



MATHILDE COURONNÉ

**Les peintures murales de Doura-Europos :
sources de l'histoire religieuse de la ville et objets d'art**

[Télécharger au format PDF](#)

Communication présentée le 1^{er} février 2012

Article soumis en janvier 2015

Article publié le 1^{er} juin 2016

Résumé

Les peintures murales de Doura-Europos constituent une source précieuse pour l'histoire religieuse de la ville. Leur iconographie fournit des informations essentielles sur de nombreux aspects de la vie culturelle locale (divinités honorées ou rites observés). Mais ces images parfois difficiles à interpréter peuvent aussi être étudiées en tant qu'objets d'art, afin de mieux comprendre les pratiques artistiques et religieuses douréennes.

La ville antique de Doura-Europos, vaste de soixante-quinze hectares, se situe le long de la rive droite de l'Euphrate, dans l'actuelle Syrie (Fig. 1). Elle a été fondée par les Macédoniens à la fin du IV^e s. av. J.-C., puis conquise par les Parthes en 113 av. J.-C., qui l'ont occupée jusqu'à ce que les Romains en prennent possession en 165 ap. J.-C. Ces derniers n'ont toutefois pas su résister au siège sassanide du milieu du III^e siècle, et la ville a définitivement été abandonnée après sa conquête par les troupes de Châpour I^{er} vers 256 ap. J.-C.¹.

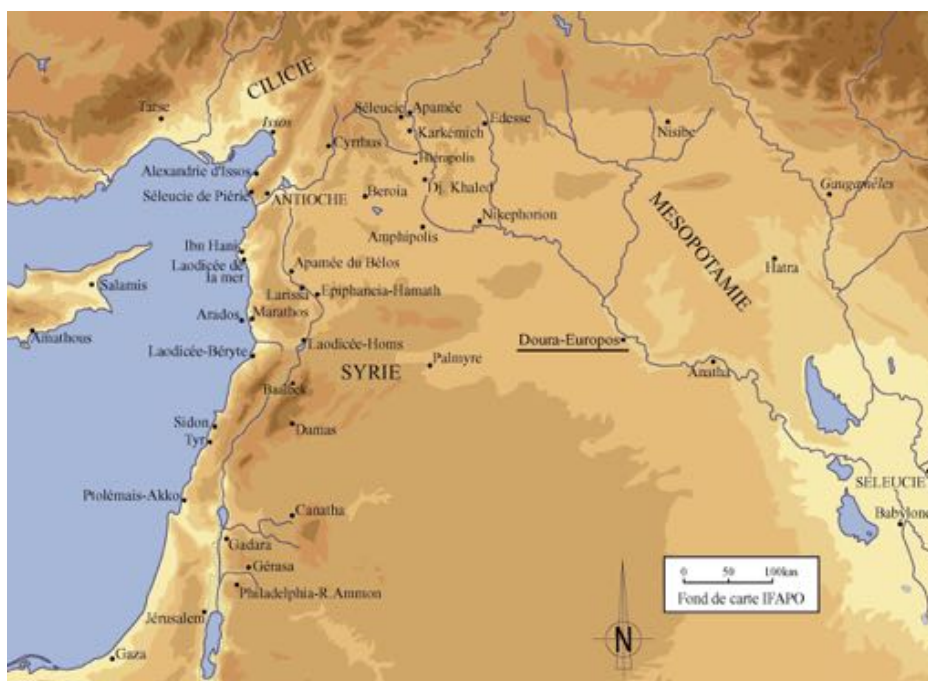


Fig. 1. Carte de l'Orient gréco-romain. D'après un fond de carte de l'IFAPO.

Ce n'est qu'au XX^e siècle que le site a été redécouvert. Le 30 mars 1920, un pan entier de mur peint très bien conservé se révéla en effet de manière totalement fortuite au capitaine anglais Murphy, qui s'était retranché avec ses troupes dans les ruines de la ville face à la menace de certaines tribus arabes. Il informa son général de cette découverte, qui transmet la nouvelle à Gertrude Bell. Lorsque l'expédition archéologique de Mésopotamie, organisée par l'Université de Chicago, arriva à Bagdad le 23 avril 1920, les autorités militaires proposèrent à son directeur, J. Breasted, de l'accompagner sur le site afin de pouvoir étudier ces peintures. Il fallut partir immé-

diatement pour des raisons militaires, et J. Breasted n'arriva à destination qu'à l'issue d'un voyage d'une semaine semé d'embûches. Le 3 mai, il procéda à un examen préliminaire des monuments. Le 4 mai, il en fit un relevé. Puis il lui fallut quitter une position avancée jugée trop dangereuse, que les troupes britanniques avaient reçu l'ordre d'évacuer². Deux ans plus tard, en juillet 1922, il exposa le résultat de ses découvertes à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres³. L'Académie chargea alors Fr. Cumont d'une mission archéologique sur le site en question. Lors de ses campagnes de 1922 et 1923, il dirigea entre autres la fouille du sanctuaire de Bêl, dont la décoration murale avait suscité un grand intérêt dans la communauté scientifique⁴. C'est donc grâce aux peintures murales que les recherches sur la ville ont commencé. Et c'est encore en grande partie grâce à la découverte de nouvelles représentations pariétales que la renommée de Doura-Europos a continué à s'accroître au cours des années suivantes. Au cours de l'hiver 1931-32 notamment furent mises au jour les peintures de la maison chrétienne, illustrant des scènes de la Bible⁵. Puis furent révélées en novembre 1932 les peintures de la synagogue (Fig. 2), représentant des passages de l'Ancien Testament⁶.



Fig. 2. Moïse sauvé des eaux. Peinture de la synagogue de Doura-Europos. SCHLUMBERGER, 1970, p. 110.

Si ces peintures murales bénéficient d'une certaine renommée auprès des historiens de l'art et des archéologues, c'est en grande partie parce qu'elles sont exceptionnellement bien conservées. Ceci

s'explique par leur contexte d'enfouissement très particulier. En effet, au milieu du III^e s. ap. J.-C., alors que l'armée sassanide approchait dangereusement de Doura-Europos, ses occupants ont décidé de construire un glacis défensif le long des remparts de la ville. Tous les édifices situés à proximité immédiate des fortifications ont alors été sacrifiés au profit de la protection militaire, et emmurés dans ce glacis de briques crues⁷. C'est donc grâce à cette construction à vocation défensive que les peintures n'ont pas subi les outrages du temps et qu'elles ont été trouvées presque intactes dans les années 1920 et 1930 par les fouilleurs français et américains qui les ont mises au jour.

Parmi les bâtiments protégés par le glacis se trouvent plusieurs édifices culturels. La synagogue et la maison chrétienne sont les plus célèbres d'entre eux. Toutefois, les peintures des édifices polythéistes, moins connues, n'en sont pas moins exceptionnelles. Nous nous intéresserons donc à celles-ci, en essayant de montrer que si les images représentées sur les murs de ces édifices constituent une source majeure de l'histoire religieuse de la ville, elles posent néanmoins de nombreux problèmes d'interprétation. Nous présenterons donc ensuite une autre approche scientifique de ces peintures, en proposant de les analyser en tant qu'objets d'art, indépendamment de ce qu'elles représentent.

I. Une source majeure pour l'histoire religieuse

A. Les divinités honorées

Les divinités honorées dans les différents sanctuaires de Doura-Europos sont souvent attestées par des mentions épigraphiques. Toutefois les peintures murales de Doura-Europos fournissent également des informations précieuses à leur sujet, aidant notamment à préciser la présence de certains cultes.

Au sein du sanctuaire d'Azzanathkona par exemple, situé au nord de la ville, deux inscriptions trouvées dans le temple principal⁸ mentionnent le nom de cette déesse probablement locale ou régionale⁹. Cependant à Doura-Europos, comme de façon plus générale dans l'Orient hellénisé, les sanctuaires accueillait souvent plusieurs dieux (*synnaoi theoi*)¹⁰. Or dans ce cas, l'épigraphie ne nous dit rien des autres divinités probablement honorées aussi dans ce sanctuaire. L'iconographie présente alors un réel intérêt. Un *dipinto* assez élaboré de 32 cm sur 60 a en effet été découvert dans la salle 14w de l'édifice, sur la partie centrale du mur occidental¹¹ (Fig. 3).



Fig. 3. Dipinto représentant *Iarhibôl* (fac-similé). Sanctuaire d'Azzanathkona, Doura-Europos. P.R. V, pl. XXVI, 3.

Un dieu avec la tête entourée d'un nimbe et de rayons y est représenté sur un piédestal composé de trois marches, vêtu en uniforme d'officier romain. Sa main droite tient deux petites feuilles de palmier et le haut d'une lance (ou d'un sceptre) plantée sur le piédestal. Sa main gauche tient un globe contre la poitrine. A droite de la tête du dieu, une Victoire ailée vole vers lui, tendant une couronne dans la main droite. Sous la Victoire se trouve un *thymiaterion* et un personnage en tunique à manches longues faisant un sacrifice. A gauche de la tête du dieu, un aigle vole vers lui, avec une couronne de laurier dans son bec. Sous l'aigle est représentée une autre scène de sacrifice : un homme est debout à gauche d'un autel qui présente deux renflements au milieu de son fût. Il porte une tunique à manches longues, de hautes bottes, et un *paludamentum*. Sa main droite jette une offrande dans les flammes de l'autel. Une bretelle l'aide à porter son épée. A gauche de ce dédicant se trouvent deux personnages qui avancent vers la droite, en direction du dieu : le premier est un homme à cheval vêtu d'habits perses tenant un bouclier et équipé d'un carquois rempli de flèches, et le second, plus petit, représente un individu masculin portant une branche de palmier et une boîte d'encens. Le dieu représenté est une divinité solaire, puisque sa tête est entourée d'un nimbe et de rayons. Dans le contexte de Doura-Europos, il s'agit probablement du dieu palmyrénien *Iarhibôl*¹². L'importance accordée à la représentation de ce dieu dans le sanctuaire dit d'Azzanathkona pourrait indiquer que ce dieu solaire y était également honoré.

L'image peut donc avoir le statut de source dans l'histoire des cultes de la ville. Toutefois, l'interprétation iconographique n'est pas toujours aussi simple. C'est le cas par exemple dans le sanc-

tuaire dit des dieux palmyréniens, situé au Nord-Ouest de la ville. Dans ce sanctuaire, plusieurs dieux sont attestés par l'épigraphie : Zeus¹³, Athéna¹⁴, Iarhibôl¹⁵, et Resou¹⁶. Mais l'interprétation des données iconographiques présente certaines difficultés. Une incertitude entoure en effet la triade divine représentée sur le tableau VI, situé sur le mur Nord du *pronaos* (Fig. 4). Il s'agit de la peinture dite « sacrifice du tribun romain », ou « sacrifice de Terentius », qui mesure 150 cm de long par 88 cm de haut. Au centre de l'image se trouve un *thymiaterion*. Juste à droite de l'autel, un officier romain, Terentius, jette de l'encens sur l'autel. Vingt-quatre autres militaires sont placés à côté et en arrière du tribun. Juste à gauche de l'autel se tient un porte-enseigne. En bas à gauche du tableau sont représentées les Fortunes de Doura et de Palmyre, sous forme de femmes assises coiffées d'une tourelle crénelée et posant chacune un pied sur un individu émergeant de l'eau (personnifications de l'Euphrate et de la source Ephka).



Fig. 4. Peinture du sacrifice du tribun Terentius. Sanctuaire de Bêl, Doura-Europos. Cumont 1926, pl. L.

En haut à gauche du tableau, trois divinités sont figurées, en tenue militaire romaine, sur des socles qui les apparentent à des statues. L'identification de cette triade a suscité diverses interprétations. D'après Fr. Cumont, les dieux représentés seraient Baalshamîn au centre, Iarhibôl à sa droite et Aglibôl à sa gauche¹⁷. Le port d'un costume militaire romain ne contredit pas cette hypothèse, dans la mesure où de nombreuses divinités en étaient revêtues en Syrie à cette période¹⁸. Toutefois, l'état de dégradation des peintures empêchant d'affirmer que les personnages portent

bien les attributs les plus spécifiques d'Aglibôl et de Iarhibôl, à savoir le nimbe radié et le croissant de lune, Fr. Cumont admet que l'identité des divinités ne peut pas être certifiée.

Plusieurs interprétations différentes ont de fait été avancées. Th. Pekary a notamment cru voir dans cette triade des empereurs romains divinisés¹⁹, tout comme J. Breasted avant lui, qui avait toutefois préféré renoncer à cette supposition²⁰. Plus précisément, ces figures pourraient être, selon Th. Pekary, celles de Pupien, Balbin et Gordien III, qui partagèrent le pouvoir temporairement en 238. Il avance plusieurs arguments en faveur de son hypothèse : tout d'abord, il s'appuie sur le costume militaire romain des divinités ; ensuite, il fait remarquer que la scène semble très officielle, et qu'elle aurait eu un caractère plus privé s'il s'était agi de dieux indigènes ; enfin, il affirme qu'on attend du tribun qu'il sacrifie au culte impérial plutôt qu'à des divinités locales. Bien que l'hypothèse de Th. Pekary soit rarement retenue, elle dispose donc d'arguments valables.

Pourtant, c'est maintenant une troisième interprétation qui est la plus répandue et la mieux acceptée : il s'agirait en réalité non pas d'une triade de Baalshamîn, comme le prétendait Fr. Cumont, mais d'une triade de Bêl, composée de Bêl, de Iarhibôl et d'Aglibôl. C'est l'hypothèse défendue depuis les années 1980 par S. Downey, qui avance deux arguments majeurs : d'abord, elle affirme qu'il y aurait bien un croissant de lune au-dessus des épaules de l'une des trois figures, ce qui l'assimilerait nécessairement à un dieu lunaire comme Aglibôl, et non pas à un empereur romain²¹ ; ensuite, S. Downey insiste sur le fait que c'est la triade de Bêl, Iarhibôl et Aglibôl qui se trouve honorée dans le sanctuaire de Bêl de Palmyre, auquel le sanctuaire douréen pourrait donc faire écho.

Toutefois, bien que l'hypothèse de S. Downey soit généralement admise, T. Kaizer s'est récemment penché à nouveau sur ce dossier, ce qui lui a permis de proposer une quatrième interprétation. D'après lui, la triade représentée dans le sanctuaire douréen dit de Bêl serait bien une triade palmyrénienne. Cependant, de nombreuses triades existent à Palmyre, et rien ne permet de confirmer qu'il s'agit bien ici de celle de Bêl : il n'y aurait en effet selon lui, sans doute à juste titre, aucune raison de penser que la triade honorée à Doura-Europos devrait nécessairement être la même que celle honorée dans le grand sanctuaire de Palmyre²².

Les divergences autour de cette triade montrent ainsi que même lorsque les images sont retrouvées *in situ* dans un bon état de conservation, il reste parfois très difficile de les interpréter. Les peintures murales de Doura-Europos sont donc une source importante pour l'étude des divinités, mais qui reste souvent problématique. Le même phénomène se produit lorsque l'on s'intéresse aux rituels religieux.

B. Les rituels religieux

Dans certains cas, les peintures peuvent nous fournir des renseignements très utiles sur les gestes pratiqués lors des rituels. Plusieurs images nous permettent notamment de deviner quel était le geste adopté à Doura-Europos pour la prière. Sur la peinture du sacrifice du tribun par exemple (Fig. 4), les vingt-quatre militaires placés derrière Terentius adoptent tous la même position : ils ont la main droite levée, avec la paume vers l'avant, ce qui était une attitude de prière fréquente dans le monde gréco-romain²³. Le même geste apparaît sur une autre peinture du même sanctuaire des dieux palmyréniens (Fig. 5). Sur ce tableau en effet, appelé « sacrifice de Conon », presque tous les dévots de la partie droite (une femme, quatre hommes et deux enfants) ont la main droite levée, paume vers l'avant. Ces peintures permettent donc de penser que le geste de la prière à Doura-Europos était le même que celui qui avait cours dans le reste du monde gréco-romain.



Fig. 5. Peinture du sacrifice de Conon. Sanctuaire de Bêl, Doura-Europos. Cumont 1926, pl. XXXI.

Mais l'interprétation des images n'est pas toujours aisée, et il est le plus souvent difficile de deviner l'existence de telle ou telle pratique religieuse en se fondant uniquement sur les peintures. L'exemple du sacrifice de Conon (**Fig. 5**) est révélateur de cette difficulté, car il a fait l'objet de nombreuses hypothèses contradictoires. Sur cette grande peinture, où les personnages figurent approximativement à taille humaine, une famille est représentée en compagnie de deux prêtres, reconnaissables à leur bonnet conique, en train de faire un sacrifice en jetant quelque chose sur un autel. D'après Fr. Cumont, le personnage à gauche, Conon, tient dans sa main droite une longue bande rose qui serait en fait une *infula*²⁴, laquelle était habituellement fixée aux cornes de l'animal sacrifié pour l'embellir. Quant à l'objet que Conon tient dans sa main gauche, ce serait peut-être un *malleolus*, c'est-à-dire la masse destinée à étourdir l'animal avant de l'égorger. Enfin il pense que les couteaux tenus par le prêtre pourraient être les couteaux sacrificiels permettant de découper l'animal immolé afin d'en partager la viande²⁵. Selon Fr. Cumont, la peinture représente donc clairement les préparatifs d'un sacrifice sanglant de type alimentaire (*thusia*).

Mais l'interprétation de la même scène par R. du Mesnil du Buisson est tout autre. Ce dernier a en effet souligné surtout le fait que les fidèles assemblés dans la partie droite du tableau tiennent une tige à feuilles dans leurs mains. D'après lui, ce geste indique que les prêtres ne sont pas en train de jeter de l'encens sur le feu, mais qu'ils sont plutôt en train de plonger un végétal dans un liquide qui serait contenu dans la vasque du fût vertical. Les couteaux tenus par ces prêtres ne seraient donc pas destinés à la découpe de l'animal sacrifié, comme le pensait Fr. Cumont, mais ils auraient servi plutôt à couper ces végétaux à valeur sacrée²⁶. Ainsi, R. du Mesnil du Buisson voit explicitement dans cette scène une évocation d'une fête liée au printemps, célébrée au début de la saison agricole, qui n'aurait rien à voir avec un sacrifice sanglant. Il est très difficile de trancher entre ces deux hypothèses. Leur antagonisme montre en tout cas qu'il est impossible de se fonder uniquement sur une image comme celle-ci pour conclure définitivement à l'existence de telle ou telle pratique religieuse à Doura.

Des problèmes d'interprétation apparaissent aussi lorsque l'on essaie de faire le lien entre d'une part la scène représentée sur cette peinture du sacrifice de Conon et d'autre part le sanctuaire des dieux palmyréniens dans lequel s'inscrit l'image en question. Certains chercheurs pensent en effet que le cadre architectural représenté en arrière-plan de la peinture ne serait pas seulement symbolique, mais qu'il aurait aussi une valeur documentaire, ce qui pourrait permettre de comprendre la manière dont se déroulait réellement le sacrifice. C'est l'hypothèse défendue notamment par A. Rousselle dans sa thèse de doctorat²⁷. D'après elle, les personnages situés sur la partie gauche de la peinture (c'est-à-dire Conon et le prêtre situé à sa gauche) seraient placés dos au temple, à l'ouest de la cour (**Fig. 6**) : en effet, ils sont représentés devant un porche qui pourrait être celui placé devant le *pronaos* A. Les personnages à droite de la peinture (la famille de Conon et le deuxième prêtre) seraient, quant à eux, situés à l'extrémité orientale de la cour, face au temple,

c'est-à-dire dos aux pièces Q et J. A. Rousselle explique son interprétation par le fait que les portes visibles derrière ces personnages semblent s'ouvrir sur l'air libre et qu'elles seraient donc probablement celles de l'entrée du sanctuaire²⁸.

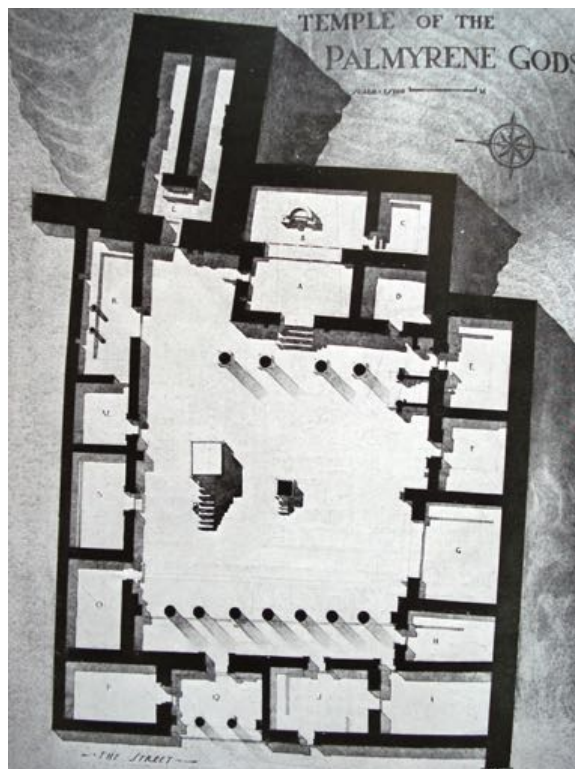


Fig. 6. Plan du sanctuaire de Bêl (Doura-Europos). P.R. V, pl. IV.

Cette interprétation est intéressante, mais elle n'est pas convaincante pour plusieurs raisons. Tout d'abord, aucun argument concret ne permet à A. Rousselle d'affirmer que les personnages alignés côte à côte sur la scène du sacrifice de Conon étaient en réalité installés face à face pendant le rituel. Au contraire, si un souci de réalisme avait vraiment imprégné ces peintures, on peut imaginer d'une part que le peintre n'aurait pas cherché à créer une continuité architecturale entre les deux scènes par le biais de la corniche supérieure, et, d'autre part, que les personnages théoriquement placés en face de Conon et du premier prêtre auraient été représentés sur le mur opposé du *naos*. Ensuite, toute l'interprétation d'A. Rousselle repose sur le fait que le cadre architectural de la peinture donnerait une indication sur l'emplacement des personnages. Or plusieurs indices suggèrent que le cadre architectural mis en image à Dura revêtait en général un caractère beaucoup plus symbolique que réaliste. On soulignera notamment le fait que plusieurs éléments architecturaux représentés sur les peintures de la ville n'y ont jamais été réellement construits, comme par exemple les colonnes torsées représentées sur une autre peinture du sanctuaire des dieux palmyréniens (Fig. 7).



Fig. 7. Tableau IV du sanctuaire de Bêl (Doura-Europos). Cumont 1926, pl. XLV.

Certains chercheurs vont jusqu'à penser que non seulement le cadre architectural du sacrifice de Conon ne représente pas, comme le prétend A. Rousselle, la véritable architecture du sanctuaire des dieux palmyréniens, mais qu'il n'a même pas vocation à représenter une architecture réelle, qu'elle soit de Doura-Europos ou d'ailleurs : ainsi Cl. Hopkins a suggéré que c'était en fait un décor de théâtre qui était représenté ici. Son hypothèse s'appuie sur certaines incohérences architecturales (la toiture, par exemple, ne repose sur aucun support sur sa partie droite), et sur le fait que le soubassement blanc qui se trouve au pied du tableau pourrait facilement être interprété comme le soubassement d'une scène de théâtre surélevée, ce qui expliquerait alors la position en contrebas

du tableau des trois enfants qui se trouvent au premier plan²⁹. Quoi qu'il en soit, il semble en tout cas probable, comme on vient de le voir, que le cadre architectural représenté sur la peinture du sacrifice de Conon ne soit présent ici que comme motif iconographique, sans lien réel avec l'aménagement intérieur du sanctuaire des dieux palmyréniens.

Bien que les peintures des sanctuaires fournissent des indices très utiles sur les pratiques cultuelles de Doura-Europos, il semble donc très excessif de les considérer comme des archives ouvertes du fait religieux à Doura. Ces peintures ont beau être très bien conservées, il ne faut pas les interpréter sans prendre de recul, comme s'il s'agissait de « sources » objectives, ou encore de photographies fidèles d'une cérémonie religieuse. En revanche, elles présentent un autre intérêt, moins souvent mis en valeur. Il s'agit de la possibilité de les étudier en tant qu'objets d'art, indépendamment de ce qu'elles représentent.

II. Etudier les peintures en tant qu'objets

Quitter le registre de l'interprétation de l'image permet en effet de considérer les peintures murales des sanctuaires de Doura-Europos en tant que faits archéologiques. Il est alors possible d'analyser la manière dont ces peintures ont été installées dans les différents édifices, d'étudier leurs aspects matériels ou techniques, ou encore de travailler sur leur style, ce qui conduit à s'interroger sur les échanges artistiques entre le monde gréco-romain et le monde oriental.

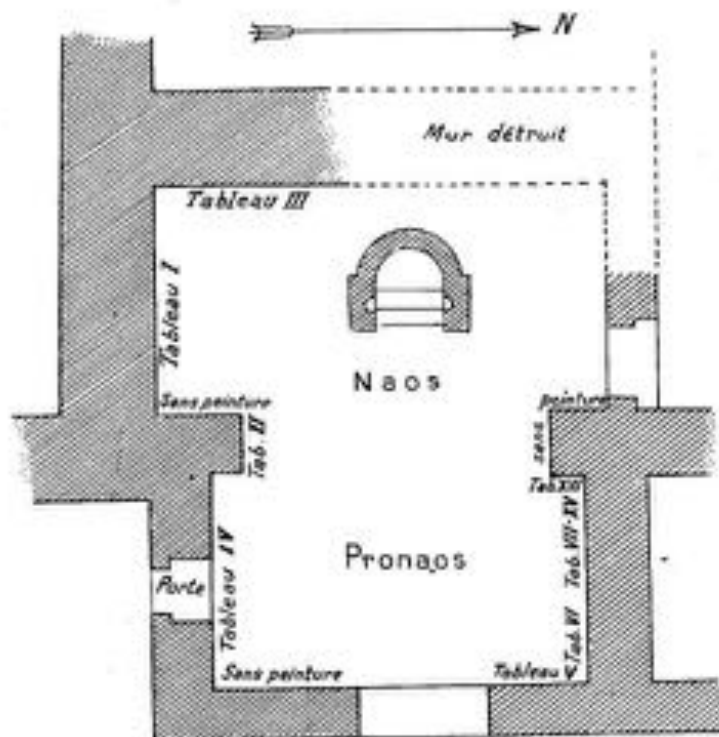


Fig. 8. Plan du temple du sanctuaire de Bêl (Doura-Europos). Cumont 1926, fig. 10.

A. L'installation progressive des peintures

Les murs des sanctuaires douréens n'ont pas tous été peints dès la construction des bâtiments. Un grand nombre de parois n'ont même jamais reçu de décoration murale. Par exemple dans le sanctuaire des dieux palmyréniens, plusieurs pans de murs du temple sont restés vides (**Fig. 8**), notamment les parois occidentales des piliers, et la partie sud du mur oriental du *pronaos*. Un *graffito* trouvé sur le pilier sud séparant le naos et le pronaos aide à comprendre cette absence de peinture. Il est en effet indiqué que « la quatrième place n'a pas été prise d'avance »³⁰. Les peintures étaient donc réalisées sur commande, et les fidèles devaient réserver une place pour se faire représenter. Ceci rappelle que les peintures étaient en elles-mêmes des offrandes faites à la divinité, ce qui est clairement manifesté dans une inscription d'un autre sanctuaire de la ville, qui indique que durant « l'année 432, Séleucos (...) a érigé à Zeus Theos le naos, les portes et la peinture entière des images »³¹. Les murs des temples étaient donc décorés progressivement, en fonction des offrandes privées qui pouvaient éventuellement y être faites.

B. Les techniques picturales

L'étude des peintures comme objets peut aussi passer par l'examen de leur aspect matériel. L'analyse des parois décorées du temple de Bêl a ainsi été initiée dans les années 1920 par le directeur de l'École des Mines, G. Chesneau, sous l'impulsion de Fr. Cumont. A l'époque, son rapport a conclu

d'une part que les couleurs n'avaient pas été étendues sur un enduit à la chaux encore frais, ce qui signifie que le procédé utilisé n'était pas celui de la fresque, et d'autre part qu'aucun liant organique n'avait été utilisé, ce qui signifie que le procédé utilisé n'était pas non plus celui de la détrempe³². Les études plus récentes menées par A. Dandrau sur les fragments d'enduits peints d'un autre sanctuaire de la ville, celui de l'îlot M5, ont donné des résultats à peu près similaires. En particulier, l'étude au microscope confirme la technique *a secco*, qui se caractérise par l'application des couleurs sur un support sec³³. La technique employée pour les peintures murales semble donc avoir été la même dans l'ensemble des monuments de la ville où elles apparaissent, ce qui pourrait suggérer une certaine homogénéité des pratiques artistiques. Par ailleurs, il faut souligner l'originalité de la technique utilisée : les artisans de Doura-Europos n'employaient pas la méthode de la fresque, qui était pourtant fréquemment adoptée dans l'Antiquité gréco-romaine³⁴.

C. Le style des peintures

Enfin, l'étude du style des peintures peut être envisagée pour tenter de déterminer si des échanges artistiques entre Orient et Occident se manifestaient à Doura-Europos. La question est évidemment complexe, et nous nous contenterons ici d'en donner un bref aperçu.

Les procédés techniques de peinture et de sculpture mis en œuvre dans les sanctuaires de Doura-Europos semblent pour l'essentiel non grecs. D. Schlumberger décrivait notamment la peinture de la ville comme étant plate, linéaire, vériste et hiératique, autant de caractères qu'il attribuait à l'influence de l'Orient ancien³⁵. Le traitement des drapés, qui sont sans relation avec le corps, semble par exemple particulièrement plat, dénué selon M. Rostovtzeff de tout le réalisme grec³⁶. De même les éléments architecturaux, pour lesquels la perspective n'est presque jamais utilisée, sont représentés sans qu'apparaisse aucune notion de profondeur³⁷. On constate aussi une absence de connexion entre les personnages et le cadre architectural dans lequel ils sont parfois représentés. C'est le cas par exemple de la peinture de Conon dans le temple de Bêl (**Fig. 5**), sur laquelle « les quatre figures de droite se tiennent toutes bien au-dessus du pavement blanc et noir, comme si elles flottaient en l'air, ainsi que des fantômes »³⁸. Une certaine maladresse dans la technique de représentation de l'architecture se manifeste également sur cette même peinture par le fait que, « comme une porte servait de fond au premier tableau, l'artiste a continué, contre tout bon sens, à représenter une série de portes (...) comme si l'édifice ainsi figuré n'avait pas de murs, mais seulement des entrées »³⁹.



Fig. 9. Relief d'Azzanathkona. Sanctuaire d'Azzanathkona, Doura-Europos. P.R. V, pl. XIV.

De façon générale, très peu d'éléments stylistiques évoquent l'Occident gréco-romain dans les peintures de Doura-Europos, alors qu'on peut pourtant y voir d'assez nombreux motifs iconographiques occidentaux. Les images peintes de la ville ne présentent en effet que quelques rares ingrédients du savoir-faire propre au monde gréco-romain. Ainsi, des visages représentés de trois quarts apparaissent sur quelques fragments provenant du sanctuaire de la rue principale (visage 23⁴⁰) et du sanctuaire des Gaddé⁴¹. Or cette représentation de trois-quarts, qui est également celle des dévots sur le bas-relief d'Azzanathkona (**Fig. 9**)⁴², est inconnue traditionnellement en Orient. L'usage du dégradé de couleurs, du système d'ombrage et l'application de la couleur par touches pour créer du volume sont d'autres aspects picturaux propres au monde gréco-romain qui se retrouvent à quelques reprises sur les fragments d'enduits peints provenant du sanctuaire de la rue principale. Dans la manière de sculpter ou de peindre se révèlent donc quelques usages helléniques. Ceux-ci sont relativement ténus et rares, mais ils rappellent que les sanctuaires de Doura-Europos, bien qu'implantés aux marges du monde gréco-romain, faisaient bien partie de sa sphère artistique. L'étude stylistique des peintures semble donc pouvoir donner des informations sur la manière dont l'art s'est développé à Doura-Europos, entre les influences occidentales et orientales.

Conclusion

Les peintures murales de Doura-Europos constituent une source précieuse pour l'histoire religieuse de la ville. Elles fournissent des informations essentielles sur de nombreux aspects de la vie culturelle locale, qu'il s'agisse des divinités honorées ou des rites pratiqués. L'interprétation de ces images peut toutefois poser un grand nombre de problèmes. Dans ce cas, l'approche archéologique offre une perspective d'étude intéressante. Il s'agit d'étudier les peintures non plus pour ce qu'elles représentent de manière iconographique, mais pour ce qu'elles sont en tant qu'objets. Cet examen apporte en effet de nombreuses informations, tant sur les rites d'offrandes que sur l'art douréen.

Table des illustrations

Fig. 1 : Carte de l'Orient gréco-romain. D'après un fond de carte de l'IFAPO.

Fig. 2 : Moïse sauvé des eaux. Peinture de la synagogue de Doura-Europos. Schlumberger 1970, p. 110.

Fig. 3 : *Dipinto* représentant l'arhibôl (*fac-similé*). Sanctuaire d'Azzanathkona, Doura-Europos. *P.R.* V, pl. xxvi, 3.

Fig. 4 : Peinture du sacrifice du tribun Terentius. Sanctuaire de Bêl, Doura-Europos. Cumont 1926, pl. I.

Fig. 5 : Peinture du sacrifice de Conon. Sanctuaire de Bêl, Doura-Europos. Cumont 1926, pl. xxxi.

Fig. 6 : Plan du sanctuaire de Bêl (Doura-Europos). *P.R.* V, pl. iv.

Fig. 7 : Tableau IV du sanctuaire de Bêl (Doura-Europos). Cumont 1926, pl. xlv.

Fig. 8 : Plan du temple du sanctuaire de Bêl (Doura-Europos). Cumont 1926, fig. 10.

Fig. 9 : Relief d'Azzanathkona. Sanctuaire d'Azzanathkona, Doura-Europos. *P.R.* V, pl. xiv.

Bibliographie

ALLAG, 2005

ALLAG Cl., « Le sanctuaire de la rue principale (M5) de Doura-Europos : la décoration murale », in P. LERICHE, A. DANDRAU, M. GELIN (éd.), *DEE*, V, Paris, 2005, p. 99-112.

BREASTED, 1922A

BREASTED J. H., « Peintures d'époque romaine dans le désert de Syrie », *Syria*, 3, 1922, p. 177-213.

BREASTED, 1922B

BREASTED J.H., « Découverte de peintures murales d'époque romaine dans un forteresse située près de l'Euphrate dans le désert de Syrie », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 66, 4, 1922, p. 240-241.

CUMONT, 1926

CUMONT Fr., *Fouilles de Doura-Europos (1922-1923)*, Paris, 1926.

DANDRAU, 2005

DANDRAU Al., « Étude pétrographique des enduits peints retrouvés dans le sanctuaire de la rue principale de Doura-Europos », in P. LERICHE, A. DANDRAU, M. GELIN (éd.), *DEE*, V, Paris, 2005, p. 113-118.

DIRVEN, 1999

DIRVEN L., *The Palmyrenes of Dura-Europos: a study of religious interaction in Roman Syria*, Leyde, Boston et Cologne, 1999.

F.R. VIII, 1

KRAELING C. H., *The Excavations at Dura-Europos conducted by Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters. Final Report VIII, Part 1, The Synagogue*, New Haven, 1956.

F.R. VIII, 2

KRAELING C. H., *The Excavations at Dura-Europos conducted by Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters. Final Report VIII, Part 2, The Christian Building*, New Haven, 1967.

HELLMANN, 2002

HELLMANN M.-Chr., *Architecture grecque, I, Les principes de la construction*, Paris, 2002.

HOPKINS, 1934

HOPKINS Cl., « The fortifications », in M.I. ROSTOVTZEFF (éd.), *The Excavations at Dura-Europos conducted by Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters. Preliminary Report of the Fifth Season of Work, October 1931 – March 1932*, New Haven, 1934, p. 9-12.

HOPKINS, 1941

HOPKINS Cl., « The architectural Background in the Paintings at Dura-Europos », *AJA*, 45, 1941, p. 18-29.

KAIZER, 2006A

KAIZER T., « A Note on the Fresco of Iulius Terentius from Dura-Europos », in R. ROLLINGER et BR. TRUSCHNEGG (éd.), *Altertum und Mittelmeerraum: Die antike Welt diessseits und jenseits der Levante: Festschrift für Peter W. Haider zum 60. Geburtstag*, Oriens et Occidens 12, Stuttgart, 2006, p. 151-159.

KAIZER, 2006B

KAIZER T., « Reflexions on the Dedication of the Temple of Bel at Palmyra in AD 32 », in L. DE BLOIS, P. FUNKE et J. HAHN, *The Impact of Imperial Rome on Religions. Ritual and Religious Life in the Roman Empire Proceedings of the Fifth Workshop of the International Network Impact of Empire*, Leyde et Boston, 2006, p. 95-105.

LERICHE, 2003

LERICHE P., « Doura-Europos hellénistique », *TOPOI*, suppl. 4, 2003, p. 171-191.

MESNIL DU BUISSON, 1962

MESNIL DU BUISSON R. (du), *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Un art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, Paris, 1962.

PEKARY, 1986

PEKARY Th., « Das Opfer vor dem Kaiserbild », *Bonner Jahrbücher*, 186, 1986, p. 91-103.

P.R. II

BAUR P.V.C. et M.I. ROSTOVTZEFF (éd.), *The Excavations at Dura-Europos conducted by Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters. Preliminary Report of the Second Season of Work, October 1928 – April 1929*, New Haven, 1931.

P.R. IV

BAUR P.V.C., M.I. ROSTOVTZEFF et A. R. BELLINGER (éd.), *The Excavations at Dura-Europos conducted by Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters. Preliminary Report of the*

Fourth Season of Work, October 1930 – March 1931, New Haven, 1933.

P.R. V

ROSTOVTZEFF M.I. (éd.), *The Excavations at Dura-Europos conducted by Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters. Preliminary Report of the Fifth Season of Work, October 1931 – March 1932, New Haven, 1934.*

P.R. VII-VIII

ROSTOVTZEFF M. I., F. E. BROWN et C. B. WELLES (éd.), *The Excavations at Dura-Europos conducted by Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters. Preliminary Report of the Seventh and Eighth Seasons of Work, 1933-1934 and 1934-1935, New Haven, 1939.*

ROSTOVTZEFF, 1938

ROSTOVTZEFF M. I., *Dura-Europos and its Art, Oxford, 1938.*

ROUSSELLE, 1993

ROUSSELLE A., *Recherches sur Doura-Europos, Problèmes d'acculturation et d'iconographie païenne, chrétienne et juive, thèse de doctorat non publiée, 1993.*

SCHLUMBERGER, 1970

SCHLUMBERGER D., *L'Orient hellénisé : l'art grec et ses héritiers dans l'Asie non méditerranéenne, Paris, 1970.*

VON GERKAN, 1939

VON GERKAN A., « The fortifications », in M. I. ROSTOVTZEFF, F. E. BROWN et C. B. WELLES (éd.), *The Excavations at Dura-Europos conducted by Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters. Preliminary Report of the Seventh and Eighth Seasons of Work, 1933-1934 and 1934-1935, New Haven, 1939, p. 40-59.*

L'auteure

Mathilde COURONNÉ est docteur de l'Université Paris-Sorbonne, spécialisée en Archéologie grecque (ED 0124 ; UMR 8167 « Orient et Méditerranée »)

Elle a soutenu en 2011 une thèse intitulée *Les sanctuaires polythéistes de Doura-Europos : recueil de données et pistes de réflexion* sous la direction de M. Alexandre FARNOUX (Université de Paris-Sorbonne).

Article précédent

1. LERICHE, 2003, p. 172. [↔]
2. BREASTED, 1922A, p. 177-180. [↔]
3. BREASTED, 1922B. [↔]
4. CUMONT, 1926, p. IV-VI, p. 29. [↔]
5. F. R. VIII, 2. [↔]
6. F. R. VIII, 1. [↔]
7. Sur ce glacis de briques crues : HOPKINS, 1934 ; VON GERKAN, 1939. [↔]
8. P. R. V, n°453, 504. [↔]
9. Azzanathkona est en effet une divinité inconnue par ailleurs. Certains chercheurs ont même supposé qu'il existait un lien entre elle et le village d'Anath, situé à quelques dizaines de kilomètres de Doura-Europos (cf. P. R. V, p. 144). [↔]
10. KAIZER, 2006B, p. 101. [↔]
11. P. R. V, p. 153-156. [↔]
12. P. R. V, p. 153-155. [↔]
13. CUMONT, 1926, n°1, n° 17, n° 25b. P. R. II, n° 2, n° 4. P. R. IV, n° 168. [↔]
14. CUMONT, 1926, n° 25a. [↔]
15. CUMONT, 1926, n° 10, n° 12. P.R. II, n°3 [↔]
16. CUMONT, 1926, n° 10. [↔]
17. CUMONT, 1926, p. 102-106. [↔]
18. CUMONT, 1926, p. 108. [↔]
19. PEKARY, 1986. [↔]
20. BREASTED, 1922A, p. 202. [↔]
21. La présence de ce croissant de lune reste toutefois largement sujette à caution. [↔]
22. KAIZER, 2006a. [↔]
23. CUMONT, 1926, p. 94. [↔]
24. L'interprétation n'est pas entièrement satisfaisante, dans la mesure où l'objet ne présente pas les renflements caractéristiques de l'*infula*, dus aux flocons de laine qui la composent. [↔]
25. CUMONT, 1926, p. 45-48, 66-69. [↔]
26. MESNIL DU BUISSON, 1962, p. 559-563. [↔]
27. ROUSSELLE, 1993, p. 564. [↔]
28. ROUSSELLE, 1993, p. 570-574. [↔]
29. HOPKINS, 1941, p. 20-25. [↔]
30. CUMONT, 1926, n° 19 : οὐ τόπος δ' προέληπτε [↔]
31. P. R. VII-VIII, n° 888 'Ετους βλυ' / Σέλευκος / (...) / (...) / (...) / (...) / ἀνήγειρεν Διὶ Θεωῖ / τὸν ναὸν καὶ τὰ / θυρώματα καὶ / τὴν τῶν εἰκόνων / γ[ρ]αφὴν πᾶσαν. [↔]
32. CUMONT, 1926, p. 143-144. [↔]
33. DANDRAU, 2005, p. 114, 117. [↔]
34. Une grande majorité des quatre-cents pièces d'habitation de Délos ayant conservé des traces de peinture pariétale témoigne par exemple de la fréquence de cette utilisation de la fresque. Cf. HELLMANN, 2002, p. 250. [↔]
35. SCHLUMBERGER, 1970, p. 106. [↔]
36. ROSTOVTZEFF, 1938, p. 81. [↔]
37. CUMONT, 1926, p. 152. [↔]
38. BREASTED, 1922A, p. 189. [↔]
39. CUMONT, 1926, p. 55. [↔]

40. ALLAG, 2005, p. 110. [↔]
41. DIRVEN, 1999, p. 258. [↔]
42. P.R. V, p. 173-174. [↔]

MODIFIER