

La mosaïque de Palestrina et les *pharaonica* d'Alexandrie.
 Réflexions sur deux études de P.G.P. Meyboom, *The Nile Mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy* (1995) et F. Coarelli, « La *pompé* di Tolomeo Filadelfo e il mosaico nilotico di Palestrina », *Ktèma* 15 (1990)

Fabienne Burkhalter

Citer ce document / Cite this document :

Burkhalter Fabienne. La mosaïque de Palestrina et les *pharaonica* d'Alexandrie. Réflexions sur deux études de P.G.P. Meyboom, *The Nile Mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy* (1995) et F. Coarelli, « La *pompé* di Tolomeo Filadelfo e il mosaico nilotico di Palestrina », *Ktèma* 15 (1990). In: Topoi, volume 9/1, 1999. pp. 229-260;

doi : <https://doi.org/10.3406/topoi.1999.1819>

https://www.persee.fr/doc/topoi_1161-9473_1999_num_9_1_1819

Fichier pdf généré le 27/10/2018

LA MOSAÏQUE NILOTIQUE DE PALESTRINA ET LES PHARAONICA D'ALEXANDRIE *

Réflexions sur deux études de P.G.P. MEYBOOM, *The Nile Mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy*, Leiden (1995) et F. COARELLI, « La pompé di Tolomeo Filadelfo e il mosaico nilotico di Palestrina », *Ktema* 15 (1990), p. 225-251.

La mosaïque de Palestrina est un des grands chefs d'œuvre de l'Antiquité, un des plus singuliers aussi, si l'on considère l'ampleur et l'originalité de son sujet. La mosaïque représente la crue du Nil, ou l'Éthiopie et l'Égypte sous les eaux de la crue. Ce point est le seul que personne ne conteste. Mais ce vaste tableau, qui évoque l'exotisme et la fertilité des terres arrosées par le grand fleuve, est composé d'une série de scènes et de détails qui posent de nombreux problèmes d'interprétation. Les lectures qui en ont été proposées sont aussi multiples que variées. Elles se concentrent en général sur des problèmes iconographiques particuliers sans tenir compte de l'unité de la mosaïque, comme si le mode de représentation adopté par l'artiste dans certaines parties de la composition pouvait être dissocié de celui mis en œuvre dans le reste du tableau. Or, s'il est vrai que la mosaïque présente des détails difficiles à comprendre, qui échappent au spectateur d'aujourd'hui et nécessitent des explications, il est également vrai qu'elle répond à une conception et un projet unitaire, où l'ensemble des scènes et des détails se fondent et s'articulent en un tout organiquement cohérent.

* Je remercie chaleureusement les Prof. Claude Bérard et Pierre Ducrey, ainsi que l'Association des amis de l'art antique, qui m'ont permis de présenter cette nouvelle interprétation de la mosaïque nilotique à l'Université de Lausanne ; j'ai tiré grand profit des remarques qui m'ont été faites au cours de la discussion. Je me dois de remercier aussi J. Arce pour ses conseils et ses avis, et les éditeurs de *Topoi* pour la patience avec laquelle ils ont supporté mes retards.
NDLR : la Rédaction a dû composer le texte de F. Burkhalter en petit corps pour respecter la pagination du volume déjà établie.

La mosaïque, qui se trouve aujourd'hui au Musée archéologique national de Palestrina, décorait le sol d'un nymphée aménagé dans l'abside d'un édifice situé au Nord du forum de Préneste. Son contour et sa composition actuelle ne correspondent pas à ceux qu'elle présentait dans l'Antiquité. En effet, cette œuvre, dont les premières mentions remontent à la fin du XVI^e s., subit de nombreux avatars après sa découverte¹. Entre 1624 et 1626, la mosaïque, qui était située dans les soubassements du Palais archiépiscopal de Préneste, fut retirée de son emplacement original sur l'ordre du cardinal Andrea Peretti, alors évêque de Préneste ; l'œuvre, découpée en panneaux, fut transportée à Rome — sans qu'aucun plan n'en ait été fait, précise un manuscrit de l'époque² — et offerte au cardinal Magalotti, qui en fit don à son neveu, le cardinal Francesco Barberini, à l'exception d'un panneau, celui de la pergola, qu'il donna au Grand Duc de Toscane, Francesco de Medici. Ce panneau isolé, qui se trouve aujourd'hui au Pergamonmuseum de Berlin, est du plus haut intérêt : il permet d'une part d'observer la façon dont la mosaïque antique fut découpée pour être transportée à Rome, mais il permet aussi, et surtout, d'admirer le talent de l'artiste qui fut chargé de restaurer la mosaïque.

Cet artiste, Giovanni Battista Calandra, dirigeait l'atelier qui travaillait aux mosaïques de Saint-Pierre. Rien n'illustre mieux son habileté et son respect pour l'original que la reproduction qu'il fit de la scène de la pergola pour remplacer le panneau qui manquait³. Vers 1630, quand la mosaïque, remontée et restaurée par Calandra, se trouvait donc à Rome, des aquarelles d'une grande précision en furent faites à la demande du Commendatore Cassiano dal Pozzo, aristocrate et intellectuel italien établi à Rome, célèbre pour son patronage des arts et des sciences, et proche du cardinal F. Barberini⁴. Dix ans plus tard, en 1640, la mosaïque fut ramenée de Rome à Palestrina, où le même Calandra fut chargé de la réinstaller dans une salle du nouveau Palazzo Barberini⁵. La mosaïque souffrit de graves dommages au cours de ce deuxième transport. Fort de sa connaissance de l'œuvre et des copies en couleur qui en avaient été faites quand elle était à Rome, Calandra la restaura le plus fidèlement possible et la réinstalla dans l'espace absidal qui lui avait été assigné dans le Palazzo Barberini⁶. Cet espace était plus étroit

-
1. L'histoire en a été minutieusement retracée par H. WHITEHOUSE, *The Dal Pozzo copies of the Palestrina mosaic*, BAR Suppl. Ser. 12 (1976) (désormais cité : WHITEHOUSE) ; cf. aussi P.M. MEYBOOM, *The Nile Mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy*, Leiden (1995), p. 1-7 et 191-196, en particulier les notes (désormais cité : MEYBOOM).
 2. Cf. MEYBOOM, p. 192-193, n. 4.
 3. Les deux panneaux sont illustrés côte à côte dans MEYBOOM, fig. 20 et 21 (malheureusement en noir et blanc).
 4. Le British Museum a consacré une exposition à l'extraordinaire collection de dessins de Cassiano dal Pozzo en 1993. Je remercie Gloria Mora de me l'avoir signalée et de m'avoir prêté le catalogue, intitulé *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, Quaderni Puteani 4* (1993) ; F. Haskell trace un excellent portrait de Cassiano del Pozzo dans l'introduction, p. 1-10.
 5. Le Palazzo Barberini de Palestrina fut réédifié sous sa forme actuelle par Taddeo Barberini, frère du cardinal F. Barberini, vers 1640.
 6. MEYBOOM, p. 3 et 194-195, n. 7.

que le nymphée antique où la mosaïque avait été découverte⁷. Calandra dut donc y adapter la mosaïque, en lui donnant la forme et la composition qu'on lui connaît encore aujourd'hui.

Des travaux de restauration entrepris au lendemain de la seconde guerre mondiale permirent de distinguer les parties originales de la mosaïque de celles qui avaient été restaurées par Calandra⁸. Ils firent apparaître l'importance de ces dernières et mirent en évidence le rôle fondamental que jouèrent les dessins de Cassiano dal Pozzo pour reconstituer la mosaïque. L'existence de ces dessins était connue grâce à un inventaire qu'un historien de l'époque en avait dressé dans un ouvrage sur Palestrina⁹. Mais les dessins eux-mêmes étaient perdus. Or, ils furent retrouvés récemment dans les collections de la Bibliothèque Royale du Château de Windsor¹⁰. La découverte et la publication de ces dessins par H. Whitehouse marque un tournant crucial dans l'historiographie de la mosaïque. Grâce à eux, en effet, il est devenu possible de distinguer, parmi les parties restaurées par Calandra, celles qui respectent fidèlement l'œuvre originale, et celles qui sont des créations de l'artiste destinées à adapter la mosaïque à son nouvel emplacement. Il en ressort plusieurs nouveautés, dont deux sont particulièrement importantes pour l'interprétation de l'œuvre.

La première concerne la place que la grande scène qui se déroule au premier plan occupait dans la composition générale de la mosaïque (*Fig. 1*) : au lieu d'être décalée sur la droite, comme elle l'est dans la mosaïque actuelle, cette grande scène occupait l'axe central de la composition ; on observe, en effet, que le mur d'enceinte crénelé muni d'une tour qui se trouve au-dessus de cette scène — à droite du tableau représentant une hutte arrondie entourée de trois paysans égyptiens (deux devant la porte, et un autre, derrière, paissant sa vache), et en dessous de celui représentant un vol d'ibis autour d'un petit édifice arrondi — qui s'interrompt abruptement dans la mosaïque actuelle, se raccordait à la tour isolée qui se trouve à droite du tableau représentant un nilomètre et un temple ; la scène de la pergola, représentant deux groupes de personnes en train de festoyer, ainsi que celle de la hutte arrondie, ne pouvaient pas occuper la place qu'elles ont dans la mosaïque actuelle, et devaient donc nécessairement se trouver dans l'angle inférieur droit de la mosaïque¹¹.

-
7. L'abside où la mosaïque fut découverte avait une largeur de 6,87 m à la base, sur une hauteur de 4,35 m, tandis que les dimensions de la mosaïque actuelle sont de 5,85 m de large sur 4,31 m de haut, cf. MEYBOOM, p. 8 et 20.
 8. G. GULLINI, *I mosaici di Palestrina*, Roma (1956) : ce livre indispensable offre une série de planches qui permettent de confronter les parties originales de la mosaïque et les restaurations de G.B. Calandra.
 9. J.M. SUARESIUS (J.-M. Suarès), *Praenestes antiquae libri duo*, Rome (1655).
 10. WHITEHOUSE, *passim* ; la collection de dessins de Cassiano dal Pozzo, mise en vente par ses héritiers, fut acquise par le roi Georges II en 1762. On trouve un bref résumé de leur histoire par H. Whitehouse, accompagné de trois reproductions en couleur d'excellente qualité dans le catalogue cité *supra*, n. 4, p. 115-118.
 11. On distingue relativement bien les marques du découpage dans la partie de gauche de la mosaïque, qui est celle où les interventions de Calandra sont le plus visibles ; le fait que la scène de la pergola ne soit pas à sa place explique sans doute la différence anormale de largeur entre les deux côtés du treillis (MEYBOOM, p. 33) ; voir également le déplacement de la sphinge, qui était à l'origine au-dessus du serpent en haut à gauche de la mosaïque (MEYBOOM, p. 20-22 et fig. 10-11) ; on

La seconde nouveauté concerne la grande scène qui se déroule autour du grand édifice à colonnes ; cette nouveauté est d'une telle importance qu'elle bouleverse toutes les interprétations antérieures. En effet, un des dessins de Cassiano dal Pozzo révèle l'existence d'un fragment original qui faisait partie de cette scène — mais qui ne figure pas dans la mosaïque actuelle — qui représente la partie supérieure d'un parasol légèrement incliné (*Fig. 2*)¹². Or, le fait d'être accompagné d'un porteur de parasol était un privilège royal qui laisse peu de doute sur le fait que les personnages qui étaient abrités dessous étaient de rang royal. Le roi lui-même, ainsi que la ou les personnes qui l'accompagnaient, ne sont pas conservés. Au-dessus du parasol, en revanche, on distingue la partie inférieure des jambes de deux personnages aux pieds dénudés. Il est possible de retrouver la place de ce fragment dans la mosaïque originale : il se trouvait à droite du personnage féminin qui tient une palme dans la main gauche et un *kyathos* dans la droite, qui est d'ailleurs esquissé sur le même dessin de Cassiano dal Pozzo¹³. Ce nouveau fragment atteste donc que le roi, protégé du soleil par un porteur de parasol, était représenté en contrebas de l'édifice central, au tout premier plan de la mosaïque. On ignore s'il était seul, ou s'il était accompagné de la reine, ce que le caractère cérémonial de la scène inciterait à penser. Les personnages qui sont représentés au-dessus de lui sont vêtus de la même tunique que les prêtres qui participent à la procession sur la droite de la scène. Le quai sur lequel ils se tiennent est dans le prolongement de celui sur lequel s'avance la procession. Il n'y a donc pas de doute qu'il s'agissait de deux prêtres égyptiens. L'existence de ce fragment implique que le quai et le mur d'enceinte crénelé qui s'élève à droite du grand édifice à colonnes étaient plus longs qu'ils ne le sont dans la mosaïque actuelle.

Pour une raison inexplicable, H. Whitehouse n'a pas inclus ce fragment dans sa proposition finale de reconstitution de la mosaïque de Palestrina, bien qu'elle le considère comme authentique et qu'elle lui consacre un excellent commentaire. Comme son ouvrage est avant tout une publication des dessins de dal Pozzo, elle s'abstient de même d'aborder les nouveaux problèmes d'interprétation posés par sa découverte. Deux études importantes sur la mosaïque de Palestrina sont apparues depuis, l'une de Filippo Coarelli, en 1990¹⁴, l'autre de Paul G.P. Meyboom, en 1995. Bien que Coarelli connaisse le livre de Whitehouse¹⁵, il semble que le fragment représentant le parasol royal et les jambes des prêtres lui ait échappé, car il n'y fait aucune allusion. Meyboom est le premier qui intègre ce nouvel élément dans une reconstitution graphique de la mosaïque originale (*Fig. 3*). Son dessin montre bien que la présence du roi au centre de la grande scène qui se déroule au premier plan de la mosaïque et modifie considérablement l'iconographie de celle-ci.

trouve une excellente reproduction en couleur du dessin de la sphinge et de celui de la pergola dans le catalogue cité *supra*, n. 4, p. 116 et 118 (n° 70 et 72).

12. Dessin n° 19214 (Suarez tab. 18 : « umbrella »), cf. WHITEHOUSE, p. 19-20 ; la présence du dessin atteste que ce fragment fut transporté avec le reste de la mosaïque à Rome ; les commentaires de Whitehouse sont extrêmement clairs et ne laissent aucun doute sur son authenticité.
13. Les contours du dessin montrent que la mosaïque originale était fortement abîmée à cette place, ce qui explique sans doute, selon l'hypothèse de Whitehouse, que Calandra ait renoncé à inclure le fragment dans sa dernière restauration.
14. F. COARELLI, « La *pompé* di Tolomeo Filadelfo e il mosaico nilotico di Palestrina », *Ktema* 15 (1990), p. 225-251 (désormais cité : COARELLI).
15. COARELLI cite l'ouvrage de H. Whitehouse à plusieurs reprises (p. 235, n. 55 ; p. 241, n. 87 ; p. 244).

On est donc surpris du peu d'importance qu'il y prête dans son interprétation générale, et de lire, au terme du chapitre qu'il consacre à la reconstruction de la mosaïque originale, que la principale différence qui la distinguait de la mosaïque actuelle concernait sa composition, vu que la position centrale de la scène du pavillon faisait que « le pavillon, le propylon et le temple égyptien situé à droite de la mosaïque », étaient plus ou moins alignés sur un axe oblique reliant le milieu du premier plan au bord supérieur droit de l'œuvre ¹⁶.

Les deux études de Meyboom et de Coarelli, qui sont totalement indépendantes l'une de l'autre ¹⁷, arrivent à des conclusions totalement opposées. Si l'un cherche la clé d'interprétation de l'œuvre dans la religion égyptienne, l'autre considère qu'il s'agit d'une œuvre purement hellénistique où les éléments égyptiens font figure d'intrus. Les deux auteurs ne s'accordent pratiquement que sur la datation, qu'ils situent, avec des arguments décisifs fondés sur le contexte archéologique dans lequel elle fut retrouvée, dans le dernier quart du 2^e s. av. J.-C. Ces deux études ont le mérite de mettre en évidence les problèmes de méthode que pose la mosaïque, et de faire ressortir les principaux écueils auxquels se heurte l'interprète moderne quand il tente de l'analyser.

I. L'interprétation égyptienne de P.G.P. Meyboom

Comme tous ses prédécesseurs, Meyboom distingue deux parties dans la mosaïque de Palestrina. La partie supérieure, peuplée de chasseurs noirs et d'animaux africains, représente l'Éthiopie ; la faune variée qui y apparaît, accompagnée de légendes, était connue en Égypte ptolémaïque grâce au jardin zoologique installé dans l'enceinte des *basileia* ; certains de ces animaux exotiques sont d'ailleurs les mêmes que ceux qui défilèrent devant les Alexandrins émerveillés lors de la célèbre procession organisée par Ptolémée II Philadelphe à l'occasion des premières *Ptolemaia* ¹⁸. On les retrouve encore, dans des scènes de chasse, sur les parois d'une tombe hellénistique de Marissa, ville qui fut sous contrôle ptolémaïque de 274 à 175 av. J.-C. ¹⁹. Il convient d'ajouter qu'un rouleau de papyrus d'époque ptolémaïque, découvert récemment, contient une série de croquis de ces mêmes animaux ; le niveau artistique remarquable de ces dessins, destinés sans aucun doute à servir de modèles, atteste l'intérêt que suscitait ce genre de représentations au début de l'époque romaine ²⁰. Il est important de noter avec Meyboom que l'artiste de la mosaïque Barberini représente correctement ces animaux, mais les situe dans un paysage rocheux de Basse Nubie, alors qu'un certain nombre d'entre eux avaient pour milieu

-
16. MEYBOOM, p. 6-7. Il convient de préciser que l'auteur connaît parfaitement les dessins dal Pozzo, dont il a tiré le meilleur parti pour l'interprétation iconographique des détails isolés de la mosaïque.
 17. MEYBOOM, p. 1, explique dans son introduction qu'il n'a pas pu tenir compte de l'étude de Coarelli, qu'il résume brièvement en quelques lignes et traite d'entièrement spéculative.
 18. Ath., *Deipnosoph.* V, 201 c ; pour un traitement monographique de la procession, cf. E. E. RICE, *The Grand Procession of Ptolemy Philadelphus*, Oxford (1983).
 19. MEYBOOM, p. 44 s. et fig. 56-65.
 20. C. GALAZZI, B. KRÄMER, « Artemidor im Zeichensaal. Eine Papyrusrolle mit Text, Landkarte und Skizzenbüchern aus späthellenistischer Zeit », *ArchPapf.* 44 (1998), p. 189-208, en particulier p. 201-203.

naturel les vastes plaines de la savane africaine. Cette donnée s'avèrera importante, du point de vue méthodologique, pour identifier les sites représentés par l'artiste dans la partie inférieure de la mosaïque.

La partie qui soulève de véritables problèmes, et où l'interprétation de Meyboom devient des plus discutables, est précisément la partie inférieure de la mosaïque, qui représente l'Égypte sous les eaux de la crue. Meyboom la découpe abruptement en un certain nombre de scènes et de tableaux, qu'il tente d'identifier séparément sur la base de critères extrinsèques, sans dire un mot de la composition générale de l'œuvre. Ce découpage arbitraire le conduit à des identifications insoutenables, qui sont incompatibles avec l'esprit et l'iconographie générale de la mosaïque, et l'amènent même à nier l'unité de la grande scène centrale qui se déroule, en présence du roi, au premier plan de la représentation.

Le nilomètre et le temple

Le premier tableau commenté par l'auteur est celui du nilomètre et du temple qui se trouvent dans la partie de gauche de la mosaïque (*Fig. 4*)²¹. Comme les temples égyptiens avaient tous un nilomètre, Meyboom n'est pas sûr qu'il faille nécessairement chercher à identifier celui qui est représenté sur la mosaïque. Les roches qui affleurent au-dessus de la scène, qui semblent indiquer que l'on est proche de la première cataracte, ainsi que la forme arrondie du puits, l'incitent pourtant à reconnaître le nilomètre d'Assouan, et à considérer le petit sanctuaire de type hellénistique qui s'élève à côté comme un sanctuaire d'Isis, dont l'existence nous serait par ailleurs inconnue.

Le temple égyptien

Meyboom identifie ensuite le temple égyptien qui se trouve à la même hauteur que le nilomètre, dans la partie droite de la mosaïque. L'entrée du temple est flanquée de quatre statues d'Osiris — deux de chaque côté — et surmontée de la statue d'un aigle aux ailes déployées. Comme l'association entre Osiris et l'aigle aux ailes déployées est propre aux temples d'Osiris et se retrouve sur des monnaies du 2^e s. ap. J.-C. et des jetons en os du 1^{er} s. ap. J.-C., sur lesquels est inscrit le nom de Canope, Meyboom en conclut que ce grand temple égyptien comme le temple d'Osiris à Canope²².

La procession

La procession qui est représentée à droite, au premier plan de la mosaïque, retient particulièrement l'attention de Meyboom, qui y trouve la clé d'interprétation de l'ensemble de l'œuvre (*Fig. 5*)²³. L'auteur s'interroge tout particulièrement sur l'objet que les prêtres égyptiens portent sur une litière (*ferculum*). Cette partie de la mosaïque est fortement restaurée et présente plusieurs différences par rapport au dessin correspondant de Cassiano dal Pozzo²⁴ : sur ce dessin — reproduisant, rappelons-le, l'état de la mosaïque après son premier transport à Rome — les quatre porteurs qui soutenaient la litière étaient bien visibles, alors qu'on n'en voit plus que deux et les bras d'un troisième sur la mosaïque actuelle ; mais surtout, le coffre allongé qu'ils portaient n'était surmonté d'aucun objet, tandis que ce même coffre sert de base, aujourd'hui, à un candélabre ou *thumiatérion*. Il

21. MEYBOOM, p. 28-29 et 51-53.

22. *Ibid.*, p. 30-31 et 53-55.

23. *Ibid.*, p. 38-41 ; 55-60 et 144-146.

24. Pour le dessin, cf. WHITEHOUSE, n° 16, fig. 16a ; une excellente reproduction en couleur en est donnée dans le catalogue cité *supra*, n. 4, n° 71, p. 117.

est de même probable que la scène se prolongeait sur la droite, vu que les musiciennes — selon l'identification de Meyboom — qui suivent les prêtres égyptiens se retournent pour regarder quelque chose qui n'est plus visible aujourd'hui. Meyboom pense que le candélabre ou *thumiatérion* est une création de Calandra, et que la mosaïque originale ne représentait que le coffre allongé que les prêtres soutenaient sur leurs épaules, dans lequel il propose de reconnaître un sarcophage rituel d'Osiris. Il interprète donc la scène comme la procession funèbre qui avait lieu chaque année, au mois de Choiak, dans l'*Abaton*, c'est-à-dire le bois sacré de l'île de Bigeh (Haute-Égypte), où se trouvait le tombeau du dieu. Ce lieu, que seuls les prêtres avaient le droit de fouler, était étroitement lié à la crue : c'est là qu'autour du 20 juin, le Nil manifestait ses premiers signes de croissance ; vers le milieu du mois de novembre, quand les eaux rentraient dans le lit du fleuve et s'enfouissaient sous terre, on y célébrait la mort d'Osiris, symbole de la mort et de la résurrection de la végétation ²⁵. Meyboom pense que le sarcophage porté par les prêtres égyptiens sur la mosaïque contenait la momie rituelle du dieu, et suppose que la barque sacrée qui avait amené cette dépouille sacrée jusqu'à l'*Abaton* était représentée à droite, dans la partie perdue de la mosaïque. Il souligne que la proximité du grand temple égyptien, placé juste au-dessus du « débarcadère » où s'engage la procession, devait suggérer au spectateur averti le long voyage que la momie avait réalisé entre Canope et la Haute-Égypte. La procession se dirigeait vers le bois sacré, entouré d'un mur d'enceinte crénelé, représenté entre le grand édifice à colonnes et le « débarcadère » ; une petite porte aménagée dans le mur y donnait accès ; suivant Meyboom, les prêtres s'apprêtaient à franchir cette porte avec la momie du dieu. Le caractère funéraire du lieu était souligné par la statue d'Anoubis dressée sur un socle élevé, à droite du « débarcadère ».

L'attroupement devant le pavillon

Meyboom considère que la scène du premier plan, présidée par le couple royal, pouvait représenter l'un des nombreux banquets qui étaient organisés un peu partout en Égypte pendant l'époque de l'inondation (*Fig. 6*). La proximité de la procession funéraire lui suggère cependant qu'il pouvait s'agir plus précisément du banquet qui allait suivre la cérémonie de l'enterrement de la momie d'Osiris dans l'*Abaton* de l'île de Bigeh ²⁶. Selon Meyboom, le couple royal venait de débarquer de la galère qui l'avait amené sur les lieux du banquet. À la proue du navire — dont Meyboom ne sait pas s'il s'approchait du quai, ou s'en éloignait — un joueur de trompette annonçait l'arrivée des souverains (*Fig. 7*). Une prêtresse les précédait ; tenant dans la main gauche une palme, symbole de la bonne crue, elle élevait bien haut, dans la droite, un *kyathos* qu'elle tendait à un officier ou *stratège* qui s'avançait vers elle avec un rhyton ou une corne d'abondance. Le grand édifice à colonnes devant lequel la scène se déroule n'était pas, aux yeux de Meyboom, un édifice sacré — temple ou sanctuaire —, mais une simple exèdre ou un kiosque pour les banquets. Le groupe de soldats qui se tenaient devant cet édifice pouvaient aussi bien représenter la garde ptolémaïque macédonienne qu'une garnison locale chargée de veiller sur l'île funéraire. Quant aux souverains, le fait qu'ils aient une position centrale, au premier plan de la mosaïque, avait une signification qui dépassait le contexte précis et limité du banquet, et faisait d'eux les grands protagonistes de l'ensemble des cérémonies et des festivités qui étaient célébrées dans tout le pays pendant l'inondation.

Meyboom ne voit qu'une objection à son interprétation : le festival de Choiak ne coïncidait pas avec l'époque où les eaux de la crue arrivaient à leur plus haut niveau, mais avec celle où elles s'enfonçaient sous terre et laissaient le sol dénudé, prêt à être

25. Description du festival de Choiak : MEYBOOM, p. 63.

26. *Ibid.*, p. 34-37 et 64-70.

ensemencé. L'auteur relève bien que la façon de compter les jours du calendrier égyptien d'époque ptolémaïque entraîna un décalage progressif entre la date du festival et celle de la décrue, mais il reconnaît que, malgré ce décalage, le festival de Choiak ne coïncida jamais, pendant l'époque gréco-romaine, avec une période de haute crue. Il en conclut que la mosaïque représentait plusieurs moments de la crue, et que l'ensemble de l'iconographie combinait divers aspects naturels et rituels de son cycle, comme l'inondation, l'enterrement d'Osiris, le début du Nouvel An (fête par excellence que présidaient les rois/pharaons), la renaissance de la végétation : « The Nile Mosaic, therefore, offers a comprehensive symbolic picture of the inundation comprising all its aspects, the inundation as a natural phenomenon, the ceremonies and festivities connected with it, and its results »²⁷.

L'interprétation de Meyboom soulève de nombreuses objections. Celle du décalage de plusieurs mois entre l'époque de la haute crue et le festival de Choiak n'est pas des moindres, et les arguments avancés par l'auteur pour y répondre — la diversité des époques et la combinaison des aspects naturels et rituels de la crue — ne suffisent pas à nous convaincre. En effet, les scènes égyptiennes qui composent la mosaïque se déroulent toutes dans un paysage inondé par les eaux du Nil. Les belles grappes de raisin bien mûr qui pendent de la treille indiquent, elles aussi, que l'on est à la fin du mois d'août²⁸. Aucun indice ne permet de les situer à un moment différent du cycle de la crue.

L'interprétation de la procession comme l'enterrement rituel de la momie d'Osiris pose elle aussi un problème : en effet, on sait, grâce à deux décrets sacrés gravés sur des rochers proches de l'embarcadère de l'*Abaton*, qu'il existait une loi qui interdisait de jouer du tambour, de la harpe ou du hautbois dans le bois sacré²⁹. Or, dans la mosaïque, des musicien(ne)s qui jouent de la double flûte et du tambourin participent à la procession et s'apprêtent à entrer dans l'enceinte sacrée. Outre cette première difficulté, on constate d'autre part que ces musicien(ne)s ont un air de fête qui va mal avec l'aspect lugubre des cérémonies qui étaient accomplies pendant les quatre jours de deuil que l'on célébrait en l'honneur du dieu³⁰. Les instruments de musique dont ils (elles) jouent ne sont pas les instruments graves et portants qui accompagnaient normalement les processions funèbres³¹. La tête couronnée de lierre, ces musicien(ne)s rappellent plutôt les thiasés diony-

27. *Ibid.*, p. 75.

28. C. RICCI, *La cultura della vite e la fabbricazione del vino nell'Egitto greco-romano*, *Studi Scuola Papirologica*, IV, Parte I (1924), p. 48 : « en Égypte, la date des vendanges se situait, suivant les régions, entre juillet et septembre, mais pas plus tard ».

29. J. YOYOTTE *et al.* (éds), *Strabon, Le Voyage en Égypte : un regard romain*, Paris (1997), p. 260-261 ; cette même interdiction était en vigueur dans le temple d'Osiris à Abydos, où il n'était permis ni à un chanteur, ni à un joueur de flûte ou de lyre de préluder aux rites en l'honneur du dieu, *Strab.*, XVII, 1, 44 (*ibid.*, p. 165).

30. Plut., *De Iside et Osiride*, 39.

31. Pour la musique et les instruments dont on jouait pendant les funérailles, cf. J. ARCE, *Funus imperatorum*, Madrid (1988), p. 46.

siaques, dont l'iconographie est attestée en Égypte à travers un groupe bien connu de statuettes en bronze retrouvées dans le Delta ³².

Mais l'objection la plus importante, et la plus évidente, à l'interprétation de Meyboom, réside dans l'image — pour ne pas dire la carte ou, en grec, le *schema* — de l'Égypte que la mosaïque serait censée nous offrir. Peut-être ne sera-t-il pas inutile de rappeler à ce propos les réflexions de Strabon sur la morphologie du pays : « À partir des frontières de l'Éthiopie, le Nil coule droit vers le Nord jusqu'à la région appelée Delta. Puis, "fendu à la cîme", selon l'expression de Platon, le Nil fait en quelque sorte de ce lieu le sommet d'un triangle, les deux côtés du triangle étant formés par les eaux qui se séparent dans l'une et l'autre direction et aboutissent à la mer — la branche de droite, dans la région de Péluse, celle de gauche dans la région de Canope ou du site voisin appelé Héracléion — tandis que la base est formée par la partie du littoral comprise entre la branche de Péluse et celle d'Héracléion » ³³. L'identification, proposée par Meyboom, des emplacements représentés dans la partie inférieure de la mosaïque, est totalement incompatible avec les connaissances, même élémentaires, que les anciens avaient de la géographie de l'Égypte : que le nilomètre d'Assouan et le temple pharaonique d'Osiris à Canope soient pratiquement alignés sur un même axe à mi-hauteur de la mosaïque est déjà difficile à admettre ; mais que la ou les scènes du premier plan se déroulent dans l'*Abaton* de l'île de Bigeh, à la frontière entre l'Éthiopie et l'Égypte, est tout simplement impossible. D'ailleurs, un argument décisif s'oppose à ces identifications, et permet de comprendre de façon beaucoup plus satisfaisante la représentation de l'espace égyptien offerte par la mosaïque : le nilomètre, à mi-hauteur à gauche, n'était certainement pas le nilomètre d'Assouan, mais celui de Memphis, le nilomètre officiel par excellence, celui qui servait de référence à l'administration ptolémaïque pour mesurer la montée de la crue, pour proclamer l'ouverture des canaux, et, comme disait Aelius Aristides, « sur lequel les fonctionnaires grecs se fondaient pour commencer leurs calculs ³⁴ ».

Le nilomètre de Memphis fut édifié par les Ptolémées. Diodore explique que les rois le firent aménager à cause de leur préoccupation pour la crue du fleuve, et ajoute que « les préposés à ce niloscope y mesurent avec précision la crue et envoient des lettres dans les villes pour faire connaître de combien de coudées ou de doigts le fleuve a progressé et à partir de quand commence la décrue » ³⁵. Le nilomètre de Memphis donnait des renseignements sur l'état réel de la montée des eaux, contrairement au nilomètre d'Éléphantine, qui servait, lui, à faire des prévisions sur la future inondation. En effet, comme nous l'avons déjà dit, c'était à Éléphantine, tout près de l'*Abaton* où reposait le corps d'Osiris, que les prêtres guettaient les tout premiers signes de croissance des eaux ³⁶. Strabon insiste sur ce caractère prospectif du nilomètre d'Éléphantine : « La ville qui est sur cette île [Éléphantine] possède un temple de Knouphis et un nilomètre *comme Memphis* [la comparaison est significative et montre bien que le nilomètre de Memphis était le point de

32. Cf. le catalogue de l'exposition du Petit Palais (7 mai-26 juillet 1998), *La gloire d'Alexandrie*, Paris (1998), p. 270.

33. Strab. XVII, 1, 4 (trad. P. Charvet, dans *Le Voyage en Égypte*, cité *supra*, n. 29).

34. Ael. Aristid., *Orationes XXXVI*, 115 et 20.

35. Diod., I, 36, 11.

36. F. BURKHALTER, « Irrigation et production agricole en Égypte hellénistique et romaine », in *Environnement et développement économique, Actes du colloque de Paris, 9-10 février 1995*, Paris (1995) = *Histoire, Économie et Société* 16/3 (1997), p. 345-346.

référence que tout le monde connaissait]. Le nilomètre est un puits construit en pierre bien équarries sur la rive du Nil, dans lequel sont faites des marques indiquant les crues du Nil les plus grandes, les plus petites et les moyennes, car l'eau dans le puits monte et s'abaisse avec celle du fleuve. C'est pourquoi il y a des cotes sur la paroi du puits, mesures des crues arrivées à leur terme et des autres. Des inspecteurs les examinent et communiquent leurs observations au reste de la population, pour son information ; ils savent en effet, *longtemps à l'avance*, à partir de ces signes et des délais, quand *la future inondation* se produira, et les révèlent ainsi *par anticipation*. Ce renseignement est utile, non seulement aux agriculteurs pour le réglage de la distribution de l'eau, pour les digues, les canaux, et toute chose de cet ordre, mais également aux préfets pour ce qui touche aux revenus publics, car les revenus seront d'autant plus élevés que la crue sera forte »³⁷. Le nilomètre d'Éléphantine servait donc à prévoir la qualité de la crue, contrairement au nilomètre de Memphis, qui fournissait les mesures officielles de la crue pendant toute la période où l'eau s'élevait dans le lit du fleuve.

La hauteur de la crue variait suivant les sites où on la mesurait : Aelius Aristides, qui avait séjourné plusieurs années en Égypte, rapporte que les années où la crue était bonne, le Nil s'élevait de 28 coudées à Syène et à Éléphantine, de 21 à Coptos, de 14 à Memphis, de 7 coudées à la hauteur des marais de Basse-Égypte, et plus bas encore, de 2 coudées seulement³⁸. Or, quand les auteurs anciens nous disent de combien de coudées la crue devait monter pour que les récoltes soient bonnes, c'est toujours à la hauteur de la crue mesurée à Memphis qu'ils se réfèrent. Pline rapporte, par exemple, qu'une crue de 12 ou 13 coudées était insuffisante pour inonder toutes les terres et entraînait la famine ; 14 coudées apportaient le bonheur ; 15, la sécurité ; 16, la liesse populaire³⁹. La « bonne crue », celle qu'on appelait en grec la *dikaia anabasis* et en latin l'*incrementum iustum*, était une crue de 16 coudées. Cette crue idéale est celle qui est représentée sur la statue bien connue du Nil Vatican, à travers les 16 petits *putti* qui grimpent sur le corps du dieu. Et à l'époque des sultans — époque où le nilomètre officiel se trouvait au Caire, sur l'île de Rodah, à la même hauteur que le nilomètre antique de Memphis —, on appelait encore la trace de la 16^e coudée sur le nilomètre officiel « l'eau du sultan ».

Il n'y a donc pas de doute que le nilomètre représenté sur la mosaïque était bien le nilomètre de Memphis. L'eau qui miroite sous la margelle indique que la crue était excellente, et contribue à créer l'atmosphère de fête et de prospérité qui se dégage de l'ensemble de l'œuvre. Cette identification donne un point de repère géographique important pour identifier les autres sites de la mosaïque. Elle permet d'affirmer que l'espace géographique que l'artiste avait en tête s'étendait des sources du Nil jusqu'à la côte méditerranéenne, de l'Éthiopie — pays sauvage et semi-mythique — aux lacs et marais du Nord du Delta où se jetaient les eaux du grand fleuve. Ce faisant, elle montre que l'identification des sites proposée par Meyboom n'est pas correcte, et que l'interprétation des scènes qui sont censées s'y dérouler ne l'est sans doute pas non plus.

37. Strab. XVII, 1, 48 (trad. P. Charvet, dans *Le Voyage en Égypte*, cité *supra*, n. 29).

38. Ael. Aristid., *Orationes*, XXXVI, 115.

39. Plin., *Hist. Nat.*, V, 58.

II. L'interprétation hellénistique de F. Coarelli

Topographie

Filippo Coarelli considère à juste titre que la mosaïque nilotique représente le territoire qui s'étendait de l'Éthiopie — figurée dans la partie supérieure de la mosaïque — jusqu'aux côtes de la Méditerranée. Il relève la convention graphique adoptée par l'artiste, qui consistait à représenter le cours rectiligne du fleuve en phases successives qui serpentaient de gauche à droite et de droite à gauche, en traçant, comme il dit, une sorte d'itinéraire « boustrophédique »⁴⁰. Une convention, soulignons-le, qui fut utilisée jusqu'au siècle dernier pour représenter à vol d'oiseau le territoire étiré de l'Égypte, comme le montre le frontispice souvent cité de la *Description de l'Égypte* (1809) ou, moins connu, mais encore plus frappant, le frontispice du *Panorama d'Égypte et de Nubie* d'Hector Moreau (1841)⁴¹.

C'est en fonction de ce cadre géographique général que Coarelli identifie les scènes et les tableaux de la mosaïque, où il croit reconnaître Éléphantine, Hermoupolis Magna, Memphis, Alexandrie et Canope. Cette approche est certainement la bonne, même si le détail des identifications ne nous paraît pas entièrement correct. En effet, Coarelli considère que le nilomètre représenté à gauche de la mosaïque est celui d'Éléphantine, en se fondant — abusivement — sur le texte de Strabon cité plus haut, et en ignorant les indications de Diodore et les renseignements relatifs au nilomètre officiel de Memphis offerts par les sources papyrologiques et archéologiques⁴². Cette erreur le conduit à identifier le grand temple égyptien situé à droite de la mosaïque comme Memphis ; il croit trouver un argument en faveur de cette identification dans la présence, à proximité du temple, d'un cargo et d'un homme monté sur une mule, suivi d'un autre à pied chargé d'un pesant fardeau, qui lui semblent souligner la fonction de « nœud de communication terrestre et fluviale » de la seconde ville d'Égypte⁴³. Mais l'orientation du cargo qui apparaît à gauche du temple, qui s'engage justement sur la section du fleuve qui va du temple pharaonique jusqu'au complexe sacré du nilomètre, indique précisément le contraire : le grand temple pharaonique est situé en amont, tandis que le nilomètre et le temple hellénistique sont situés en aval et représentent Memphis. L'argument — avancé également par Meyboom — consistant à reconnaître la première cataracte dans les quelques rochers qui émergent de l'eau au-dessus du nilomètre n'est guère convaincant : le paysage éthiopien commence précisément au-dessus du grand temple pharaonique, dans les rochers où des chasseurs noirs armés d'arcs et de boucliers traquent le lynx et la *crocodilopardalis*.

À mi-chemin entre le temple pharaonique et le nilomètre se dresse un petit édifice tronconique entouré d'un vol d'ibis ; suivant une suggestion très convaincante de J.-C. Grenier, Coarelli propose d'y reconnaître Hermoupolis Magna, où se trouvait le sanctuaire du grand dieu Thôt en l'honneur duquel on élevait des ibis sacrés⁴⁴.

40. COARELLI, p. 238 et 241.

41. Le frontispice de la *Description de l'Égypte* est reproduit, entre autres, par MEYBOOM, fig. 66 ; pour une illustration du frontispice du *Panorama d'Égypte et de Nubie* d'Hector Moreau, cf. D. MARIE, *Le Nil des Pharaons*, Paris (1998), p. 16-17.

42. COARELLI, p. 243-244.

43. *Ibid.*, p. 241.

44. *Ibid.*, p. 243 et n. 92.

Considérant que la mosaïque respecte la géographie égyptienne et les points cardinaux, Coarelli pense que le tableau du premier plan représentait Alexandrie. La scène qui se déroule devant l'édifice à colonnes, en présence d'un petit détachement de soldats, est à ses yeux la plus importante de toute la mosaïque. Mais il passe sous silence le dessin du fragment représentant le parasol royal et les jambes des deux prêtres, qui faisait pourtant partie de cette scène ; il ne cite Whitehouse que pour réfuter l'idée que le panneau représentant la pergola se soit trouvé, à l'origine, dans l'angle droit de la mosaïque⁴⁵. Cette objection n'est pas sans importance. En effet, Coarelli considère, comme d'autres avant lui, que la pergola, placée à gauche de la ville — et donc à l'Est dans une perspective géographique — représentait Canope, célèbre pour les fêtes et les banquets qu'on y célébrait. Or, cette identification n'est plus valable si l'on déplace le tableau dans l'angle droit de la mosaïque. Nous verrons plus loin que cette scène, qui s'intègre parfaitement dans la célébration symposiaque du premier plan, pouvait très bien se situer dans les zones résidentielles de villas qui s'élevaient sur les bords du lac Maréotis, au Sud d'Alexandrie.

Scène du premier plan

Mais revenons à l'iconographie de la scène qui se déroule au premier plan. Coarelli croit observer une coïncidence parfaite entre le décor dans lequel elle se déroule et la description d'Alexandrie par Strabon⁴⁶ ; à gauche : le Cap Lochias, où se trouvaient les *basileia*, derrière : les jardins, où étaient situés les *palais intérieurs*, constitués de pavillons cachés dans la végétation ; la grande tour qui s'élève à gauche des jardins serait une tour citée dans le 3^e livre des Maccabées, sous le nom de « tour du palais ». Coarelli croit reconnaître des *neoria*, c'est-à-dire des abris pour bateaux militaires, dans les petites cavités régulières qui s'ouvrent dans le mur du quai. Cette interprétation lui offre un argument de plus en faveur de son identification, puisque Strabon nous dit qu'en dessous des *palais intérieurs* se trouvait un port artificiel, qui était réservé à l'usage du roi. Toute la scène — y compris la procession, à droite — se déroulerait donc dans le Grand Port oriental d'Alexandrie. L'île représentée à droite, au premier plan, correspondrait à l'île de Pharos, dont les textes nous rapportent qu'elle était peuplée de petites gens, pêcheurs et agriculteurs. Il est évidemment gênant que l'artiste n'y ait pas représenté le phare, mais Coarelli avance deux (ou même trois) hypothèses pour l'expliquer : ou bien le modèle de la mosaïque serait antérieur à la construction du phare (« édifié immédiatement après 280 av. J.-C. »), ou bien, le phare serait à reconnaître dans la tour à deux étages située à l'extrémité orientale de l'île ; dans ce cas, il s'agirait d'une représentation simplifiée du monument, à moins qu'il ne s'agisse d'une représentation du phare quand il était encore inachevé, ce qui aurait l'avantage de dater le modèle de la mosaïque d'immédiatement après 280 av. J.-C., c'est-à-dire des toutes premières années du règne de Ptolémée II Philadelphe.

Scène devant l'édifice à colonnes

Si cette identification de la topographie alexandrine représentée sur la mosaïque est plus que discutable — et nous y reviendrons plus bas — l'interprétation de la scène qui se déroule devant l'édifice à colonnes est, elle, totalement inacceptable. En effet, Coarelli découvrant une coïncidence frappante entre la représentation de la mosaïque et la description de la grande procession de Ptolémée II Philadelphe par Callixène de Rhodes — transmise par Athénée —, pense que cette scène offrait une illustration synthétique des

45. *Ibid.*, p. 241, n. 87.

46. *Ibid.*, p. 238-241.

cérémonies liées aux premières *Ptolémaia* ⁴⁷. D'après lui, on trouverait chez Callixène lui-même la preuve qu'il existait à Alexandrie des peintures — ou peut-être plutôt, des cahiers de dessins, qui — comme la mosaïque — représentaient, jusqu'aux moindres détails, tout ce qui avait rapport à la fête. En effet, Callixène mentionne des *graphai* des fêtes *pentétériques*, auxquelles il renvoie les lecteurs soucieux d'en savoir davantage sur le déroulement de la procession ⁴⁸. Nous ne pouvons pas discuter ici de cette question, qui nous entraînerait trop loin de notre sujet ; mais, tout en reconnaissant le caractère très visuel de la description de la grande procession par Callixène, et en admettant que Callixène — qui n'a pas assisté à l'événement qu'il rapporte — ait pu en voir des représentations figurées, nous sommes convaincue que les *graphai* auxquelles Callixène renvoie ses lecteurs n'étaient pas des peintures, mais des documents écrits, accessibles au public, où l'on pouvait trouver tous les renseignements voulus sur la procession ⁴⁹.

Partant du principe que la scène est étroitement liée à la célébration des premières *Ptolemaia*, qui furent instituées à Alexandrie en 279/278 ⁵⁰, Coarelli distingue deux épisodes dans l'action qui se déroule devant le grand édifice à colonnes : premièrement, l'annonce de la victoire militaire qui serait à l'origine des Jeux : un messager venu de loin — de Caunos — muni d'un bouclier et d'un grand bâton (ou lance), arriverait en courant pour annoncer l'issue favorable de la bataille au petit détachement de soldats réuni devant l'édifice ; secondement, la fondation des Jeux : un héraut, chaussé de bottes, et portant une courte cuirasse à *pteruges* et une chlamyde, annoncerait la nouvelle, en soufflant dans une corne, à l'ensemble de la population. Le personnage féminin qui se tient à sa droite symboliserait la fondation des Jeux. Coarelli y reconnaît *Pentétéris*, c'est-à-dire la personnification des Jeux ; ce personnage lui semble en tous points conforme à la description qui en est faite dans Athénée : « l'alta statura, l'abito elegante, i gioielli d'oro ; ma sopra tutto, come è evidente, la corona vegetale e il ramo di palma, questo simbolo della vittoria militare, origine della festa, quello della vittoria negli agoni » ⁵¹. Or, la présence d'une couronne végétale de persée dans la main droite de la jeune femme n'est pas aussi évidente que Coarelli le prétend : l'objet que la jeune femme tient dans la main droite, en élevant bien haut le bras, est en effet un *κράθος*, sorte de louche à long manche

47. *Ibid.*, p. 245-248.

48. Ath., *Deipnosoph.* V, 197 d : τὰ δὲ κατὰ μέρος αὐτῶν εἴ τις εἰδέναι βούλεται, τὰς τῶν πεντετηρίδων γραφὰς λαμβάνων ἐπισκοπεῖτω.

49. Pour une discussion du sujet, cf. E.E. RICE, *supra*, n. 18, p. 171-175 avec bibliographie.

50. Coarelli discute les interprétations qui tentent de dissocier la Grande Procession décrite par Callixène et les premières *Ptolemaia*, p. 232 et n. 41 ; il pense pour sa part que les *Ptolemaia* auraient été fondées à la suite de la guerre de Carie — par ailleurs mal connue — où s'affrontèrent Ptolémée II et Antiochos I^{er} en 280/279 av. J.-C. ; pour cet épisode, cf. Éd. WILL, *Histoire politique du monde hellénistique I*, Nancy (1966), p. 121-122. Dans son livre récent, M. CHAUX, *L'Égypte au temps de Céopâtre*, Paris (1997), p. 47 pense que les *Ptolémaia* furent fondées par Ptolémée II pour donner des bases religieuses à son pouvoir dynastique ; il rattache la procession décrite par Callixène aux *Ptolémaia* de 271/270, et pense que ce défilé triomphal était destiné à fêter la victoire lagide à l'issue de la première guerre syrienne.

51. COARELLI, p. 246.

qui servait à puiser le vin dans les cratères⁵². La partie de la mosaïque où cet ustensile est représenté est originale⁵³, de sorte que son authenticité est indiscutable, même s'il ne figure pas sur les dessins correspondants de dal Pozzo⁵⁴. Le fait que la jeune femme tiennne un *kyathos*, et non une couronne végétale, au bout de son bras levé, est important, étant donné la présence, dans la même scène, d'un cratère et d'une table chargée de plusieurs rhytons, préparés pour un *symposion*. Cet attribut contribue à définir le rôle du personnage. Au lieu de symboliser de façon statique le couronnement des vainqueurs, la jeune femme participe de façon active à la scène qui se déroule devant elle. Mais nous y reviendrons plus bas.

Le fait d'interpréter la scène du premier plan comme une célébration des premières *Ptolemaia* incite Coarelli à identifier l'édifice devant lequel elle se déroule comme la fameuse tente, décrite par Callixène, où Ptolémée II offrit un banquet solennel à ses invités d'honneur à l'issue de la cérémonie. Cette identification est suggérée par le grand rideau, fixé au faite de l'édifice, qui retombe en formant deux grands plis soutenus par deux poteaux de bois fichés dans le sol. L'édifice lui-même auquel cette ample tenture est accrochée rappelle à Coarelli l'architecture d'un temple — hautes colonnes, fronton arqué décoré d'acrotères égyptiens — même si l'absence d'autel et de statue de culte empêchent de le considérer comme tel ; mais comme le roi était semi-divin et que sa résidence était souvent assimilée à un sanctuaire, Coarelli identifie cet édifice comme le Palais du Cap Lochias, dans l'enceinte duquel se trouvait l'*Akra* où Ptolémée II avait fait dresser sa tente d'apparat.

Coarelli trouve un dernier argument en faveur de son interprétation dans le bateau de guerre qui s'avance dans le port, au premier plan de la mosaïque (*Fig. 7*). Toute son attention se porte sur le personnage qui est représenté, debout, à la proue du navire⁵⁵. Ses dimensions — « trois fois plus grandes que celles des autres occupants du bateau » — indiquent qu'il s'agit d'une statue, et son habillement — « l'*exomis* et la *kausia* macédonienne » — permet d'y reconnaître un Ptolémée divinisé, qui, dans le contexte de la scène, ne peut être que Ptolémée Sôter, en l'honneur duquel les Jeux avaient été institués. Coarelli interprète l'objet, incliné vers le bas, que le personnage tenait dans la main droite, comme un sceptre, et pense que les deux tiges qui dépassent derrière son épaule gauche étaient des javelots.

La procession

Reste à considérer la procession qui s'avance sur la droite de la mosaïque (*Fig. 5*). Coarelli considère qu'elle s'insère parfaitement dans le cadre de la célébration des premières *Ptolemaia*⁵⁶ : la scène se déroule, d'après lui, à l'intérieur des *basileia* ; il reconnaît dans l'édifice que les prêtres franchissent, qui présente plusieurs caractéristiques communes avec le grand édifice à colonnes, un des pavillons cités par Strabon ; le mur

52. Pour un bon exemple de *kyathos*, cf. le stamnos à figures rouges représentant une scène de culte devant l'idole de Dionysos, provenant de Nocera et conservé au Musée de Naples, dans B. Teolato MAIURI, *Museo Nazionale Napoli*, Novara (1971), p. 121-122, fig. 111.

53. GULLINI, *supra*, n. 8, Tav. XIX.

54. On constate en effet que dans les deux dessins de dal Pozzo où ce personnage féminin est reproduit, l'artiste n'a pas dessiné le *kyathos*, comme s'il avait de la peine à identifier cet objet.

55. COARELLI, p. 247-248.

56. *Ibid.*, p. 248-249.

crénelé dans lequel s'ouvre une porte est à ses yeux le mur d'enceinte des quartiers royaux. La procession se dirige vers l'entrée du palais, ce qui est aussi la destination finale de la grande procession dans le texte de Callixène. Le candélabre doré porté sur la litière, et le caractère dionysiaque des joueurs de tibia et de tympanon qui l'accompagnent, coïncident, eux aussi, avec la description littéraire de la grande procession.

Ces coïncidences ne sont pas fortuites, et l'on voit bien que les interprétations de détail sont toutes conditionnées par l'interprétation générale que Coarelli entend démontrer. De plus, le candélabre doré ne figurait pas sur la mosaïque originale⁵⁷. Cet élément ne peut donc pas être utilisé pour rapprocher les deux processions.

Mais Coarelli relève tout de même une différence de taille entre la *pompé* littéraire de Callixène et celle qui est représentée sur la mosaïque : la première était dénuée de toute connotation égyptienne, tandis que la seconde est dominée par les éléments égyptiens : outre la statue d'Anoubis dressée à l'entrée du pavillon, les prêtres qui soutiennent la litière sont des prêtres égyptiens, de même que ceux qui les suivent en portant des enseignes surmontées de statuettes représentant des divinités animales. La présence de ces éléments égyptiens détonne dans le contexte des *Ptolemaia*, et Coarelli propose plusieurs hypothèses pour l'expliquer. La première est qu'ils ne figuraient pas sur le modèle original alexandrin, et qu'ils furent introduits sur la mosaïque de Palestrina à la faveur de la mode égyptisante de la fin de l'époque hellénistique ; une autre qu'ils furent introduits à la demande du commanditaire local, et que l'édifice où la mosaïque était placée était consacré au culte des divinités égyptiennes ; une troisième, que la procession égyptienne permettait d'évoquer les deux traditions religieuses qui se côtoyaient en Égypte, tout comme la juxtaposition des grandes villes indigènes et de la capitale y suggéraient la mixité de la population égyptienne. « Come che sia », conclut Coarelli, « non mi sembra che queste difficoltà siano tali da inficiare l'interpretazione complessiva di tutta la scena, che ci è apparsa come un'illustrazione sintetica delle cerimonie collegate ai primi *Ptolemaia*, descritte da Callixeinos »⁵⁸.

L'objection que Coarelli oppose à sa propre théorie n'est pas insignifiante, loin de là. Mais il y en a une autre qui montre que son interprétation n'est pas soutenable. C'est le décalage de plusieurs mois entre la période de l'année où le Nil inondait les campagnes et l'époque de la célébration des premières *Ptolemaia*. En effet, Coarelli admet que le paysage égyptien représenté sur la mosaïque est le paysage inondé de l'époque de la haute crue, c'est-à-dire, rappelons-le, un paysage de la fin du mois d'août/début du mois de septembre : « la piena del Nilo è già in corso, e con il suo fluire collega e unifica tutte le parti del mosaico »⁵⁹, ou, plus loin : « L'Egitto, in tutta la sua estensione, è rappresentato al momento della piena »⁶⁰. Or, les premières fêtes pentétériques eurent lieu au milieu de l'hiver. Callixène le dit à propos des fleurs et des pétales qui jonchaient le sol de la tente d'apparat dressée pour les hôtes du roi : « Vu que cette réception avait lieu au milieu de l'hiver, la variété [des fleurs] paraissait extraordinaire aux étrangers »⁶¹. Coarelli ne l'ignore pas ; il relève même l'importance de cette observation pour connaître la saison

57. MEYBOOM, en revanche, l'avait bien relevé, cf. *supra* p. 234-235.

58. COARELLI, p. 249.

59. *Ibid.*, p. 244.

60. *Ibid.*, p. 250.

61. Athen., V 196 d.

pendant laquelle la *pompé* eut lieu⁶². Il y a donc une incompatibilité de calendrier entre les premières *Ptolemaia* et la haute crue, aussi claire que celle qui existe entre la fête de l'Assomption de la Vierge et la neige. Coarelli pourrait peut-être répondre, comme Meyboom, que la mosaïque représentait en une seule image plusieurs époques de l'année, mais le caractère « historique » des premières *Ptolemaia*, qui s'oppose au caractère cyclique du festival de Choiak que Meyboom proposait de reconnaître dans la scène de la procession, exclut d'avance cette explication.

Nous avons dit plus haut que les interprétations de Meyboom et de Coarelli, diamétralement opposées, mettaient en évidence les problèmes de méthode que pose la mosaïque, et aidaient à mieux comprendre et individualiser les principales difficultés qui entravaient sa compréhension. Du point de vue méthodologique, elles montrent qu'il est très dangereux de chercher à appliquer à l'ensemble de la mosaïque une clé d'interprétation qui ne vaut que pour un de ses tableaux. Le fait que Meyboom croie trouver dans la scène de la procession égyptienne la clé d'interprétation de toute la mosaïque le conduit aux incohérences que nous avons dénoncées. Le fait que Coarelli la trouve dans la scène qui se déroule devant l'édifice à colonnes le conduit au même type de contradictions. Dans son cas, la distorsion de l'interprétation est aggravée par la conviction que l'iconographie de l'œuvre peut être décryptée à travers les rares témoignages littéraires relatifs à la topographie d'Alexandrie (Strabon) et le faste de la cour ptolémaïque sous le règne de Ptolémée II Philadelphe (Callixène *apud* Athénée), que nous ayons.

Mais les divergences de Meyboom et de Coarelli font également ressortir les difficultés d'interprétation qui s'attachent à certains détails de la mosaïque. Parmi les plus importants, on peut citer le grand édifice à colonnes devant lequel se déroule la scène du premier plan : exèdre pour banquet aux abords de l'*Abaton* (Meyboom) ou tente d'apparat dressée sur la citadelle des *basileia* (Coarelli) ; le petit édifice à colonnes sous lequel s'engage la procession : débarcadère (Meyboom) ou pavillon de plaisance caché dans la végétation des *basileia* (Coarelli) ; le personnage féminin qui se tient à droite de l'édifice à colonnes : *Sémasia* (Meyboom) ou *Pentétéris* (Coarelli) ; l'objet que tient ce personnage dans la main droite : *kyathos* (Meyboom) ou couronne de *persea* (Coarelli) ; le personnage masculin qui se tient à gauche de cette femme : un officier tenant une corne à boire (Meyboom) ou un héraut soufflant dans une trompette (Coarelli) ; la galère qui se trouve à proximité du quai : une galère qui s'éloigne du port (Meyboom) ou qui s'apprête à aborder (Coarelli) ; le personnage qui se tient à la proue de cette galère : un héraut soufflant dans une trompette (Meyboom) ou une statue colossale en bois de Ptolémée I^{er} (Coarelli) ; l'objet que les prêtres égyptiens portent sur leurs épaules : le sarcophage rituel d'Osiris (Meyboom) ou le support d'un candélabre sacré (Coarelli) ?

La découverte des dessins de dal Pozzo est d'une importance fondamentale pour interpréter ces détails, car ils permettent dans bien des cas de préciser l'aspect qu'ils présentaient dans la mosaïque originale. Meyboom l'a parfaitement réalisé et y accorde une attention scrupuleuse dans le chapitre qu'il consacre à la description de la mosaïque. Mais le sens des diverses scènes et tableaux de la mosaïque ne s'éclaire véritablement que si l'on définit le cadre iconographique général à l'intérieur duquel ils doivent être compris.

62. COARELLI, p. 229.

III. Nouvelle proposition d'interprétation

Le cadre général

La mosaïque de Palestrina présente donc une vue générale de l'Éthiopie et de l'Égypte à l'époque de la haute crue. Le contexte architectural dans lequel l'œuvre originale était placée renforçait l'effet d'inondation, puisque la mosaïque, située dans une abside aménagée en nymphée, était constamment recouverte d'une fine pellicule d'eau⁶³. Cette disposition subtile et raffinée exclut, à notre avis, la possibilité que les événements représentés puissent se dérouler à n'importe quelle saison, et surtout en hiver, quand le sol égyptien était asséché.

La mosaïque est dominée par la présence du fleuve, qui sourd en Éthiopie, dans un paysage rocheux peuplé d'animaux exotiques inquiétants poursuivis par des chasseurs noirs, et traverse toute l'Égypte, en baignant au passage les villes d'Éléphantine, d'Hermoupolis Magna, de Memphis et d'Alexandrie. Ces villes sont étroitement liées à l'histoire et la mythologie du Nil. Nous ne reviendrons pas sur Memphis et son nilomètre, dont nous avons déjà parlé⁶⁴. Nous ne nous attarderons pas sur Hermoupolis Magna et le rôle du dieu Thot comme régulateur de la crue du Nil⁶⁵. Nous précisons seulement ce qui nous incite à reconnaître Éléphantine dans le grand temple pharaonique qui s'élève à la naissance de la section du fleuve qui va de la frontière éthiopienne jusqu'au nilomètre de Memphis. L'emplacement de ce temple indique qu'il se trouvait en Haute-Égypte. Son iconographie, consistant en deux paires de statues osiriaques dressées des deux côtés du pylône central, et un aigle aux ailes déployées posé sur le linteau de l'entrée, montre qu'il s'agissait d'un temple consacré à Osiris⁶⁶. Or, comme Meyboom l'a parfaitement rappelé, Osiris était étroitement associé au fleuve, au point que, pour citer Plutarque, « les prêtres considéraient le Nil, et, en un mot, tout ce qui était d'une nature humide, comme un écoulement d'Osiris »⁶⁷. Il n'est pas certain que le temple représenté sur la mosaïque corresponde à un temple réel, et les difficultés rencontrées par les commentateurs pour l'identifier inciteraient plutôt à penser le contraire. Mais ce temple symbolisait la présence du dieu (et peut-être, à travers l'aigle, du pouvoir ptolémaïque) là où le fleuve pénétrait dans le territoire égyptien, à l'emplacement où l'on révérait le tombeau d'Osiris — ou l'un de ses tombeaux — et où les prêtres guettaient chaque année les signes avant-coureurs de la crue.

À l'autre extrémité du territoire se trouvait Alexandrie. Il n'y a pas de raison de considérer le port où se déroule la grande scène du premier plan comme le Port oriental de

63. MEYBOOM, p. 8.

64. *Supra*, p. 237-238.

65. Nous relevons cette fonction traditionnelle du dieu dans A. MARTIN, « Alexandrie : l'investissement chrétien de la ville », n. 63, à paraître dans les Actes du colloque « Espace urbain et antiquité chrétienne » qui a eu lieu à Rouen du 5-6 janvier 2000. Nous remercions l'auteur de nous avoir amicalement communiqué son manuscrit.

66. Le parallèle entre l'iconographie de ce temple et l'Osireion de Canope, relevé par Meyboom, signifie effectivement qu'il s'agissait d'un *Osireion*, mais pas nécessairement de l'Osireion de Canope. On peut se demander — question sans réponse — si l'aigle aux ailes déployées évoquait la protection ptolémaïque sur le temple ou plutôt, comme nous serions plus encline à penser, l'extension du pouvoir royal jusqu'aux limites de l'Égypte.

67. Plut., *De Iside et Osiride*, 36.

la capitale. De nombreux arguments incitent à penser qu'il s'agissait en fait du Port lacustre de la ville. Au risque de tomber dans le même travers que nous avons dénoncé, nous rappellerons les commentaires de Strabon relatifs à ce port : « Alexandrie est baignée par deux mers, au Nord, par la mer égyptienne, comme on la nomme, et au Sud par le lac de Mareia, appelé aussi Maréotis. Le Nil alimente ce lac par de nombreux canaux situés en amont et sur les côtés, à travers lesquels les marchandises importées (de l'intérieur du pays) sont beaucoup plus nombreuses que celles qui le sont par la mer (de l'étranger). Pour cette raison, le Port lacustre est plus riche que le Port maritime ; grâce à lui, les produits exportés d'Alexandrie sont également plus nombreux que ceux qui y sont importés »⁶⁸. Le port lacustre d'Alexandrie était donc relié au Nil à travers les canaux dérivés du fleuve qui se jetaient dans le lac Maréotis. On ajoutera, bien que tout le monde le sache, qu'il n'y avait pas de bouche du Nil à Alexandrie, et qu'à l'époque ptolémaïque, les bateaux en provenance de l'intérieur du pays passaient du lac Maréotis à la Méditerranée à travers un canal qui coulait à l'Ouest de la colline du Sarapeion et débouchait dans le port maritime occidental (Eunostos) de la capitale⁶⁹. L'omniprésence du Nil dans la mosaïque, ainsi que le profond antagonisme religieux entre le fleuve (Osiris) et la mer (Typhon)⁷⁰, suggèrent donc que le port du premier plan était le Port lacustre plutôt que le Port — ou l'un des Ports — maritime(s) d'Alexandrie. D'autres arguments vont en faveur de cette hypothèse : d'abord, le fait que le Phare, symbole par excellence du Port maritime, ne soit pas représenté. Ensuite, la présence, dans le mur du quai, des petites ouvertures semi-circulaires dans lesquelles Coarelli croit reconnaître des *néoria*.

Ces ouvertures sont beaucoup trop petites pour abriter des bateaux : même les barques les plus modestes qui apparaissent sur la mosaïque n'auraient pas la place d'y entrer. Ce motif n'est pas fréquent dans l'iconographie antique. Une petite ouverture de ce type est percée dans le mur d'un canal sur la fameuse « fresque de la Sakkieh » du Musée d'Alexandrie⁷¹ ; pour les éditeurs égyptiens du Guide du Musée, « cette arche était évidemment destinée à permettre à l'eau de couler dans le système de la roue »⁷². Une autre petite arche apparaît au pied de la colonne du nilomètre sur la mosaïque de Sepphoris (Israël) ; elle devait, elle aussi, permettre à l'eau du Nil de pénétrer directement dans le puits du nilomètre⁷³. Les petites ouvertures qui sont aménagées dans le mur du

68. Strab., XVII, 1, 7 (trad. P. Charvet, dans *Le Voyage en Égypte*, cité *supra*, n. 29).

69. Strab., XVII, 1, 10.

70. Dans la mythologie égyptienne, le fleuve et la mer se livraient une lutte acharnée, et si le Nil était Osiris, la mer, elle était, Typhon, l'adversaire du dieu. C'est pour cela, selon Plutarque (*De Iside et Osiride*, 32), que « les prêtres d'Osiris ont pour la mer une horreur sacrée, et appellent le sel, l'écume de Typhon. Une des interdictions auxquelles ils sont soumis leur défend de mettre du sel sur leur table. Jamais aussi ils n'adressent la parole à des pilotes, car ces gens de marine pratiquent la mer et vivent de la mer ».

71. Musée d'Alexandrie, inv. 27029 : peinture murale provenant d'une tombe de la nécropole occidentale. On en trouve une excellente reproduction dans J.-Y. EMPEREUR, *A Short Guide to the Graeco-Roman Museum Alexandria*, Alexandrie (1995), fig. 19.

72. H. RIAD, Y. HANNA CHEHATA, Y. EL-GHERIANI, *Alexandrie. Guide archéologique de la ville et du Musée gréco-romain* (s.d.), p. 113.

73. La mosaïque n'a rien de réaliste, mais c'est sans doute ainsi qu'il faut comprendre l'arche à l'intérieur de laquelle nagent deux poissons, cf. illustration dans J.-Y.

quai de la mosaïque Barberini représentaient certainement les bouches qui permettaient aux eaux du Nil de s'écouler dans les canaux qui alimentaient les citernes et les réservoirs de la ville ⁷⁴. S'il en est bien ainsi, l'eau qu'elles laissaient passer était nécessairement de l'eau douce. Le cadre dans lequel se déroule la grande scène du premier plan nous paraît confirmer pleinement, lui aussi, l'identification du port comme le port lacustre de la capitale.

La grande scène du premier plan

Contrairement à Meyboom et à Coarelli, qui dissocient les deux tableaux, nous pensons que l'attroupement devant l'édifice à colonnes et la procession faisaient partie d'une seule et même grande scène qui se déroulait au premier plan de la mosaïque. Le dessin Windsor n° 19214 retrouvé récemment permet de savoir que l'ensemble de la scène était présidé par le couple royal (*Fig. 2*) ⁷⁵ : l'ensemble de la scène était présidé par le couple royal ; sur le quai, qui était plus long que celui qui figure sur la mosaïque actuelle, il y avait deux prêtres (ou plus ?), dont il est difficile de préciser la fonction : peut-être marchaient-ils en tête de la procession, peut-être que celui de droite seulement le faisait ⁷⁶, tandis que l'autre — placé en face, d'après la position des pieds — attendait le cortège. Leur présence montre de toutes façons que ce cortège ne se dirigeait pas vers la petite porte qui conduisait au prétendu tombeau d'Osiris (Meyboom), mais s'avancait en direction des souverains et des soldats réunis devant le grand édifice à colonnes.

Passons à la partie gauche de la scène. Meyboom attire l'attention sur le fait qu'elle est très restaurée et présente certaines différences par rapport au dessin dal Pozzo ⁷⁷. Il note la qualité des vêtements et de l'équipement des officiers et en conclut, sans doute avec raison, qu'il s'agissait de soldats d'élite macédoniens qui composaient l'escorte des souverains. Ce petit groupe n'est pas statique ; mais le soldat que Coarelli interprète comme un messenger n'est pas le seul à se déplacer ; les autres obéissent au geste d'un officier qui, le bras et l'index levé, leur fait signe de se hâter. Tout indique que quelque chose est en train de se passer. Mais quoi ? Le fait que la partie centrale où se trouvaient les souverains soit perdue obscurcit considérablement le sens de la scène. Les nombreuses différences qui apparaissent entre les dessins dal Pozzo et la mosaïque actuelle montrent qu'il est pratiquement impossible de comprendre certains détails du premier plan à cause des altérations du contexte dans lequel ils étaient situés.

On constate cependant que l'attention du spectateur est attirée par plusieurs tableaux qui convergent vers le centre de la mosaïque, où le couple royal était représenté. Le

EMPEREUR, *Alexandrie redécouverte*, Paris (1998), p. 96 (désormais cité : *Alexandrie redécouverte*).

74. Il existe une tradition littéraire qui exalte les travaux de canalisation effectués pour alimenter Alexandrie en eau : cf. Ps. Callisthène, *Le Roman d'Alexandre*, I, 10, p. 31 et I, 31, 4 (variante), p. 163. Cf. aussi *Bellum Alex.*, 5-7. Un canal souterrain « grande e bello » d'1 m de large et 2 m de haut, courant en direction NO-SE, fut découvert dans l'enceinte du Sérapieion, cf. A. ADRIANI, *Repertorio d'Arte dell'Egitto greco-romano*, Ser. C, I-II, Palerme (1966), p. 98, qui considère que ce canal est hellénistique (désormais cité : ADRIANI) ; *Alexandrie redécouverte*, p. 130-137.
75. *Supra*, n. 12.
76. Plutarque rapporte que les processions en l'honneur d'Osiris étaient toujours précédées d'un prêtre portant un vase rempli d'eau (*De Iside et Osiride*, 36).
77. MEYBOOM, p. 36 ; GULLINI, pl. XVII et XIX.

premier est constitué par l'officier et la jeune femme qui se tiennent à l'angle du grand édifice à colonnes. Le second par la galère chargée de soldats en armes et le personnage dressé à sa proue. Le troisième, par la procession. Il est facile de deviner que ces trois tableaux sont liés entre eux, mais plus difficile de comprendre comment ils s'articulent les uns par rapport aux autres.

La première scène est la plus difficile à interpréter, peut-être à cause des dommages subis par la mosaïque, qui empêchent de savoir si les deux personnages étaient vraiment l'un à côté de l'autre et si leurs gestes étaient liés ⁷⁸. L'officier, revêtu d'un équipement d'apparat, et considéré pendant longtemps comme le personnage central de la mosaïque, tient un objet dont l'identification n'est pas claire. D'après Coarelli, il s'agirait d'une corne dans laquelle il s'apprête à souffler ⁷⁹, d'après Meyboom, d'une corne à boire. H. Whitehouse le définit simplement comme une corne ⁸⁰. Les dessins de Pozzo soulignent que l'extrémité de l'objet était pourvue d'un petit ourlet bombé, comme celui qui apparaît sur les trois rhytons posés sur la petite table, à gauche de l'édifice à colonnes. Il semble bien, par conséquent, que l'objet que le personnage masculin levait dans sa main droite était également une corne à boire. La jeune femme, elle, tenait un *kyathos* dans une main et une palme dans l'autre. Or, la palme n'était pas un symbole exclusif de victoire en Égypte ptolémaïque. Il vaut la peine de relever qu'elle figure précisément au nombre des articles qu'un stratège d'Oxyrhynchus demande qu'on lui livre à la fin du mois de juin — c'est-à-dire juste avant le début de la crue — « pour célébrer des sacrifices en l'honneur du Nil très sacré » ⁸¹. Comme l'a justement remarqué Meyboom, elle était aussi un symbole d'éternité et évoquait le cycle toujours renouvelé de la végétation ; à l'époque romaine, on la trouve comme attribut de Sémasia, une figure allégorique qui annonçait la hauteur de la crue, montée sur un cheval au galop ⁸².

Il est difficile de préciser la signification des gestes de ces deux personnages qui lèvent bien haut la corne et le *kyathos* ; il semble raisonnable de penser qu'ils étaient

78. Whitehouse insiste sur le fait qu'il s'agit d'une partie très restaurée de la mosaïque ; elle pense que le fragment représentant la jeune femme n'était pas en contact avec les personnages qui l'entourent sur la mosaïque actuelle, mais seulement avec le fragment du parasol conservé sur le dessin 19214.

79. COARELLI, p. 245 et n. 101, émet pourtant certaines réserves sur son interprétation et avoue qu'au premier abord, il avait cru reconnaître (« a torto ») dans cet objet la corne d'abondance portée par *Éniautos* dans la *pompé*.

80. WHITEHOUSE, dessins Windsor 19213 et 19214, fig. 13a et c et fig. 14 ; Whitehouse considère simplement qu'il s'agit d'une corne (p. 20), comme G. Suarez, qui, dans l'inventaire des dessins, identifiait le personnage comme un « *dux propinans cum cornu* » (*ibid.*, p. 18).

81. *P. Oxy.* IX, 1211, 8-9 : « 16 palmes vertes et 16 roseaux fraîchement coupés » ; pour la place de la palme dans les fêtes et la religion égyptienne d'époque ptolémaïque et romaine, cf. F. PERPILLOU-THOMAS, *Fêtes d'Égypte ptolémaïque et romaine d'après la documentation papyrologique grecque*, *Studia Hellenistica* 31 (1993), p. 188-189.

82. MEYBOOM, p. 267, n. 158.

coordonnés et marquaient un moment précis de la cérémonie, en relation avec le *symposion* préparé devant le portique, à l'ombre de la grande tenture ⁸³.

Passons à la deuxième scène, celle qui a lieu sur le pont de la galère. On peut relever, à propos de ce bateau, que des galères en tous points semblables, placées dans des petits cadres rectangulaires, décoraient les parois du portique de l'Iseion de Pompéi ⁸⁴. Il est vrai que ces galères, qui alternaient avec des représentations de paysages nilotiques et de prêtres égyptiens, s'affrontaient deux par deux dans des naumachies. Mais leur présence dans l'Iseion campanien laisse supposer qu'elles étaient un thème relativement fréquent du répertoire iconographique alexandrin et qu'elles appartenaient à la flotte ptolémaïque ⁸⁵. La galère de la mosaïque de Palestrina en faisait certainement partie elle aussi. La présence d'un bateau de guerre dans le Port lacustre d'Alexandrie ne doit pas nous étonner, car nous savons par les sources littéraires que les forces navales ptolémaïques y furent plus d'une fois amarrées ⁸⁶. Placée non loin des souverains, la galère de la mosaïque faisait pendant au petit détachement de soldats qui se tenait devant l'édifice à colonnes ⁸⁷.

La découverte des dessins dal Pozzo permet de préciser le rôle du personnage debout à la proue du bateau, grâce à l'objet qu'il tenait dans la main droite : cette fois c'est bien d'une trompette qu'il s'agit (*Fig. 7*). Cet instrument n'est plus visible sur la mosaïque actuelle, mais l'était clairement sur le dessin du XVII^e s. ⁸⁸. Le commentaire de H. Whitehouse est très explicite : « Further down in the scene, the prow of the warship has been somewhat mangled in restoration so that the object in the right hand of the standing figure, a long trumpet, has disappeared, as have the ends of the two spears in his left hand » ⁸⁹. L'instrument, très allongé, ressemble aux longues trompettes en argent du butin de Jérusalem représentées sur un des reliefs triomphaux de l'Arc de Titus à Rome ⁹⁰. La

-
83. MEYBOOM, p. 69, constatant que la corne à boire de l'officier est semblable aux rhytons placés sur la petite table à gauche, en conclut qu'il s'agissait d'un signal indiquant que la fête pouvait commencer.
84. Cf. le catalogue d'exposition de la Soprintendenza Archeologica per le Province di Napoli e Caserta : R. CANTILENA et G. PRISCO (éds), *Alla ricerca di Iside. Analisi, studi e restauri dell'Iseopompeiano nel Museo di Napoli*, Rome (1992), p. 23-27 et pl. V.
85. Pour une description raisonnée des navires de la flotte ptolémaïque, cf. L. BASCH, *Le Musée imaginaire de la marine antique*, Athènes (1987), p. 337-394 ; la galère de la mosaïque est commentée p. 441-442.
86. Pour la présence de la flotte ptolémaïque dans le port lacustre d'Alexandrie, cf. les épisodes de la guerre d'Alexandrie dans Caes., *Bellum alexandrinum*, 28 et Dio Cass., 38, 3 ss.
87. Le dessin Windsor 19217 montre que la composition du fragment a été modifiée par Calandra et que la position du bateau ne correspond pas exactement à celle qu'il avait sur la mosaïque originale. Une plateforme qui dépassait derrière le cargo situé derrière la galère a disparu, cf. WHITEHOUSE, p. 22 et 62 (fig. 17a).
88. Dessin Windsor 19217, WHITEHOUSE, p. 22 et fig. 17a.
89. *Ibid.*, p. 22.
90. L'usage des trompettes sur les bateaux de la flotte romaine est évoqué par Luc. *Pharsale* 2, 689-691, cf. C.J. STARR Jr., *The Roman Imperial Navy*, New York (1941), p. 59.

découverte du dessin de dal Pozzo ôte tout fondement à l'interprétation de Coarelli suivant laquelle le personnage dressé à la proue du bateau était une statue de Ptolémée I^{er}, ainsi qu'à toutes celles qui voulaient voir dans la galère la représentation d'un *adventus* officiel.

Reste à savoir ce que le personnage debout à la proue du bateau annonçait en sonnant de la trompette. Il nous paraît exclu que ce soit l'arrivée des souverains (Meyboom), puisque la scène se déroule à Alexandrie, et que la galère s'approche du quai⁹¹. Il nous semble que l'événement qu'il annonce ne peut être que l'arrivée de la procession, et tout particulièrement de l'objet sacré que les prêtres égyptiens portent sur leurs épaules et qui passe à ce moment précis sous le petit édifice à colonnes. Toutes les autres actions en dépendent. À la sonnerie de trompette, les soldats se mettent en rang, tandis que l'officier et la jeune femme lèvent bien haut les instruments du *symposion* : le *khyathos* et la corne à boire. Mais quelle est la fête religieuse qu'on célébrait ? Quel est le cadre dans lequel elle se déroulait ? Et quel est l'objet sacré que les prêtres portaient sur leurs épaules ?

Meyboom a interprété cette fête comme une cérémonie égyptienne qui se déroulait en Haute-Égypte et dont toute composante hellénistique était exclue. Coarelli comme une fête hellénistique qui se déroulait à Alexandrie et dont toute composante égyptienne était exclue. Ces positions trahissent un préjugé méthodologique consistant à exclure toute relation entre Alexandrie et la religion traditionnelle égyptienne, et posent une question qui est devenue d'actualité grâce aux découvertes récentes de matériel « pharaonique » dans les fouilles sous-marines d'Alexandrie⁹² : celle de la place des cultes traditionnels égyptiens dans la capitale ptolémaïque. Le sujet est encore mal connu. On trouve un état de la question dans un excellent article de J. Yoyotte sur les *pharaonica* d'Alexandrie⁹³. Les résultats de cette étude, qui s'interroge sur la provenance égyptienne des monuments pharaoniques découverts dans la ville, les circonstances dans lesquelles ils y furent transportés et le contexte dans lequel ils furent réutilisés, vont à l'encontre du lieu commun suivant lequel les Grecs et les Égyptiens se seraient côtoyés dans la capitale sans qu'aucune relation ne s'établisse entre leurs deux cultures : « from the study of the *pharaonica*, one is encouraged to suppose that specific temples, the typical works of art, the proper ritual practices, and the traditional conceptions of the Egyptians were far from marginal in Greek Alexandria, even at the time of the very first Ptolemies »⁹⁴. Les recherches en sont encore à leur début et les questions de datation sont très controversées⁹⁵. Mais il n'y a pas de raison, *a priori*, d'exclure que la fête représentée au premier plan de la mosaïque Barberini soit une fête traditionnelle égyptienne célébrée à Alexandrie.

91. MEYBOOM, p. 40, n'a pas raison de se demander si la galère s'approchait ou s'éloignait du quai.

92. Cf. en particulier, *Alexandrie redécouverte*, p. 64-87.

93. J. YOYOTTE, « Pharaonica », in F. GODDIO (éd.), *Alexandria. The submerged Royal Quarters*, Londres (1998), p. 199-219.

94. *Ibid.*, p. 202 et n. 9, où Yoyotte cite une déclaration similaire de J.-Y. Empereur devant les monuments pharaoniques découverts dans les fouilles sous-marines dites « du Phare ».

95. Cf. les recherches de P. Gallo citées par J. YOYOTTE, *ibid.*, p. 204-5 avec bibliographie, suivant lesquelles les transferts et emplois de matériel pharaonique à Alexandrie remonteraient plutôt à l'époque romaine.

La fête religieuse

Nous avons vu plus haut pour quelles raisons nous pensons que la fête célébrée sur la mosaïque de Palestrina ne pouvait être ni le festival de Choiak (Meyboom), ni les premières *Ptolemaia* (Coarelli). Cette fête avait nécessairement lieu à une époque où le pays tout entier était sous les eaux de la crue. Mais quelle était — s'il y en avait une — la grande panégyrie en l'honneur d'Osiris et du Nil qu'on célébrait en Égypte à l'époque de l'inondation ?

On en trouve peut-être la trace dans un papyrus tardif découvert à Oxyrhynchus ⁹⁶. Il s'agit d'un ordre adressé par un certain Théodoulos à son assistant Sarmatès, lui enjoignant de fournir du vin aux *tabularii* « pour la fête du Nil de Memphis » : ὑ(πὲρ) τῆς πανηγύρεως τοῦ Νείλου τοῦ Μεμφιτικοῦ. L'ordre est daté du 3^e jour épagomène de l'an 169, correspondant au 26 août 424 ap. J.-C. Comme le remarque très justement l'éditeur du document, la mention d'une fête du Nil de Memphis vers la fin du mois d'août pourrait être mise en relation avec le nilomètre officiel de Memphis, et l'on pourrait supposer que le festival du Nil memphite était célébré quand on annonçait que le fleuve avait atteint un niveau satisfaisant au nilomètre de Memphis ⁹⁷. Le fait qu'il s'agisse d'un *hapax* fait cependant hésiter l'éditeur, qui se demande si l'adjectif « memphite » ne devait pas plutôt se rapporter au vin qu'au Nil. Même si c'était le cas — ce qui nous semble hautement improbable — ce document attesterait l'existence d'un festival du Nil (πανήγυρις τοῦ Νείλου) à la fin du mois d'août, coïncidant, probablement, avec la date de l'ouverture des canaux ⁹⁸. Mais nous ne savons rien de cette fête ; ni de sa célébration à Alexandrie, ni de sa procession, si il y en avait une ⁹⁹.

Il existait en revanche une fête en l'honneur d'Osiris, dont nous parle Plutarque, qui avait lieu à cette même époque, et qui était accompagnée d'une procession : c'était la fête des Pamyliques, qui marquait la naissance du dieu. L'auteur explique l'origine de cette fête, qui avait lieu le premier jour épagomène de l'année égyptienne : « Rhéa, dit-on, ayant eu avec Cronos un commerce secret, le Soleil, qui s'en était aperçu, prononça contre elle cette imprécation : "Puisse-t-elle n'accoucher ni dans le cours du mois, ni dans celui de l'an !" ». Mais Hermès, amoureux de la Déesse et ayant aussi obtenu ses faveurs, joua ensuite aux dés avec la Lune et lui ravit un soixante-douzième de chacun de tous ses jours de lumière. De la somme de tous ces soixante-douzièmes, il forma cinq jours qu'il ajouta aux trois cent soixante autres. Ces cinq jours, les Égyptiens les appellent encore aujourd'hui Épagomènes, ou *additionnels*, et ils célèbrent durant cette période l'anniversaire de la naissance des dieux.

Osiris, dit-on, naquit le premier jour, et au moment où il fut enfanté une voix se fit entendre et dit : "*C'est le seigneur de toutes choses qui paraît à la lumière*". En outre plusieurs racontent qu'à Thèbes, un certain Pamélès, étant aller puiser de l'eau dans le

96. *P.Oxy.* XLIII, 3148.

97. Pour le calendrier de la crue — qui commençait à apparaître au début du mois de juillet à Memphis et atteignait son plus haut niveau vers le 5-11 septembre —, il renvoie à l'ouvrage classique de D. BONNEAU, *La crue du Nil, divinité égyptienne à travers mille ans d'histoire (332av.-641 ap. J.-C.) d'après les auteurs grecs et latins, et les documents des époques ptolémaïque, romaine et byzantine*, Paris (1964), p. 23.

98. Pour l'ouverture des canaux, célébrée dans tout le pays, cf. F. BURKHALTER, *supra*, n. 36, p. 349-350.

99. Pour la célébration de l'ouverture des canaux à Alexandrie, voir une allusion intéressante dans *Alexandrie redécouverte*, p. 136.

temple de Zeus, entendit alors une voix qui lui ordonnait de crier avec force : "*Le grand roi, le bienfaisant Osiris vient de naître*". Pamélès ayant obéi, Cronos déposa Osiris en ses mains, le chargea de l'élever et d'instituer la fête des *Pamyliés*, qui ressemble à nos *Phalléphories*¹⁰⁰ ».

Cette fête avait donc lieu le premier jour épagomène, c'est-à-dire, à l'époque de Plutarque, le 24 août. Plutarque explique la relation entre la fête des Pamyliés et les Phallophories grecques dans un autre passage du *De Iside e Osiride*, où il discute de la puissance fécondatrice et reproductrice du dieu : « Ils désignent encore par un jonc le roi Osiris et la région méridionale du monde, et ils expliquent cet emblème en disant que le jonc représente l'irrigation et la gestation universelles, et qu'il paraît par nature ressembler à l'organe de la génération. Quand ils célèbrent la fête des Pamyliés, qui, comme nous l'avons dit, est une fête phallique, ils exposent aux regards et promènent une statue dont la verge est trois fois plus grande que nature ». Après quelques réflexions sur le nombre trois, il continue : « Quant au récit qu'on ajoute à ce mythe, à savoir que Typhon jeta dans le fleuve le membre viril d'Osiris, qu'Isis ne put le retrouver, mais qu'elle en dressa et en orna un simulacre ressemblant, ordonna de l'honorer et de le porter en pompe, ce récit est pour nous enseigner que la puissance fécondatrice et reproductrice du dieu trouva son premier élément dans l'humide, et que c'est par l'humide qu'elle se communiqua à tout ce qui est par nature susceptible d'engendrer »¹⁰¹.

La fête des Pamyliés était donc une fête phallique qui avait lieu le premier jour épagomène. Il est tentant de penser que cette fête, qui célébrait la naissance d'Osiris, et que les Grecs rapprochaient de leurs *Phalléphories*, est celle qui est représentée sur la mosaïque Barberini. Une procession marquait cette fête, comme celle qui franchit le petit édifice à droite de la mosaïque de Palestrina (*Fig. 5*). On se rappellera que cette partie de la mosaïque est fortement restaurée et que plusieurs différences la distinguent du dessin correspondant de Cassiano dal Pozzo : sur ce dessin, les quatre porteurs qui soutenaient la litière étaient bien visibles, alors qu'on n'en voit plus que deux et les bras d'un troisième sur la mosaïque actuelle ; mais surtout, le « coffre allongé » qu'ils portaient n'était surmonté d'aucun objet, tandis que ce même « coffre » sert de base, aujourd'hui, à un candélabre ou *thumiatérion*. La fête représentée sur la mosaïque présente plusieurs aspects dionysiaques : nous avons relevé plus haut la ressemblance des musiciens qui suivaient les prêtres avec des statuettes de musiciens dionysiaques retrouvées dans le Delta du Nil¹⁰² ; on peut y ajouter le cratère et les trois rhytons préparés pour le *symposion* sous la grande tenture, le geste de la jeune femme qui lève bien haut le *kyathos* et de l'officier qui tend sa corne à boire, l'allégresse des personnages qui festoient en buvant et en chantant sous la pergola, le geste soutenu avec lequel une des femmes attire l'attention de son voisin sur les grappes de raisin qui pendent au-dessus de leurs têtes, ainsi que les guirlandes qui décorent les édifices sacrés. Si l'on pense que les Grecs assimilaient Osiris et Dionysos, et qu'un des chars tirés lors de la procession dionysiaque des *Ptolemaia* transportait un immense phallus en or de 120 coudées de haut (env. 54 m) surmonté d'une étoile en or de 6 coudées de diamètre (env. 2,70 m), on admettra que l'objet que les prêtres transportaient à l'origine sur le *ferculum* pouvait parfaitement être un phallus. Ce motif aurait pu ne pas être du goût du cardinal Francesco Barberini, neveu du pape Urbain VIII, chef de la diplomatie pontificale — « triste, sévère, érudit, sans doute peu génial, mais redoutable, tout dévoué à l'Espagne », suivant un bref portrait de

100. Plut., *De Iside et Osiride*, 12.

101. Plut., *De Iside et Osiride*, 36.

102. Cf. *supra*, p. 236-237 et n. 32.

Pierre Goubert ¹⁰³ — ce qui expliquerait qu'on l'ait fait disparaître sur le dessin dal Pozzo et qu'il ait été pudiquement remplacé par un candélabre doré lors de la seconde restauration de Calandra ¹⁰⁴. Si cette hypothèse était bonne — ce que l'on ne saura évidemment jamais — elle pourrait peut-être expliquer le geste du prêtre égyptien qui est assis sur le quai devant le petit édifice à colonnes. Ce prêtre, qui regarde fixement devant lui, soulève de la main droite une pièce d'étoffe de couleur ; le rôle de cette étoffe est obscur ; mais, comme dans les initiations dionysiaques, elle devait peut-être l'empêcher de voir l'objet que les prêtres qui s'apprêtaient à franchir le petit édifice à colonnes portaient sur leurs épaules ¹⁰⁵.

Le contexte architectural de la scène : le Sarapieion d'Alexandrie

Passons à la dernière question, celle des deux édifices que nous avons désignés jusqu'à présent comme « le grand édifice à colonnes » et le « petit édifice à colonnes ». Ces deux édifices présentent une unité frappante, même s'il est évident qu'ils n'ont ni la même structure, ni la même fonction.

Le grand édifice de gauche est en fait un portique ; il est constitué d'un mur de fond et de quatre hautes colonnes lisses, reposant sur des bases élevées, et surmontées de chapiteaux évasés à base moulurée ; l'entablement, composé d'une architrave et d'une frise sans décor, est surmonté d'un fronton en arc de cercle, partiellement caché par la tenture ; ce fronton est orné de deux couronnes hathoriques — l'une en relief au centre du fronton, l'autre comme acrotère au sommet du fronton — qui ne laissent aucun doute sur le caractère sacré de l'édifice ; le toit, arrondi et couvert de tuiles, est pourvu d'antéfixes en forme de petites cornes.

Le petit édifice, de plan carré, est constitué de quatre colonnes lisses reposant sur des bases moulurées et surmontées de chapiteaux évasés, qui soutiennent un entablement dépourvu de décor ; le toit est arrondi et décoré de plusieurs rangées de petites pointes saillantes ; il se termine, sur deux côtés, par un fronton en arc de cercle semblable à celui du grand édifice, surmonté d'un acrotère en forme de couronne hathorique, et encadré par des antéfixes en forme de cornes. Les deux côtés de l'édifice qui se trouvent sous les frontons sont ouverts, tandis que les deux autres, latéraux, sont partiellement fermés par deux parapets de couleur noire qui s'arrêtent à mi-hauteur des colonnes. Plusieurs édifices de ce type — communément désignés comme des « kiosques » — sont parvenus jusqu'à nous : à Dionysias, par exemple, un petit kiosque de plan carré, ouvert sur les côtés Est et Ouest, marquait le début du *dromos* de 300 m qui conduisait au temple ; à Tebtunis, le *dromos* du temple traversait deux kiosques semblables, l'un d'époque ptolémaïque, l'autre d'époque romaine ¹⁰⁶. Comme ces kiosques, le petit édifice de la mosaïque se trouvait sur

103. P. GOUBERT, *Mazarin*, Paris (1990), p. 33.

104. Le catalogue d'exposition des œuvres de la collection dal Pozzo cité *supra*, n. 4 montre qu'une partie des œuvres dessinées étaient effectivement édulcorées pour ménager la pudeur des spectateurs.

105. R. MERKELBACH, *I misteri di Dioniso*, Genova (1991), p. 124 (« Lo scoprimento del fallo »).

106. P. PENSABENE, *Elementi architettonici di Alessandria e di altri siti egiziani, Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, Ser. C, III, Rome (1993), Dionysias : p. 224-225 et fig. 135 (nous doutons qu'il s'agisse d'un *kômastérion*) ; Tebtunis : p. 239, avec bibliographie ; ces kiosques furent édifiés à la place de pavillons provisoires où les processions faisaient halte pour se reposer ; *id.*, « Il tempio di tradizione faraonica e il dromos nell'urbanistica dell'Egitto greco-romano », in *Alessandria e il*

la voie que les processions empruntaient pour accéder au temple. Il est *a priori* difficile de juger à quelle hauteur du *dromos* il se trouvait, d'autant plus que les restaurations de Calandra ont altéré de façon significative l'aspect du quai dans cette partie de la mosaïque ¹⁰⁷. Il semble cependant qu'il était adossé au mur d'enceinte crénelé, ce qui signifierait qu'il s'agissait du *propylon* d'un sanctuaire.

De quel sanctuaire s'agissait-il ? Les édifices représentés sur la mosaïque n'ont pas la prétention de reproduire fidèlement un modèle réel. Le sanctuaire n'est représenté qu'à travers quelques-uns de ses bâtiments — au nombre desquels il faut peut-être inclure la tour qui se dresse à gauche du portique — où se déroulent les principaux moments de la fête. Si l'on considère les éléments dominants de la mosaïque — la présence du couple royal, la crue du Nil, le culte d'Osiris et de Dionysos — il paraît évident que ce sanctuaire ne pouvait être que le grand Sarapéion d'Alexandrie. Ce que nous savons sur l'architecture de ce grand sanctuaire alexandrin est relativement limité, en raison des destructions violentes subies par le site et de l'insuffisance des explorations archéologiques ¹⁰⁸. Cependant, le débat sur le matériel pharaonique retrouvé à Alexandrie — et en particulier sur le site du Sarapéion — est en train de modifier considérablement l'idée que l'on s'en faisait jusqu'à présent. Pour citer J. Yoyotte, « a rather paradoxical assumption from research would suppose that the Ptolemaic Serapium was a temple of Egyptian ritual, and included certain added elements of Greek style, similar to the temples in the interior of the country » ¹⁰⁹. Au nombre des nouveautés qui coïncideraient avec l'image du Sarapéion ptolémaïque reflétée par la mosaïque, il convient de relever la découverte d'un sphinx sur le versant Sud de la colline occupée par le sanctuaire, qui indiquerait qu'à l'époque ptolémaïque, le *dromos* que les processions empruntaient pour accéder au sanctuaire se situait au Sud du temple, i.e. du côté du lac Mariout ¹¹⁰. Mais d'autres éléments connus depuis longtemps, soutiennent également — et confirment — cette identification : les importantes colonnades qui s'élevaient sur les côtés méridional et oriental du sanctuaire ¹¹¹ ; l'existence d'un nilomètre d'époque ptolémaïque identifié sur le versant oriental de la colline ¹¹² ; la découverte d'un groupe colossal d'Osiris embrassant un

mondo ellenistico-romano. I Centenario del Museo Greco-Romano. Atti del II Congresso Internazionale Italo-Egiziano (Alessandria, 23-27 Novembre 1992), Rome (1995), p. 209-213.

107. Cf. le commentaire de WHITEHOUSE au dessin n° 17 (Windsor 19217), p. 22 et fig. 17a.
108. Pour une bonne présentation du matériel et de la problématique archéologique, cf. ADRIANI, p. 90-100 et 240-242 avec tables et fig. (en particulier p. 93-94).
109. J. YOYOTTE, *supra*, n. 93, p. 212 ; il faut rendre justice à ADRIANI, p. 100, qui avait déjà mis l'accent sur les aspects égyptiens et gréco-égyptiens du sanctuaire ; il faudrait ranger le *propylon* au nombre de ces éléments gréco-égyptiens.
110. J. YOYOTTE, *ibid.*, p. 212 ; cette idée est soutenue par le fait que les dépôts de fondation du sanctuaire furent retrouvés dans des petits puits creusés aux angles Sud/Est et Sud/Ouest du *temenos*, mais aussi par la position des temples de Sarapis et d'Isis à l'intérieur de l'enceinte, cf. ADRIANI, p. 93 et 97.
111. ADRIANI, p. 94.
112. *Ibid.*, p. 98 ; le nilomètre consistait en une cavité creusée dans la roche, avec 29 marches en maçonnerie et 12 taillées dans la roche ; ce nilomètre d'époque ptolémaïque fut recouvert par des escaliers à l'époque romaine ; celui d'époque romaine n'a pas été trouvé.

pharaon et de figurines d'Osiris attestant l'importance du culte égyptien de ce dieu dans le Sarapéion dès le début de l'époque ptolémaïque¹¹³. Le fait qu'Isis et Anoubis soient vénérés parmi les dieux *sunnaoi* du Sarapéion¹¹⁴ expliquerait, pour terminer, la présence d'une couronne hathorique sur les frontons du portique et du *propylon* du *dromos*, ainsi que la statue du dieu chien, dressée sur un piédestal à l'entrée du sanctuaire.

Le temple gréco-égyptien de Memphis

Le fait d'identifier les édifices qui servent de décor à la scène du premier plan comme le Sarapéion d'Alexandrie permet de reposer la question de l'identification du temple gréco-égyptien qui se dresse sur un podium, à droite du nilomètre de Memphis. L'architecture de cet édifice présente une étroite ressemblance avec celle des édifices du Sarapéion alexandrin : hautes colonnes lisses, architrave sans décor, fronton en arc de cercle, toit arrondi ; mais cette fois, c'est bien d'un temple qu'il s'agit, avec un naos entouré de pilastres, et un pronaos soutenu par trois colonnes doriques encadrées par deux pilastres. Sur le fronton, un acrotère en forme de lotus. Le temple est précédé de deux obélisques, et d'un très haut pilier ou d'une stèle. Il s'agit, à nouveau, d'une représentation idéale derrière laquelle il serait erroné de chercher un modèle réel. Mais le cadre général de la mosaïque, qui célébrait la crue du Nil et les festivités organisées à Alexandrie et dans tout le pays pour vénérer la puissance fécondatrice et fertilisante d'Osiris, semble bien indiquer que ce temple gréco-égyptien, juxtaposé au nilomètre, représentait le grand Sarapéion de Memphis.

La mosaïque de Palestrina offre donc une vue panoramique du cours du Nil à l'époque de l'inondation — depuis les paysages rocheux d'Éthiopie, où l'on situait les sources encore inconnues du grand fleuve, jusqu'aux terres inondées de la Vallée et du Delta du Nil. Ce vaste tableau géographique est occupé par une série de scènes de la vie quotidienne et de la vie religieuse, dominées par la cérémonie du premier plan représentant, à notre avis, une grande fête égyptienne en l'honneur d'Osiris, célébrée à la fin du mois d'août, en présence des rois, dans le grand Sarapéion d'Alexandrie. Meyboom a su discerner, le premier, l'unité thématique entre les scènes empreintes de religiosité osirienne et le paysage nilotique inondé qui leur servait de fond. Cette découverte pose le problème — traité comme il convient par Meyboom — de la fonction de la mosaïque dans le contexte de Palestrina¹¹⁵. Faut-il y voir le témoignage d'une diffusion précoce du culte de Sarapis dans le Latium ? Meyboom répond négativement, sans doute avec raison. Il rappelle, en effet, que la mosaïque décorait un nymphée aménagé dans un édifice public, et qu'elle faisait pendant à une autre mosaïque, décorant un autre nymphée, qui représentait un paysage marin peuplé de poissons. La cohérence du programme consistant à représenter la mer dans un nymphée, et le Nil dans l'autre, est évidente. Ce programme décoratif des deux nymphées renforce d'ailleurs l'interprétation suivant laquelle il n'y aurait aucune allusion à la Méditerranée dans la mosaïque nilotique. Il semble bien que ce soient des critères esthétiques, doublés sans doute d'une certaine fascination pour l'exotisme de la lointaine Égypte, qui aient guidé le choix des riches édiles de Palestrina.

Si la mosaïque nilotique est détachée du culte de Sarapis dans le contexte de Palestrina, il n'en allait peut-être pas de même pour la peinture alexandrine qui lui servit de modèle. Cette question est beaucoup trop vaste pour que nous l'abordions ici. Il con-

113. Groupe colossal : ADRIANI, p. 98 ; idoles d'Osiris : J. YOYOTTE, *supra*, n. 93, p. 212 ; pour le matériel pharaonique trouvé dans le sanctuaire, cf. la bibliographie donnée par J. YOYOTTE, *ibid.*, p. 212, n. 59.

114. ADRIANI, p. 100.

115. MEYBOOM, p. 80-90.

vient cependant de réfléchir à la proposition de Meyboom, qui pense que l'œuvre originale pouvait peut-être se trouver sur le mur des portiques du grand Sarapéion d'Alexandrie ¹¹⁶. Si notre identification des édifices dans lesquels se déroule la fête osirienne du premier plan est correcte, elle renforcerait certainement cette idée. Au lieu d'imaginer avec Meyboom « les visiteurs du Sarapéion fascinés par une œuvre qui représentait les merveilles exotiques du royaume ptolémaïque, le pays d'Isis et d'Osiris Sarapis », on peut imaginer ces mêmes visiteurs, retrouvant dans cette œuvre l'image des cultes et des pratiques rituelles égyptiennes auxquels ils avaient assisté dans le sanctuaire lui-même.

Fabienne BURKHALTER

116. MEYBOOM, p. 107.

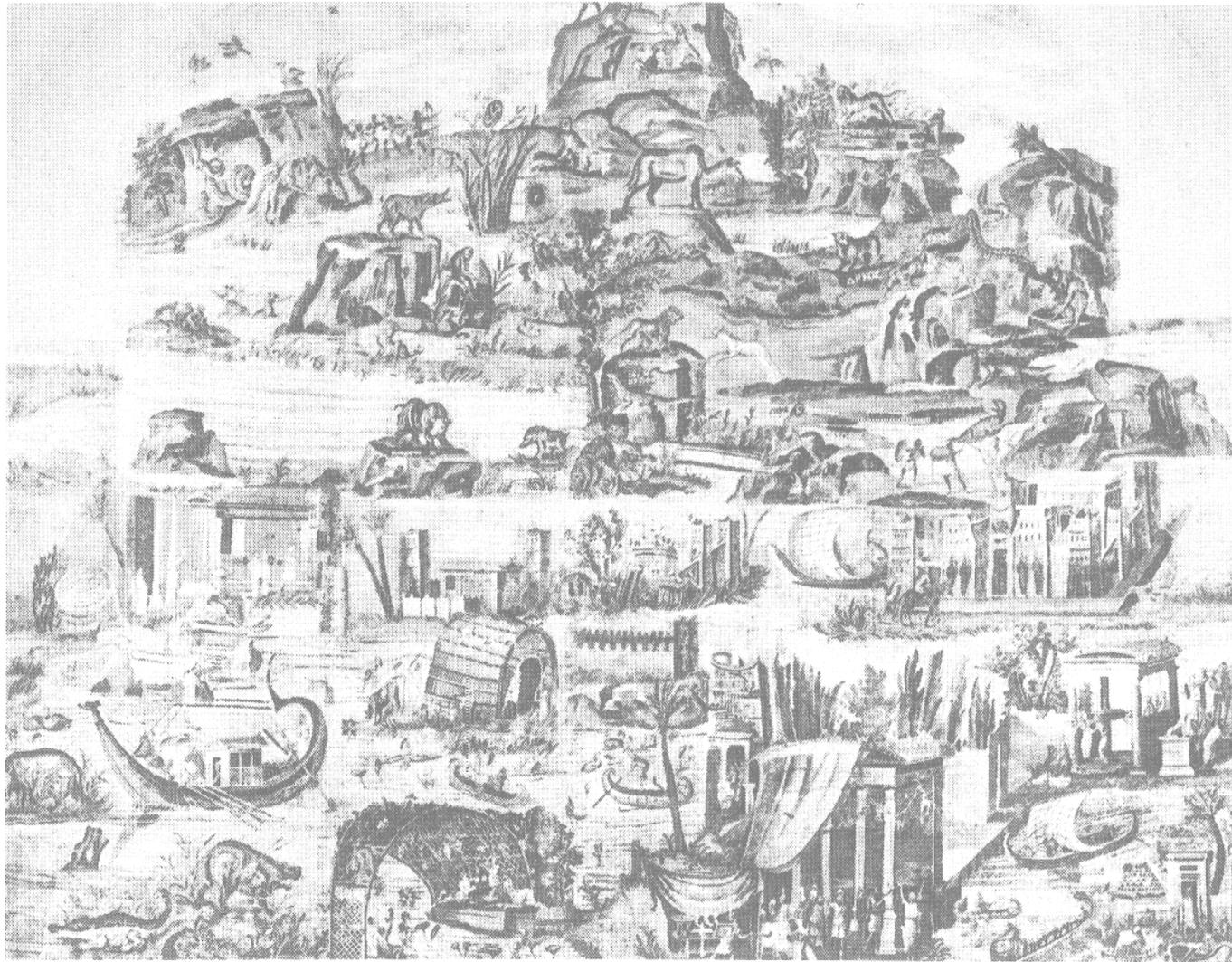


Fig. 1 — État actuel de la mosaïque

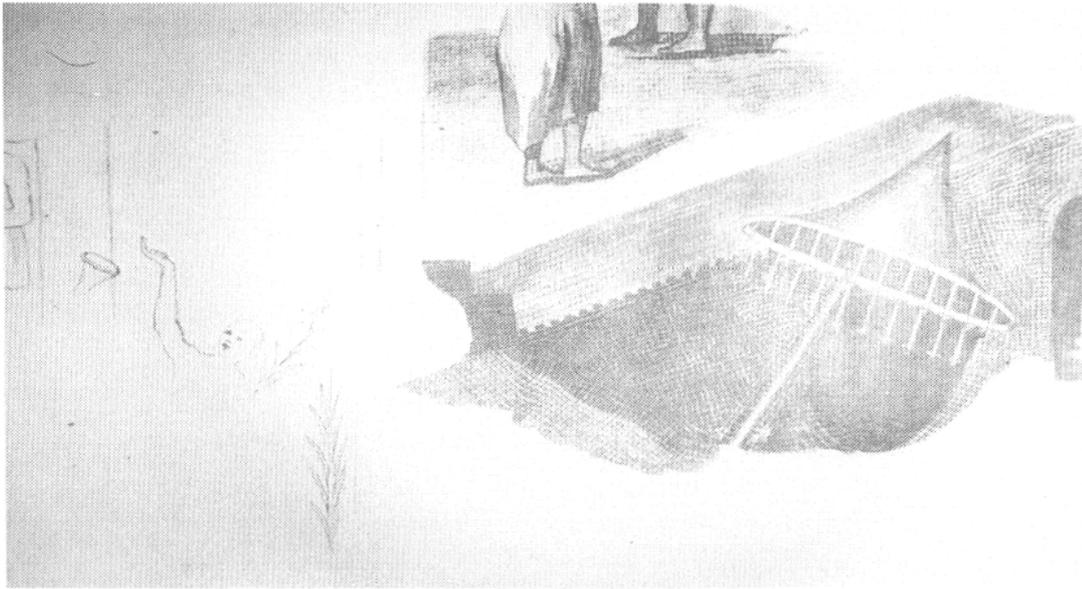


Fig. 2 — Copie dal Pozzo d'un fragment disparu représentant un parasol
(dessin Windsor 19214)

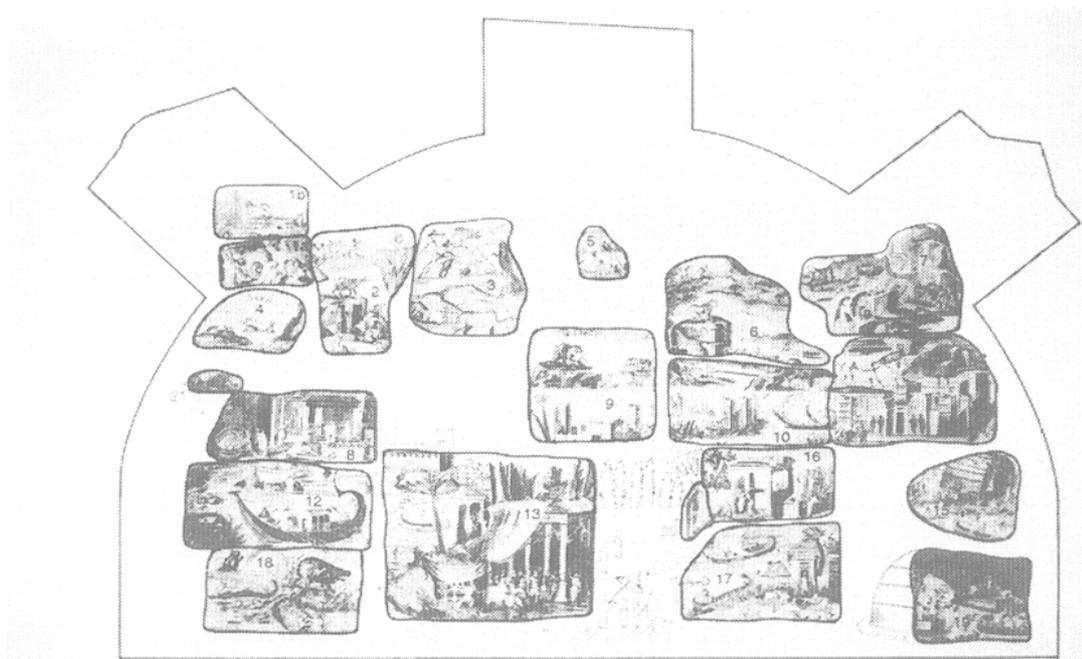


Fig. 3 — Reconstitution schématique de la composition originale de la mosaïque
(MEYBOOM, fig. 8, dessin P. Deunhouwer)

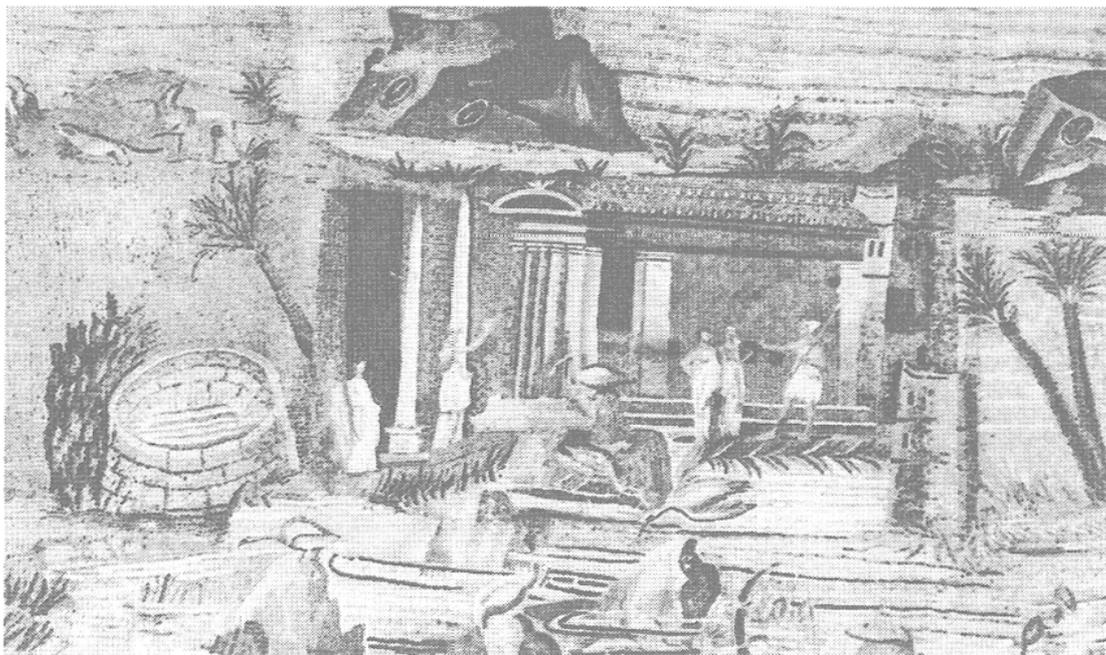


Fig. 4 — Le nilomètre et le Sérapeion de Memphis

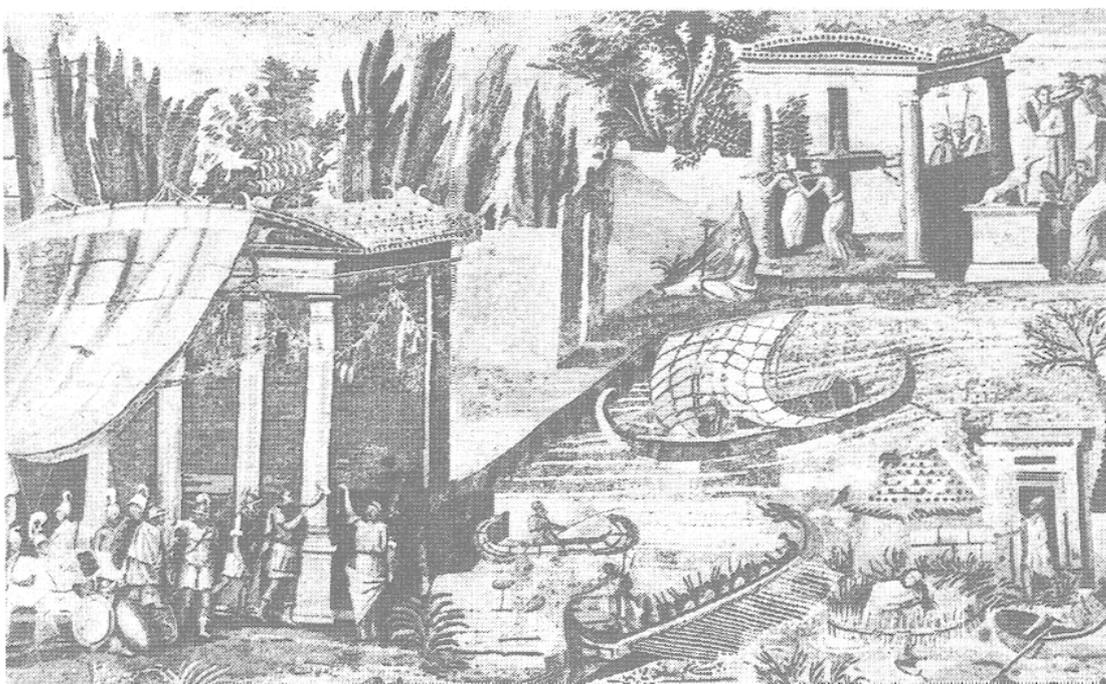


Fig. 5 — La procession et le *propylon* du Sérapeion d'Alexandrie

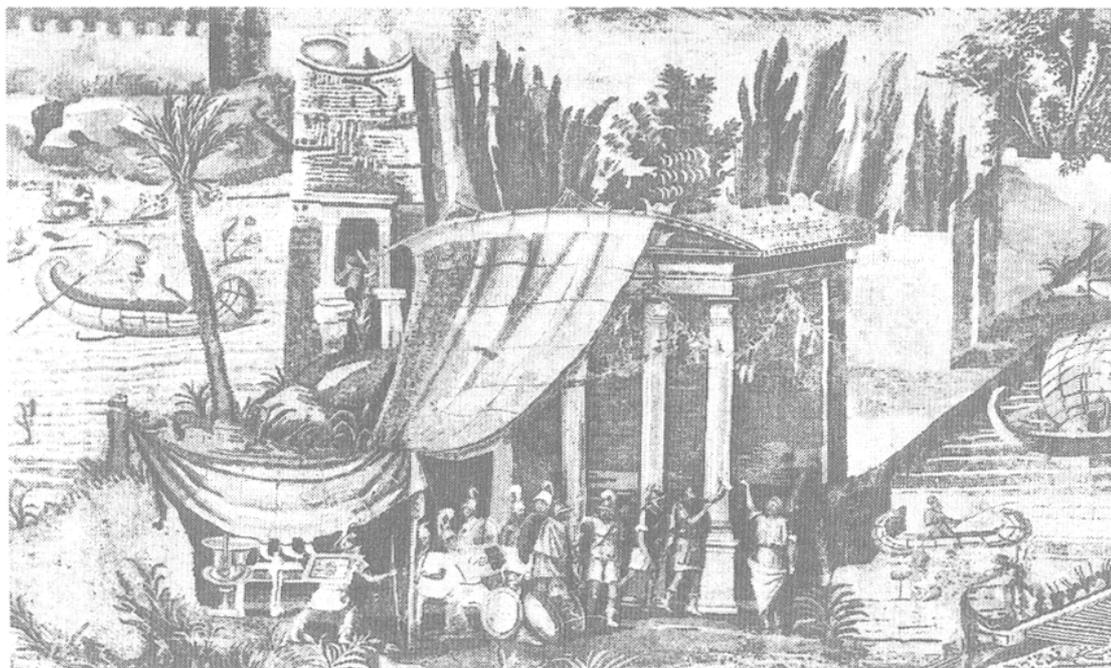


Fig. 6 — L'attroupement de soldats devant le portique du Sérapeion

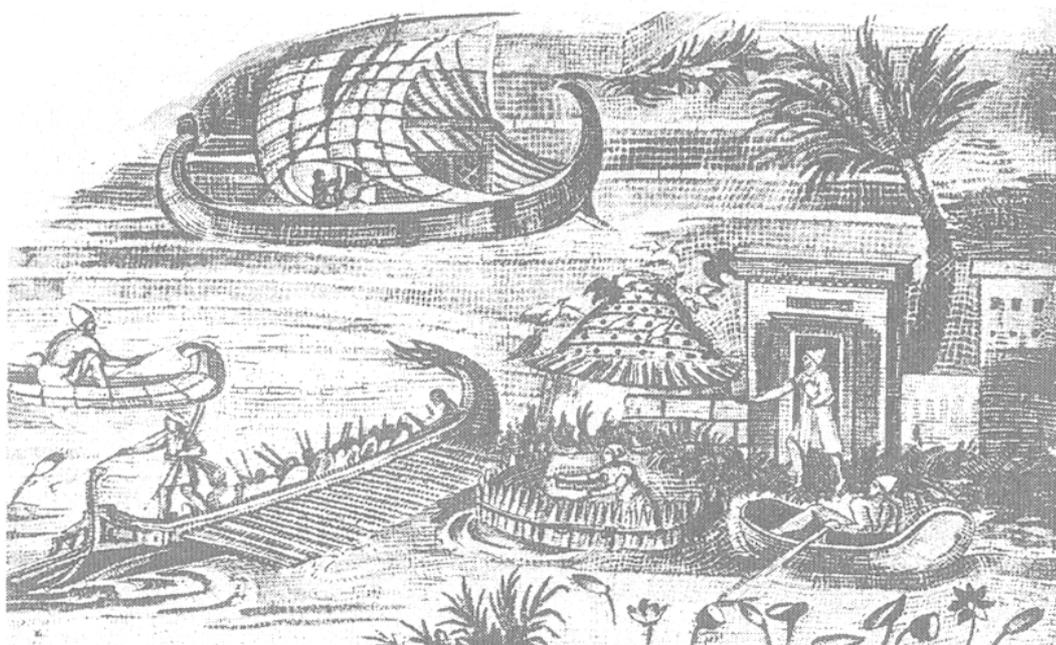


Fig. 7 — Fragment original représentant le port lacustre et la galère ptolémaïque
(dessin Windsor 19217)