

Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 86 (2001)

Artikel: Les "amours des dieux" sur les mosaïques du Musée National de Beyrouth
Autor: Wattel-de Croizant, Odile
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835744>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Les "amours des dieux" sur les mosaïques du Musée National de Beyrouth

Odile WATTEL-DE CROIZANT

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

Un panneau d'époque tardive (IV^e siècle), (fig. 1) rassemble sur deux niveaux la plupart des conquêtes amoureuses de Jupiter, à l'exception d'Europe. Toutefois, dans la mesure où le tapis est endommagé dans la partie droite, la Sidonienne pourrait avoir occupé l'un des registres manquants. La mosaïque de Beyrouth fut analysée par M. Chéhab¹, mais l'étude comparative avec d'autres pavements consacrés aux Amours de Jupiter met en évidence l'originalité de cette composition. La présentation des figurants, de face, en file continue, avec successivement, de gauche à droite Lédà et Antiope au niveau supérieur, suivis de Ganymède et Danaé à l'échelon inférieur, rappelle, par certains côtés, la frise d'Ouled-Agla². Ce dispositif semblerait moins fréquent que celui des couples amoureux réunis dans un même tapis et insérés dans les médaillons séparés par les méandres d'une tresse à deux brins, comme à Italica³ et à Palerme⁴.

La conception des "tableautins" ne présente aucune originalité thématique particulière par rapport à l'iconographie classique et se conforme aux stéréotypes habituels des métamorphoses de Jupiter. Ainsi, la scène figurant Lédà fait-elle partie du répertoire consacré à la scène de séduction : le volatile n'est pas dans les airs, mais sur le sol, à proximité de Lédà. Celle-ci déploie son manteau, de couleur rouge brique, des deux mains écartées et révèle au spectateur la nudité de son corps. Elle détourne la tête vers la droite, en direction du cygne qui tord son cou vers l'arrière pour saisir du bec l'un des pans de son manteau. Cette image présente des

¹ Beyrouth, rue Omar Daouq ; M. CHEHAB, *Le Musée National*, Beyrouth, galerie d'Hygée, p. 112 ; "Mosaïques du Liban", *BMusBeyrouth* XIV, Paris 1957, p. 21-27.

² Ouled-Agla (Lecourbe), *Equizitum* (début IV^e siècle), 10 m x 7,50 m, Musée d'Alger ; M.G. DE PACHTERE, *Inventaire des mosaïques*, III, n° 319 ; P. WUILLEUMER, *Musée d'Alger*, suppl., Paris 1928, p. 77-78, pl. 12, 2 ; O. WATTEL-DE CROIZANT, "Les représentations d'Europe en Afrique", *BCTH* 8, 1972, p. 38-43, fig. 7 a, 7 b, p. 39 ; *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe, Ier-VIe siècles : évolution et interprétation des modèles grecs en milieu romain*, Paris 1995, p. 217-220, pl. XXIX a.

³ Italica, Espagne (fin II^e-début III^e siècle), collection de la Comtesse de Lebrija, 6,85 m x 6,85 m ; O. WATTEL-DE CROIZANT, "La représentation des Amours de Jupiter sur une mosaïque d'Italica", *ABretagne et des pays de Loire* 81, 2, 1974, p. 285-296 ; *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe*, p. 145-149, pl. XVI a.

⁴ Musée National de Palerme, Inv. N. I. 2286, 9,34 m x 4,50 m (deuxième tiers du III^e-début IV^e siècle) ; D. LEVI, "Mors Voluntaria, mystery cults on mosaics from Antioch", *Berytus* VII, 1, 1942, p. 19-55 ; R. CAMERATO-SCOVAZZO, "Nuove proposte sul grande mosaico di Piazza della Vittoria a Palermo", *Kokalos* 21, 1975, p. 231-272, pl. LV-LXIII ; D. VON BOESELAGER, "Antile Mosaiken in Sizilien", *Archeologica* 140, Rome 1983, p. 171-183, pl. LXI, n° 123 ; O. WATTEL-DE CROIZANT, *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe*, p. 12-127, pl. XIV b.

similitudes avec la figuration de Palerme⁵, où Lédà paraît dans la même position, entièrement nue, et retient de la main gauche un pan de l'*himation* que le cygne, ailes déployées, agrippe dans son bec, l'autre étant repliée sur la poitrine. De même, l'une des mosaïques de la "maison du Ménandre" à Antioche, d'époque post-sévérienne, montre le cygne prêt à saisir l'un des pans du manteau recouvrant le dos d'une Lédà entièrement dévêtue, sous le regard d'un Eros muni d'un flambeau de l'Amour⁶.

Un pavement originaire de Tyr (fig. 2), exposé dans le "Hall des Sages" du Musée de Beyrouth, propose, au III^e siècle (apr. J.-C.), une version artistique légèrement différente de la précédente, mais de même esprit⁷. Dans un paysage rocheux partiellement effacé, agrémenté d'un arbre stylisé, Lédà, coiffée d'un diadème, se présente de trois quarts face, le buste nu jusqu'à la naissance des cuisses qui sont enveloppées dans un *himation* gonflé comme une voile dans son dos. Elle repousse avec énergie les avances du cygne, dont elle serre le col de la main droite, tandis qu'elle rajuste son manteau de l'autre main. Cette réserve contraste avec l'attitude consentante généralement adoptée par la jeune femme lors de la *symplegma*, telle qu'on peut la voir sur les mosaïques d'Italica⁸ et de *Thysdrus*⁹ : Lédà, couchée, le haut du buste relevé, écarte son manteau pour se laisser féconder par l'oiseau. La scène de Tyr paraît plus convaincante que celle de Beyrouth et restitue avec un certain réalisme l'arrivée du cygne, dont le mouvement ondulant de l'encolure est assez vivant, ainsi que l'attitude "surprise" de Lédà, en position d'arrêt sur la jambe droite et en appui sur la pointe des orteils du pied gauche. Les contours de la silhouette féminine sont moins marqués que pour la figure de Beyrouth, les formes anatomiques ont été estompées par un subtil dégradé de tonalités dans les roses, ce qui semblerait correspondre au style sévérien du III^e siècle.

Pour Antiope, la tradition iconographique a laissé deux types d'images pour figurer la "poursuite amoureuse". Une première série, sans doute la plus ancienne, s'apparente à la représentation de la "nymphé surprise", du type de celles se profilant sur les mosaïques de la "*Sollertiana domus*" à *Thysdrus*¹⁰, de Timgad¹¹ et d'Italica¹² : la jeune femme fuit son séducteur, elle tombe ou elle est en train de tomber et l'un de ses genoux touche le sol. Le panneau de Beyrouth correspond au deuxième type iconographique et présente la femme debout, poursuivie par le satyre qui cherche à la dévêtir ; ce dernier porte une peau sur les reins et l'épaule gauche, en guise de chlamyde. Antiope retient de la main gauche l'*himation* qui

⁵ R. CAMERATO-SCOVAZZO, *loc. cit.*, p. 239-240, pl. LVIII, fig. 2.

⁶ Princeton Univ. Art Museum, 65-617 ; D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, p. 208-209, pl. 46 a ; *LIMC*, IV, 1, s.v., "Lédà", n° 47, p. 231 ; IV, 2, p. 114.

⁷ Tyr, nécropole ; M. CHEHAB, *Le Musée National*, Hall des Sages, salle D, p. 104 ; "Mosaïques inédites du Liban", in *La mosaïque gréco-romaine*, II, Paris 1975, p. 373.

⁸ O. WATTEL-DE CROIZANT, "Les Amours de Jupiter", *loc. cit.*, p. 293, pl. II, e.

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

¹⁰ L. FOUCHER, *op. cit.*, pl. XXV b.

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

¹² O. WATTEL-DE CROIZANT, "Les Amours de Jupiter", *loc. cit.*, p. 292, pl. II c.

glisse de son épaule, et brandit de l'autre main une *syrix*. Ce schéma a été reproduit sur les mosaïques de Palerme et d'Ouled-Agla. Sur le panneau sicilien, Antiope a pris l'apparence d'une Ménade munie du thyrses et du tambourin dionysiaques et s'enfuit effrayée, en retournant la tête, pour échapper au satyre¹³. A l'inverse, sur le tableau africain, la jeune femme ne repousse pas les avances du satyre qui l'enlace par la taille¹⁴.

La troisième séquence concerne Danaé. Parmi les positions possibles pour la fécondation du futur Persée, le mosaïste de Beyrouth a retenu l'image de la jeune femme non pas debout¹⁵, ni à demi allongée¹⁶, mais assise dans un fauteuil à haut dossier. Elle écarte de la main gauche l'*himation* de couleur rouge, qui ne couvre que la partie inférieure de son corps, et lève la tête en direction de la pluie d'or. Cette composition s'apparente à la représentation d'Ouled-Agla, même si l'état fragmentaire de cette mosaïque ne permet pas une analyse comparative plus argumentée. En revanche, le médaillon du pavement d'Italica consacré à Danaé présente de nombreuses similitudes avec le modèle de Beyrouth¹⁷. Danaé y est assise de face, sur un siège assez rudimentaire ; elle écarte des deux mains son *himation* afin d'être fécondée par Jupiter, dont la tête émerge dans le ciel, derrière un nuage. Cette vision de la pluie fécondante, tombant d'un nuage, se retrouve sur "la mosaïque des chevaux" de l'*Antiquarium* de Carthage¹⁸, alors qu'elle est déversée d'un récipient sur le panneau de Palerme¹⁹. Toutes ces variantes témoignent de l'embarras des artistes pour rendre cette hiérogamie vraisemblable, mais aussi de leur capacité d'innover par rapport à un modèle stéréotypé.

Le quatrième tableautin illustre la scène de séduction de Ganymède par l'aigle de Jupiter. C'est la phase préliminaire qui est ici représentée, une séquence qui suscita deux versions différentes. La première interprétation correspond à la mosaïque de Beyrouth²⁰ : Ganymède, identifiable à son bonnet phrygien, ses chaussons rouges et à la chlamyde qui lui tombe dans le dos, porte le *pedum* dans la main droite et enlace l'aigle royal de l'autre. Ce groupe s'apparente à une statuette en bronze de Berlin²¹ et semblerait adapté d'un modèle hellénistique. Le deuxième type d'image, concernant les préliminaires, est représenté sur la mosaïque d'Italica²² et l'un des pavements de la maison du "Buffet supper", à Antioche, d'époque sévérienne²³ :

¹³ R. CAMERATO-SCOVAZZO, *loc. cit.*, p. 237, pl. LVIII.

¹⁴ O. WATTEL-DE CROIZANT, *BCTH*, p. 39, fig. 7 a.

¹⁵ Carthage, "Maison des chevaux" (300 apr. J.-C.), Musée de Carthage ; J.W. SALOMONSON, *La mosaïque aux chevaux de l'Antiquarium de Carthage*, Rome-La Haye 1965, n° 48, p. 67, pl. XLVIII, 3 ; *LIMC*, IV, 1, s.v. "Danaé", n° 20, p. 329.

¹⁶ R. CAMERATO-SCOVAZZO, *loc. cit.*, p. 239, panneau 5.

¹⁷ O. WATTEL-DE CROIZANT, "Les Amours de Jupiter", *loc. cit.*, p. 291, pl. II a.

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

¹⁹ *LIMC*, IV, 1, p. 329.

²⁰ *LIMC*, IV, 1, s.v. "Ganymède", n° 170-179, p. 162-163 : iconographie comparée représentant Ganymède et l'aigle enlacés.

²¹ H. SICHTERMANN, *Ganymed, mythos und Gestalt in der antiken Kunst*, Berlin 1950, pl. 14, 2.

²² O. WATTEL-DE CROIZANT, "Les Amours de Jupiter", *loc. cit.*, p. 295-296, pl. II f.

²³ D. LEVI, *op. cit.*, p. 131-132, pl. XXIV.

Ganymède abreuve l'aigle préfigurant ses futures fonctions d'échanson de Jupiter dans l'Olympe²⁴.

Le rapt qui suivit ces préliminaires est immortalisé sur une mosaïque de Tyr, du III^e siècle, originaire de la même nécropole que le panneau consacré à Lédè²⁵ et conservée dans ce musée (fig. 3). Cet épisode a été figuré de deux façons différentes ; un premier groupe d'images semblerait inspiré du groupe sculptural de Léocharès (première moitié du IV^e siècle av. J.-C.), reproduit sur une copie du Musée du Vatican²⁶ : le rapace, ailes déployées, s'envole dans les airs en entraînant Ganymède. Un certain nombre de mosaïques, originaires de Volubilis, Vienne, Bignor, se réfèrent à ce prototype²⁷. Un deuxième ensemble d'œuvres d'art, auquel appartient le panneau de Tyr, s'inspire sans doute d'une version plus tardive, d'esprit narratif, remontant à l'époque hellénistique ; le berger a encore la jambe gauche à terre, genou replié, tandis que la droite est tendue pour résister à l'aigle, un volatile de grande envergure, les ailes déployées à l'horizontale, qui enlace le jeune homme de ses serres pour l'entraîner dans les airs. Dans l'effort, Ganymède a dû lâcher son *pedum* et sa *syrinx*, qui se trouvent de ce fait éparpillés à terre, et il s'appuie de la main gauche sur le sol, levant l'autre d'un geste réprobateur. Cette composition reproduit les mêmes effets de chiasme et de lignes obliques que la mosaïque sicilienne de Morgantina (260-250 av. J.-C.)²⁸. D'autres pavements, comme ceux de Baccano (Rome, Musée National)²⁹ ou de Sousse (I-II)³⁰, pourraient dériver du même modèle, même si des éléments de paysage y encadrent l'enlèvement, alors que le rapt de Tyr se déroule dans un décor très dépouillé. De même, Ganymède porte ici un vêtement bleu à manches et braie, boutonné sur la poitrine, alors qu'il apparaît généralement nu, avec une chlamyde accrochée sur les épaules qui lui tombe dans le dos.

Le tableau des amours de Jupiter resterait incomplet si l'on ne mentionnait pas la mosaïque de Byblos, de la première moitié du III^e siècle, consacrée à Europe, la princesse sidonienne³¹ (fig. 4). L'inventaire que nous avons établi des mosaïques romaines consacrées à ce thème légendaire nous a permis de constater que le groupe Europe-taureau ne correspondait pas à la typologie consacrée du répertoire musival de l'Occident romain et de relever des

²⁴ Ouled-Agla : Ganymède sert lui-même Jupiter, aux pieds duquel se tient l'aigle.

²⁵ M. CHEHAB, *Le Musée National*, Hall des Sages, n° 7, p. 103 ; *La mosaïque gréco-romaine*, op. cit., p. 373.

²⁶ M. BEIBER, *The sculpture of the hellenistic age*, Columbia Univ. Press 1960, p. 62, fig. 198.

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

²⁸ L. FOUCHER, *loc. cit.*, p. 157 et fig. 7, p. 160 ; K.M. PHILLIPS JR, "Subject and technique in hellenistic-roman mosaics : a Ganymede mosaic from Sicily", *ArtB* XLII, 1, 1960, p. 243-262.

²⁹ L. FOUCHER, *loc. cit.*, p. 161-162, fig. 9.

³⁰ L. FOUCHER, *loc. cit.*, p. 161-163, fig. 8-11.

³¹ M. CHEHAB, *Le Musée National*, Galerie d'Hygée, p. 113 et fig. 43 ; "Mosaïques du Liban", p. 16-17, pl. V ; O. WATTEL-DE CROIZANT, *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe*, op. cit., p. 201-202, pl. XXV a.

parentés d'invention significatives avec les pavements de Shahba³² ou la mosaïque de la maison du "bateau de Psyché" à *Daphné* (IV^e siècle)³³.

Dans cette même maison de Byblos, dans une pièce adjacente à l'enlèvement d'Europe, une mosaïque, sans doute de même époque, figurait les amours d'Eros et de Psyché³⁴ (fig. 5). Le panneau de Byblos concerne la rencontre d'Eros et de Psyché. La jeune femme se dresse sur la droite, face au spectateur, ailes déployées, vêtue d'un *péplos* serré à la taille par un voile ; elle replie la main gauche sur la poitrine pour esquiver la flèche que le fils de Vénus, de trois quarts face, dans le secteur gauche, va lui décocher et elle lève le bras droit dans sa direction pour l'arrêter dans son élan. Le prototype de cet *emblema* pourrait être une mosaïque hellénistique de la fin du III^e siècle (av. J.-C.), originaire de Clazomènes, où l'on pouvait voir Eros repousser Psyché avec une longue flèche³⁵. Mais certains pavements abordent le sujet d'un autre point de vue : ainsi deux mosaïques (de la fin du III^e ou du début du IV^e siècle), disposées en pendant dans une même pièce de la "maison du Ménandre" à Antioche, présentent-elles deux versions différentes de ces préliminaires amoureux. Sur l'un des tableaux³⁶, c'est Psyché qui vole les armes d'Eros, sur l'autre, Eros a pendu son carquois à un arbre et s'éloigne de sa bien-aimée en la brûlant de sa torche³⁷. Ces interprétations divergentes illustrent assez bien les variantes autour d'un même thème : celui de "l'âme tourmentée par l'Amour". Si cette histoire fut souvent reproduite en mosaïque pour sa valeur décorative, elle fut aussi choisie pour sa signification symbolique. Psyché acquit l'immortalité après avoir surmonté la plupart des épreuves imposées par Vénus, grâce à l'amour conjugal. Toutefois, sa silhouette de papillon diurne n'était pas sans évoquer l'âme du défunt s'élevant dans les airs, ce qui justifiait la fréquence de ce thème dans l'art funéraire.

Les amours de Dionysos, Bacchus et d'Ariane figurent sur un panneau d'époque sévérienne originaire de Beyrouth³⁸ (fig. 6). Il saisit l'instant précis où Thésée vient de tuer le Minotaure et abandonne, sur ordre d'Athéna, Ariane endormie dans l'île de Naxos. Dionysos découvre la jeune fille et succombe à son charme. La scène a été traitée de façon vivante et avec une certaine sobriété, puisque quatre personnages seulement peuplent le tableau. Dans le secteur gauche paraît Bacchus : il vient de s'arrêter, fasciné par la beauté d'Ariane, le bras droit en appui sur le thyrses et enlaçant de l'autre son petit complice, Eros, qui le précède de quelques pas

³² J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruxelles 1977, p. 6.

³³ Walter's art gallery, Baltimore, inv. 37. 129 ; D. LEVI, *op. cit.*, p. 167-172, 554-555, pl. XXXV b ; O. WATTEL-DE CROIZANT, *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe*, p. 203-204, pl. XXV b.

³⁴ M. CHEHAB, *Le Musée National, Galerie d'Hygée*, p. 110 ; "Mosaïques du Liban", p. 16-17, pl. VI.

³⁵ Maison hellénistique, seuil ; *LIMC*, VII, 1, n° 99, p. 577 et VII, 2, p. 453 (mosaïque "perdue" aujourd'hui).

³⁶ Princeton Univ. Art Museum, 10-156 ; D. LEVI, *op. cit.*, p. 159, 209-210, pl. XLVI a ; *LIMC*, VII, 1, n° 86 b, p. 576.

³⁷ Princeton Univ. Art Museum, 40-156 ; D. LEVI, *op. cit.*, p. 159, 209-210, pl. XLVI a ; *LIMC*, VII, 1, n° 104, p. 577 et VII, 2, p. 452.

³⁸ M. CHEHAB, *Le Musée National, Hall des Sages*, p. 102 ; "Mosaïques du Liban" p. 11-14, fig. 1, pl. III.

pour lui désigner, de la main tendue, la belle endormie. Ariane est à demi allongée, à l'abri d'une grotte, le buste nu et le bras droit replié derrière la tête ; elle est dominée par un personnage ailé qui émerge partiellement du rocher : les dégradations de la mosaïque, à cet endroit, ne permettent pas de l'identifier avec certitude comme *Hypnos* (le sommeil). Cette figure allégorique se tient au chevet d'Ariane sur une fresque de la "Casa dell'ara Massima"³⁹ et veille sur son sommeil, debout derrière elle, sur une autre peinture pompéienne (IX, 7, 20)⁴⁰. La mise en scène de la rencontre entre Bacchus et Ariane, sur la mosaïque de Beyrouth, semblait donc s'inspirer de modèles hellénistiques assez proches de ceux de la peinture campanienne du I^{er} siècle de notre ère. M. Chéhab avait déjà relevé des analogies entre cette mosaïque et un panneau originaire de Volubilis⁴¹, même si quelques variantes y avaient été introduites, puisqu'Eros ne marchait pas, mais volait aux côtés de Bacchus. On pourrait aussi se référer à la mosaïque de la maison de "Dionysos et Ariane" à Antioche (III^e siècle)⁴², où Ariane apparaissait dans la partie droite du tableau, à demi étendue sur un tertre ocre jaune. Face à elle, du côté gauche, se tenait Dionysos en arrêt sur son thyrsos, revêtu d'un long chiton rouge-violet et d'un manteau bleu-vert⁴³. Au centre du panneau, un Eros entièrement nu dominait la scène : il gravissait le monticule pour signaler à Bacchus, de ses bras tendus, la présence d'Ariane. Latéralement, dans les tableaux adjacents séparés par des colonnes en trompe-l'œil, se dressaient, immobiles, deux personnages du thiasos dionysiaque : à gauche, une Ménade et à droite, un satyre. D. Lévi a fait observer que la figure d'Ariane semblait ici plus proche de la sculpture que de la peinture et pourrait être influencée par une statue hellénistique, connue par une copie en marbre du Musée du Vatican⁴⁴. Dans le cas d'Ariane, c'était la profondeur de l'endormissement, rendu par les positions du corps et des bras de la jeune femme, qui intéressait les mosaïstes. En effet, le prolongement logique de cette rencontre inopinée ne pouvait qu'aboutir à son réveil⁴⁵ puis, après la poursuite de la "nymphé surprise"⁴⁶, se conclure par des noces du type de celles représentées sur une mosaïque de *Shahba-Philippopolis*⁴⁷.

³⁹ Pompéi, VI, 16, 15 ; K. SCHEFOLD, *Die Wände Pompejis*, Berlin 1957, n° 158 ; *LIMC*, III, 1, n° 126, p. 1063.

⁴⁰ K. SCHEFOLD, *Vergessenes Pompeji*, Berne-Munich 1962, pl. 178, 2. *LIMC*, III, 1, n° 129, p. 1063.

⁴¹ R. THOUVENOT, "Mosaïques romaines de Volubilis à sujets mythologiques", *Publication du service des Antiquités du Maroc* 6, 1941, p. 69-71 ; M. CHEHAB, "Mosaïques du Liban", p. 13.

⁴² D. LEVI, *op. cit.*, p. 142-149, pl. XXVII-XXVIII.

⁴³ La mosaïque est endommagée à cet endroit.

⁴⁴ Musée du Vatican, n° 548 ; W. MÜLLER, "Zur schlafenden Ariadne des Vatikan", *Römische Mitteilungen* 53, 1938, p. 164-174, fig. 2 ; *LIMC*, III, 1, n° 118, p. 1062 et IV, 2, p. 733.

⁴⁵ Maison "des chapiteaux colorés", Pompéi, VII, 4, 51 et 31 (Musée National de Naples, n° 9278) : Ariane, à demi nue, est allongée, la tête posée sur *Hypnos*, les bras dans la même position que sur le pavement de Beyrouth. Un petit Eros retient la draperie en montrant la jeune femme à Dionysos et à sa suite ; K. SCHEFOLD, *Die Wände Pompejis*, n° 184 (i) ; *LIMC*, III, 1, n° 127, p. 1063.

⁴⁶ Mosaïque funéraire (?), III^e siècle, Sousse (*Hadrumetum*) ; L. FOUCHER, *Inventaire des mosaïques de Sousse*, Tunis 1960, n° 57243, p. 111, pl. LIX : Dionysos marche vers Ariane, dont il tire le vêtement de la main gauche.

⁴⁷ Mosaïque du deuxième quart du IV^e siècle, "Dionysos et Ariane", *Shahba-Philippopolis* ; J. BALTU, "Mosaïques antiques du Proche-Orient", *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, Paris 1995, p. 65, 144, pl. XI, 1.

Une première constatation s'impose après l'analyse de ces mosaïques du Musée de Beyrouth : si la mythologie classique constitue le fondement de l'iconographie, les "Amours des dieux" furent traités sans originalité particulière. On ne relève ici aucune initiative "régionale" significative sur le plan thématique, mais une tendance au "conservatisme" pour la mise en scène de séquences, directement inspirées de modèles grecs d'époque hellénistique. On peut sans doute l'expliquer par l'ancienneté de la pénétration grecque dans les villes de la côte phénicienne et la pérennité de cette culture jusqu'à une époque aussi tardive que la fin du IV^e siècle (apr. J.-C.). Cette tradition pourrait justifier le style "plus allusif et symbolique" des mosaïstes orientaux⁴⁸ par rapport au "réalisme narratif des Africains" et, d'une façon plus générale, des Occidentaux.

De même, s'il est difficile de relever, à partir d'une série aussi restreinte, de grandes tendances artistiques propres aux ateliers de Phénicie, dont étaient originaires l'ensemble de ces mosaïques (Byblos, Beyrouth, Tyr), on peut noter le caractère classique de la facture et l'absence d'initiative technique propres à une grande "école" de mosaïque. Il faut sans doute attribuer ces réalisations à des ateliers locaux, spécialisés dans la fabrication de pavements fonctionnels. Ce qui corroborerait l'hypothèse, déjà émise par J. Balty⁴⁹, de la présence en Syrie-Phénicie d'un grand nombre d'ateliers de type artisanal, implantés en milieu urbain, qui n'avaient pas la même notoriété que ceux d'Antioche, d'Apamée ou de *Shahba-Philippopolis*, mais dont la production couvrait aussi le marché régional.

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

La présentation de ces mosaïques, devenues "objets de musée", en dehors d'un contexte archéologique qui n'a pas toujours été identifié, ne permet pas de restituer le décor d'ensemble dans lequel elles s'intégraient. Toutefois, la présence, dans la même maison de Byblos, de "Psyché et d'Europe", auxquelles il conviendrait d'associer "Dionysos accompagné d'un satyre"⁵⁰, donne une idée partielle, mais significative, du programme iconographique de cette *villa* : le dionysisme et l'amour y étaient, sous une forme ou une autre, une promesse de rédemption⁵¹. De même, avons-nous souligné la valeur eschatologique des deux panneaux consacrés à Léda et Ganymède dans la nécropole de Tyr : si le rapt y symbolisait l'arrachement à la vie, l'hiérogamie qu'il induisait pouvait apporter aux défunts concernés l'espérance d'une

⁴⁸ K. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford 1978, p. 227-229.

⁴⁹ J. BALTU, "Mosaïques antiques du Proche-Orient", p. 33.

⁵⁰ M. CHEHAB, *Le Musée National*, galerie d'Hygée, p. 110 ; "Mosaïques du Liban", p. 15-16, pl. IV.

⁵¹ K. SCHEFOLD, *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification*, Latomus 108, Bruxelles 1972, p. 79.

félicité future. Il ne faudrait pas trop valoriser ces considérations sémantiques, qui devaient échapper aux mosaïstes et à une grande partie de leurs clients. Mais on ne peut pas écarter l'influence qu'auraient pu exercer certains commanditaires, en particulier les commerçants du Proche-Orient, naviguant entre la Sicile et l'Afrique, pour faire reproduire dans leur demeure privée des modèles qu'ils auraient empruntés à d'autres ateliers méditerranéens. Ce type d'échanges artistiques a été attesté⁵² et pourrait éventuellement justifier ce goût généralisé pour les "Amours de Jupiter" de Palerme à Italica, en passant par Ouled-Agla et Beyrouth, même si aucune de ces mosaïques n'est la copie d'une autre, mais une œuvre unique tant par la composition et le style, que par la destination.

⁵² Dans le cas de la Sicile, les marchands et commerçants des villes côtières furent les meilleurs agents de propagation de l'«école» africaine de mosaïque, à partir du III^e siècle (apr. J.-C.), dans cette île (D. BOESLAGER, *op. cit.*, p. 196-198). De même, J. BALTY a fait remarquer, à propos de "la grande mosaïque de chasse du *Triclinos*", originaire d'Apamée (première moitié du V^e siècle apr. J.-C.), qu'il pourrait s'agir de l'œuvre d'un atelier étranger et que la mode des pavements "à scènes de chasse" fut importée d'Afrique du Nord, par l'intermédiaire de commerçants syriens (*Mosaïques antiques de Syrie*, n° 47-49, p. 104-108).



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



Fig. 2 Tyr, Léda et le cygne (Beyrouth, Musée National).



Fig. 3 Tyr, enlèvement de Ganymède (Beyrouth, Musée National).



Fig. 4 Byblos, enlèvement d'Europe (Beyrouth, Musée National).



Fig. 5 Byblos, Eros et Psyché (Beyrouth, Musée National).



Fig. 6 Beyrouth, Bacchus et Ariane (Beyrouth, Musée National).

Nous remercions la Direction du Musée National de Beyrouth de nous avoir communiqué ces photographies.