 1961, p.23, pl.XXV,c.

(10) L. Foucher, *op.cit.*, pl. XXV, b.

(11) S. Germain, *Les mosaïques de Timgat*, CNRS, Paris, 1969, n°96, p.77-78, pl.XXXIII (Thermes de Filadelfes, *caldarium*).

(12) O. Wattel-de Croizant, *Les Amours de Jupiter*, loc.cit., p.292, pl.II-c.

(13) R. Camerato-Scovazzo, loc.cit., p.237, pl.LVIII.

(14) O. Wattel-de Croizant, *B.A.C.*, loc.cit., p.39, fig.7-a.

(15) Carthage, « Maison des chevaux » (300 ap.J.-C.),

Musée de Carthage; J. W. Salomonson, *La mosaïque aux chevaux de l'Antiquarium de Carthage*, Rome-La Haye, 1965, n°48, p.67, pl.XLVIII,3; *L.I.M.C.*, IV, 1, s.v.Danaé, n°20, p.329.

(16) R. Camerato-Scovazzo, loc.cit., p.239, panneau 5.

(17) O. Wattel-de Croizant, *Les Amours de Jupiter*, loc.cit., p.291, pl.II-a.

(18) J.W. Salomonson, *op.cit.*, n°48, p.67: la pluie tomberait d'un nuage gris foncé, ou d'un grand sac?

(19) *L.I.M.C.*, IV,1, p.329.

(20) *L.I.M.C.*, IV,1, s.v.Ganymède, n°170-179, p.162-163: iconographie comparée représentant Ganymède et l'aigle enlacés.

Les “Amours des Dieux”

Odile Wattel-de Croizant sur les mosaïques du Musée National de Beyrouth

26

royal de l'autre. Ce groupe s'apparente à une statuette en bronze de Berlin (21) et semblerait adapté d'un modèle hellénistique. Le deuxième type d'image concernant les préliminaires est représenté sur la mosaïque d'Italica (22), (fig.16) et l'un des pavements de la maison du “Buffet supper”, à Antioche, d'époque sévérienne (23), (fig.17): Ganymède abreuve l'aigle, ce qui préfigure ses futures fonctions d'échanson de Jupiter dans l'Olympe, évoquées sur la mosaïque d'Ouled-Agla (24).

Le rapt qui suivit ces préliminaires est immortalisé sur une mosaïque de Tyr, du III^{ème} siècle, originaire de la même nécropole que le panneau consacré à Lédä (25), (fig.18). Cet épisode a été figuré de deux façons différentes; un premier groupe d'images semblerait inspiré du groupe sculptural de Léocharès (première moitié du IV^{ème} siècle av.J.-C.), reproduit sur une copie du Musée du Vatican (26): le rapace, ailes déployées, s'envole dans les airs en entraînant Ganymède. Un certain nombre de mosaïques, originaires de Volubilis, Vienne, Bignor (fig.19), se réfèrent à ce prototype (27). Un deuxième ensemble d'oeuvres d'art, auquel appartient le panneau de Tyr, s'inspire sans doute d'une version plus tardive, d'esprit narratif, remontant à l'époque hellénistique; le berger a encore la jambe gauche à terre, genou replié, tandis que la droite est tendue pour résister à l'aigle, un volatile de grande envergure, les ailes déployées à l'horizontale, qui enlace le jeune-homme de ses serres pour

l'entraîner dans les airs. Dans l'effort, Ganymède a dû lâcher son *pedum* et sa *syrinx*, qui se trouvent de ce fait éparpillés à terre et il s'appuie de la main gauche sur le sol, levant l'autre d'un geste réprobateur. Cette composition tyrienne reproduit, à quelques variantes près, la figuration de la mosaïque sicilienne de Morgantina (Serra Orlando), qui passe actuellement pour l'exemplaire le plus ancien de ce type (260-250 av.J.-C.) (28). D'autres pavements, comme ceux de Baccano (Rome, Musée National) (29), ou de Sousse (I-II), (30), (fig.20 a-b), semblent dériver du même modèle. On y observe les mêmes effets de chiasme et de lignes obliques dans la composition du groupe, ainsi que cette façon si caractéristique de représenter la courbure du cou de l'oiseau. On peut sans doute attribuer ce prototype à une peinture du début de l'époque hellénistique, dont on a perdu la trace et qui fut répliquée en mosaïque sans jamais donner lieu à une copie identique. On peut en effet relever des variantes au niveau de l'extension de la jambe opposée à celle en appui sur le sol et la position du bec de l'aigle, par rapport au visage de Ganymède. De même, sur la mosaïque de Tyr, Ganymède porte un vêtement bleu à manches et braie, boutonné sur la poitrine, alors qu'il apparaît généralement nu, avec une chlamyde accrochée sur les épaules, qui lui tombe dans le dos. Enfin, si le “rapt de Tyr” se déroule dans un décor très dépouillé, des éléments de paysage encadrent la scène sur les mosaïques de Baccano et de Sousse-II. Sur

(21) H. Sichtermann, *Ganimes, mythos und Gestalt in der antiken Kunst*, Berlin, G.Mann, 1950, pl.14,2.

(22) O.Wattel-de Croizant, *Les Amours de Jupiter*, loc.cit., p.295-296, pl. II-f.

(23) D. Levi, op.cit., p.131-132, pl.XXIV.

(24) Ganymède sert Jupiter lui-même, aux pieds duquel se tient l'aigle.

(25) M. Chéhab, *Le Musée National, Hall des sages*, n°7, p.103; Idem, *La mosaïque gréco-romaine*, op.cit., p.373.

(26) M.Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, Columbia Univ.Press, 1960, p.62, fig.198.

(27) L. Foucher, *L'enlèvement de Ganymède figuré sur les mosaïques*, in *Antiquités Africaines*, 14, 1979, p.155-168: fig.1, p.156 (Volubilis); fig.2, p.157 (Vienne-Isère); fig.3, p.158 (Bignor-Sussex).

(28) L. Foucher, loc.cit., p.157 et fig.7, p.160; K.M. Phillips, J.R., *Subject and Technique in Hellenistic-Roman Mosaics: a Ganymede Mosaic from Sicily*, in *The Art Bulletin*, XLII,1,1960, p.243-262.

(29) L. Foucher, loc.cit., p.161-162, fig.9.

(30) L. Foucher, loc. cit., p. 161-163, fig. 8-11

le panneau tyrien, la perspective n'est rendue que par l'ombre de la jambe en extension et la ligne oblique que dessine la silhouette du jeune-homme; ce procédé devint fréquent à partir de l'époque sévérienne et constitue l'un des critères artistiques de cette période, au même titre que l'expressionnisme du regard oblique et le traitement des volumes.

Le tableau des amours célèbres de Jupiter resterait incomplet, si l'on ne mentionnait pas la mosaïque de Byblos, de la première moitié du III^e siècle, consacrée à Europe, la princesse sidonienne (31) (fig. 21): "...abandonnant son sceptre auguste, le père et souverain des dieux...revêt l'apparence d'un taureau" (Ovide, *Mét.* II, 847-850). L'inventaire des mosaïques romaines consacrées à ce thème légendaire, nous a permis de constater que l'exemplaire phénicien s'inscrivait dans une tradition mythologique bien établie, à connotation littéraire (*ekphrasis*). L'*emblema* représente une scène de voyage vers la Crète assez stéréotypée: Europe et le taureau occupent tout l'espace décoratif et se détachent sur un fond beige-clair, interrompu dans le quart inférieur par une zone ombrée, d'un gris uniforme, figurant la mer. Mais l'animal bovin, qui se profile vers la droite, ne correspond pas à la typologie consacrée du répertoire musival de l'Occident romain: en effet, ses pattes avant, cabrées sur les flots, se terminent par des sabots exagérément pointus. De même, la queue, qui se redresse en spirale dans l'élan de la course, se prolonge par un goupillon largement étalé; enfin, la tête porte des cornes recourbées en croissant de lune, comparables à

l'arc lunaire d'Astarté, la déesse de Sidon, souvent associée à Europe par la tradition littéraire (32) et les ateliers monétaires (33). Quant à Europe, si elle adopte la pose "*aura velificans*" des Néréides, en retenant de la main gauche le voile qui s'enfle au-dessus de sa tête en croissant de lune, elle s'en distingue par son apparence et ses gestes. Nonnos, dans les *Dionysiaques*, la désignait comme "la Néréide d'un genre nouveau"(34). En effet, contrairement aux mosaïques de l'Occident romain, où les figures d'Europe et des Néréides devinrent "interchangeables"(35), au Proche-Orient, la princesse "au lieu d'être nue, elle porte une robe à traîne"(36), un diadème et affecte une expression pensive, bien éloignée de l'attitude consentante ou érotique affichée par les "Europe occidentales". Ainsi, sur la mosaïque de Byblos, Europe est-elle revêtue d'une tunique talairé, qui s'agrafe sur l'épaule gauche, glisse le long du bras droit et dévoile la naissance du buste. Elle est assise sur une écharpe, dont l'un des pans s'enroule autour des cuisses, tandis que l'autre lui, passe dans le dos avant de se gonfler en arc au-dessus de sa tête. De la main gauche, elle maintient le voile et se cramponne à l'une des cornes taurines, de l'autre, elle serre le licou qui passe entre les mâchoires et autour de l'encolure du bovidé. Cette image de la jeune-femme maîtrisant sa monture reste exceptionnelle dans le répertoire artistique consacré à cet enlèvement et semblerait ne se rencontrer qu'au Proche-Orient (37); ainsi peut-on se demander s'il ne s'agit pas d'une adaptation locale de l'iconographie des déesses orientales montées sur des fauves, qu'elles tiennent en laisse et semblent dompter. Enfin, c'est bien le profil d'une princesse, celle de la fille du roi Agénor, qui se dégage de cette femme au port altier, ceinte d'un diadème et parée de bijoux (collier, boucles d'oreilles).

(31) M.Chéhab, *Le Musée National, Galerie d'Hygée*, p.113 et fig.43; *Idem, Mosaïques du Liban*, p.16-17, pl.V; O. Wattel-de Croizant, *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe*, *op.cit.*, p.201-202, pl.XXV,a.

(32) Temple d'Europe-Astarté à Sidon: Achille Tatius, *Le roman de Leucippé et Clitophon*, I, 1.12-13; Lucien, *De dea Syria*, 4.

(33) Monnaies de Sidon: (cuivre), 174 (av.J.-C.) -revers: Europe sur le taureau; avers: temple de Sidon (G.F. Hill, *Some Graeco-Phoenician Shrine*, in *J.H.S.* 31, 1911, p.60, pl.IV, 21). Époque augustéenne (27 av.-14 ap.J.-C.): *BMC Phoenicia*, n°163-16, p.169-170. Du III^e siècle (Elagabal), *BMC Phoenicia*, p.107 et 316.

(34) Nonnos de Pannopolis, *Dionysiaques*, I, 103-104.

(35) D. Levi, *op.cit.*, p.101-104; O. Wattel-de Croizant, *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe*, *op.cit.*, p.239-243.

(36) Nonnos, *Dionysiaques*, I, 103.

(37) On peut citer deux autres enlèvements d'Europe du même type, celui de *Daphné* (Antioche), cf. *supra*, n.(40) et un exemplaire originaire de Sarrîn (Osrhoène), du VI^e siècle (ap.J.-C.), où un Eros bouvier précède le taureau, qu'il tient en laisse; O. Wattel-de Croizant, *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe*, *op.cit.* p.204-207, pl.XXVI; J.Balty, *La mosaïque de Sarrîn-Osrhoène*, in *Bibliothèque archéologique et historique*, coll. IFAPO, CXL, Paris, 1990, p.47-50, 73, 96-97, pl.XX, 1-2; XXI, 1-3.

Les “Amours des Dieux”

Odile Wattel-de Croizant sur les mosaïques du Musée National de Beyrouth

28



5. Tyr, Léda et le cygne (Beyrouth, Musée National).

6. Italica (Los Palacios), Amours de Jupiter: Antiope (détail).

7. Timgad (Algérie) Antiope et Jupiter (Timgad, Musée, inv. .49).





8



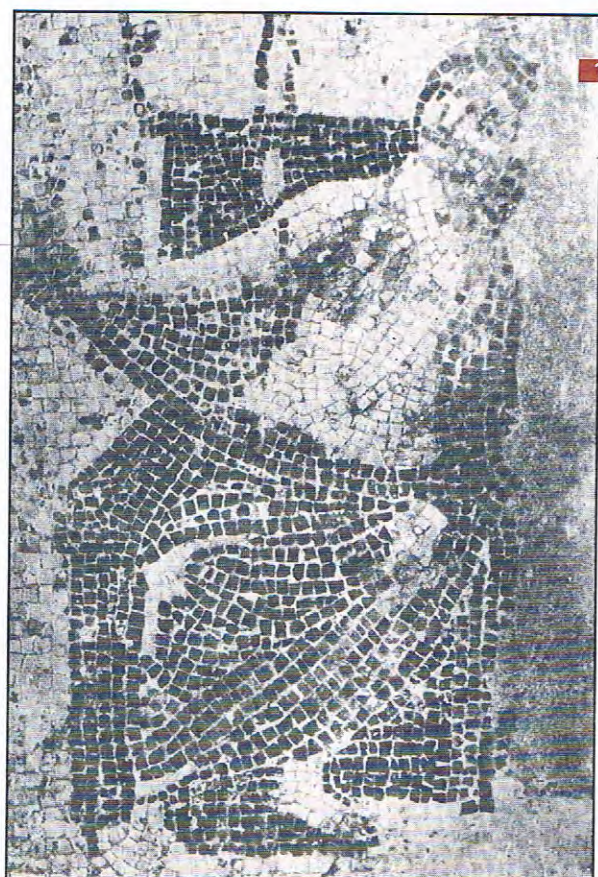
9



10



11



12

8. Italica (Los Palacios), Amours de Jupiter: Antiope (détail).

9. Beyrouth, Amours de Jupiter: Antiope.

10. Palerme, Piazza della Vittoria, Amours de Jupiter: Antiope (détail).

11. Ouled-Agla (Equizitum), Amours de Jupiter: Antiope (détail).

12. Beyrouth, Amours de Jupiter: Antiope (détail).

Les “Amours des Dieux”

Odile Wattel-de Croizant sur les mosaïques du Musée National de Beyrouth

30

Des rapprochements entre cette image d'Europe et celles des

Néréides de la mosaïque du “cortège de Neptune”, à Sousse, datant des III^e-IV^e siècles, ont déjà été établis (38), mais des parentés d'invention avec les pavements de Shahba et d'Antioche (39), paraissent plus significatives, surtout si l'on compare cet enlèvement de Byblos à celui de la mosaïque de la maison du “bateau de Psyché” à Daphné, daté du IV^e siècle (40), (fig.22). Le groupe se profile de la même façon, l'animal rame avec les pattes avant, dont les sabots fourchus rappellent ceux du taureau précédent; de même, les cornes se dressent avec une symétrie parfaite et la queue se termine en goupillon. Enfin, l'animal, tenu en laisse par un licou blanc, passant entre les naseaux, puis sous l'encolure, est domestiqué. Europe ressemble de façon saisissante au modèle de Byblos, sans en être pour autant le sosie: elle est revêtue d'une tunique talaire “qui était le miroir se son corps” (41), diadémée et nimbée dans un voile jaune, qu'elle retient des deux mains. On peut en conclure que ces deux pavements se référaient au même prototype, mais qu'aucun n'était la copie conforme de l'autre. Sans privilégier de façon excessive le rôle de l'*ekphrasis*, il résulte de cette confrontation que le savoir-faire répétitif des mosaïstes n'était pas la seule condition qui présidait à l'élaboration de ces oeuvres d'art: elles s'inscrivaient aussi dans une tradition mythologique bien établie, à connotations littéraire et culturelle.

Dans cette même maison de

Byblos, en pendant à l'enlèvement d'Europe, dans une pièce adjacente, figuraient les amours d'Eros et de Psyché, sur une mosaïque, datant sans doute de la même époque (42), (fig.23).

Les *Métamorphoses* d'Apulée content de façon pittoresque l'histoire de cette jeune-fille, d'une beauté telle, qu'elle attira la jalousie et la vengeance de Vénus: “...(elle) appelle sur le champ son fils, l'enfant ailé, ce mauvais garnement, qui, bravant par son inconduite, la morale publique, armé de torches et de flèches, court ça et là, la nuit, dans les maisons des autres... Et bien qu'effronté déjà par naturelle friponnerie, elle l'excite encore par ses discours, le conduit dans la ville dont nous avons parlé, présente à ses yeux, Psyché - tel était le nom de la pucelle...”(43). Une telle créature ne pouvait que séduire les artistes: ils l'assimilèrent à un papillon de nuit (44), en lui donnant les ailes de cet insecte diurne, ornées parfois, d'une paire d'yeux à caractère prophylactique. Les épreuves subies par cette figure féminine, torturée par l'Amour, au point d'être enchaînée et brûlée par lui, donnèrent lieu à une production abondante d'oeuvres d'art. La séquence de Byblos concerne la phase préliminaire précédant l'union d'Eros et de Psyché. La jeune-femme se dresse sur la droite, face au spectateur, ailes déployées, vêtue d'un *peplos* serré à la taille par un voile; elle replie la main gauche sur la

(38) L. Foucher, *Hadrumetum*, Paris, 1964, p.236-238.

(39) J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruxelles, 1977, p. 6.

(40) Walter's Art Gallery, Baltimore, inv.37.129; D. Levi, *op. cit.*, p. 167-172, 554-555, pl.XXXV, b); O. Wattel-de-Croizant, *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe*, *op. cit.*, p.203-204, pl.XXV,b.

(41) Achille Tatius, *Le roman de Leucippé et Clitophon*, I, 1-12.

(42) M.Chéhab, *Le Musée National*, galerie d'Hygée, p.110; *Idem*, *Mosaïques du Liban*, p.16-17, pl.VI.

(43) Apulée, *Métamorphoses*, IV, XXVIII-XXX.

(44) Le mot “psyché” désigne à la fois “l'âme” et un “papillon de nuit”; *L.I.M.C.*, VII,1, s.v.*Psyché*, p.583-585.



13. Ouled-Agla (*Equizitum*), Amours de Jupiter: Danaé (détail).



- 14. Italica (Los Palacios), Amours de Jupiter: Danaé (détail).
- 15. Beyrouth, Amours de Jupiter: Ganymède (détail).
- 16. Italica (Los Palacios), Amours de Jupiter: Ganymède (détail).
- 17. Antioche, maison du "Buffet supper", Ganymède (inv.937).



Les “Amours des Dieux”

Odile Wattel-de Croizant sur les mosaïques du Musée National de Beyrouth

32

poitrine pour esquiver la flèche, que le fils de Vénus, de trois quarts face dans le secteur gauche, va lui décocher, et elle lève le bras droit dans sa direction, pour l'arrêter dans son élan. Le prototype de cet *emblem*a pourrait être une mosaïque hellénistique, de la fin du III^e siècle (av.J.-C.), originaire de Clazomènes, où l'on pouvait voir Eros repousser Psyché avec une longue flèche (45). Mais certains pavements abordent le sujet d'un autre point de vue: ainsi deux mosaïques (de la fin du III^e siècle, ou du début du IV^e siècle), disposées en pendant, dans une même pièce de la “maison du Ménandre”, à Antioche, présentent-elles deux versions différentes de ces préliminaires amoureux. Sur l'un des tableaux (46), c'est Psyché qui vole les armes d'Eros, sur l'autre, Eros a pendu son carquois à un arbre et s'éloigne de sa bien-aimée en la brûlant de sa torche (47), (fig.24). Ces interprétations divergentes illustrent assez bien les variantes autour d'un même thème: celui de “l'âme tourmentée par l'Amour”. Si cette histoire fut souvent reproduite en mosaïque, pour sa valeur décorative, elle fut aussi choisie pour sa signification symbolique. Psyché acquit l'immortalité après avoir surmonté la plupart des épreuves imposées par Vénus, grâce à l'amour de son mari. Mais sa silhouette de papillon diurne n'était pas sans évoquer aussi l'âme du défunt s'élevant dans les airs, ce qui explique en partie la fréquence de ce thème dans l'art funéraire.

La vie amoureuse du fils de Zeus, Dionysos (Bacchus), paraît moins agitée que celle de son père, puisqu'on lui attribue une seule épouse, Ariane, la Crétoise, amoureuse de Thésée. Un panneau, d'époque sévérienne, originaire de Beyrouth (48), (fig.25), saisit l'instant précis où Thésée, qui vient de tuer le Minotaure, abandonne, sur ordre d'Athéna, Ariane endormie dans l'île de Naxos. Dionysos découvre la jeune-fille et succombe à son charme: “Et regarde Ariane, ou plutôt son sommeil...Quelle belle vision, Dionysos et comme sa respiration est douce” (49), pourrait dire l'Eros qui accompagne Bacchus sur cette mosaïque. La scène a été traitée de façon vivante et avec une certaine sobriété, puisque quatre personnages peuplent le tableau, et non une multitude de figures du thiasse dionysiaque, habituellement présentes dans le décor. Dans le secteur gauche, paraît Bacchus: il vient de s'arrêter, fasciné par la beauté d'Ariane, le bras droit en appui sur le thyrsos et enlaçant de l'autre son petit complice. Eros le précède de quelques pas, pour lui désigner, de la main tendue, la belle endormie. Ariane est à demi-allongée, à l'abri d'une grotte, le buste nu et le bras droit replié derrière la tête. Elle est dominée par un personnage ailé, qui émerge partiellement du rocher; les dégradations de la mosaïque, à cet endroit, ne permettent pas de l'identifier avec certitude comme *Hypnos* (le Sommeil). Cette figure allégorique se tient au chevet d'Ariane sur une fresque de la “Casa dell'ara Massima” (50) et veille sur son sommeil, debout, derrière elle,

(45) Maison hellénistique, seuil; *L.I.M.C.*, VII, 1, n°99, p.577 et VII, 2, p.452 (mosaïque “perdue” aujourd'hui).

(46) Princeton Univ. Art Museum, 10-156; D. Levi, *op.cit.*, p.159, 209-210, pl.XLVI,a; *L.I.M.C.*, VII, 1, n°86-b, p.576.

(47) Princeton Univ. Art Museum, 40-156; D. Levi, *op.cit.*, p.159, 209-210, pl.XLVI, a; *L.I.M.C.*, VII, 1, n°104, p.577 et VII, 2, p.452.

(48) M. Chéhab, *Le Musée National, Hall des sages*, p.102; *Idem*, *Mosaïques du Liban*, p.11-14, fig.1, pl.III.

(49) Philostrate, *Imag.*, I, 15.

(50) Pompéi, VI, 16,15; K. Schefold, *Die Wände Pompejis*, Berlin, 1957, n°158; *L.I.M.C.*, III, 1, n°126, p.1063.

(51) K. Schefold, *Vergessenes Pompeji*, Berne-Munich, 1962, pl.178,2. *L.I.M.C.*, III, 1, n°129 p.1063.

(52) R. Thouvenot, *Mosaïques romaines de Volubilis à sujets mythologiques*, in *Publication du service des Antiquités du Maroc*, 6, 1941, p.69-71; M. Chéhab, *Mosaïques du Liban*, p.13.

(53) D. Levi, *op.cit.*, p.142-149, pl.XXVII-XXVIII.

(54) La mosaïque est endommagée à cet endroit.

(55) Musée du Vatican, n°548; W. Müller, *Zur schlafenden Ariadne des Vatikan*, in *Römische Mitteilungen*, 53, 1938, p.164-174, fig.2; *L.I.M.C.*, III, 1, n°118, p.1062 et IV, 2, p.733.

(56) D. Levi, *op.cit.*, p.149.

sur une autre peinture pompéienne (IX,7, 20) (51). La mise en scène de la rencontre entre Bacchus et Ariane, sur la mosaïque de Beyrouth, semblait donc s'inspirer de modèles hellénistiques assez proches de ceux de la peinture campanienne du I^{er} siècle de notre ère. M. Chéhab avait déjà remarqué des analogies entre cette mosaïque et un panneau originaire de Volubilis (52), même si quelques variantes y avaient été introduites, puisqu'Eros ne marchait pas, mais volait aux côtés de Bacchus. On pourrait aussi se référer à la mosaïque de la maison de "Dionysos et Ariane", à Antioche (III^{ème} siècle), (53), (fig.26), où Ariane apparaissait dans la partie droite du tableau, à demi étendue sur un tertre ocre-jaune. Face à elle, du côté gauche, se tenait Dionysos, en arrêt sur son thyrsos, revêtu d'un long *chiton* rouge-violet et d'un manteau bleu-vert (54). Au centre du panneau, un Eros, entièrement nu, dominait la scène: il gravissait le monticule pour signaler à Bacchus, de ses deux bras tendus, la belle endormie. Latéralement, dans les tableaux adjacents, séparés par des colonnes en trompe-l'oeil, se dressaient immobiles, deux personnages du thiasse dionysiaque: à gauche, un Ménade et à droite, un satyre. D. Lévi a fait observer que la figure d'Ariane semblait ici plus proche de la sculpture que de la peinture et pourrait être influencée par une statue hellénistique, connue par une copie en marbre du Musée du Vatican (55). On peut d'ailleurs préciser que le sommeil et ses corollaires, les songes ou

les cauchemars, étaient des thèmes privilégiés des artistes hellénistiques (56). Mais, dans le cas d'Ariane, c'était la profondeur de l'endormissement, rendu par les positions du corps et des bras de la jeune-femme, qui intéressait les mosaïstes. En effet, le prolongement logique de cette rencontre inopinée ne pouvait qu'aboutir au réveil d'Ariane, dont Eros dévoila au préalable la nudité à Bacchus (57), puis, après la poursuite de la "nymphé surprise" (58), se conclure par des noces, du type de celles représentées sur une mosaïque de Shahba-Philippopolis (59).



((57) Maison "des chapiteaux colorés", Pompéi, VII, 4,51 et 31 (Musée National de Naples, n°9278): Ariane, à demi-nue, est allongée, la tête posée sur Hypnos, les bras dans la même position que sur le pavement de Beyrouth. Un petit Eros retient la draperie en montrant la jeune-femme à Dionysos et à sa suite; K.Schefold, *Die Wandgemälde von Pompeji*, n°184(ii); *L.I.M.C.*, III,1, n°127, p.1063. gauche.

(58) Mosaïque funéraire (?), III^{ème} siècle, Sousse (Hadrumetum); L.Foucher, *Inventaire des mosaïques de Sousse*, Tunis,1960, n°57243, p.111, pl.LIX: Dionysos marche vers Ariane, dont il tire le vêtement de la main gauche.

(59) Mosaïque du deuxième quart du IV^{ème} siècle, "Dionysos et Ariane", Shahba-Philippopolis; J.Balty, *Mosaïques antiques du Proche-Orient*, in *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, Paris,1995, p.65,144, pl.XI,1.



18. Tyr, enlèvement de Ganymède (Beyrouth, Musée National).

19. Bignor (Sussex, Angleterre): Ganymède.

Les “Amours des Dieux”

Odile Wattel-de Croizant

sur les mosaïques du Musée National de Beyrouth

34

Une première constatation s'impose après l'analyse de ces mosaïques, la mythologie classique constitue le fondement de l'iconographie, mais les “Amours des dieux”, tels qu'ils sont représentés au Musée de Beyrouth, furent traités sans originalité particulière. On ne relève ici aucune initiative “régionale” significative sur le plan thématique, mais une tendance au “conservatisme”, pour la mise en scène de séquences directement inspirées des modèles grecs, d'époque hellénistique. On peut sans doute l'expliquer par l'ancienneté de la pénétration grecque dans les villes de la côte phénicienne et la pérennité de cette culture hellénistique jusqu'à une époque aussi tardive que la fin du IV^e siècle. Cette tradition pourrait expliquer ce caractère “plus allusif et symbolique” des mosaïstes orientaux (60), par rapport au “réalisme narratif des Africains” et, d'une façon plus générale, des Occidentaux. L'hommage à *Acmé* (la Jeunesse) et *Charis* (la Grâce), rendu sur une mosaïque de ce même Musée (61), témoigne bien de ce goût des Orientaux pour les personnifications et les allégories héritées de la tradition hellénistique.

De même, s'il est difficile, de relever, à partir d'une série aussi restreinte, de grandes tendances stylistique, propres aux ateliers de Phénicie, dont étaient originaires l'ensemble de ces mosaïques (Byblos, Beyrouth, Tyr,), on peut noter le caractère clas-

sique de la facture et l'absence d'initiative technique, qui pourraient dénoter une grande “école” de mosaïque. Il faut sans doute attribuer ces réalisations à des ateliers locaux, spécialisés dans la fabrication de pavements fonctionnels. Ce qui corroborerait l'hypothèse, déjà émise par J. Balty (62), de la présence en Syrie-Phénicie d'un grand nombre d'ateliers de type artisanal, implantés en milieu urbain, qui n'avaient pas la même notoriété que ceux d'Antioche, d'Apamée, et de *Shahba-Philippopolis*, mais dont la production couvrait aussi le marché régional.

Le dénominateur commun à l'ensemble de ces représentations amoureuses est sans doute la valeur symbolique que les commanditaires pouvaient accorder à des légendes, qui se concluaient toutes par des hiérogamies bénéfiques. Ces unions constituaient ici, comme ailleurs, pour ce type de clientèle, souvent fortunée, une garantie de pérennité, par l'espérance d'une descendance nombreuse et un gage de prospérité à travers la fécondité de toutes ces héroïnes aimées des dieux.

La présentation de ces mosaïques, devenues “objets de musée”, en dehors d'un contexte archéologique, qui n'est pas toujours identifié, ne permet pas de restituer le décor d'ensemble dans lequel elles s'intégraient.

Toutefois, la présence, dans la même maison de Byblos, de *Psyché* et d'*Europe*, auxquelles, il conviendrait d'associer “*Dionysos accompagné d'un satyre*” (63), donne une idée partielle, mais significative, du programme

(60) K. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford, 1978, p.227-229.

(61) M. Chéhab, *Le Musée National, Hall de la Danse sacrée*, p.106; *Idem, La Mosaïque gréco-romaine*, op.cit., p.371-372, pl.CLXXVII, 2.

(62) J. Balty, *Mosaïques antiques du Proche-Orient*, op.cit., p.33.

(63) M. Chéhab, *Le Musée National, galerie d'Hygée*, p.110; *Idem, Mosaïques du Liban*, p.15-16, pl.IV.



20 a. Sousse (=Sousse I), Ganymède (Musée de Sousse, Tunisie).



20 b. Sousse (=Sousse II) Ganymède (Musée de Sousse, Tunisie).

21. Byblos, enlèvement d'Europe (Beyrouth, Musée National).

22. *Daphné* (Antioche), maison du "bateau de Psyché" (*triclinium* n°1): enlèvement d'Europe (Baltimore, Etats-Unis, Walter's Art Gallery, inv.37129).

23. Byblos, Eros et Psyché (Beyrouth, Musée National).

24. Antioche, maison du Ménandre (pièce n°13), panneau central: Eros et Psyché (Princeton, Univ. Art Museum, 40-156).

25. Beyrouth, Bacchus et Ariane (Beyrouth, Musée National).



Les “Amours des Dieux”

Odile Wattel-de Croizant

sur les mosaïques du Musée National de Beyrouth

36

iconographique de cette villa: le dionysisme et l'amour y étaient,

sous une forme ou une autre, une promesse de rédemption (64). De même, nous avons souligné la valeur eschatologique de deux panneaux consacrés à Lédä et Ganymède dans la nécropole de Tyr: si le rapt symbolisait l'arrachement à la vie, l'hiérogamie qu'il induisait pouvait apporter, aux défunts concernés, l'espérance d'une félicité future. Il ne faudrait pas trop valoriser ces considérations sémantiques, qui devaient échapper aux mosaïstes et à une grande partie de leurs clients. Mais, on ne peut pas ignorer le rôle qu'ont pu jouer certains commanditaires, en particulier les milieux commerçants du Proche-Orient, naviguant entre la Sicile et l'Afrique, où ils étaient confrontés à d'autres “écoles musivales”, auxquelles ils ont pu emprunter des modèles, pour les faire reproduire dans leur demeure privée. Ce type d'échanges artistiques est attesté (65) et pourrait éventuellement justifier ce goût généralisé pour les “Amours de Jupiter”, de Palerme, à Italica, en passant par Ouled-Agla et Beyrouth, même si aucune de ces mosaïques n'est la copie d'une autre, mais une oeuvre unique, tant par la composition, le style, que la destination.



(64) K. Schefold, *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification*, in *Latomus*, 108, Bruxelles, 1972, p.79.

26. Antioche, maison de Dionysos et Ariane (pièceⁿ1), (inv.945c).

(65) Dans le cas de la Sicile, les marchands et commerçants des villes côtières furent les meilleurs agents de propagation de « l'école » africaine de mosaïque, à partir du III^e siècle (ap.J.-C.), dans cette île (D. Boeslager, *op.cit.*, p.196-198). De même, J. Balty a fait remarquer, à propos de “la grande mosaïque de chasse du *Triclinos*”, originaire d'Apamée (première moitié du V^e siècle ap.J.-C.), qu'il pourrait s'agir de l'oeuvre d'un atelier étranger et que la mode des pavements “à scènes de chasse”, fut importée d'Afrique du Nord, par l'intermédiaire de commerçants syriens (*Mosaïques antiques de Syrie*, *op.cit.*, n°47-49, p.104-108).