Une cité antique à travers ses sculptures

BIBLIOTHÈQUE DE L'INSTITUT D'ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

22

Collection dirigée par

ANDREI PIPPIDI, ANDREI TIMOTIN

et DANIEL CAIN

ACADÉMIE ROUMAINE

INSTITUT D'ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

MARIA ALEXANDRESCU VIANU

Une cité antique à travers ses sculptures

La sculpture en pierre à Tomis à l'époque du Principat (I^{er}-III^{e} siècles)

EDITURA ISTROS A MUZEULUI BRĂILEI „CAROL I"

BRĂILA, 2022

DTP : Rozalia Pîrlitu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
ALEXANDRESCU VIANU, MARIA
Une cité antique à travers ses sculptures : La sculpture en pierre à Tomis à l'époque du Principat (Ier - IIIème siècles) / Maria Alexandrescu Vianu. - Brăila : Editura Istros a Muzeului Brăilei "Carol I", 2022
Conţine bibliografie
ISBN 978-606-654-492-4

903

© Toate drepturile asupra prezentei ediții sunt rezervate Editurii Istros a Muzeului Brăilei « Carol I » și ISSEE.

« *...la splendide métropole et capitale du Pont Gauche* »
ISM II 92

ABRÉVIATIONS

AMNG	B. Pick, K. Regling, *Die Antiken Münzen Nord-Griechenlands*, vol. 1. *Dacien und Moesien*, fasc. 1 (B. Pick), Berlin, 1898 ; fasc. 2 (B. Pick, K. Regling), Berlin, 1910.
BMC	*Catalogue of the Greek Coins of the Roman Empire in the British Museum*, vol 1, *Augustus to Vitelius,* Londres, 1976; vol V, *Pertinax to Elagabalus*, Londres, 1950.
CIL	*Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berlin, 1863.
CIMRM	M. J. Vermaseren, *Corpus inscriptionum et monumentorum religionis Mithriacae*, vol. I–II, La Haye, 1956–1960.
EPRO	*Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain*, éd. M. J. Vermaseren, Leyde, 1981.
IO	*Inscriptiones Olbiae (1917-1965)*, Leningrad, 1968.
IGB	G. Mihailov, *Inscriptiones Graecae in Bulgaria repertae,* vol. I-V, Sofia 1956–1997 (vol. I^2, 1970).
ISM	*Inscriptiones Scythiae Minoris Graecae et Latinae*, vol. II : I. Stoian, *Tomis și teritoriul său*, Bucarest, 1987 ; vol. III : Al. Avram, *Callatis et son territoire*, Bucarest – Paris, 1999 ; vol. VI. Suppléments, fasc. 2, Al. Avram, M. Bărbulescu, L. Buzoianu, *Tomis et territorium*, Bucarest – Paris, 2017.
LIMC	*Lexicon iconographicum mythologiae classicae,* vol. I–XVIII, Zürich, 1981–1999.
MNA	Musée National des Antiquités de Bucarest.
MNH	Musée National d'Histoire, Bucarest.
MINAC	Musée National d'Histoire et d'Archéologie, Constanța.
RIC	H. Mattingly, E. A. Sydeenham *et al.*, *The Roman Imperial Coinage*, Londres, 1923–1994.
RIPD	S. Heijnen, O. Hekster & T. Hermsen, *Roman Imperial Portraits Dataset (ripd),* https://imperialportraits.rich.ru.nl/
RPC	J. Mairat, M. Spoerri Butcher, *Roman Provincial Coinage*. Vol VII.2, From Gordian I to Gordian III, all provinces except Asia, The British Museum, Londres, 1992.
SGR	G. Bordenache, *Sculture greche e romane del Museo Nazionale di Antichità*, Bucarest, 1969.
ThesCRA	*Thesaurus cultus et ritum antiquorum*, Los Angeles, 2004.

Les abréviations des revues sont celles de l'Année Philologique.

AVANT-PROPOS

Cela fait 52 ans que j'ai publié ma première étude sur les monuments en pierre de Mésie Inférieure. Il s'agissait des sarcophages découverts sur le territoire situé entre le Danube et la Mer Noire. Depuis lors, quelques sarcophages supplémentaires ont été découverts, mais ils n'ont pas modifié les conclusions que j'avais tirées de cette étude. Tous ces monuments funéraires, en marbre ou en pierre locale, sont directement ou indirectement sous l'influence des marbriers de Proconnèse et attestent des liens étroits avec les tailleurs en pierre bithyniens. Un arc dans le temps m'a conduite à étudier la présence d'ateliers bithyniens dans la province romaine du Bas-Danube. Dans cet intervalle de temps, j'ai étudié, en groupe ou individuellement, des monuments en pierre de Tomis et d'Istros, ou de toute la province de la Mésie Inférieure.

Le moment est venu, me semble-t-il, de tenter une systématisation du matériel sculptural de Tomis, tel qu'il m'apparaît après une longue fréquentation de cette discipline. C'est par sa complexité que Tomis, cette ville structurellement grecque au niveau ethnique, historique et culturel, emportée par le flux de l'histoire dans un devenir romain, s'est imposée comme le point de mire de la présente étude. Le siège de l'administration romaine de la province, le lieu qui attirait les soldats et les vétérans de l'armée romaine de toutes les parties de l'empire, les marchands et les artisans rattachés aux centres artistiques, tout cela enrichissait la vie urbaine de cette cité antique. Or, les monuments sculpturaux constituent une catégorie extrêmement sensible aux mutations sociales, politiques et culturelles. C'est sous cet angle que j'ai mené la présente étude. Même si le matériel sur lequel je m'appuie n'est pas inédit, les pièces déjà publiées sont en nombre suffisant pour fournir une image cohérente. Dans les chapitres du livre, j'ai parfois utilisé des fragments ou des études entières que j'ai publiés au fil du temps. Néanmoins, tout a été repensé et mis en relation de manière à donner une image à la fois cohérente et riche de par les différentes approches pratiquées. Aux dimensions religieuses, iconographiques, techniques, cette étude ajoute le versant sociologique du phénomène artistique, comme l'expression d'une société en transformation.

L'intérêt de Tomis réside dans son ambivalence : une ville aux traditions culturelles grecques, cultivant des liens importants avec l'Orient grec, en arrive à être fortement impliquée dans les courants artistiques romains, plus que toutes les autres anciennes colonies grecques du Pont occidental dont elle devient la métropole.

Dans l'étude du phénomène artistique à Tomis, j'ai été précédée par des chercheurs aux contributions importantes. Ainsi, Gabriella Bordenache a publié avec une grande compétence de nombreuses pièces de Tomis et a également proposé des études de certaines catégories thématiques. Elle est la première à avoir consacré deux études à l'art funéraire tomitain. Elle a également publié des pièces de sculpture en provenance de Tomis, des collections du Musée National des Antiquités. Une chercheuse très assidue était Zaharia Covacef, à qui l'on doit la publication prompte de toutes les découvertes faites par hasard ou lors de fouilles systématiques au fil des ans. Nous lui devons également un ouvrage, sa thèse de doctorat, sur l'art sculptural en Dobroudja. À ces précieuses études s'ajoutent les nombreuses contributions de ceux qui ont étudié le riche matériel mis au jour depuis près de deux siècles.

En outre, nous bénéficions aujourd'hui de trois catalogues importants, celui des pièces cultuelles du Musée National des Antiquités, dont certaines sont parvenues au Musée National d'Histoire, dont il existe également un catalogue récent. Le troisième en est le catalogue des pièces de l'exposition permanente du Musée d'Histoire Nationale et d'Archéologie de Constanța.

Des découvertes continueront à voir le jour, certaines nous surprendront par leur caractère unique, d'autres viendront s'ajouter aux séries déjà existantes. Elles continueront à fournir de nouvelles occasions de réévaluer la sculpture de la ville, de fournir de nouvelles informations, peut-être plus précises, sur son rôle dans la ville et, nous l'espérons, de nouveaux aperçus sur la façon dont les monuments étaient utilisés et placés dans l'espace urbain. Je suis consciente des limites de ma recherche, qui proviennent en partie de l'absence quasi totale de connaissance de l'emplacement des pièces dans l'urbanisme de la ville.

CHAPITRE 1

POUR UNE SOCIOLOGIE DE L'ART DE TOMIS

Colonie milésienne, fondée probablement dans la première moitié du VI^e^ siècle av. J.-C., sans que cet événement ait laissé la moindre trace dans les sources écrites[1], Tomis aura mené la vie modeste[2] et obscure d'un *emporion* jusqu'au III^e^ siècle lorsque, selon le récit tardif de Memnon[3], une tentative de se saisir de son port provoqua la guerre entre Byzance et les deux autres cités du Pont Gauche, Callatis et Istros. Quelques dizaines d'années plus tard, au milieu du III^e^ siècle, Tomis commence à frapper sa monnaie, un signe certain du développement de son activité économique et de son autonomie. Cependant, son importance parmi les colonies grecques de la côte occidentale du Pont Euxin n'augmente que lentement. Pour Strabon, au I^er^ siècle, c'était encore un πολίχνιον, diminutif que le géographe appliquait également à une ville comme Istros[4].

Avec l'instauration du contrôle de Rome sur les cités pontiques l'histoire de Tomis connaît une accélération qui entraînera des changements considérables dans la structure sociale de cette ville. Comprise parmi les cinq, ensuite six, villes de la Communauté pontique dès l'époque d'Auguste, sinon même plus tôt[5], Tomis en deviendra la capitale au moins à partir de l'époque de Trajan[6]. Le rôle économique de Tomis s'accroît. Reliant la mer avec l'intérieur de la Dobroudja, la route de Tomis à Axiopolis à travers la province prend une grande importance.

---

[1] Dernièrement, voir L. Buzoianu, M. Bărbulescu, *Tomis, Comentariu istoric şi arheologic*, Constanța, 2012, p. 14 suiv.

[2] Un bref exposé sur les vestiges archéologiques de l'époque grecque dans *ibid.*, p. 15 et suiv.

[3] Memnon, *Fragmenta Graecorum Historicorum* III, B, fr. 13, p. 347-349 ; *Izvoare privind istoria Romaniei* I, éd. V. Iliescu, V. Popescu, Gh. Ștefan, Bucarest, 1964, p. 510.

[4] Strabon VII, 6, 1. Les sources archéologiques et épigraphiques nuancent cette réalité dans le sens que déjà depuis le III^e^ siècle l'activité commerciale de la ville devient plus importante, des marchands tomitains apparaissent dans des inscriptions d'autres villes grecques du Pont, autant que des marchands étrangers de la ville sont honorés à Tomis ; v. Al. Avram, *Prosopographia Ponti Euxini externa*, *Colloquia Antiqua*, 8, Leuven–Paris, 2013. Des études en cours menées par Vasilica Lungu sur les imports céramiques trouvés à Tomis vont nuancer encore plus cette perspéctive.

[5] D. M. Pippidi, *Contribuții la istoria veche a României*, 2^e^ éd., Bucarest, 1967 [1^e^ éd. 1958], p. 401-431 ; E. Doruțiu Boilă, « Contribution épigraphique à l'histoire de Tomis à l'époque du principat », *Dacia* 19, 1975, p. 151-160 ; G. Mihailov, *Epigraphica* XVI, 1979, p. 7-42 ; L. Buzoianu, M. Bărbulescu, *Tomis*, p. 42.

[6] Sur ce problème, voir A. Avram, *ISM* III, p. 67 et suiv, avec la bibliographie de la question. L'apparition de l'institution de la pontarchie est à dater probablement, d'après Avram, vers la fin du règne de Trajan ou peu après, au début du regne d'Hadrien.

L'ancien chemin qui relie les villes du litoral Pontique bénéficie d'une attention spéciale, l'empereur Hadrien faisant, peut-être en personne, une inspection dans le cours de l'année 123-124, information qu'on détient d'Arrien[7]. Plus sûr est le séjour d'Hadrien, avant de devenir empereur, à Troesmis dans la V^e^ légion *Macedonica*[8].

C'est ainsi que l'engagement actif de Tomis dans la vie politique et économique en fera non seulement la première cité de l'Hexapole, mais le centre d'une région de frontière étroitement contrôlée par Rome. Dans un espace organisé du point de vue militaire et économique, avec une forte concentration de troupes, la vie romaine en Dobroudja s'installe autour de la présence de l'armée, en construisant des routes[9], en fondant des villes, en développant l'agriculture et l'artisanat. Ces activités attirant de la population, la colonisation de la région avance rapidement. Surtout, par son rôle dans le cadre de la province de Scythie Mineure, Tomis devient une ville de l'Empire. Nous saisissons le reflet de ce processus moins dans l'organisation administrative et politique de la cité, restée exclusivement grecque, que dans les transformations à l'intérieur de la société tomitaine.

Une étude onomastique due à Emilia Doruțiu Boilă a décelé des signes certains de ce changement progressif[10]. Dans les inscriptions du I^er^ siècle ap. J.-C., les noms, sauf quelques rares exceptions, sont encore grecs. Ensuite, les noms romains, thraces et d'une autre origine deviennent de plus en plus nombreux. Même les noms grecs changent et les anciens noms de tradition milésiennes se font rares. La quantité de noms romains augmente brusquement au cours de la première moitié du II^e^ siècle, avec l'extension du droit de cité. Vers la fin du II^e^ siècle et le début du III^e^ siècle, les noms romains présents dans les inscriptions surpassent déjà en nombre les noms grecs pour toutes les catégories sociales. Cela ne veut pas dire que l'ethnie est changée, la majorité est toujours grecque, mais les changements sont onomastiques. Une statistique présentée par L. Buzoianu et M. Bărbulescu montre que des 739 noms pris en considération, 221 (38, 23 %) sont romains et 81 (14%) en cours de romanisation. Au III^e^ siècle les noms

[7] Arrien, *Périple du Pont Euxin*. La date est contestable, c'est la date du séjour d'Hadrien en Nicomédie. Voir D. Knoepfler*, L'empereur Hadrien et les cités grecques : état des lieux après un demi-siècle de découvertes épigraphiques exceptionnelles*, Cours et séminaires au Collège de France, Paris, 2014, p. 449.
https://www.college-de-france.fr/sites/default/files/documents/denis-knoepfler/UPL3929152524505395976_0439_0464_Knoepfler.pdf [consulté le 15.11.2022].

[8] CIL III, 550 IG III 464. F. Matei-Popescu, *The Roman Army in Moesia Inferior*, Bucarest, 2010, p. 46.

[9] Plus récemment l'étude d'Adriana Panaite sur le trajet des routes romaines à travers la Mésie Inférieure : « A Changing Landscape : the Organization of the Roman Road Network in Moesia Inferior », dans C.-G. Alexandrescu (éd.), *Troesmis. A Changing Landscape. Proceedings of an International Colloquium*, Tulcea, 2015, p. 151-164.

[10] E. Doruțiu Boilă, « Contribution épigraphique à l'histoire de Tomis... », p. 159-160.

romains sont majoritaires, ils dépassent en nombre les noms grecs[11]. Une étude plus détaillée des changements onomastiques dans leur mobilité est offerte par Victor Cojocaru[12]. Je vais m'attarder un peu sur les données offertes par Cojocaru qui sont très suggestives. Dans le diagramme[13] qu'il a dressé on voit qu'à Tomis dans la période I^er^- III^e^ siècle il y a un pourcentage de 37,56 % de noms grecs pour 38,23 % de nom romains et 14% de noms en train de romanisation. Pour se rendre bien compte de la réalité qui est derrière ces pourcentages, on regarde ceux d'Istros : noms grecs 59,77% et romains, 18,79%. Les conclusions de Cojocaru sont évidentes, la dynamique plus forte à Tomis, une cité devenue centre politique et économique de la région, conservatisme plus fort dans une cité comme Istros, qui perd son importance aux trois premiers siècles ap. J.-C., ou encore Callatis, où les noms grecs restent majoritaires (16,28% pour 47% de noms grecs). Mais même ici la tendance de romanisation est évidente (20,15 % en train de romanisation). Tomis est aussi en avangarde quant à l'octroi du droit de citoyenneté romaine[14].

Tout aussi important est de comprendre la mobilité sociale, comme le dit A. D. Rizakis, « le poids des differentes catégories qui constituent le corps social »[15]. Autant les catégories sociales, que les groupes professionnels, les communautés d'accueil que celles installées plus récemment et la mobilité d'une catégorie à l'autre sont à prendre en considération pour expliquer certains phénomènes artistiques. L'analyse sera pour la ville de Tomis qui est la plus dynamique, ayant aussi le rôle le plus important dans la région.

Ce qui est le plus saisissant à première vue, c'est la fréquence des citoyens romanisés parmi les dignitaires de la pontarchie ou de la cité[16]. De ces notables, rares sont ceux qui n'ont pas pris les *tria nomina*, signe distinctif du droit de cité. C'est le cas des pontarques *Dionysodoros*[17] (avec sa femme *Iulia*, grand prêtresse) et des archontes et agoranomes comme *Hermogène*[18], qui ont gardé leur nom grec**.** La plupart des dignitaires étaient déjà des citoyens romains, sans pour autant

[11] L. Buzoianu, M. Bărbulescu, *Tomis*, p. 57-58.
[12] V. Cojocaru, « Ονομαστικον. Aspects démographiques dans les villes ouest-pontiques de la province Moesia Inferior », *Arheologia Moldovei* 19, 1996, p. 135-148.
p. 136.
[14] *Ibid.*, p. 136-137.
[15] A. D. Rizakis, « La mobilité sociale dans les provinces helleniques sous l'Empire », dans A. D. Rizakis, F. Camia, S. Zoumbaki (éd.), *Social Dynamics under Roman Rule. Mobility and Status Change in the Provinces of Achaia and Macedonia*, *Proceedings of a Conference Held at the French School of Athens, 30-31 May 2014*, Athènes, 2017, p. 11.
[16] M. Dana, « Pontiques et étrangers dans les cités de la Mer Noire : le rôle des citoyennetés multiples dans l'essor d'une culture régionale », dans A. Heller, A.-V. Pont (éd.), *Patrie d'origine et patries électives : les citoyennetés multiples dans le monde grec d'époque romaine*, *Actes du colloque international de Tours, 6-7 novembre 2009*, Paris – Bordeaux, 2012, p. 249-371.
[17] ISM II 369.
[18] ISM II 366.

dissimuler leur origine grecque, visible dans le cognomen : *T. Flavius Poseidonios*[19], pontarque, agonothète, *archiéreus*, fils de (*Flavius) Phaidros*, lui même pontarque, au temps de l'empereur Hadrien (130-138)[20].

T. Cominios Claudianos Hermaphilos[21], un personnage qui détient tour à tours les fonctions d'agonothète, *archiéreus*, prêtre du culte impérial et pontarque au temps des empereurs Marcus Aurelius et Lucius Verus (ou peut-être Commodus). Son prestige est encore accru par la désignation de sophiste, alliant le pouvoir politique à l'appartenance à l'élite intellectuelle[22]. Son prestige rayonne sur son frère, […] fils *d'Eumènes*[23], dont les mérites sont surtout d'appartenir à la même famille[24]. Il est lui même agoranome, trésorier et il préside des fêtes populaires. À la difference de son frère, lui il n'est pas citoyen romain.

Aurelius Priscius Annianus[25], pontarque et *archiéreus* à l'époque des Sévères, marié à *Iulia Apolausté*, grande prêtresse elle-même.

Aurelius Priscius Isidorus[26], pontarque et *archiéreus*, marié à *Ulpia Matrona*, d'après Pick - Regling[27], peut-être le père d'Aurelius Priscius Annianus, plus probable de la même famille[28]. Les deux inscriptions sont en grec.

Publius Aelius Antonius Zoilos[29] , *archiéreus* et prêtre de Déméter, grec romanisé sous Hadrien et Antonin le Pieux.

M. Cocceius Chrysogonos[30], c'est un *mystarque,* un initié dans des mystères. Les deux sont honorés par des statues.

Alexandros Zmaragdos[31].

Il n'est pas moins intéressant de remarquer qu'un grand nombre de dignitaires ou notables de la ville sont originaires de différentes parties du monde gréc-oriental. L'inscription fait mention de leur ville d'origine, ce qui signifie que leur établissement à Tomis était encore assez récent. Certains d'entre eux gardaient même des rapports avec leur patrie, où ils continuaient à occuper des fonctions publiques. Par exemple, *Aurelius Priscius Isidorus et Aurelius Priscius Annianus*, pontarques tous les deux, sont nés à Flavia Neapolis, en Syrie, et conservent le titre de conseiller reçu dans leur ville d'origine, tandis que les

[19] ISM II 52.
[20] *Ibidem.*
[21] ISM II 69.
[22] M. Dana, *Culture et mobilité dans le Pont-Euxin. Approche régionale de la vie culturelle des cités grecques*, Paris – Bordeaux, 2011, p. 249.
[23] ISM II, 70.
[24] M. Dana, *Culture et mobilité dans le Pont-Euxin*, p. 249.
[25] ISM II 97.
[26] ISM II 96, pontarque, *archiéreus* marié à Ulpia Matrona, bouleute à Flavia Néapolis.
[27] AMNG, II, p. 73.
[28] M. Dana, « Pontiques et étrangers », p. 260.
[29] ISM II 59.
[30] ISM II 90.
[31] ISM II 255.

membres du collège d'adorateurs du Héros thrace[32] proviennent d'endroits aussi différents que Tyane (Cappadoce), Nicomédie, Abonoteichos, Héraclée, Perinthe, Césarée, Tius. Un marchand est originaire de Byzance, d'autres de Prusias sur l'Hypios et la liste pourrait être encore allongée. Une belle épigramme funéraire gravée sur la *tabula ansata* d'un sarcophage[33] décrit l'itinéraire de vie d'un acteur de Byzance, établi à Tomis, « sol sacré, terre d'Io »[34], marié avec une femme de cette ville. Il y a peu de dignitaires qui ne soient pas d'origine grecque et alors ils sont sortis des rangs des colonistes romains. Citons-en l'agoranome *Africanus Quietus*[35], un vétéran établi à Tomis, ou *Ulpius Longinus*[36], membre du Conseil, un vétéran également.

Ces précisions confirment le point de vue de P. A. Brunt sur l'attachement des « optimates » des cités grecques à l'autorité romaine, qui seule assurait la liberté et la prospérité du commerce, l'ordre intérieur, la sûreté des frontières, tout en respectant le gouvernement local et une relative autonomie. De son côté, Rome avait besoin de compter sur la fidélité des dirigeants des villes grecques : « the Empire could hardly have survived without their loyalty and acquiescence »[37]. La romanisation massive de cette oligarchie est partout l'expression de sa loyauté et de sa volonté d'intégration[38]. Mais en dépit de cette romanisation nécéssaire, on peut observer que la population affirme son caractère grec, la langue des inscriptions est le plus souvent grecque, les institutions restent les mêmes qu'à l'époque de l'autonomie. À cela contribuent aussi les intenses relations commerciales avec les centres de l'Orient grec. Parmi les Grecs sans fonctions publiques, ayant un statut social plus modeste et moins de chance d'accéder aux dignités, plus près des classes inférieures, le nombre de ceux qui n'ont pas acquis la citoyenneté romaine est plus grand. Pour en citer quelques cas : l'armateur *Roufeinos Iasosnos*[39], les marchands *Aurelius Sozomenos*[40] *et Stratocleus*[41], *Abascantos, fils de Socrate*[42], l'ancyran *Hermogène*[43], le tomitain

[32] ISM II 97.
[33] ISM VI 1, 492.
[34] Sur cette désignation, voir le commentaire d'A. Avram, dans ISM VI.1, p. 157.
[35] ISM II 71.
[36] ISM II 180.
[37] P. A. Brunt, « The Romanisation of the Local Ruling Classes in the Roman Empire », dans *Assimilation et résistance à la culture gréco-romaine dans le monde ancien. Travaux du V^e Congrès International d'Études Classiques*, éd. D.M. Pippidi, Bucarest, 1976, p. 161-170.
[38] P. Veyne, « L'identité grecque devant Rome et l'empereur », *Revue des études grecques* 112, 2, 1999, p. 521 : « L'hégémonie romaine n'est pas de celle qui s'investisse dans une idéologie ou une religion. Mais enfin, quand le seul souci est de dominer, le plus sûr est de bâtir sur un groupe de privilégiés ».
[39] ISM II 186.
[40] ISM II 257.
[41] ISM II 248.
[42] ISM II 294.
[43] ISM II 375.

Alexandros, fils de Zmaragdos[44], le nicomédien *Damostratos*, fils de Herès[45], ou *Chrysion, fils de Démosthène*[46]. On peut observer que parmi cette catégorie, un grand nombre est formé par de nouveaux venus. Les inscriptions attestent en outre un très grand nombre de militaires actifs ou de vétérans établis à Tomis. Sur leur patrie nous avons bien peu d'informations. Plusieurs étaient originaires de la région même, lorsque le système de recrutement local a commencé à se répandre, mais, sans doute, beaucoup d'autres étaient venus de régions lointaines de l'empire, effet de la grande mobilité des troupes, un phénomène qui, en quelque sorte, contrebalançait le résultat du recrutement local. C'est un fait que les inscriptions des soldats sont écrites en latin et que, dans le milieu militaire où ils vivaient ou, sinon, où ils avaient vécu, dans le cas des vétérans, durant une vingtaine d'années, parfois davantage, ils avaient acquis les coutumes, la mentalité et les croyances communes aux militaires d'un bout à l'autre de l'empire. Les militaires mentionnés par les inscriptions de Tomis proviennent soit des légions fixées à demeure dans la province, soit des unités s'y trouvant pour un certain temps : les légions XI Claudia, I Italica, V Macedonica, XIII Gemina, VII Claudia, ainsi que les troupes auxiliaires I Asturium, I Atectoringiana, la cohorte I Thracum, I Cilicum, I Flavia Commagenorum, I Lusitanorum Cyrenaica. Les militaires sont les porteurs d'une culture et d'un langage figuratif pour lequel nous avons proposé le terme d'art du *limes* danubien[47]. Nous croyons que ce milieu se prête à la définition, donnée par Pierre Francastel, du « milieu géographique social »[48], bien caractérisé, avec une structure culturelle suffisamment homogène.

D'une analyse même sommaire, telle que la nôtre, il ressort que la société de Tomis aux II^e^ et III^e^ siècles est une société ouverte, passant par une restructuration sociale de longue durée. Une société ouverte perd, partiellement du moins, ses traditions, elle noue de nouveaux rapports avec l'extérieur et elle est capable d'assumer de nouvelles expressions culturelles.

Il nous semble que l'étude de l'art tomitain ne peut être entreprise qu'en partant de la diversité des milieux sociaux que l'analyse précédente indique. P. Francastel a fait observer que l'art est l'expression de groupes d'hommes « qui se situent différemment par rapport à la société »[49].

Dans son approche de l'art tomitain, Gabriella Bordenache sépare deux groupes de qualité artistique différente, mais qui « tanto nell'una, quanto nell'altra

---

[44] ISM II 255.
[45] ISM II 281.
[46] ISM II 282.
[47] M. Alexandrescu Vianu, « Contribution à une classification des stèles funéraires de la Mésie Inférieure », *Dacia* 17, 1973, p. 217- 243. Ce terme est dû au fait que les garnisons se sont établies le long du Danube, longtemps frontière de l'empire.
[48] P. Francastel, *La réalité figurative. Eléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, 1965 (trad. roum., Bucarest, 1972, p. 58).
[49] *Ibid.*, p. 75.

classe ritroviamo un uniforme clima ellenizante, una indiscutabile koine greco è il contenuto simbolico e ideologico delle rappresentazioni ; greci i centri d'artigianato e di produzione »[50]. L'art des II^e^-III^e^ siècles à Tomis serait-il, d'après Bordenache, l'expression homogène d'une cité enfermée dans sa grécité, ayant une idéologie unique. Cette interprétation suppose une seule idéologie de la société tomitaine, une structure sociale et ethnique sans différences marquées. Une autre approche est celle due à Zaharia Covacef, qui prend en considération la pénétration des formes nouvelles sur une base locale hellénistique, conséquence de l'installation du pouvoir impérial romain[51]. Partant de l'étude d'une seule catégorie de monument, celle des stèles funéraires, nous avons pu constater l'impétueuse pénétration des formes romaines, ainsi que la désagrégation des formes grecques[52]. Au moins dans ce cas, l'hypothèse d'une culture homogène de tradition grecque n'est pas confirmée, ce qui nous oblige à chercher une interprétation plus nuancée du phénomène artistique de Tomis.

Dans son essai de recherche sociologique appliquée à l'art, Pierre Francastel exigeait « des enquêtes sur les frontières mouvantes entre les classes d'hommes, sur les grands milieux géographiques sociaux »[53]. La société de Tomis est une société en plein mouvement, dont les frontières se déplacent par l'action de diverses catégories sociales, ethniques et professionnelles nouvellement intégrées, chacune apportant sa culture et sa mentalité. Si nous revenons constamment à la notion de catégorie sociale, c'est qu'elle ne peut à aucun moment être exclue des termes de cette discussion. Dans une société comme celle de l'antiquité, les différences de mentalité, de niveau de culture et d'intérêt culturel entre les groupes humains sont extrêmes. Si la division en « niveaux culturels » proposée par Robert Mandrou est obligatoire, celle qui ne sait distinguer que deux niveaux (« les milieux cultivés » et « la culture populaire ») est d'une simplicité affligeante, quoique cette division sommaire soit la seule que les documents nous permettent[54]. De fait, on vise toujours à surprendre plus finement les nuances intermédiaires entre ces deux niveaux, mais on doit avouer qu'il est impossible de vérifier ces conjectures sur les monuments artistiques.

Vouloir définir des « niveaux de culture » équivaut directement à poser le problème des « commanditaires » et des « bénéficiaires ». Paul Zanker fait la

[50] G. Bordenache, « Temi e motivi della plastica funeraria d'éta romana nella Moesia Inferior », *Dacia* 8, 1964, p. 164.
[51] Z. Covacef, *Arta sculpturală în Dobrogea*, Cluj-Napoca, 2002, p. 302.
[52] M. Alexandrescu Vianu, « Les stèles funéraires de la Mésie Inférieure », *Dacia* 29, 1985, p. 57-79 ; eadem, « Le banquet funéraire sur les stèles de la Mésie Inférieure, schémas et modèles », *Dacia* 21, 1977, p. 139-167.
[53] P. Francastel, *La réalité figurative*, p. 66.
[54] R. Mandrou, « Cultures ou niveaux culturels dans les sociétés d'Ancien Régime », *Revue des études sud-est européennes* X, 1972, p. 415-422. Une distinction différente, entre « culture d'élite » et « culture des masses » a été proposée par B. Geremek à un colloque sur la culture médiévale polonaise, dans *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, Moyen Age, 1, 1980, p. 153.

distinction entre commanditaires et « spectateurs »[55]. Entre ces deux catégories, il y a ceux que je nomme « bénéficiaires ». Ils sont ceux qui utilisent les produits d'art, étant d'une certaine manière impliqués dans le choix. Les commanditaires sont ceux qui déterminent l'acte artistique par leur goût et par leurs nécessités culturelles et spirituelles. Les commanditaires de l'art officiel (portraits impériaux, statues honorifiques, statues destinées au culte), ceux qui choisissent les objets d'art qui serviront d'ornement à leurs demeures et à leurs jardins ou qui décoreront leurs tombeaux, ceux-là appartiennent aux « milieux cultivés » et l'existence d'un « art cultivé » leur est due. Dans leur majorité, ils se confondent avec cette classe d'*optimates*, qui, on l'a vu, étaient issus de familles grecques de Tomis ou originaires des centres grecs-orientaux, imbus de culture hellénique, citoyens de leurs *polis* autant que de l'Empire, mais auxquels l'assimilation, dont leur nouveau nom était le signe extérieur, donnait le sentiment de la participation au pouvoir. Rome n'a pas imposé en pays grec sa propre civilisation par la force, elle a respecté sur place les traditions helléniques, mais la communauté pontique a été prise dans l'engrenage de l'histoire qui l'a entraînée, dans une certaine mesure, hors de sa tradition de *polis*, hors de sa voie qu'elle avait longtemps suivie. En même temps, elle accueillait une population qui, affluant de toutes parts, a achevé de rompre l'ancien équilibre et a contribué à détourner la civilisation de cette *polis* hors de la voie qu'elle avait longtemps suivie. Ces « milieux cultivés » sont ceux qui s'offriront les premiers produits d'un nouvel art cultivé, modelé par les courants de l'époque, influencé par la production artistique de Rome même et par celle des grands centres du monde romain oriental. La tradition grecque, revisitée par les artistes de tout l'empire qui s'adaptent aux demandes du commerce d'art, refait un nouveau goût pour la tradition artistique grecque dans ces villes ouest-pontiques dont on ne peut pas dire qu'ils aient leur propre tradition artistique (sauf peut-être Callatis et Messambria). Un second niveau culturel et une autre catégorie de commanditaires peuvent être identifiés : il s'agit de la foule de ceux qui attachent leur nom à un *ex voto* ou à leur monument funéraire (une stèle, un sarcophage). Ce sont là les produits de série d'un artisanat modeste. La différence de degré de culture est très nette entre les deux niveaux.

Le bénéficiaire forme une catégorie qui se laisse moins facilement cerner, se confondant en partie avec celle des commanditaires (ceux-ci étant en même temps des bénéficiaires). Mais il est bien entendu que dans le nombre des bénéficiaires il faut compter également d'autres groupes qui, malgré leur niveau de culture inférieure, peuvent acceder à certaines œuvres d'art, un art cultivé comme modèle, en déclenchant ainsi le phénomène de l'imitation. L'imitation est l'une des coordonnées, justement, déterminantes de l'artisanat artistique. Il faut admettre une distinction entre imitation et influence. Cette dernière, telle que la

[55] P. Zanker, « Nouvelles orientations de la recherche en iconographie. Commanditaires et spectateurs », *Revue archéologique* 2, 1994, p. 281-293.

définit Alexandre Cioranesco, est une réélaboration personnelle, une modification des données traditionnelles ou acquises sous l'action d'un contact déterminant[56]. Cependant, l'imitation essaie de reproduire fidèlement ce qui aboutit à une « vulgarisation » du modèle. Les bénéficiaires assurent pratiquement la relation entre « niveaux culturels », les glissements d'un niveau à l'autre étant constamment possibles. Enfin, on doit introduire encore un terme dans cette discussion, une autre catégorie, celle des artisans et créateurs artistiques. Une analyse attentive des thèmes et des styles, des relations avec des centres artistiques peut conduire à identifier des ateliers, sinon des maîtres. Il est aussi important de tenir compte des zones d'influences et des marchés d'art autour des grands centres de production de l'empire romain, dont certains ont eu un grand rayonnement. La circulation de l'objet d'art est une voie de recherche en plein développement. Les circonstances qui ont créé certaines routes ont fait que celles-ci aient eu une influence déterminante sur le caractère de l'art de telle région. Les voies du commerce des œuvres d'art ou artisanales sont ouvertes depuis longtemps et elles changent difficilement. Catherine Johns trouve six facteurs déterminants pour la production artistique : l'intention et la vision de l'artiste suscitées par la demande du client ou du patron, la compétence technique de l'artiste, la nature du matériel, la chronologie, l'emplacement géographique de l'atelier et la fonction de l'objet d'art[57]. Nous ajoutons l'origine du modèle et la provenance des artistes, souvent venus d'autre régions.

Dans les pages qui précèdent, je n'ai fait qu'ébaucher les problèmes de l'art de Tomis dans le cadre des coordonnées qui sont, il me semble, obligatoires lorsqu'on prend comme sujet l'art d'une ville. L'art est un produit social et il ne saurait être séparé de la société dont il satisfait les exigences. L'histoire de l'art de Tomis n'est pas une histoire de chefs-d'œuvre ou de formules innovatrices, mais l'histoire d'un art de série, souvent utilitaire et d'autant plus dépendant de la société qui l'a produit et qu'il sert, en connexion avec le climat général qui lui a permis d'exister.

Un autre volet de l'analyse se réfère aux données offertes par les inscriptions qui accompagnent les monuments, fussent-elles sarcophages, stèles funéraires, statues, etc. Dans les cas heureux, elles nous renseignent sur le commanditaire, son genre, son statut social, son âge, son origine, sa citoyenneté. Parfois le contenu de la représentation est difficilement superposable aux données du personnage. Le changement de l'identité du personnage par la réutilisation du monument, ou bien par l'offre réduite de l'atelier peut expliquer de telles

[56] Al. Cioranesco, « Imitation et influence ou l'insuffisance de deux notions », dans *Actes du IV^e Congrés de l'AILC*, Fribourg, 1964, vol. II, p. 920.
[57] C. Johns, « Art, Romanisation, and Competence », dans S. Scott, J. Webster (éd.), *Roman Imperialism and Provincial Art*, Cambridge, 2003, p. 15.

situations[58]. Il y a des limites que l'état de la recherche impose à une étude comme celle que nous nous proposons. La plus grave est le manque presque total d'informations sur l'urbanisme de la ville. Nous ne savons rien de l'emplacement des édifices publics obligatoires d'une ville. Nous ne connaissons rien sur le forum, les bains publiques, le théâtre, le stade, etc. Or, on sait que les statues ont des connotations différentes selon leur lieu d'exposition. Il est malaisé de concevoir la véritable signification de chaque statue que l'on possède. Notre étude sur une statue se limite donc aux données iconographiques et stylistiques, ce qui est insuffisant. Que la statue d'une divinité ait été emplacée dans un temple ou dans des thermes, cela fait une différence importante.

À Tomis nous avons un nombre assez important de sculptures et d'inscriptions votives sans aucune indication du lieu de trouvaille. Elles sont comme suspendues en l'air, honorifiques, votives, ornementales, funéraires ? Comme l'a bien saisi Em. Rosso, « une même statue ne rêvet pas la même signification, ni la même charge symbolique selon qu'elle se trouve exposée dans l'*atrium* d'une *domus*, dans une salle thermale ou sur une place publique »[59].

[58] M. Galinier, « A vendre. Les sarcophages romains dans les ateliers, suggestion méthodologique », dans M. Galinier, F. Baratte (éd.), *Iconographie funéraire romaine et société : Corpus antique, approches nouvelles ?*, Perpignan, 2013, p. 92.

[59] E. Rosso, « Le message religieux des statues divines et impériales dans les théâtres romains », dans J.-C. Moretti (éd.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon, 2009, p. 89-126.

CHAPITRE 2

LES DÉBUTS DE L'ART ROMAIN DANS LA RÉGION[1]

Lorsque on envisage de parler de ce qu'on appelle couramment la Scythie Mineure on est devant une réalité historique complexe. Ce territoire est formé d'un côté par le *limes* danubien, zone de grand intérêt stratégique pour les Romains et dominée par son caractère militaire. De l'autre côté, sur le littoral de la Mer Noire, des villes grecques développent depuis des siècles leurs civilisations, en contact permanent avec le monde égéen. D'un côté une vie urbaine à développer, de l'autre une civilisation traditionnelle qui s'ouvre sur une nouvelle idéologie et sur des formes nouvelles.

Devancée par l'approche de sa civilisation, la présence effective des Romains au Bas-Danube a déjà eu lieu à l'époque d'Auguste[2]. Pour l'année 23 ap. J.-C., Tacite mentionne deux légions sur le Danube, dans la Mésie [3]. Des détachements de cavalerie surveillent les rivières de moindre importance. Des troupes d'infanterie se trouvaient à l'intérieur du pays, assurant la sûreté des passages montagneux.

Plus loin, vers la mer, le *limes* danubien[4] est contrôlé par les Romains depuis les premières décennies. Déjà Ovide nous parle du gouverneur de la Mésie, *L. Pomponius Flaccus*[5], présent lors d'une attaque barbare à Troesmis, et autour de 15 ap. J.-C. on y trouve déjà le *praefectus laevi Ponti Q. Iulius Vestalis*[6].

---

[1] Article paru dans *Caiete ARA* 12, 2021, p. 79-90.

[2] R. Syme, *Danubian Papers*, Bucarest, 1971, p. 40-72 ; B. Gerov, *Landownership in Roman Thracia and Moesia,* Amsterdam, 1988 ; M. Mircović, « Die Aufänge der Provinz Moesia », dans I. Piso (éd.), *Die römischen Provinzen. Begriff und Gründung (Colloquium Cluj-Napoca*, *28.09.-01.10.2006)*, Cluj- Napoca, 2008, p. 249-270 ; F. M. Popescu, *The Army in Moesia Inferior*, p. 31.

[3] Tacite, *Ann*. IV, 5. B. Gerov, *Beiträge zur Geschichte der römischen Provinzen Moesien und Thrakien*, I, Amsterdam, 1980, p. 6 et suiv.

[4] Le terme de *limes* apparaît tard dans le vocabulaire militaire romain, sous l'empereur Hadrien et dans une inscription, sous Commodus. Le terme utilisé pour définir la limite de l'Empire dans cette région était *ripa Moesiae Inferioris* ; cf. F. M. Popescu, *The Army in Moesia Inferior*, p. 30.

[5] Ovide, *Ex Ponto* IV, 9, 76 ; Attesté dans une inscription, voir L. Buzoianu, M. Bărbulescu, *Tomis*, p. 41 ; Al. Avram, ISM III, p. 54-56.

[6] La découverte d'une inscription à Săcele publiée en première par M. Bărbulescu et L. Buzoianu, « L'espace ouest-pontique sous l'empereur Tibère à la lumière d'un décret inédit découvert en Dobroudja », dans V. Cojocaru, A Coşkun, M. Dana (éd.) *Interconectivity in the Mediterranean and*

L'importante présence militaire romaine dans la région a eu comme conséquence la formation d'enclaves de vie romaine, parmi lesquels Oescus a certainement eu la primauté[7]. Les légionnaires y sont venus de la Dalmatie, Pannonie, Macédoine ou bien des régions rhénanes. C'est donc à Oescus que nous avons le plus ancien monument funéraire d'art romain du Bas-Danube. Il s'agit de la stèle du *signifer* de la V^e^ légion *Macedonica* du temps de Claude[8]. Une stèle rectangulaire à niche arquée en forme de coquille, représentant le militaire debout, le *signum* à cinq phalères à la main droite. La typologie de la stèle, la position du personnage et surtout le traitement des plis linéaires de la tunique, rendus en arceaux accrochés à la ceinture, rattachent cette stèle au groupe Bingen, autour de la stèle d'Annaius, produit par les ateliers de Mayence à l'époque de Claude[9]. D'après ce document, on pourrait donc envisager un rapport plus ou moins direct avec les régions rhénanes. La stèle d'Oescus n'a pas d'analogie dans la région où elle a été découverte, car probablement ni des ateliers stables, ni une production de série n'y avaient encore été organisés. Quant au problème de la transmission du modèle depuis Mayence jusqu'à Oescus, il me semble tranché par les données dont nous disposons aujourd'hui à propos du mouvement très actif des troupes romaines à travers l'Empire au I^er^ siècle.

Mais déjà à l'époque de Néron la production courante prend son essor dans les ateliers de Novae et d'Oescus, les deux camps légionnaires. La stèle de Novae de Publius Farfinus, *cornicen* de la VIII^e^ légion *Augusta*, datée des années 45-69[10],

---

Pontic World during the Hellenistic and Roman Periods, Cluj-Napoca, 2014, p. 415-434, et reprise maintes fois : A. Avram, « Notes épigraphiques V », *Pontica* 48-49, 2015–2016, p. 433-434, n° 17 ; M. Bărbulescu, L. Buzoianu, « Brève intervention sur l'inscription de Săcele (dép. de Constanța) », *Pontica, Suppl.* VI, 2019, p. 31-33 ; C. P. Jones, « An Inscription from Istros and Ovid's Last Poems », *Zeitschrift fur Papyrologie und Epigraphik* 200, 2016, p. 122-132, confirme une fois de plus l'authenticité des informations fournies par Ovide. Sur les deux personnages, L. Pomponius Flaccus et Q. Iulius Vestalis, voir A. Avram, ISM III, p. 54-56.

[7] La construction du camp d'Oescus date de l'époque de Tibère ; cf. F. M. Popescu, *The Army in Moesia Inferior*, p. 31.

[8] M. Alexandrescu Vianu, « Sur la chronologie de la stèle de Quintus Philippicus », dans *Epigraphica. Travaux dediés au VII^e^ Congrès d'épigraphie grecque et latine*, Bucarest, 1977, p. 65-68 = *Arheologija* (Sofia), 1, 1979, p. 37-42. La nouvelle chronologie proposée a été encore rabaissée au temps de Tibère par B. Gerov, *Beiträge zur Geschichte der römischen Provinzen Moesien und Thrakien*, I, p. 150, qui ajoute une date entre 26 et 29 ap. J.-C. F. Matei-Popescu reste à la date proposée par M. Alexandrescu Vianu, « Sur la chronologie... » p. 37, note 145. De même C. Petolescu, dans *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 58, 1985, p. 209. Dernièrement, C.-G. Alexandrescu, « On the Depiction of Roman Soldiers on Funerary Monuments in Moesia Inferior », *Materiale şi Cercetări Arheologice* 10, 2014, p. 289- 294 n'ajoute rien de nouveau.

[9] H. Gabelmann, « Die Typen der römischen Grabstellen am Rhein », *Bonner Jahrbücher* 72, 1972, p. 111 et suiv.

[10] M. Alexandrescu Vianu, « Les stèles funéraires de la Mésie Inférieure », p. 62, 72, n° 52 ; S. Conrad, *Die Grabstellen aus Moesia Inferior. Untersuchungen zu Chronologie, Typologie und Ikonographie*, Leipzig, 2004, p. 227, n° 375. La date est donnée par les années de stationnement de la legion VIII *Augusta* à Novae.

et celle de Caius Roscius, vétéran de la V^e^ légion *Macedonica*[11], rejoignent trois autres stèles du milieu du I^er^ siècle, toutes les quatre d'Oescus[12]. Les groupes de stèles produits par les ateliers dépendant des garnisons militaires sont apparentés à celles qu'on trouve en Italie septentrionale, sur le Rhin et en Europe Centrale.

La conclusion qu'on peut tirer jusqu'à présent est que les débuts de l'art romain dans cette région sont strictement liés à la présence de l'armée romaine. Ce n'est qu'au début du II^e^ siècle que la production artisanale se développe d'une manière indépendante. Les ateliers travaillaient pour la population civile, partout dans les villes et les sites ruraux. À Oescus, bien que la légion quitte les lieux, la production de stèles continue d'après les mêmes schémas. Est-ce que les unités militaires contribuaient elles aussi par leur déplacement à la diffusion des modèles ? La V^e^ légion *Macedonica* change de camp et s'établit à Troesmis au temps de Trajan (102 ap. J.-C.). Le type de stèle d'Oescus apparaît effectivement à Troesmis au II^e^ siècle[13]. Est-ce que les artisans ont eux aussi suivi le déplacement de la légion ? Difficile de répondre.

Comme mentionné au début de ce chapitre, cette région connaît aussi la réalité des villes pontiques du littoral. On en est là dans une situation tout à fait différente. Ce sont des centres grecs, anciens, traditionnellement liés à l'Asie Mineure, aux îles, ou à la Grèce continentale. Les rapports culturels et artistiques d'ancienne date ne se perdent pas, mais ils se transforment suivant les changements qui interviennent aussi dans ces grands centres de production qui se mettent d'accord avec les nouvelles réalités. De plus, il y a deux phénomènes qui favorisent la pénétration de l'idéologie et des formes romaines dans ces milieux hellénisés. Le premier est dû à la transformation démographique par l'implantation d'éléments d'origine étrangère pour lesquels la culture romaine était un facteur de cohésion. Le deuxième phénomène est lié à l'intérêt de ces villes et de ses citoyens à s'intégrer à l'Empire, le seul qui leur assure la paix et la stabilité. Il en résulte une espèce d'osmose, d'interpénétration entre l'art romain et l'art grec. Ce phénomène sera de longue durée. Il faut compter aussi sur l'osmose qui a lieu entre les populations qui ont occupé les rives du Danube autour des camps militaires, les villes nouvelles apparues dans le contexte de l'avancement des Romains vers le nord des Balkans et les villes de la côte. B. Gerov parle d'un afflux de population déjà vers la fin du régne d'Auguste et de Tibère, formé surtout de vétérans mais aussi de commerçants et d'artisans. Les inscriptions indiquent l'origine italique et occidentale des vétérans. La population civile, d'après B. Gerov, est, au début, surtout italienne. A l'époque des Flaviens

[11] *Ibid.*, p. 241, n^o^ 431.

[12] M. Alexandrescu Vianu, « Les stèles funéraires... », n^o^ 66, pl. 6.2, n^o^ 59, n^o^ 65, toutes les trois encadrées dans le groupe VI ; S. Conrad, *Die Grabstellen aus Moesia Inferior*, p. 241-242, n^os^ 432, 433, 434.

[13] M. Alexandrescu Vianu, « Les stèles funéraires... », p. 72 et annexes 1 et 2 ; eadem, « Atelierele de sculptură din Moesia Inferior 2. Relațiile cu Bithynia », SCIVA 59, 2008–2009, p. 57.

et de Trajan, le nombre de ceux venus de Macédoine et de l'Asie Mineure augmente[14].

Le premier signe de la pénétration de l'influence politique romaine consiste dans l'instauration du culte impérial, très tôt, à l'époque d'Auguste[15]. On sait que ce dernier avait refusé son culte dans les provinces occidentales, mais il l'accepta dans les provinces orientales déjà habituées au culte du souverain depuis l'époque hellénistique.

La Grèce continentale ainsi que les territoires de l'Orient hellénistique placeront leur espoir dans le règne d'Auguste pour restaurer la paix et la prospérité perdues au siècle dernier. Mithridate, les guerres civiles, les invasions des Gètes dans le Pont représentaient autant de périodes sombres de la vie des villes grecques.

Avant même l'intégration de la Dobroudja dans la province de Mésie (46 ap.J.-C.), la présence romaine était déjà effective dans cette région[16]. Pas plus loin que l'exil du poète Ovide à Tomis en est la preuve[17]. Les villes grecques de la côte ouest de la mer Noire s'orientaient déjà vers Rome, après avoir reçu le statut de « villes libres » à l'époque d'Auguste[18].

C'est ainsi que dans les premières années de notre ère, un temple se construisait à Istros en l'honneur d'Auguste[19], sur l'initiative d'un certain Papas, fils de Théopompos, personnage sur lequel nous n'avons aucune autre information. Archéologiquement, ce temple n'a pas été identifié, son emplacement nous est donc inconnu pour le moment. Partant de la décoration d'une stèle sur laquelle le même personnage est évoqué[20], l'architecte Monica Mărgineanu Cârstoiu[21] essaie de reconstituer le style et la taille de ce temple. Après une analyse minutieuse, l'auteure refait une façade dorique à quatre colonnes (l'auteure y assigne aussi, avec réserves, deux fragments de *membra disiecta* qui indiqueraient le fait que le temple était en pierre et non en marbre) d'une largeur entre 705 et 735 cm. Ce temple, ainsi reconstitué serait dans la tradition architecturale histrienne, sans innovations. La plupart des temples

[14] B. Gerov, *Beiträge zur Geschichte der römischen Provinzen Moesien und Thrakien*, I, p. 25-26.
[15] Pour une synthèse des documents qui atteste le culte impérial dans les villes ouest-pontiques, voir V. Bottez, « Implementing Roman Rule in Greek Cities on the Western Black Sea Coast. The Role of the Imperial Cult », *Classica et Christiana* 10, 2015, p. 51-66.
[16] Sur la date d'intégration de la Dobroudja dans la province romaine de Moesie, voir ISM III, p. 57-60.
[17] *Ausonio sub jure novissima* dit Ovide, *Trist*. II, 199.
[18] A. Avram, « Le statut juridique des cités grecques de la côte occidentale de la Mer Noire à l'époque d'Auguste », dans *Eudaimon. Studies in Honour of Jan Bouzek*, Prague, 2018, p. 511-522.
[19] ISM I, 146, p. 284.
[20] ISM I, 55. Le nom est reconstitué, car il ne s'est conservé que par quelques lettres du patronyme.
[21] M. Mărgineanu Cârstoiu, « Le temple de culte impérial d'Auguste à Histria », *Caiete ARA* 5, 2014, p. 97-114.

romains consacrés à Auguste sont ioniques ou corinthiens, mais à Istros est préservée la tradition hellénistique du dorique, très puissante ici[22].

L'introduction du culte d'Auguste déjà de son vivant prouve la volonté de l'oligarchie d'Istros de se voir intégrer dans une structure qui lui assurerait la protection dans un territoire devenu très peu sûr. La ville avait été détruite par les attaques successives des Gètes de Burebista[23]. Mais de telles constructions semblent s'être répandues dans toutes les villes ouest-pontiques. Une inscription de Callatis atteste l'existence d'une *stoa* érigée en l'honneur de l'empereur Auguste[24], sans qu'il y soit nommé *divus*, titre qu'il recevra immédiatement après sa mort.

Il est donc difficile de supposer qu'à Tomis une telle construction n'aurait pas été érigée, bien que nous ne trouvions aucune information dans les inscriptions.

Une pièce de monnaie frappée à Tomis à l'époque d'Auguste[25] a au revers l'image d'une construction couverte d'un dôme rond, dans laquelle est représenté un autel surmonté d'un aigle, le symbole impérial (fig. 1)[26].



Fig. 1

[22] *Ibid.*, p. 108. Nous ne comprenons pas pourquoi Monica Mărgineanu Cârstoiu continue d'appeler hellénistique l'époque d'Auguste. Dans la chronologie généralement acceptée l'ère hellénistique prend fin avec la bataille d'Actium, de 31 av. J.-C. Même si un terme aussi rigoureux ne peut être établi pour l'art, quand on parle d'un temple consacré à l'empereur romain il est difficile de continuer de parler de l'ère hellénistique. Si stylistiquement il y a continuité, cela ne justifie pas l'attachement de cette époque à l'ère hellénistique.

[23] P. Alexandrescu *et al.*, *Histria VII. La Zonne sacrée d'époque grecque*, Bucarest – Paris, 2005, p. 142 et suiv.

[24] ISM III 58. Sur les honneurs décernés à l'empereur Auguste à Callatis, voir le commentaire d'Al. Avram, ISM III, p. 369-372.

[25] C. S. Beldianu, C. B. N. Beldianu, *Orașul vest pontic în epoca romană (sec. I-III p. Chr.). Evidențe numismatice*, Bucarest, 2020, p. 53.

[26] *Ibid.*, p 53. Apparue à une vente aux enchères de Classical NumISMatic Group, Inc., nº 78 du 14 mai 2008, lot nº 1173, avec la description suivante : « MOESIA INFERIOR, Tomis. Augustus. 27 BC-AD 14. Æ 19 mm (2.77 g, 6 h). *Bare head right / Eagle standing right on altar, head left ; all within tetrastyle belvedere* ». RPC Supp. 1, S-1823A.1. Nous devons ces informations à Bogdan Beldianu que nous remercions.

La construction pourrait être un temple ou un bâtiment ouvert abritant un autel. La signification du monument est renforcée par la représentation de l'aigle sur la monnaie, ce qui est une forme de propagande impériale. La datation de la pièce du temps d'Auguste indique le début de cette propagande à Tomis. Le monument représenté est moins susceptible d'illustrer une construction de Tomis. Un *aureus* frappé en Espagne, dans la Colonie Patricia sous Auguste, en 18 av. J.-C., représente, avec plus de détails, le même bâtiment rond, au toit en dôme, un temple consacré à Mars Ultor (fig. 2)[27], le dieu auquel Auguste associe sa victoire dans les guerres civiles et dans celle contre les Parthes pour la récupération des bannières perdues par Crassus. A l'intérieur, sur une épée est représentée un aigle.



Fig. 2

Le même bâtiment à quatre colonnes, toit en dôme et antéfixes, abritant également la statue de Mars Ultor, apparaît sur une pièce de monnaie officielle romaine augustéenne. Par conséquent, Tomis aurait pu faire usage de l'image d'un temple qui célébrait le pouvoir romain comme forme du culte impérial officiel. L'image est renforcée par une autre similaire sur une monnaie tomitaine dédiée à Agrippina Minor, frappée entre 50 et 59 apr. J.C. (fig. 3)[28], avec les quatre mêmes

[27] BMC, vol. 1, p. 66, n° 372.
[28] I. Varabanov, *Greek Imperial Coins, vol. I, Dacia, Moesia Superior, Moesia Inferior*, Burgas, 2005, nos 4636=4651 ; C. S. Beldianu, C. B. N. Beldianu, *Orașul vest pontic...*, p. 59.



Fig. 3

colonnes et acrotères d'angle couverts par un dôme rond. Sur cette pièce de monnaie, le temple a des marches. L'autel manque à l'intérieur du bâtiment. Les deux monnaies ne nous donnent aucune certitude qu'il s'agirait d'une construction locale. En revanche, il est difficile de croire que, tandis qu'il y avait des constructions consacrées au culte d'Auguste à Istros et à Callatis, il n'y en avait pas à Tomis.

La réception, comme source historique, des poèmes d'Ovide écrits en exil à Tomis est longue et sinueuse. Il existe une tendance à nier complètement les informations fournies par le poète latin. Mais de plus en plus de sources épigraphiques et archéologiques confirment une grande partie des informations offertes par les *Epîtres du Pont*[29]. Évidemment, le ton de ces lettres se voulait extrêmement mélodramatique dans l'espoir d'attendrir le cœur de ceux dont son destin dépendait, y compris le cœur de Tibère, après la mort d'Auguste. Mais une dernière lettre d'Ovide qui clôt *Ex Ponto*, datée de 16 ap. J.-C., est interprétée récemment par Nicoletta Francesca Berrino[30] comme une dernière référence aux circonstances de son exil, suite à son adhésion au projet politique de Germanicus, opposé a celui d'Auguste et de Tibère.

En ce qui suit, nous rassemblerons, à partir de ces poèmes, des informations qui nous semblent pertinentes pour le sujet traité ici et, également, dignes de confiance.

L'insécurité de la région nous était déjà décrite dans le poème *Tristia* (V.15) et puis dans les lettres qu'Ovide envoyait de Tomis[31]. Il y exagère, peut-

[29] A. Dan, « De Rome à Tomes au début de notre ère : réflexions historiques, poétiques et géographiques sur le premier périple latin du Pont Euxin (Ovide, Tristia 1. 10) », *Eirene* XLIII, 2007, p. 88-105 ; F. Matei-Popescu, « The Western Pontic Greek Cities and the Roman Army », dans V. Cojocaru, C. Schuler (éd.), *Die Außenbeziehungen pontischer und kleinasiatischer Städte in hellenistischer und römischer Zeit. Akten einer deutsch-rumänischen Tagung in Constanţa, 20. – 24. September 2010*, Stuttgart, 2014, p. 173-208.

[30] N. Francesca Berrino, « Un appello forse fatale : l'ultima lettera prima di morire », *Pontica* 51, 2018, p. 523-550.

[31] Ovide, *Ex Ponto* IV, 13.ș

être, quand il parle des flèches des Gètes que l'on pouvait voir tomber dans les rues de la ville, signe des invasions irrégulières mais fréquentes. Néanmoins, le sentiment d'insécurité existait certainement, ce qui a renforcé l'adhésion de la population à la présence de la protection romaine. Cette protection va de pair avec l'émergence du culte impérial.

Nous ne sommes donc pas surpris par l'organisation des événements publics de ce culte[32]. Ovide se vante d'avoir organisé des jeux publics en sa qualité d'agonothète. Il s'agit évidemment ici de sa volonté de démontrer sa fidélité envers la maison impériale. Il est certain que la politique d'Auguste était de capter les notables locaux et de renforcer son influence dans les régions orientales. Les villes connaissent un nouveau souffle. Istros, après les destructions successives subies par suite des attaques des Gètes menées par Burebista, est restauré au temps d'Auguste. La zone sacrée, considérée comme profanée, est abandonnée et la ville se dote d'un nouvel urbanisme.

Nous n'avons aucune information sur l'urbanisme de Tomis de cette époque. A. D. Rizakis analyse les relations entre Rome et les élites orientales[33]. soulignant le rôle de l'élite de la ville dans ce processus.

Ovide organise un culte privé de la famille impériale dans sa maison, bénéficiant de l'aide de ses amis de Rome. Dans la tradition de certains particuliers d'introduire de nouveaux cultes dans les villes hellénistiques (voir le cas du culte de Sarapis), le culte impérial est, peut-être, lui aussi, introduit de la même manière. Un document à cet égard nous livre la découverte spectaculaire d'un temple consacré à Auguste, près de Thessalonique, à Kalindoia, par une femme, *Flavia Mysta*, mentionnée dans une inscription de 86 ap. J.-C., temple dans lequel on a

---

[32] Ovide, *Ex Ponto* IV, 9, p. 115-116.

[33] A. D. Rizakis, « Les notables grecs sous la domination romaine : puissance économique, réseaux sociaux et cosmopolitisme », dans C. Chillet, C. Courrier, L. Passet (éd.), *Arcana Imperii. Mélanges d'histoire économique, sociale et politique, offerts au Professeur Yves Roman*, t. II, Paris, 2018, p. 272 et suiv. : « Auguste, plus que n'importe lequel de ces prédécesseurs, prit conscience que les changements qu'il envisageait dans les provinces helléniques n'auraient aucun effet pratique sans l'appui, voire l'engagement des notables ; à partir de cette période (i.e. l'Empire), la collaboration entre le pouvoir de Rome et les notables des cités devint plus étroite. Le princeps leur confia la pleine responsabilité de l'organisation et de la gestion des ressources humaines et matérielles de l'Empire. En guise de remerciement, ils devaient assister immédiatement le prince dans son effort de restauration des temples ou de reconstruction des bâtiments civils qui avaient souffert par la faute des guerres et avaient été délaissés ; ils devaient également contribuer au rehaussement de l'éclat des fêtes et des festivals. Par ailleurs, cette entente constitua la base de la consolidation de l'Empire et de la propagation de l'idéologie impériale dont l'expression la plus forte fut le culte de l'empereur. L'association étroite des élites avec le culte impérial, leur fidélité à l'empereur et aux valeurs de l'Empire se révélèrent des éléments clés de la stratégie de ces groupes urbains, si bien que cette collaboration avec le pouvoir impérial leur permît non seulement de conserver le monopole des fonctions locales en perpétuant ainsi richesse, puissance et prestige de leur famille, mais leur ouvrit la porte à des fonctions importantes au niveau provincial, voire de l'Empire. ».

découvert la statue impériale devant l'autel, d'autres objets de culte et de nombreux fragments de statues[34].

Même chose à Istros où le temple est construit par un certain Papas, fils de Théopompos, un personnage par ailleurs inconnu. Peut-etre aussi à Odessos par un certain Apollonios, hypothese formulée par A. Avram[35].

Ovide aurait-il initié le culte impérial à Tomis ? Il nous le laisse comprendre, mais là-dessus nous ne pouvons être que réservée.

Nous ne nous arrêterons à ce propos que sur une information donnée par Ovide, à savoir, la réception par le poète de quelques portraits en argent de la famille impériale :

> *Les deux Césars, ces dieux dont tu viens de m'envoyer les images, Cotta, m'ont été rendus ; et, pour compléter comme il convenait ce précieux cadeau, tu as joint Livie aux Césars. Heureux argent, plus heureux que tout l'or du monde ! métal informe naguère, il est un dieu maintenant ! Tu ne m'eus pas donné plus en m'offrant des trésors, qu'en m'envoyant ici ces trois divinités. C'est quelque chose de voir des dieux, de croire à leur présence, de les entretenir comme s'ils étaient là en effet.* »[36]

Et ensuite :

> « *Ma piété est connue de tous. Tous, sur cette terre étrangère, savent que dans ma maison j'ai dédié un sanctuaire à César, qu'on y trouve aussi les images de son fils si pieux, et de son épouse, souveraine prêtresse, deux divinités non moins augustes que notre nouveau dieu. Afin qu'il ne manque à ce sanctuaire aucun membre de la famille, on y voit encore les images des deux petits-fils, l'une auprès de son aïeule, et l'autre à côté de son père. Tous les matins, au lever du jour, je leur offre avec mon encens des paroles suppliantes*. » [37]

---

[34] K. Sismanidis, « Excavations at Ancient Kalindoia to the Present », dans D. Pandermalis (éd.), *20 χρόνια. Το Αρχαιολογικό Έργο στη Μακεδονία και στη Θράκη*, Thessalonique, 2009, p. 317-328.

[35] A. Avram, « Le statut juridique des cités grecques... », p. 517.

[36] Ovide, *Ex Ponto* II, 8, 1-10 : « *Redditur est nobis Caesar cum Caesare nuper,*
quos mihi misisti, Maxime Cotta, deos;
utque tuum munus numerum, quem debet, haberet,
est ibi Caesaribus Liuia iuncta suis.
Argentums felix omnique beatius auro,
Quod. »

[37] *Ibid.* IV, 9, 105- 110 : « *Nec pietas ignota mea est: uidet hospita terra*
in nostra sacrum Caesaris esse domo.
Stant pariter natusque pius ciniunxque sacerdos,
Numina iam facto non leuiora deo.
Neu desit pars ulla domus, stat uterque nepotum,
Hic auiae lateri proximus, ille patris.
His ego do totiens cum ture precantia uerba. »

Ces lettres font état de deux étapes. La première, celle de la lettre à Cotta dans le livre II, écrite en l'an 12, peut-être 13[38], quand Auguste était donc encore en vie. Sur l'autel d'Ovide se seraient trouvés les portraits d'Auguste, de Tibère, son successeur, et celui de Livie. Dans la seconde étape, celle du quatrième livre *d'Ex Ponto*, écrit à partir du second semestre de l'an 13 jusqu'à l'été de l'an 16[39], l'autel se compose des portraits de Tibère, de sa mère Livie et de ses petits-enfants, Drusus Minor et César Germanicus. Dans « *notre nouveau dieu* », nous voyons Auguste, celui qui est devenu un dieu, ce qui indique la date de 17 septembre de l'an 14 ap. J.-C. alors que les deux nommés « petits-enfants » sont définis par rapport à Auguste.

Nous apprenons des vers astucieux du poète que les portraits étaient en argent. L'argent était un matériau utilisé pour les portraits impériaux. Ovide ne désigne pas les objets par un nom, ce qui laisse incertaine leur forme. Il peut s'agir de portraits *en ronde bosse*, ou *clipea*, une image en relief sur une plaque d'argent circulaire, comme celles offertes par le collège des cannophores d'Ostie. Ailleurs, Ovide utilise le terme *effigie* (II, 9, 60) terme très imprécis qui peut désigner aussi bien une image gravée qu'une sculpture.

Dans ces conditions, quelques portraits impériaux de cette époque pouraient être attendus à Tomis. Mais à part ce qui était supposé avoir existé dans la maison d'Ovide, nous n'en avons pas d'autres traces.

Pourtant, bien évidemment une histoire peut être construite sur la base de textes littéraires et une autre sur la base de l'archéologie. Il s'agit de deux disciplines différentes qui convergent parfois, mais pas souvent. Ovide nous présente une certaine réalité, il est une source littéraire, qui ne se retrouve pas forcément dans la réalité archéologique.

Le désir de l'archéologue est de combler les lacunes laissées par les documents par des informations puisées dans des textes. Mais il s'agit souvent de réalités parallèles. Le sujet mérite un débat en soi.

Aucun portrait impérial du I^er^ siècle ne nous est parvenu. Néanmoins, nous avons pu identifier quelques portraits privés de cette période précoce. Meriwether Stuart, dans une étude concernant la distribution des premiers portraits impériaux de l'époque julio-claudienne, dans les provinces de l'empire[40], a remarqué qu'ils se propageaient par commandes privées (comme c'est le cas des portraits reçus par Ovide). Des marchands d'art en contact avec les ateliers faisaient du commerce avec ces portraits. Le premier centre commercial était à Rome, repris pour les provinces orientales par Athènes, Aphrodisias de Carie, éventuellement,

[38] L. Galasso, « Epistulae ex Ponto », dans P. E. Knox (éd.), *A Companion to Ovid*, Chichester – Malden, MA, 2009, p. 194.
[39] *Ibid.*, p. 195.
[40] M. Stuart, « How were the Imperial Portraits distributed throughout the Roman Empire? », *American Journal of Archaeology* 43, 4, 1939, p. 616.

Pergame[41]. Rome établissait l'iconographie des portraits, d'où leur uniformité. Les portraits privés suivaient le modèle des portraits impériaux, autant en ce qui concerne la mode des coiffures, que les traits du visage (*Zeitgesicht*). Toutefois, dans les centres grecs apparaît une tendance à renouer avec la tradition grecque pour affirmer cette identité.

Un beau portrait légèrement plus petit que nature a été découvert à Cocargea, près d'Abrittus (ill. 1 a-b)[42]. Nous l'évoquons dans cette étude car il prouve déjà la pénétration de l'iconographie romaine dans la région. Romaine, dans ce portrait, est la coiffure qui s'inscrit dans la mode des années 40 av. J.-C., avec quelques ajustements de l'époque augustéenne, des années 10 av. J.-C. Stylistiquement, cependant, le portrait s'inscrit dans la tradition grecque par l'absence des contrastes, la discrétion des formes et il semble provenir d'un atelier grec.

Un autre portrait d'une jeune fille (ill. 2 a-b)[43], sur un morceau de marbre réutilisé, qui porte encore les restes d'une inscription grecque sur le revers, nous amène à l'origine de la pièce dans une des villes littorales. Le portrait provient de la collection Bolliac. La forme des lettres indique une date de l'inscription de la fin du II^{e}-I^{er} siècles av. J.-C. Le portrait remonte donc à une époque ultérieure. La datation est également attestée par la coiffure de la jeune fille, qui est celle portée par Octavie, la sœur d'Auguste. Le portrait se rapporte à la stylistique augustéenne par le retour au classicisme, avec la clarté, la pureté de la figure et la sérénité de l'expression. En revanche, une certaine influence égyptienne, ptolémaïque tardive peut indiquer un atelier grec de la fin de l'ère hellénistique. « La légère fixité du visage, son aspect de masque, la forte emphase sur les yeux et la bouche dans le contexte de la figure nous rappellent les portraits ptolémaïques. Cela expliquerait l'air commun avec le soi-disant Ptolémée Apion, découvert à Derna[44] en Cyrénaïque, également produit d'un atelier grec. »[45].

Un autre portrait de l'époque augustéenne (ill. 3 a-b)[46] représente également une jeune fille, portant une coiffure similaire à celles de la frise nord de Ara Pacis. L'origine de la pièce nous est inconnue, mais elle vient probablement de la région des villes grecques sur la côte ouest de la mer Noire. Dans ce cas, nous avons affaire à une production artisanale, qui nous fait penser à des ateliers locaux qui se seraient alignés aux courants venant de l'empire.

---

[41] *Ibid.*, p. 612.

[42] MNA, inv. L 1.065 ; M. Alexandrescu Vianu, « Portraits romains dans les collections de Bucarest », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 110, 1995, n° 4, p. 287.

[43] MNH, inv. 18.728 ; M. Alexandrescu Vianu, « Portrete romane din colecții românești », *Studii Clasice* 25, 1987, n° 3, p. 39-40, fig. 5-7.

[44] H. Jucker, D. Willers (éd.), *Gesichter*, *griechische und römische Bildnisse aus Schweitzer Besitz*, Berne, 1982, n° 4, p. 23.

[45] M. Alexandrescu Vianu, « Portrete romane din colecții românești », p. 40.

[46] MNH, inv. 18.740 ; M. Alexandrescu Vianu, « Portraits romains dans les collections de Bucarest », p. 288, fig. 4 a-d.

Et comme nous avons évoqué la production probable d'un atelier local du I^er siècle ap. J.-C., il faut rattacher à cette discussion le portrait d'un homme sur une stèle funéraire découverte à Tomis (ill. 4)[47]. Dans le champ d'une stèle rectangulaire avec des niches en arc de cercle soutenues sur les pilastres latéraux se trouve la représentation d'un homme mûr, avec une figure aux traits forts, les os du visage mis en évidence, les pommettes fortement mises en valeur. Z. Covacef a daté ce portrait de l'époque de Trajan[48], contestant notre datation de l'époque augustéenne[49], sans, par ailleurs, citer ni discuter les arguments de notre article qui était alors déjà publié[50]. Si nous insistons sur ce portrait, c'est parce qu'il s'agit d'une des pièces importantes du dossier de la pénétration des formes d'art romain dans l'espace pontique. Nous avons repris cette étude dernièrement en 2021[51] dont je reprends le texte : « La tradition républicaine, manifestée par la figure massive et rectangulaire, la symétrie parfaite, les plis profonds qui sillonnent les joues, l'impression de force et d'austérité que dégage le portrait, est toujours vivante. Les oreilles grandes, décollées de la tête et rendues frontalement sur le fond de la stèle, ainsi que les cheveux sur les côtés du crâne orientés vers l'avant sont également un élément caractéristique de l'artisanat républicain. La perte du goût du détail, la manière de rendre les yeux et la structure ornementale des cheveux placent ce portrait plus tard, à l'époque augustéenne ».

Quand nous disions « époque augustéenne », nous ne nous référions pas à la sculpture classicisante impériale, mais à la sculpture produite par des ateliers artisanaux au nord de l'Italie. Des analogies proches nous sont données par les stèles de la région du Pô et de Sarsina[52]. En fait, la forme même de la stèle qui abrite ce portrait suggère le même chemin. La tradition de la stèle à niche voûtée, fruit d'une impulsion orientale dans l'Italie du nord, se répand vers les régions germaniques et danubiennes, où elle connaîtra une longue carrière. Le lien avec

---

[47] MINAC, inv. 30.059 ; M. Alexandrescu Vianu, « Portrete romane din colecții românești », p. 35-43, nº 1 et p. 36, fig. 1.

[48] Z. Covacef, « Unele considerații privind sculptura laică în Dobrogea romană », *Pontica* 23, 1990, p. 142, nº 2. Le monument est repris dans Z. Covacef, *Sculptura antică din expoziția de bază a Muzeului de istorie națională și arheologie Constanța*, Cluj-Napoca, 2011, nº 90, p. 196, fig. 107 en gardant la datation trajanée et, aussi, sans citer notre étude antérieure : M. Alexandrescu Vianu, « Portrete romane din colecții românești », p. 36, fig. 1 ; S. Conrad, *Die Grabstellen aus Moesia Inferior*, nº 156, p. 167 le date de la période flavienne tardive ou début du régne de Trajan.

[49] Z. Covacef, *Arta sculpturală în Dobrogea*, p. 70, n. 115 : « Maria Alexandrescu Vianu, qui le datait du début du I^er siècle J.-C. [...] une opinion avec laquelle nous ne pouvons pas être d'accord pour des raisons objectives évidentes ». Nous nous demandons quelles peuvent être ces raisons objectives évidentes.

[50] Voir note 107.

[51] M. Alexandrescu Vianu, « La pénétration des premiers éléments de culture romaine à Tomis », *Caiete ARA* 12, 2021, p. 85, fig. 7 a.

[52] G. A. Mansuelli, *Le stelle romane del territorio ravennate e del Basso Po*, Ravenne, 1967, p. 89 et suiv.

l'Italie du nord ne doit pas nous surprendre à cette époque. Il y a de plus en plus de preuves d'un lien avec cette région. Une inscription de Callatis atteste de la présence d'un certain *Monianios,* commandant d'une centurie au début du I^er^ siècle av. J.-C.[53] qui, dans l'interprétation d'Alexandru Avram, aurait opéré dans l'intérêt des Callatiens, ce pour quoi ils le remercient[54]. Florian Matei-Popescu fait remarquer que ce nom est originaire de l'Italie du nord, région à partir de laquelle d'importants recrutements ont été effectués au début de l'époque du Principat. »[55].

Nous retrouvons aussi l'observation citée déjà dans ce texte, de B. Gerov, sur la présence des Italiques au début de la colonisation romaine. La même influence des portraits italiques on peut reconnaître sur une stèle de Parion datée aussi de l'époque augustéenne[56].

En même temps, à partir de la seconde moitié du premier siècle, nous avons plusieurs autres stèles funéraires qui nous offrent des indications à la fois sur la population de la ville et sur la production des ateliers locaux. La stèle d'*Antigone Aulosanis*[57], celle de *T. Claudius*, vétéran de *l'ala Asturum*[58], celle de *T. Valerius* de Pessinonte, ancien imaginifère de la *légion VII Claudia*[59] sont des stèles qui suivent les modèles traditionnels des centres grecs de petites dimensions, entièrement occupées par la scène du banquet funéraire, l'inscription étant gravée sur le bord supérieur ou inférieur de la plaque. Il s'agit de stèles traditionnelles qui ont leurs racines dans des ateliers de l'Asie Mineure, en particulier à Byzance. Les inscriptions sont soit latines, soit grecques, comme dans le cas de celle d'*Antigone*. Des Grecs certes, mais aussi des Romains comme l'indique la stèle de Flavius Capito (ill. 5)[60]. Son nom ne laisse aucun doute sur sa

[53] F. Matei-Popescu, *The Roman Army in Moesia Inferior*, p. 465 ; ISM III, 30 ; B. Gerov, *Beiträge zur Geschichte der römischen Provinzen Moesien und Thrakien*, I, p. 25-26.
[54] ISM, III, n^o^ 30, p. 269.
[55] F. Matei-Popescu, *The Roman Army in Moesia Inferior*, p. 11 et la note 64. Nous pouvons ajouter dans le dossier des contacts commerciaux avec l'Italie un vase récemment publié, découvert entre Callatis et Tomis, près de la supposée ville antique de Parthenopolis. Décoré d'un répertoire figuratif de type pergamenien, ce vase d'une forme moins courante, un *modiolus*, semble être importé d'Italie, autant selon la manière de rendre les figures et leur encadrement dans la surface de la pièce, que par sa forme qui rappelle la céramique campanienne. À notre avis, le récipient date de l'époque augustéenne, donc plus tard que la datation de H. Slobozeanu, le premier éditeur de la pièce. Notre datation prend en considération à la fois la forme du vase et les figures néo-attiques avec des parallèles sur les cratères en marbre de l'époque augustéenne ; voir M. Alexandrescu Vianu, « Un vas uitat şi redescoperit », *Pontica 52, Suppl. 6 = Varia epigraphica et archaeologica, Volume dédié à la mémoire de Maria Bărbulescu*, Constanța, 2019, p. 345-352 ; eadem, « La pénétration des premiers éléments... », p. 84-85.
[56] E. Pfuhl, H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs*, t. I-II, Mainz am Rhein, 1977-1979, n^o^ 2108.
[57] MNA L 685 ; ISM II165 ; S. Conrad, *Die Grabstellen...*, n^o^ 125, p. 158, avec inscription grecque.
[58] MNA L 589 ; ISM II 172 ; S. Conrad, *Die Grabstellen...*, n^o^ 129, p. 159, avec inscription latine.
[59] MNA L 600 ; S. Conrad, *Die Grabstellen...*, n^o^ 128, p. 159, avec inscription latine.
[60] MNA L 1537 ; ISM II 170.

qualité de Romain. En fait, c'est un vétéran de *l'ala I Pannoniorum*, établi à Tomis après sa libération de l'armée. L'inscription nous dit qu'il avait reçu les *dona militaria* de l'empereur Vespasien. *Ala I Pannoniorum* avait probablement la garnison à Troesmis [61], après avoir été en Dalmatie et en Pannonie, avant l'installation de la V^e^ légion *Macedonica* [62] ici, entre les deux guerres contre les Daces. Ce personnage ou ses descendants commandent une pierre tombale qui adapte un schéma grec, celui du banquet funéraire dans une variante bithynienne sur la stèle de type danubien avec deux champs, l'un pour le relief et l'autre pour l'inscription. La stèle est cassée dans sa partie supérieure, donc nous ne savons pas si elle avait un fronton ou était simplement rectangulaire.

La scène du banquet suit un schéma que nous avons reconnu déjà dans une étude de 1977, sur deux autres stèles, de Messembrie et d'Odessos, constituant un premier groupe dans la typologie du banquet funéraire[63]. C'est depuis cette époque-là que nous avons lié ce schéma à un relief funéraire de Cyzique. Par la suite, l'idée a été reprise et a conduit à l'hypothèse que des ateliers de Cyzique étaient présents dans l'espace ouest-pontique, éventuellement par des artisans nicomédiens [64]. Un argument supplémentaire de la présence des artisans de Cyzique serait le sarcophage monumental de Barboși, dont l'inscription peinte atteste le nom *d'Alphénus Modestus*, asiarche à Cyzique, ce qui indiquerait l'endroit de provenance du sarcophage[65]. Cette discussion sur le rôle de centre créatif de Cyzique nous semble une surenchère. Nous trouvons une analogie très proche du relief de Callatis, apparenté à celui de Tomis, parmi les découvertes de Chalcédoine[66]. D'après nous, il y a une *koiné* artistique en Bithynie, qui, par l'intermédiaire de ses artisans, s'étend jusqu'aux villes grecques ouest-pontiques. Évidemment, il y a aussi des spécialisations des ateliers, qui avaient fini par produire certaines iconographies, comme le cas de Byzance. Les stèles de Byzance sont à l'origine des stèles d'Odessos. Cet espace du nord de l'Asie Mineure, qui correspond à la province de Bithynie, stimulé par la présence des carrières du Proconnèse qui s'étendaient le long de toute la côte nord de l'île de

[61] F. Matei-Popescu, *The Roman Army in Moesia Inferior*, p. 191.
[62] *Ibid.*, p. 47.
[63] M. Alexandrescu Vianu, « Le banquet funéraire sur les stèles de la Mésie Inférieure, schémas et modèles », *Dacia* 21, 1977, nº 185, p. 139 et suiv. ; ISM II, 170 ; S. Conrad, *Die Grabstellen aus Moesia Inferior*, nº 126, p. 158.
[64] A. Avram, « Autour de quelques monuments funéraires de Mésie Inférieure : Cyzique, Nicomédie ou les deux à la fois ? », dans V. Keleș (éd.), *Propontis and Surrouding Cultures, Parion Studies* III, Istanbul, 2020, p. 149, fig. 13, 15.
[65] *Ibid.*, p. 149.
[66] N. Aşgari, N. Firatli, « Die Nekropole von Kalchedon », dans S. Sahin, E. Schwertheim, J. Wagner (éd.), *Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens. Festschrift für F. K. Dörner*, Leiden, 1978, p. 10, pl. 1.2 ; M. Alexandrescu Vianu, « Atelierele de sculptură din Moesia Inferior 2. Relațiile cu Bithynia », *SCIVA* 59, 2008–2009, p. 53-80, fig. 7.1.

Marmara[67], devient un exportateur de produits finis ou partiellement finis pour tout l'Empire romain. Ces ateliers étaient aussi une source d'artisans pour la Thrace, ainsi que pour la Mésie Inférieure. Les modèles circulaient et il est très difficile d'attribuer à un seul centre une certaine production. Il est donc beaucoup plus juste, nous pensons, de parler d'une circulation des modèles portés par les ateliers et les centres bithyniens que de la relation avec un seul centre, fût-ce Cyzique, qui, par son important port, a probablement joué un rôle dans cette exportation. D'ailleurs, il ne s'agit pas seulement de Cyzique, mais aussi de Chalcédoine ou de Byzance[68]. Quant à la présence bien documentée des tailleurs de pierre de Bithynie à travers les inscriptions, leur lexique importé de cette région sur lequel nous avons attiré l'attention depuis 2008, en utilisant le précieux ouvrage lexical de J. Kubinskaia[69] a fait de nouveau l'objet de nos recherches présentées dernièrement en 2021[70].

Les analyses du marbre confirment également cette présence massive.

Une catégorie importante de sculptures est représentée par les statues de togates, statues privées ou officielles. Il y a, ainsi, un nombre important de ces statues, dont deux nous intéressent dans ce contexte. C'est une catégorie qui vient à l'appui des échanges entre les ateliers tomitains et les ateliers italiques ou plutôt rhénans. Il s'agit de statues acéphales masculines porteuses de la toge.

La première d'entre elles est une statue de grandes dimensions[71], ce qui semble indiquer une statue honorifique, en tunique et toge (ill. 6)[72]. La technique par laquelle sont rendus les plis de la toge est assez bien caractérisée. Les plis sont demi-circulaires, minces comme une ficelle s'entrecroisant en épingle à cheveux (*haarnadelformig*)[73]. Cette technique viendrait des régions rhénanes de l'époque

---

[67] D. Attanasio *et al.*, « The Properties and Identification of Marble from Proconnesus (Marmara Island, Turkey) : A New Database Including Isotopic, EPR and Petrographic Data », *Archaeometry* 50, 5, 2008, p. 747-774.

[68] J. Fournier, « Cyzique à l'époque de l'hégémonie romaine (I^er^ s. av. J.-C. - I^er^ ap. J.-C.) : un modèle d'intégration provincial ? », dans M. Sève, P. Schlosser (éd.), *Cyzique, une cité majeure et méconnue de la Propontide antique*, Metz, 2014, p. 309-338 ; voir aussi l'étude d'A. Robu, *Mégare et les établissements mégariens de Sicile, de la Propontide et du Pont-Euxin. Histoire et institutions*, Frankfurt a. M. et al., 2014.

[69] M. Alexandrescu Vianu, « Le banquet funéraire... », p. 58 et suiv., n. 124, avec les inscriptions discutées et la bibliographie ; J. Kubinskaia, *Les monuments funéraires dans les inscriptions grecques de l'Asie Mineure*, Varsovie, 1968 ; A. Avram, « Autour de quelques monuments... », p. 147-160.

[70] M. Alexandrescu Vianu, « Les ateliers de sculpture dans la Mésie Inférieure. Les relations avec la Bithynie », *Caiete ARA* 12, 2021, p. 51-66.

[71] La distance entre l'épaule et la hanche est de 90 cm, ce qui nous amène à une hauteur d'environ 2,50 m.

[72] MNA L 8 ; M. Alexandrescu Vianu, « Portraits romains dans les collections de Bucarest », n^o^ 39, p. 345-346.

[73] Une technique analysée par H. Gabelmann pour les monuments de Mayence ; v. H. Gabelmann, « Die Frauenstatue aus Achen-Burtscheid », *Bonner Jahrbücher* 79, 1979, p. 240.

de Claude[74] et est définie par le style linéaire *(Faltenschnuren*) datant du milieu de la quatrième décennie du Ier siècle. Les prémisses sont en Italie du Nord de l'époque républicaine jusqu'à Auguste. Ensuite en Italie ce style est abandonné pendant le règne de Claude, mais il connaît un grand succès dans la zone rhénane et les ateliers de Mayence, jusqu'aux environs des années 50. L'analogie avec la statue de *Poblicius* de Cologne est bien soutenue.

Le deuxième togate (ill. 7) [75] est réalisé dans la même technique que le précédent. Il dépasse aussi la grandeur nature.

Les analogies avec les régions rhénanes de certaines sculptures de Tomis soulèvent une autre question. Y avait-il déjà des ateliers à Tomis au Ier siècle, qui fonctionnaient selon des modèles liés à la présence d'unités militaires dans la région ou bien étaient-ils commandés à d'autres centres ? L'adoption de la toge comme vêtement représentatif est aussi une marque de la volonté d'intégration. La toge est fondamentalement romaine, c'est une déclaration d'appartenance[76].

Nous n'avons pas encore d'informations sur les personnes qui étaient représentées vêtues de toge. Il doit s'agir d'un Romain, peut-être d'un vétéran ou d'un personnage de l'élite de Tomis qui affiche son désir d'intégration. La taille de ces statues laisse supposer qu'il s'agissait de statues honorifiques, donc de certains personnages de l'élite de la ville. Mais auraient-elles pu être vraiment des statues impériales ? Si tel est le cas, étant proches comme date, ces statues pouvaient former un ensemble consacré au culte impérial, peut-être du temps de Claude, un portique par exemple.

Ces pièces de marbre évoquées dans ce contexte proviennent de deux carrières, Proconnèse et Dokimeion, toutes les deux utilisées par des ateliers locaux et venant par la filière bithynienne.

Le fait que Tomis, seule à notre connaissance parmi les cités grecques de la côte Occidentale du Pont Euxin, possédait des monuments d'art d'influence romaine à cette époque suppose déjà une position spéciale parmi les villes pontiques et il ne serait pas arbitraire de conclure que Tomis occupe une place privilégiée dans ses rapports avec Rome. Tomis a dû s'efforcer de gagner la suprématie dans l'Hexapole et, dans ce but, elle a dû prêter beaucoup d'attention à ses bonnes relations avec Rome. De ce point de vue on comprend bien que le modèle romain de pensée et d'action ait été suivi avec un certain empressement. C'est ainsi que dans une ville grecque comme Tomis, demeurée grecque de culture, on peut découvrir des monuments qui se veulent romains. En étudiant la

---

[74] L'analogie avec le monument de Poblicius de Cologne et les statues de Niederingelheim, Wiesbaden pour le style de drapage linéaire (*ibid.*, p. 230 et suiv., fig. 16-20).

[75] MNA L 803 ; M. Alexandrescu Vianu, « Portraits romains dans les collections de Bucarest », nº 40, p. 346-347.

[76] M. A. Rothfus, « The Gens Togata : Changing Styles and Changing Identities », *American Journal of Philology* 131, 3, 2010, p. 436.

première période de l'architecture romaine à Athènes, Leslie Shear Jr.[77] a observé que, dans le langage symbolique de l'architecture, on en est arrivé à l'adoption de certaines formes architectoniques traditionnellement associées aux fonctions du pouvoir. Quoique les fouilles n'aient encore livré aucune indication précise sur l'architecture de Tomis à cette époque, il n'est pas invraisemblable qu'elle ait déjà été marquée par la présence romaine. Celle-ci aura peut-être imposé deux de ses éléments spécifiques, le forum de type romain et la rue à colonnades qui traversait la ville. La présence de quelques personnages drapés de toges, sans que l'on puisse décider s'il s'agissait d'empereurs, de dignitaires romains ou seulement des notables de la ville, dont le costume serait symbolique de leur civisme, n'était donc pas déplacée à Tomis au premier siècle, époque où l'ancienne colonie milésienne était déjà tournée vers Rome.

[77] L. R. Shear, « Athens from the City State to Provincial Town », *Hesperia* 50, 4, 1981, p. 372. Sur les modifications urbaines des villes de Grèce, voir aussi C. Müller, « Les Romains et la Grèce égéenne du I^er^ s. av. J.-C au I^er^ s. ap. J.-C. : un monde en transition ? », *Pallas* 96, 2014, p. 193-216.

CHAPITRE 3

LA CITÉ ET LES ÉLITES
LE SECOND CLASSICISME ROMAIN ET LES *ORNAMENTA*

En parcourant le corpus d'inscriptions tomitaines on se fait facilement une idée de l'essor urbain que connaît la ville déjà depuis le premier siècle de notre ère, mais surtout au II^e^ siècle et dans la première moitié du III^e^ siècle. Les grandes architraves des nouveaux bâtiments donnent la mesure des constructions érigées pendant cette période. La multitude de dédicaces impériales témoigne de l'effort de la cité de s'intégrer à la vie de l'empire. Tomis devient une ville importante.

L'art romain de la fin de la république et des premiers siècles de l'empire connaît un retour à la sculpture grecque classique, notamment à celle du IV^e^ siècle av. J.-C. La réplique la plus ancienne d'une statue grecque est issue d'une statue par Polyclète du V^e^ siècle, exécutée à Délos vers l'an 100 av. J.-C.[1]. Nous voyons une mesure du goût romain pour la sculpture grecque classique manifesté depuis le I^er^ siècle av. J.-C. dans les commandes que Cicéron passait à son ami Atticus qui se trouvait en Grèce[2]. Ce que nous y remarquons, c'est qu'elles étaient adaptées à l'espace auquel elles étaient destinées. Ainsi, Cicéron écrivait à Atticus : « *Ton* hermathena *fait mes délices, et on l'a mise en si belle place que c'est le gymnase tout entier qui paraît un* ex-voto *offert à la déesse* ». Ou bien : « *Je te prie en outre de me procurer des bas-reliefs que je puisse enchâsser dans les murs de mon petit atrium, et deux margelles ornées de reliefs* »[3]. Ou encore : « *Je suis ravi de ce que vous me dites de ma statue de Mercure-Minerve. Il n'y a rien de plus convenable pour mon académie, car Mercure est l'ornement obligé*

---

[1] R. R. Smith, *La sculpture hellénistique*, Paris, 1996, p. 258.

[2] *Œuvres complètes de Cicéron avec la traduction en français publiées sous la direction* de Nisard, vol. V, Paris, 1869, *Lettres à Atticus*, livre 1 : I, 9 « *J'ai eu soin, conformément à vos ordres, de faire payer vingt mille quatre cents sesterces à T. Cincius pour les statues de Mégare. Je jouis d'avance des Hermès de marbre pentélique, à têtes de bronze, que vous m'annoncez. Ne perdez pas un moment je vous prie, pour les envoyer, ainsi que les statues et tous les autres objets d'art que vous jugeriez convenir au lieu en question, entrer dans mes goûts ou faire honneur à votre choix ; le plus possible, le plus promptement possible ; mais surtout de ces choses qui font bien dans un gymnase ou une galerie* ».
I.10. « *Ne manquez, pas, je vous prie, la première occasion commode d'embarquer mes statues, mes Hermès-Hercules, et tout ce que vous trouverez de bien pour le séjour que vous connaissez, surtout pour ma palestre et mon gymnase. C'est là que je vous écris, et le lieu m'en ferait souvenir. Je vous demande aussi des moulures pour le plafond de l'Atrium, et deux couvercles de puits sculptées* ».

[3] Cicéron, *Lettres à Atticus* I, 10, 3 ; voir aussi I, 5, 7 et 1, 7.

de tous les gymnases, et Minerve doit distinguer particulièrement le mien. Continuez à m'envoyer tout ce que vous trouverez d'objets d'art pour la même destination »[4]. Cet esprit perdure dans la société romaine cultivée, comme nous pouvons le voir dans les lettres de Pline le Jeune[5].

Une découverte importante a été, à cet égard, le navire échoué de Mahdia[6]. Une riche cargaison d'œuvres d'art qui avait quitté la Grèce pour Rome comprenait entre autres des statues en bronze et marbre, des cratères en marbre et d'autres objets précieux destinés au marché de l'art. Ce goût pour le classicisme grec était aussi une marque du niveau culturel et du statut social du commanditaire[7].

Le besoin de posséder des *nobilia opera* fait apparaître un phénomène très répandu dans l'empire, à savoir l'émergence d'ateliers où l'on copiait des œuvres classiques célèbres. Mais, comme le souligne Christa Landwehr dans son étude sur « les figures conceptuelles »[8], la réplique d'une statue célèbre subit des modifications, des combinaisons avec d'autres modèles. Ainsi, quelque chose de nouveau est créé, mais dans cette nouvelle création on reconnaît l'œuvre dont elle est issue. Si un motif d'une statue célèbre dans le monde antique se répète dans plusieurs statues, il devient une « figure conceptuelle ». Nous allons opérer avec ce concept, très utile pour rendre compte des statues que nous allons présenter.

La ville de Tomis était-elle prête à recevoir le courant classiciste ? Certainement, oui ! D'autant plus qu'il s'agit d'un espace ayant des connexions importantes dans le monde de la Grèce continentale, mais surtout dans celui micro-asiatique. On sait que la production importante d'œuvres classicistes a eu lieu à la fois à Athènes et dans les grands centres de sculpture de l'Asie Mineure. Nous savons peu sur l'art classique et hellénistique à Tomis, une ville qui depuis le III^e^ siècle et au II^e^ siècle av. J.-C se développe et établit des liens avec le monde grec entier. Trop peu nombreux sont les monuments d'art pour pouvoir parler d'une tradition. Quelques frises de l'hellénisme tardif témoignent pourtant de l'existence d'ateliers qui travaillent selon des modèles grecs de tradition classique[9]. Avec l'intégration de Tomis dans le circuit romain, le goût pour les œuvres classicistes y fait aussi son apparition. Nous présenterons en ce qui suit quelques pièces qui témoignent de la présence du second classicisme.

---

[4] Cicéron, *Lettres à Atticus* I, 4.
[5] Pline le Jeune, VI. *Lettre à Annius Severus*.
[6] G. Hellenkemper Salies, H.-H. von Prittwitz und Gaffron, G. Bauchhenß (éd.), *Das Wrack der antiken Schiffsfund von Mahdia*, Cologne, 1994.
[7] T. Hölscher, « Hellenistische Kunst und römische Aristokratie », *ibid.*, vol. II, p. 887.
[8] C. Landwehr, « Konzeptfiguren. Ein neuer Zugang zur römischen Idealplastik », *JDAI* 113, 1998, p. 139-194.
[9] M. Mărgineanu Cârstoiu, « Le temple de culte impérial d'Auguste à Histria », *Caiete ARA* 5, 2014, p. 105 ; Z. Covacef, *Sculptura antică din expoziția de bază a Muzeului de istorie națională și arheologie Constanța*, Cluj-Napoca, 2011, p. 250, n° 118 ; p. 252, n° 119.

1. La tête d'un dieu[10] (ill. 8 a-b), qui pourrait être Zeus, Dionysos ou Poséidon dans la formule stylistique créée par l'art grec à l'époque du style sévère, vers 460 av. J.-C. L'identité du dieu n'est pas assurée en l'absence d'éléments caractéristiques. Les conditions de la découverte de cette pièce sont incertaines. Gr. Tocilescu la publie une première fois en l'assignant à la ville de Tomis[11], et une seconde fois quand il lui attribue une origine inconnue[12]. La coiffure et les traits du visage reprennent des éléments du modèle originaire. Transformée par le néo-atticisme romain de l'époque antonine, la tête conserve les deux mèches spiralées sur les tempes et sur le front, les cheveux de la nuque en une masse compacte. Une bande annulaire autour de la tête sépare les cheveux sur la calotte – rendus par des incisions fines, ondulées – de la masse de cheveux sur le front et les tempes, une mode de la période de début de l'art grec classique. La barbe, sur les côtés, est rendue par des incisions droites qui s'unissent, ensuite, en boucles. La pupille des yeux est rendue par une incision. Les cadrages typologique et chronologique appartiennent à Gabriela Bordenache.

2. Tête monumentale d'Aphrodite[13] (ill. 9 a-b). Soumise à une analyse minutieuse et détaillée due à S. Kansteiner[14], analyse que nous suivrons et que nous ne détaillerons plus. Il s'agit d'une copie de la célèbre Aphrodite de Cnide par Praxitèle. La dimension de la tête de 37 cm indique une statue d'environ 2.10-2.20 m. Là où nous nous séparons de l'analyse de Kansteiner, c'est dans l'attribution de cette statue à un atelier d'Athènes. Ce qui frappe à la vue de la pièce est, malgré la justesse avec laquelle le modèle est respecté, le caractère sec de sa plasticité. L'effet en est, certes, amplifié par l'état avancé de dégradation de la surface du marbre. Mais la tête n'a pas l'empreinte divine des autres répliques invoquées comme des analogies d'auteur. Un caractère artisanal dans la réalisation des yeux, de la bouche aux commissures légèrement tombantes, les incisions qui marquent les deux plis sur le cou nous font penser à un atelier de province[15].

3. Une autre pièce qui se trouve au MNA (ill. 10 a-c) reproduit une statue célèbre d'Aphrodite « accroupie », création de l'époque hellénistique ; il ne reste

[10] MNA, perdu ; SGR I, p. 15, nº 3, pl. 3.
[11] Gr. Tocilescu, *Fouilles et recherches archéologiques en Roumanie*, Bucarest, 1900, p. 230, nº 1, fig. 112.
[12] Gr. Tocilescu, *Monumente epigrafice și sculpturali ale Muzeului național de antichități din Bucuresci publicate sub auspiciile Academiei Române*, Bucarest, 1902, p. 355, nº 23, fig. 23 a-b.
[13] MINAC inv. 34355. Z. Covacef, « Câteva considerații privind cultul zeiței Venus la Tomis », *Pontica* 21-22, 1988–1989, p. 319-320, nº 1, fig. 1-4 ; S. Kansteiner, « Kopf einer Statue der Aphrodite », *Caiete ARA* 4, 2013, p. 25 ; Z. Covacef, *Sculptura antică…*, p. 88, fig. 49-50. Découverte en 1987, rue Arhiepiscopiei, vis-à-vis du parc de la cathédrale. Dim. 0,37 m.
[14] S. Kansteiner, « Kopf einer Statue der Aphrodite », p. 11-24.
[15] Z. Covacef l'attribue même à un atelier de Tomis. Cette attribution reste douteuse, quoiqu'elle ne puisse être exclue.

que la tête de la déesse[16]. Bien que l'origine en soit inconnue, il est très probable qu'elle provienne de Tomis, sinon d'une autre ville ouest pontique. Nous avons identifié le type statuaire par la coiffure spécifique de la déesse avec une mèche de cheveux qui part de la tempe, passe sur le bandeau autour de la tête et entre sous le *krobylos*. Selon une information controversée de Pline[17], il s'agirait d'une œuvre du sculpteur bithynien Doidalsas[18]. A l'époque romaine cette sculpture était souvent copiée, étant un thème apprécié. Comme exemple nous avons choisi une copie romaine du Musée archéologique de Cordoue[19] du II^e^ siècle après J.-C. La position de la tête par rapport au cou indiquait que ce dernier était fortement tourné vers la gauche, comme l'exige le modèle, ce qui pourrait confirmer l'appartenance de la tête à ce type iconographique. L'exécution de cette pièce est plus nuancée et plus expressive que celle de la pièce précédente (n^o^ 1). Un certain pathos des yeux ombragés et de la bouche légèrement entrouverte, avec une ombre profonde créée par le trépan, rappelle vaguement le style de la sculpture pergaménienne. La datation attribuée par Gabriela Bordenache, avec laquelle nous sommes d'accord, est de la première moitié du II^e^ siècle.

4. La pièce la plus impressionnante de la collection d'antiquités romaines du musée de Constanța est une tête d'Aphrodite de grandes dimensions, en marbre blanc[20], avec *krobylos* du type Aphrodite Capitoline[21] (ill. 11 a-c). Cette dernière est une réplique de l'époque antonine d'un original de la fin de l'époque classique – début de l'ère hellénistique (entre les années 330 et le début du III^e^ siècle)[22]. Ce type avait connu un grand succès dans le monde romain. Felletti Maj a recueilli 101 répliques de l'Aphrodite Capitoline, bien plus que d'autres types de l'Aphrodite de type Pudique[23]. La pièce a été découverte en 1960, rue Mircea Vodă, à Constanța, devant l'église grecque. Le menton ainsi que la partie gauche de la joue sont cassés. Le *krobylos* est cassé aussi. Cependant, le haut du cou et l'articulation de la tête au cou sont conservés du côté droit de la tête. Le finissage du côté droit est mieux rendu, indiquant que la statue était regardée de ce côté. A gauche, l'oreille est vaguement esquissée et la partie de la calotte au-delà du

[16] MNA L 982 ; SGR I, p. 28, n^o^ 32, pl. 17.
[17] Plinius, *Naturalis historia* 36, 21 ; 36, 35.
[18] Voir la discussion sur cette attribution dans Br. Sismondo Ridgway, *Hellenistic Sculpture*, vol. 1, Madison, WI, 1990, p. 230-231.
[19] Statue en marbre du II^e^ siècle, Musée archéologique de Cordoue, Espagne. https://artsandculture.google.com/asset/aphrodite-crouching-unknown/IAFZOeBOqQuyiw [consulté le 17.11.2022].
[20] Echantillon T 28, marbre d'Afyon (*δ13C* -1.21 si *δ18O* - 4.93), mais peut être aussi de Göktepe – Aphrodisias.
[21] MINAC inv. 5457. G. Bordenache, *Civiltà romana in Romania*, Rome, 1970, p. 93 ; Z. Covacef, « Câteva considerații... », p. 322-323, fig. 7-8 ; eadem, *Sculptura antică…*, p. 90, cat. 37, fig. 51.
[22] A. Stewart, « A Tale of Seven Nudes : The Capitoline and Medici Aphrodites, Four Nymphs at Elean Herakleia, and an Aphrodite at Megalopolis », *Antichthon* 44, 2010, p. 12-32.
[23] *Ibid.*, p. 12 ; B. Felletti Maj, « *Afrodite Pudica* : Saggio dell'arte ellenistica », *Archeologia classica* 3, 1951, p. 32-65.

rouleau de cheveux est inachevée. Ces observations nous amènent à supposer un emplacement de la statue près d'un mur ou d'une niche. Contrairement à la description donnée par Covacef, le trépan n'a pas été utilisé. Les mèches de cheveux sur les tempes sont en haut-relief, obtenu à l'aide du ciseau. Le visage ne porte aucune trace de trépan, à l'exception des commissures de la bouche ; les formes en sont arrondies, douces. Les seules ombres se trouvent sous l'arcade des yeux et sous la lèvre supérieure. Les coins de la bouche sont marqués par un trou de trépan. La surface du visage est polie, le trépan n'est pas employé pour rendre les cheveux (fig. 14c), ce qui indique une chronologie de la pièce au début ou au milieu de l'époque antonine. Les cheveux sont serrés dans un chignon derrière la tête dont s'échappe une mèche qui retombe sur la nuque. La tête est légèrement inclinée vers la droite, position marquée aussi par l'inclinaison des sourcils et des yeux. La coiffure de la déesse ainsi que les formes du visage rapprochent cette statue du type Aphrodite Capitoline. La tête de la Glyptothèque de Munich[24], une œuvre hellénistique datée de 300-290 av. J.-C., mesurant 29 cm, presque de la même taille que la pièce de Tomis qui mesure 30 cm, en est un modèle très proche de notre pièce. Les ressemblances des deux pièces nous indiquent la fidélité de la copie romaine au prototype, créé à un moment donné de l'époque hellénistique. Selon un calcul approximatif du rapport entre les dimensions de la tête et la hauteur de la statue, cette dernière serait entre 1.80 m et 2.20 m. Les dimensions d'une telle statue sont surprenantes, d'autant plus qu'elle est taillée dans un marbre de très bonne qualité. Son prix doit avoir été très élevé, la statue étant probablement transportée d'un centre sculptural d'une certaine importance et renommée. Nous nous posons alors la question sur qui pouvait s'offrir une telle statue ? Comme le montrait Elisabeth Bartman, seuls des citoyens très riches pouvaient se permettre de tels investissements[25]. Il doit avoir existé à Tomis aussi, parmi les hauts fonctionnaires de l'Hexapole ou parmi les armateurs et les gens d'affaires, des hommes très riches qui voulaient étaler leur richesse et montrer leur statut de personnes cultivées et raffinées. Néanmoins, il nous semble plus probable qu'une telle statue ait été placée dans un lieu public, un bâtiment à niches, des thermes, peut-être, dans l'agora ou dans un jardin. L'Aphrodite du Capitole représente la déesse nue, au moment du bain. C'est pourquoi elle était souvent figurée dans les thermes ou près des fontaines, des structures proches de l'eau.

N'oublions pas cependant qu'Aphrodite est une déesse née de la mer et Tomis est une ville maritime. Aphrodite paraîtrait être chez elle dans une telle ville et son culte y serait normal. Pourtant, à Tomis nous ne connaissons aucune dédicace à Aphrodite. Il y a aussi fort peu de monuments avec la représentation de la déesse et elle n'apparaît non plus sur les monuments votifs de Tomis. Même

[24] LIMC II.1, 411. München Glyptothek 479.
[25] E. Bartman, « Sculptural Collecting and Display in the Private Realm », dans E. Gazda (éd.), *Roman Art in the Private Sphere*, Michigan, 1991, p. 78.

dans le « trésor de sculptures » qui représente une sorte de section à travers les cultes présents à Tomis, Aphrodite n'apparaît pas. Les monnaies, un autre indicateur des cultes tomitains, n'ont que dans deux cas la représentation d'Aphrodite. Cependant, il vaut la peine de s'attarder sur cette question.

Une pièce de monnaie du temps de Caracalla[26] (fig. 4) représente la déesse de face, debout, dans une attitude pudique portant un *himation* qui lui couvre les jambes, la tête tournée vers la droite et regardant sa main dans laquelle elle tient une pomme. Elle semble coiffée d'un diadème, sinon d'un *krobylos*, et les cheveux sont serrés dans un chignon derrière la tête. Il s'agit d'une création issue du type d'Aphrodite semi-habillée de type Arles[27].



Fig. 4

Une deuxième monnaie de Tomis, plus proche du type Aphrodite Capitoline est frappée à l'époque d'Elagabale[28] (218-222) (fig. 5). Une Aphrodite Pudique, la tête tournée vers sa gauche, le corps en *contrapposto* prenant appui sur la jambe gauche, la jambe droite fléchie. La coiffure est celle d'Aphrodite Capitoline, avec *krobylos*, chignon derrière la tête et mèche qui lui retombe sur le dos. Mais, à ce motif s'ajoute un *himation* sur le dos qui descend jusque sous les genoux et passe sur le bras droit en flottant vers la droite. A côté de la statue se trouve une colonnette au-dessus de laquelle un Éros vole vers la déesse. A ses pieds est représenté un dauphin. Nous avons à faire à une adaptation de la statue d'Aphrodite du Capitole. Le motif du manteau sur le dos apparaît dans l'iconographie de l'Aphrodite nue, telle que nous pouvons la voir sur une statuette de Smyrne mais aussi de Pompéi[29]. Ce motif devient très courant sur les terres cuites de Myrina[30].

---

[26] N. Moushmov, *Antichnite moneti na Balkanskiya polouostrov i monetite na bulgarskite tsare*, Sofia, 1912, nº 1985.
[27] LIMC 2. 1, 526.
[28] AMNG 3062, pl. XXI, 28.
[29] LIMC 2.1, p. 86, nº 774.
[30] LIMC 2.1, p. 86, nº 778.



Fig. 5

Les monnaies attestent une présence bien éphémère d'Aphrodite à Tomis.

5. Apollon[31] (ill. 12 a-b). La tête en marbre blanc, fin, d'une statue d'Apollon, coupée obliquement au niveau du cou. Les cheveux séparés par une raie médiane, tombent en mèches ondulées sur la nuque où ils se rassemblent dans une tresse qui retombe sur le dos. Le dos est brut, seulement ébauché au gros ciseau. À gauche, le bloc dans lequel l'oreille aurait dû être sculptée est conservé. À droite, l'oreille se dessine en grandes lignes sans que sa forme anatomique soit rendue. En général, la sculpture est assez élémentaire, montrant un artisan médiocre. On peut supposer qu'elle est réalisée dans un atelier de série. Autour de la tête, une couronne de feuilles de laurier. Les yeux grands, réalisés dans des plans durs sont très enfoncés sous les sourcils. La bouche est légèrement entrouverte. Des interventions minimes du trépan seulement aux coins de la bouche. Il n'y a pas de trace d'utilisation du trépan au niveau des cheveux ou de la couronne de laurier. Par contre, la surface en est polie. La statue ne peut pas être datée plus tard que le milieu du II^{e} siècle. La hauteur de la tête est de 0.23 m, le visage, à partir de la racine des cheveux jusqu'au menton est de 19 cm. Cela suppose une statue d'environ 138-140 cm. Dans le guide du musée, V. Canarache[32] donne l'information que la pièce avait été découverte à Constanța, rue Filimon Sârbu. Quelques fragments en ont été retrouvés dans la clôture d'un voisin, fragments que nous n'avons pas encore pu identifier dans les entrepôts du musée. Le type iconographique auquel cette tête peut appartenir est celui nommé par Christa Landwehr « figure conceptuelle Carthagène »[33].

Une statue d'Apollon trouvée à Ostia[34] (fig. 6) offre une bonne analogie pour la tête de Tomis.

---

[31] MINAC, inv. 1921 ; Z. Covacef, *Sculptura antică…*, p. 78, n. 156, n^{o} 32, fig. 41-42.
[32] V. Canarache, *Muzeul de Arheologie Constanța*, Constanța, 1967.
[33] C. Landwehr, « Konzeptfiguren... », p. 142 et suiv., et notamment p. 146.
[34] *Ibid.*, p. 179, fig 14-17.



Fig. 6. Apollon d'Ostie, *apud* Raisa Calza

Cette attribution de type semble confirmée par la pièce suivante.

6. Un *torso* en marbre se trouvant au MNA et qui provient de Tomis[35] (ill. 13) appartient à un jeune dieu nu (Apollon ?), aux formes longilignes, le manteau lui couvrant le dos et dont l'extrémité passe par le devant, de l'épaule gauche vers l'épaule droite où il est attaché par une fibule. Les plis sur la poitrine sont assez schématiques. Sur le dos le manteau n'est pas travaillé, tombant rigidement et indiquant les plis de façon très schématique. Le corps est en contrapposto en appui sur la jambe droite, la gauche légèrement fléchie vers le dos. Le corps s'appuie du bras gauche contre un arbre où se trouve une lyre. Un serpent s'enroule autour de l'arbre. C'est l'image d'Apollon Citharède telle que nous la retrouvons chez d'autres statues bien connues. Parmi elles la plus proche est celle d'Apollon d'Ostie, avec laquelle il est associé dans le même groupe défini par Christa Landwehr comme étant « la figure conceptuelle Carthagène »[36]. Apollon d'Ostie a été publié par R. Calza[37] comme une création du I^er^ siècle après J.-C. tandis que Landwehr le date du III^e^ siècle. Le souvenir du Doryphore reste encore visible, mais il ne s'agit pas moins d'une nouvelle création. Une statue d'Ephèse que Landwehr identifie avec Hermès à la lyre – type Guicciardini - Leptis Magna, typologiquement apparentée à cette dernière, est publiée par Maria Aurenhammer[38]. La mesure de la large diffusion de ce type, avec des variations minimes, nous est donnée par une statue que nous avons découverte par hasard dans la collection Pierre Gianadda de Martigny (Suisse)[39], qui est proche de celle de Tomis. Nous y retrouvons la posture, la lyre appuyée contre le support en forme d'arbre (fig. 7). La statue a été datée du dernier quart du I^er^ siècle après J.-C.

[35] MNA L 627 ; SGR, no. 125, pl 55 ; C. Landwehr, « Konzeptfiguren... », p. 146, fig. 10, 11.
[36] Voir la note 170.
[37] R. Calza, *Museo ostiense*, Rome, 1962, 41.
[38] M. Aurenhammer, *Die Skulpturen von Ephesos. Idealplastik, Forschungen in Ephesos*, Bd. X/1, Vienne, 1990, p. 32, n^o^ 8, pl. 8 b.
[39] L. Baumer, « Hercule et Apollon à Martigny : destins de deux sculptures antiques en Suisse occidentales », p. 133 et suiv, fig. 5.



Fig. 7. Martigny (photo de l'auteure)

Nous ne pouvons manquer de remarquer que cette statue du MNA aussi bien que la tête d'Apollon discutée ci-dessus (n° 5, fig. 6) appartiennent au même type statuaire. En ce qui concerne les dimensions, le torse mesure 0,84 m, ce qui correspond à la taille de la tête, les deux se correspondent. Mais les pièces n'appartiennent pas à la même statue, le marbre en étant différent. Cela n'en indique pas moins la circulation du modèle à Tomis, le fait étant confirmé par une monnaie tomitaine frappée à l'époque d'Antonin le Pieux[40] (fig. 8).



Fig. 8. Monnaie Antoninus Pius

La monnaie reproduit parfaitement la statue, y compris la pondération sur la jambe droite, dans une perspective de trois quarts pour éviter les raccourcis. Nous sommes dans la situation favorable d'avoir à la fois la monnaie et la statue, donc on peut écarter le doute que la pièce de monnaie soit une création du graveur ou qu'il s'agisse d'un emprunt à d'autres monnaies. Les monnaies de Tomis qui représentent Apollon sont nombreuses et recouvrent une longue période, depuis l'époque autonome et jusqu'à l'époque des Sévères. Mais dans ce cas nous avons l'attestation de la statue qui apparaît sur les monnaies de l'époque d'Antonin le Pieux.

7. Un torse de taille similaire[41] (60 cm) (ill. 14 a-c), nu, deux mèches ondulées tombant symétriquement sur les épaules s'inscrit dans une série. Son origine est inconnue, mais elle doit provenir des cités du littoral de la mer Noire, très probablement de Tomis. Des traces de contact sur le bras gauche au-dessous de l'épaule et sur la cuisse droite indiquent la présence d'attributs. On remarque une réalisation anatomique des muscles, la jambe d'appui est la droite, en *contrapposto* accentué, traits qui encadrent la sculpture dans la série de créations du classicisme de l'époque Hadrien-Antonin avec de nombreuses variantes[42]. Une analogie qui explique la protubérance sur le bras droit ainsi que la trace de contact

[40] RPC IV.1, 10041.
[41] MNA L 609 ; SGR, p. 16, n° 5, pl. 4.
[42] LIMC 2.1. 386-387.

sur la cuisse droite est une statue du Musée de Tripoli, provenant des thermes de Leptis Magna[43]. La posture, cependant, est différente, prenant appui sur la jambe gauche, la droite très rejetée en arrière. Cette posture se retrouve aussi dans la statue déjà évoquée de la Fondation Gianadda de Martigny. Une variante plus proche est la statue du Palais des Conservateurs de Rome[44]. La statue du MNA semble appartenir à cette série de créations antonines d'Apollon à la lyre, du II^e^ siècle après J.-C.

L'iconographie d'Apollon est souvent reprise dans les représentations de Dionysos. Seuls les attributs font la différence.

8. Un très beau *torso* en marbre blanc (ill. 15 a-b), lequel a acquis une patine jaune-grise au fil du temps, un jeune corps, mince, nu, se trouve au Sanatorium Balnéaire et de Récupération de Techirghiol[45]. La pièce a été découverte aux environs de la ville. La taille totale est de 79,5-80 cm. Un calcul approximatif nous fait envisager une statue d'environ 145 cm.

Le corps, en *contrapposto,* porte sur la jambe gauche dans un mouvement polyclétéen. La ligne ondulée du dos hérite de la tradition classique. La jambe droite est légèrement fléchie. La rupture étant légèrement au-dessus du genou, on ne peut pas dire combien la jambe était rejetée en arrière. Mais, visiblement, elle était en position latérale par rapport à la jambe d'appui. Une très légère torsion du buste avance un peu la partie droite du corps, l'épaule gauche est légèrement retirée, le dos est également tiré en arrière. Le bras gauche est cassé à petite distance sous l'épaule, ce qui permet de voir le départ du bras. Il est éloigné du corps, mais certainement il n'est pas élevé au-dessus de la tête selon le modèle d'Apollon Lykeios[46]. Le bras droit est conservé jusqu'au milieu de l'avant-bras et descend le long du corps. Une nébride, peau de cerf ou de chèvre, est nouée sur l'épaule gauche, traverse le corps en diagonale sur la poitrine et sur le dos, le pied de l'animal étant suspendu le long du mollet droit, son sabot bien représenté. La nébride est richement étendue sur l'épaule gauche, le relief en étant très bien démarqué. Elle est traversée par de petites rainures réalisées à l'aide du trépan d'après une technique déjà connue sur un portrait de Marc Aurèle[47]. On y pratiquait de petits trous qui étaient ensuite réunis pour former les rainures. Les

---

[43] LIMC 2.2. Apollon, p. 200, n^o^ 197.
[44] LIMC 2.2. p. 386, 67 d.
[45] H. Slobozianu, « Reprezentări din cultul lui Dionysos şi al nimfelor de pe litoralul vestic al Mării Negre », SCIV 10, 2, 1959, p. 285 ; idem, « Considerații asupra așezărilor antice din jurul lacurilor Techirghiol și Agigea », *Materiale și cercetări arheologice* 5, 1959, p.735-752 ; M. Alexandrescu Vianu, « Un torse en marbre de la Collection du Dr. Horia Slobozianu. Des statues classicisantes dans la Mésie Inférieure », dans *Arhitectură. Restaurare. Arheologie. In honorem Monica Mărgineanu Cârstoiu*, Bucarest, 2021, p. 16-25.
[46] S. F. Schröder, *Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios: Studien zur Bild-formulierung und Bildbedeutung in späthellenistisch-römischer Zeit*, Rome, 1989, *passim*.
[47] M. Alexandrescu Vianu, « Portraits romains dans les collections de Bucarest », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 110, 1995, p. 296, fig. 10 a-d.

trous sont encore visibles sur certaines portions. Deux mèches de cheveux ondulées tombent sur les épaules et sont étalées à gauche, sur la nébride. Les formes anatomiques sont restituées avec une certaine précision, même si le changement de plans se fait par de simples incisions, comme c'est le cas du marquage de la ceinture pelvienne ou de l'incision verticale le long du dos qui marque la colonne vertébrale. Néanmoins, certaines rondeurs du corps, les muscles pectoraux, les muscles des épaules sont bien représentés. Sur la cuisse gauche se trouve la trace de l'insertion d'un objet ou d'un personnage qui avait une surface commune avec la statue. La position des mèches sur les épaules peut nous donner une suggestion sur la position de la tête. Les mèches de l'épaule gauche qui tombent sur la nébride sont quelque peu déviées vers l'extérieur, ce qui nous fait penser que le visage était légèrement tourné vers la droite[48].

Une longue série de statues de Dionysos se sont inspirées du « Satyre versant à boire » de Praxitèle[49]. Praxitèle modifie la pondération de la statue sur la gauche. A cette série nous ajoutons la pièce de Techirghiol. Parmi les adaptations les plus célèbres se trouve le type de Raleigh[50], en Caroline du Nord, qui, à son tour, est copié dans de nombreuses versions représentant le jeune dieu s'appuyant sur le pied gauche, le bras levé pour cueillir une grappe de raisin ou pour soutenir le thyrse et portant dans l'autre main une phiale. Un support a des points d'insertion sur la cuisse gauche. Silhouette longiligne, jeune. Ce qui sépare toutes ces séries de statues de Dionysos, c'est la position des bras. Dans le cas de la statue pontique, le bras levé correspond à la jambe d'appui, tandis que chez toutes les autres le bras levé s'oppose à la jambe d'appui, à une exception près : Dionysos du Palazzo Doria Pamphili[51] (fig. 9).

[48] P. Zanker, *Klassizistische Statuen : Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der Römischen Kaiserzeit*, Mainz am Rhein, 1974, p. 103, nº 5, pl. 77.2 : Dionysos de Villa Hadriana.
[49] Les répliques de cette statue ont été étudiées par P. Gercke, *Satyrn des Praxiteles*, Hambourg, 1968, p. 1-17.
[50] LIMC III. *Bacchus*, 22, p. 544, n° 22 ; E. Langlotz, « Eine neue Replik des Triumphierenden Perseus », *Römische Mitteilungen* 70, 1963, p. 20-22, pl. 11.
[51] Rome, Palazzo Doria-Pamphili : https://arachne.dainst.org/entity/1088439 [consulté le 20 novembre 2022].



Fig. 9

Cette statue de Dionysos de Doria Pamphili me semble la plus proche de notre statue. La même silhouette mince, la pondération sur la gauche, un support collé au pied gauche, le bras droit levé horizontalement porte un bâton long jusqu'au sol, le bras droit descend tenant un cantharos dont un liquide coulerait vers la panthère couchée à ses pieds. Une nébride traverse en diagonale son buste. On ne peut pas dire que ce soit le même prototype, car il y a des différences qui rapprochent notre pièce des autres types. Par exemple, la nébride volumineuse sur l'épaule, le fait que la nébride est placée en diagonale de l'épaule droite vers la hanche gauche nous fait plutôt penser à la statue d'Agora à Athènes[52]. Le *contrapposto* est plus évident, plus marqué chez la statue pontique que chez celle de Doria Pamphili et le mouvement vers l'avant de la cuisse droite aussi. La position de la nébride sur le corps et son extension avec le pied de l'animal le long de la cuisse se retrouvent sur la statue de Cyrène[53]. Il s'agit donc d'une œuvre éclectique de style classicisant. Elle est marquée par le niveau artisanal dans l'exécution, mais avec une intention claire – de la part des artisans du lieu – de prendre en compte le modèle et de rendre autant que possible, les formes du corps.

Nous préférons parler de « maladresses » ou d'une certaine « simplification du modèle » générée par le niveau de création artisanal, – car il ne s'agit pas de l'ouvrage de quelques sculpteurs hautement qualifiés, – plutôt qu'utiliser le terme de « provincial ». Dans les provinces, ainsi que dans les grandes villes du monde romain, il y avait des ateliers artisanaux avec des productions importantes. Parfois, ces ateliers pouvaient être assez rudimentaires même s'ils se trouvaient dans des centres importants. La qualité esthétique d'une œuvre d'art n'a rien à voir avec son lieu d'origine. Par contre, on peut parler d'une identité régionale qui apparaît et se ressent au sein d'une *koiné* iconographique et stylistique de tout l'empire[54]. La datation de la pièce s'inscrit également dans cette énorme production classicisante du II^e^ siècle romain. Cependant, l'utilisation du trépan indique une datation de notre pièce après le milieu du siècle, et nous la placerions à l'époque de Marc Aurèle. L'atelier qui a produit cette pièce devait se trouver à Tomis.

9. Une autre pièce que nous pouvons ajouter à ce dossier est un torse identifié par G. Bordenache comme étant un Dionysos (ou un Apollon), en marbre, de Tomis[55] (ill. 16). Le poids porte sur la jambe droite et le corps est incliné vers la gauche dans un équilibre quelque peu instable. Son bras droit semble être levé, la main probablement levée au-dessus de la tête selon le modèle d'Apollon Lykeios. Un drapé qui tombe en plis droits, de l'épaule gauche jusqu'au

[52] S. F. Schröder, *Römische Bacchusbilder...*, p. 128, n° 5, pl. VII.
[53] E. De Franchi, « Statua di Dionysos giovanetto », dans C. Anti (éd.), *Sculture greche e romane di Cirene*, Florence, 1959, p. 211, fig. 69-70 ; S. F. Schröder, *Römische Bacchusbilder...*, pl. XXXI, b.
[54] L. Kahil, C. Auge, P. Linant de Bellefonds (éd.), *Iconographie classique et identités régionales*, BCH suppl. 14, Paris, 1986.
[55] SGR, p. 63, n° 114, pl. 51.

sol, donne un caractère particulier à cette pièce aux qualités sculpturales évidentes même si elle reste une pièce artisanale, avec des duretés de modelage. Ce drapé nous a fait remettre en question l'identification. Il y a un prototype qui a donné la copie de l'Hermès de Trézène (Damala)[56] ; ici le manteau tombe de l'épaule gauche le long de la cuisse. Contre le pied droit s'appuie un bélier que le dieu tient par les cornes[57]. Le modèle semble être une sculpture de Naucydès, vers 390 av. J.-C.[58]. De même, l'Hermès Barberini[59], une copie de l'époque de Trajan ou d'Hadrien d'après une œuvre de Cléon de Sicyone de 390-380 av. J.-C., le bras et la main gauches drapés, le pied gauche libre, retiré comme chez les éphèbes post polyclètéens[60]. Le corps porte sur la jambe gauche. La pièce de Tomis a un bras levé au-dessus de la tête, ce qui suggère le prototype Apollon Lykeios. Nous penchons donc à croire que la pièce de Tomis est une représentation d'Hermès et non de Dionysos.

10. Torse héroïque[61] (ill. 17) Torse, de Dionysos nu, deux mèches de cheveux ondulées tombent sur les épaules, une nébride, peau de cerf ou de chèvre, est nouée sur l'épaule gauche, traverse le corps en diagonale sur la poitrine et sur le dos. La jambe d'appui est la droite. Le bras gauche était levé. Le fragment d'un support ou d'un attribut reste au-dessus de la hanche gauche.

11. Torse héroïque[62] (ill. 18). Torse en marbre, même type que nº 9. Aujourd'hui la pièce est disparue.

Le centre de sculpture de Dokyméion produisait de telles réinterprétations dans l'esprit classique de certains modèles grecs célèbres. De nombreuses statues arrivent dans divers autres centres transportés par les artisans dans leur exode à travers l'empire[63].

---

[56] *LIMC* V *Hermes* 298.

[57] E. Legrand, « Statue d'Hermès », BCH 16, 1882, p. 166, pl. 17.

[58] A. Linfert, *Von Polyklet zu Lysipp: Polyclets Schule und ihr Verhältnis zu Skopas von Paros*, Diss. Freiburg im Breisgau 1966, 14-16. LIMC V *Hermes* 943 a, l'Hermès de Naucydes, l'original vers 410-400.

[59] LIMC V, *Hermes* 937.

[60] D. Arnold, « Die Polycletnachfolge », JDAI 25, 1969, p. 205 et 281, pl. 28 a.

[61] MINAC nº inv. 35.583 Découvert à Constanța en 1989, rue Dragoș Vodă. Marbre blanc de Dokimeion ; Z. Covacef, dans C. G. Alexandrescu (éd.), *Jupiter on your side. Gods and Humans in Antiquity in the Lower Danube Area*, Bucarest, 2013, p. 249, nº 91. C. G. Alexandrescu et *al.*, « Marble Analyses of Sculptures from the Territory of Dobrudja in the Collections of the Museum of National History and Archaeology Constanța », *Pontica* 47, 2014, p. 24 échantillon CT2, hauteur 42,5 cm.

[62] MINAC, inv. 7.876 ; Z. Covacef, « Monumente sculpturale descoperite la Edificiul roman cu mozaic din Constanța », *Pontica* 30, 1997, p. 212, fig. 4. 1-2. Marbre. Découvert à Tomis dans les fouilles de la mosaïque, hauteur 33 cm.

[63] P. Pensabene, « Su alcuni aspetti produttivi di tre scuole di scultura », dans F. D'Andria, I. Romeo (éd.), *Roman Sculpture in Asia Minor*, Portsmouth, 2011, p. 44.

Toutes les pièces sculpturales mentionnées ci-dessus datent du II^e siècle après J.-C., époque où le goût du classicisme était très à la mode dans tout l'empire. Comme nous pouvons le voir, à Tomis il existait une catégorie sociale plus cultivée qui jouissait de cette esthétique, à laquelle répondaient des répliques plus ou moins fidèles.

Une autre catégorie d'objets qui donne la mesure de la richesse et du niveau culturel de la société sont les *ornamenta.* Dans cette catégorie s'inscrit la pièce suivante.

Ornamenta[64]

Une statue d'Aphrodite a été découverte en 2004 à Constanța, dans un fossé moderne situé à l'angle de la rue Traian et de la Place Ovidiu. Transportée au Musée d'Histoire et d'Archéologie, la statue a été complétée, par le mérite de Zaharia Covacef, avec la tête découverte au même endroit, des années auparavant, en 1973[65]. On a obtenu ainsi une statue d'Aphrodite à laquelle il ne manque plus actuellement que la jambe gauche en dessous de la cuisse, le bras droit à partir de la moitié de l'avant-bras, la queue du dauphin et la partie supérieure du pilastre. Ainsi complétée, la statue mesure 83 cm[66]. La hauteur d'Aphrodite est de 56,5 cm (ill. 19 a-c).

Il faut d'emblée préciser que cette pièce est un support de table *monopodium* et non pas une représentation d'Aphrodite s'appuyant contre un pilastre, comme elle a été publiée[67]. Le fait que la partie supérieure du pilastre s'est perdue empêche d'établir avec exactitude la hauteur du support, mais, à en juger par la hauteur de la figurine, elle ne pouvait pas être inférieure à un mètre. Le pilastre est suffisamment haut pour que le plateau de la table ne suffoque pas la figurine, qui reste entièrement visible.

La statue est taillée dans un seul bloc de marbre, à grains très fins, translucide, qui, en l'absence d'analyses isotopiques, nous semble, à grande probabilité, provenir de Dokimeion. P. Pensabene caractérise ce marbre comme « *marmo bianco a cristalli fini, che si prestava ad una lavorazzione rafinata e non presentava le venature cloritiche che spesso caratterizzano il pentelico rendendone difficile la lavorazzione* »[68]. Caractéristique pour le marbre utilisé est qu'il laisse pénétrer la lumière à travers les parties plus fines et qu'il capte la lumière à la manière du marbre de Paros. Les carrières de Dokimeion ont

[64] Texte publié dans *Caiete ARA* 6, 2015, p. 25-37.
[65] MINAC inv. nº 20743. La tête a été publiée par Z. Covacef, « Câteva considerații... », p. 320-321, fig. 5-6. Nous ne comprenons pas pourquoi l'auteure adopte les noms romains des dieux dans une cité grecque : Vénus /vs./ Aphrodite.
[66] Z. Covacef, *Sculptura antică...*, p. 84, cat. 35, fig. 45-48.
[67] *Ibid.*, p. 84, cat. 35.
[68] P. Pensabene, « Su alcuni aspetti produttivi... », p. 41.

commencé leur production de masse sous commande impériale à l'époque de Tibère[69]. A partir de la deuxième moitié du II^e siècle elles commencent à travailler aussi sur commande privé[70]. Ces carrières sont spécialisées pour une marchandise de luxe que la qualité exceptionnelle du marbre rend possible. Les ateliers de Dokimeion n'exportaient que de la marchandise polie, une marchandise de luxe à la différence de ceux de Proconnèse où l'exportation d'artefacts semi-ouvrés était courante[71]. C'est ici qu'on confectionnait les sarcophages du groupe Terre-Neuve, les sarcophages à frises, à colonnes et à guirlandes[72]. Mais les ateliers produisaient aussi des statues ou des statuettes. A proximité des carrières de Çavdarli Köyun, à l'est d'Afyon, on a découvert un nombre important de statues de ce type qui n'ont pas encore été publiées[73]. Le commerce des carrières de Dokimeion s'étendait à l'intérieur de la Phrygie et sur la côte ouest et sud de l'Asie Mineure. Elles exportaient moins dans la Grèce continentale[74]. Feuser identifiait quelques supports de table provenant de Dokimeion, en Grèce, à savoir, Léda de Salonique[75], Aphrodite d'Arriane[76], Dionysos d'Athènes[77]. Sur la côte italienne il existe un *monopodium* avec Psyché et Eros[78] et le pêcheur d'Ostie[79]. Nous retenons donc la rareté des exportations des ateliers de Dokimeion vers des régions autres que celles de Turquie. Il s'agissait d'une marchandise de luxe, très coûteuse.

Le socle. La pièce se compose d'un socle au corps prismatique raccordé à une base évasée et une plinthe supérieure. Les deux éléments, le supérieur et l'inférieur, ont la même hauteur. Ce type de socle a été défini par S. Feuser[80], de type C. Les dimensions en sont les suivantes : hauteur totale 0,176 m, hauteur du corps prismatique 0,067 m, les petits pieds 0,028 m. Le contact du socle avec la surface d'appui se fait à l'aide de quatre petits pieds prismatiques attachés à la plinthe inférieure[81]. La base de type C est la plus massive des bases classifiées par Feuser. Elles ont commencé à être utilisées dans ce type de support à pilastre et

---

[69] S. Feuser, *Monopedia – Figürliche Tischfüße aus Kleinasien. Ein Beitrag zum Ausstattungsluxus der römischen Kaiserzeit*, Istanbul, 2013, p. 55, n. 294.
[70] A. Filges, « Marmorstatuetten aus Kleinasien zur Ikonographie, Funktion und Produktion antoninischer, severischer und späterer Idealplastik », *Istanbuler Mitteilungen* 49, 1999, p. 429, n. 198.
[71] *Ibid.*, p. 423.
[72] M. Waelkens, *Dokimeion. Die Werkstatt der representative Kleinasiatischen Sarkophage. Chronologie und Typologie ihrer Produktion*, AF II, Berlin, 1982, *passim*.
[73] A. Filges, « Marmorstatuetten... », p. 420.
[74] S. Feuser, *Monopedia...*, p. 54 et suiv.
[75] *Ibid.*, p. 235, cat. 88.
[76] *Ibid.*, p. 196, cat. 3.
[77] *Ibid.*, p. 209, cat. 33.
[78] *Ibid.*, p. 222, cat. 66.
[79] *Ibid.*, p. 224, cat. 68.
[80] *Ibid.*, p. 37.
[81] Je remercie l'architecte Monica Mărgineanu Cârstoiu, que j'ai consultée au sujet des éléments du socle.

figurine au IIe siècle ap. J.-C.[82], tout comme dans « la grande sculpture »[83]. Elle apparaît aussi sur les sarcophages à colonnes produits dans les ateliers de Dokimeion, comme l'exemplaire d'Hiérapolis dans la nécropole de nord, daté du 205-210[84], et aussi sur des sarcophages d'Izmir, d'Istanbul et de Rome[85], où les importations de l'Asie Mineure ont été très importantes. Sur le socle (fig. 6) se trouve la plinthe de la statue, ronde, formée de deux tores égaux et une scotie (5,5 cm). La forme ronde est interrompue et coupée droit là où elle rencontre le pilastre. La plinthe de la statue est un élément très important dans la détermination d'un centre ou même d'un atelier, étant la partie la plus standardisée d'une statue[86]. S. Birk a établi, selon ce critère, que toutes les quatre muses trouvées à Paul Getty Villa de Malibu appartenaient au même ensemble sculptural et étaient vues ensemble. Il est possible qu'elles aient été confectionnées dans un atelier appartenant à l'école de sculpture d'Aphrodisias. Diverses sculptures d'Aphrodisias ont des plinthes ou des profils modulés de manière similaire[87]. Dans le cas de la pièce de Tomis nous avons une plinthe au profil similaire et aux proportions proches entre les tores et la scotie.

Le pilastre d'appui. Le pilastre est celui qui soutient le plateau de la table. Dans ce cas le pilastre est rectangulaire, droit, dépourvu d'ornements sur les côtés. Il est cassé dans la partie supérieure, par conséquent, nous ne connaissons pas sa hauteur totale. Ce qui en reste mesure 0,66 m. Le finissage du dos du pilastre est réalisé seulement à la gradine, ce qui indique un adossement de l'objet à un mur, tel qu'il apparaît sur des représentations comme celle d'un relief de Trèves[88] ou d'Amiternum[89]. Le pilastre constitue l'axe de toute la pièce. Selon Feuser, les supports à pilastres rectangulaires étaient produits à Ephèse, Aphrodisias, Manisa et Tyre[90], et étaient fixés sur des bases de type A et B. Dans le cas de Tomis, le pilastre rectangulaire apparaît comme support à base de type C, comme c'est le cas du support découvert en Attique, décoré avec l'image de Dionysos qui se

[82] S. Feuser, *Monopedia...*, p. 38.
[83] *Ibid.*, p. 38. A Aphrodisias, ce type de socle est utilisé pour la statue du boxeur : C. Ratté, R. R. R. Smith, *Archaeological Research at Aphrodisias in Caria*, 2004, p. 175, fig. 27.
[84] M. Waelkens, *Dokimeion*, p. 84, pl. 26.2.
[85] *Ibid.*, p. 84.
[86] S. Birk, « Carving Sarcophagi: Roman Sculptural Workshops and their Organisation », dans T. Kristensen, B. Poulsen (éd.), *Ateliers and Artisans in Roman Art and Archaeology* (= Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series 92), p. 31.
[87] *Ibid.*, p. 31 et la note 85, renvoie à une statue féminine du type *La Grande Herculanaise*, qui a une plinthe similaire ; cf. R. R. R. Smith, *Roman Portrait Statuary from Aphrodisias*, Zabern, 2006, p. 219, cat. 97.
[88] S. Feuser, *Monopedia...*, pl. 1.2.
[89] L. K. Philips, « Figural Table Suports: Aspects of the Archaeology of Dining in the Roman World », dans C. Ratté, R.R.R. Smith (éd.), *Aphrodisias Papers* 4. *New Research on the City and its Monuments*, JRA Suppl. 70, 2008, fig. 3.
[90] S. Feuser, *Monopedia...*, p. 41.

trouve au musée d'archéologie d'Athènes[91], production des ateliers de Dokimeion[92].

La statue est attachée au pilastre par la partie lombaire du dos de son torse, légèrement déplacée vers la droite par rapport à l'axe de la pièce. Ce léger écart de la figure par rapport au pilastre est une caractéristique des pièces d'Aphrodisias[93].

La statue. Le type iconographique est celui d'*Aphrodite détachant sa sandale*[94]. Aphrodite nue, avec une silhouette élancée, s'appuie sur sa jambe droite, la jambe gauche étant levée afin de pouvoir détacher la sandale qui se trouve représentée à ses pieds. Le corps est légèrement tourné vers la gauche (les épaules et le bassin) par rapport à l'axe central représenté par le pilastre. Dans la plupart des cas, les figurines de ces supports sont centrées sur le pilastre, alors qu'en très peu de cas elles se trouvent décentrées et légèrement tournées[95], cette dernière étant une caractéristique observée par S. Filges et attribuée aux pièces produites à Aphrodisias. Une inclinaison de la partie supérieure du corps vers l'avant mène à un angle d'environ 90 degrés de la cuisse par rapport au bassin, le genou tournant le mollet vers la droite, le genou étant plus bas que le niveau du bassin. Ces détails sont importants pour une plus nette identification du type iconographique[96]. La tête est tournée dans la direction opposée au corps, vers la droite. Le regard est dirigé vers l'avant et non pas vers le geste qu'elle accomplit. Le bras droit se dirige vers la gauche, en soulignant ainsi le jeu des lignes du corps et en donnant de l'ampleur au mouvement vers la gauche. La tête est légèrement disproportionnée par rapport à la taille du corps, ce qui est une caractéristique des sculptures représentant l'Aphrodite en provenance des ateliers de Dokimeion[97], comme nous pouvons le voir chez l'Aphrodite de l'osthothèque de Megisti.

La figure est ovale (ill. 19 c), rétrécie vers le menton, le menton est petit, arrondi, les yeux allongés, la pupille marquée par une petite cavité. La paupière supérieure est bien définie, alors que la paupière inférieure n'est marquée que par une simple courbure de la surface, et non pas par des lignes dures, sévères. L'élément le plus caractéristique du visage est la bouche petite aux lèvres charnues, sensuelles sculptées en fort relief. La lèvre inférieure est un peu plus proéminente que celle inférieure, conférant de la sensualité au visage. De petits

[91] Th. Stephanidou-Tiveriou, « Ena micrasiatiko glypto sto Ethnikon Mouseio tis Attiki Omada », AE 1989, p. 39-66, fig. 1-3 ; K. Schade, « Ein Paragone – Zur Idealplastik der Kaiserzeit », JDAI 122, 2007, p. 163-165, fig 1 et planches en couleurs 8-10 ; S. Feuser, *Monopedia...*, p. 209, cat. 33.
[92] *Ibid.*, p. 209, cat. 33.
[93] *Ibid.*, p. 61.
[94] Il ne s'agit pas d'Aphrodite Anadyomène, comme il a été fautivement identifié : Z. Covacef, *Sculptura antică…*, p. 84.
[95] L. K. Philipps, « Figural Table Supports... », p. 260.
[96] E. Künzl, « Venus vor dem Bade- Eine Neufund aus der Colonia Ulpia Traiana und Bemerkungen zum Typus der „sandalenlosenden Aphrodite" », *Bonner Jahrbücher* 170, 1970, p. 102-162.
[97] A. Filges, « Marmorstatuetten... », p. 378.

trous de trépan marquent les coins de la bouche et les angles extérieurs des yeux. Un modelage fin de la figure, aux plans qui se confondent les uns dans les autres, un « *sfumato* », démontrent la haute qualité du travail.

Le corps a bénéficié du même modelage fin, de détails anatomiques comme le dessin à peine perceptible des côtes par des plans en relief, la ligne du sternum, l'abdomen légèrement arrondi qui met en relief la hanche et le creux au-dessus de l'os iliaque. Tous ces raffinements de modelage indiquent la main d'un artiste. Aphrodite porte autour des épaules la ceinture sacrée et un bracelet à la cheville droite. Les cheveux, attachés par un ruban, sont réunis dans un rouleau autour de la tête et se rassemblent derrière la tête en un chignon qui laisse descendre deux mèches épaisses sur les épaules. La mèche gauche s'est conservée, de l'autre, qui s'est cassée, il n'en reste que deux traces de son attache à l'épaule. Deux mèches épaisses créent un *krobylos* en complétant la figure. Cette coiffure caractérise le type d'Aphrodite Capitoline, création dont la date a été déplacée par les chercheurs entre la fin du IV^e^ siècle et le milieu du II^e^ siècle[98].

Aux pieds de la déesse gisait son manteau négligemment abandonné, sur lequel se trouvait le dauphin, la tête en bas et la queue verticale vers le haut, légèrement inclinée. La tête du dauphin fait corps commun avec le manteau. Il était ainsi moins vulnérable au cassage.

Ernst Kunzl montre, dans une étude sur la typologie de la représentation d'« Aphrodite détachant sa sandale »[99], que ce type s'est formé probablement dans la zone de la Grèce continentale, les îles et l'Asie Mineure entre les années 230 et 190 av. J.-Ch. La dimension de la figurine se situe entre les normes courantes pour les pièces de dimensions moyennes de la série, qui vont jusqu'à 80 cm pour un seul cas, à savoir une pièce d'Izmir. La moyenne était d'environ 60 cm. La pièce de Tomis mesure 56,5 cm. Il existe une seule statue de grandeur nature qui se trouve à Villa Borghèse[100] et constitue une variante apparentée à ce type.

La position de la tête, fortement tournée vers l'épaule droite, nous fait penser à des exemples de l'époque hellénistique dont nous citons deux pièces en bronze, l'une qui se trouve au British Museum[101], découverte à Paramythia en Epire, datée de la fin du II^e^ siècle av. J.-Ch., et une autre, toujours au British Museum, découverte à Patras[102], datée approximativement de 100 av. J.-Ch. Ces pièces ont aussi en commun avec celle que nous présentons l'angle fait par la cuisse levée et l'inclinaison du bassin d'environ 90 degrés, comme la forte inclinaison du mollet gauche vers le pied d'appui.

---

[98] LIMC II. 2, p 52, n° 409.
[99] E. Künzl, « Venus vor dem Bade... », *passim.*
[100] *Ibid.*, p. 119, M 65, fig. 30.
[101] *Ibid.*, B24, fig. 13.
[102] *Ibid.*, B 25, fig. 14.

Le bras gauche, perdu aujourd'hui, doit avoir été fortement levé, à en juger d'après le point de départ et selon ce que l'on peut voir dans le cas de la statue en bronze de Paramythia. Ce que nous pouvons constater à partir de cette analyse est le rapprochement entre la pièce de Tomis et le modèle hellénistique de la fin du II^e^ siècle av. J.-Ch. En revanche, la coiffure emprunte un autre modèle iconographique, celui de Vénus Capitoline, créé aussi à l'époque hellénistique entre le IV^e^ siècle et le milieu du II^e^ siècle av. J.-Ch.

Dans la classification des pièces appartenant à ce type, faite par Künzl, la pièce qui correspond le mieux à celle que nous analysons est M 43[103], une pièce qui se trouve à Karlsruhe et vient de Smyrne. La ressemblance consiste dans la silhouette mince, gracile, dans la position de la tête, dans l'inclinaison du corps tout comme dans la présence du dauphin sur le manteau d'Aphrodite abandonné à ses pieds. S'y ajoute le modelage fin du visage aux traits discrets. Nous ne connaissons ni l'atelier d'où provient cette pièce ni le marbre dans lequel elle a été taillée. Mais il existe deux voies de transport depuis la Phrygie vers la côte ouest de l'Asie Mineure par où étaient amenées les pièces sculptées de la Phrygie : la vallée de la rivière de Hermos (vers Smyrne) et celle de Méandre (vers Ephèse)[104]. De la même région d'Ephèse proviennent deux supports avec Léda (Ephèse) identifiés comme des productions d'un atelier de Dokimeion[105]. De même, le support avec Léda de Salonique[106]. L'analogie avec la pièce de Smyrne reste un critère important dans l'analyse de cette pièce.

Le fort polissage du marbre, les traits légèrement estompés, le *sfumato* du visage, le dessin graphique de la pupille sur le globe oculaire plat situent, cependant, cette pièce à l'époque antonine ou probablement à la fin de l'époque d'Hadrien. Une analogie en offre une statue de l'Asie Mineure dans laquelle nous retrouvons la même plasticité des yeux, la paupière inférieure rendue par une courbure de la superficie, la bouche à la lèvre inférieure proéminente, avec la même sensualité de la figure. La forme ovale rétrécie vers le menton est caractéristique des deux figures. L'exemplaire de l'Asie Mineure peut être daté selon la coiffure de Sabine, la femme d'Hadrien[107]. Les caractéristiques de cette pièce aux transitions à peine perceptibles, molles entre les plans, le *sfumato*, se retrouvent aussi chez des figures de l'urne de Megisti d'Athènes[108] appartenant au groupe Terre-Neuve, un produit des ateliers de Dokimeion. Une autre sculpture

---

[103] E. Künzl, « Venus vor dem Bade... », p. 115, fig. 16, republiée par J. Thimme, *Jahrbuch d. Staatl. Kunstsammlung in Baden-Württemberg*, 4, 1967, p. 150 et suiv., fig. 104. H. 28 cm. Datée par Thimme autour de 100 av. J-Ch.
[104] M. Waelkens, *Dokimeion…*, p. 106, note 205.
[105] S. Feuser, *Monopedia…*, cat. 87 et 89.
[106] *Ibid.*, cat. 88.
[107] J. Inan, E. Rosenbaum, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Turkei*, Mainz, 1979, p. 331, cat. 330, pl. 237.3 ; 239, 1-2, statue du Musée Paul Getty.
[108] M. Waelkens, *Dokimeion…*, p. 53, cat. 7, pl. 16-17 ; A. Filges, « Marmorstatuetten... », p. 419.

qui nous semble d'une analogie très proche est la statue qui se trouve au Musée de Pamukkale, inv. nº 962, Hiérapolis[109] représentant Attis ou, dans l'interprétation de G. Pellino, la Province de Phrygie[110]. Le modelage du visage ovale, rétréci vers le menton, le menton petit, arrondi et légèrement proéminent, le trou de trépan aux coins extérieurs des yeux et de la bouche, la réalisation des sourcils, la bouche aux lèvres charnues, molles, sensuelles. Un *sfumato* enveloppe toute la figure. La statue est datée par Pellino de la deuxième moitié du IIe siècle – début du IIIe, ap. J.-Ch.[111]. Le trépan y est peu utilisé, juste pour marquer les boucles rituelles et le creux entre les plis de la poitrine, ce qui conduit à une datation de l'époque sévérienne. L'absence complète du trépan dans le cas de la statue de Tomis nous conduit à une datation plus ancienne, vers la fin de l'époque d'Hadrien.

Nous nous arrêterons à une autre pièce importante du dossier que nous établissons au sujet du support de table de Tomis. Il s'agit du support de table du Musée national d'archéologie d'Athènes (fig. 10 a), avec Dionysos entouré d'acolytes[112]. Considéré, dans les premières publications, comme étant taillé en marbre de Paros, il a fini par être attribué aux carrières de Dokimeion, par Feuser.

[109] G. Pellino, « Una statua di provincial orientale dall'agorà di Hierapolis di Phrygia », dans F. D. D'Andria, I. Romeo (éd.), *Roman Sculpture in Asia Minor. Proceedings of the International Conference,* Lecce, 2011, p. 251 et suiv.
[110] *Ibid.*, repousse l'identification à un archigal ou à Attis en la considérant une représentation de la province de Phrygie.
[111] *Ibid.*, p. 255.
[112] Th. Stephanidou-Tiveriou, « Ena micrasiatiko glypto... », fig. 1-3 ; K. Schade, « Ein Paragone der Künste », p. 163 ; S. Feuser, *Monopedia*…, p. 209, cat. 33, pl. 8. 3-4.



Fig. 10

Ce support est taillé dans un seul bloc de marbre. Il est fixé sur une base profilée du type C ; derrière il y a un pilastre rectangulaire, au finissage grossier sur le dos. Des restes de couleur rouge et jaune. Le marbre très poli confère de la vibration et de la vie à la statue[113]. Le contexte de sa découverte reste inconnu. La table doit avoir été placée dans une chambre privée ou dans un espace à moitié ouvert d'une maison riche d'Athènes à l'époque antonine tardive ou au début de l'époque des Sévères. Les effets sont obtenus par polissage et coloration. Feuser le date de la moitié du III^e^ siècle. De toute évidence, cette pièce est plus tardive que le support de Tomis, mais elle semble fabriquée dans le même milieu. Le marbre, à une analyse superficielle, semble être le même : il a le même comportement au polissage, la même granulation fine, aux cristaux brillants, visibles, la même captation de la lumière. Les deux pièces ont en commun la position de la tête tournée à trois quarts vers la droite et penchée, le modelage fin du visage, la réalisation des yeux ; la réalisation du nez est également très similaire dans les deux cas. Le dos du pilastre rectangulaire est travaillé de la même façon et a la même forme mince et élancée. La base a la même forme mais les proportions entre les tores et la scotie sont différentes. Ici, elle est plus basse, la scotie est moins haute. La pièce a été datée par Schade de la deuxième moitié du II^e^ siècle - début du III^e^. Feuser pousse la datation vers le milieu du III^e^ siècle ap. J.-Ch.[114].

Il nous semble que cette analogie, à laquelle nous pouvons ajouter aussi le support de table avec Léda du Musée de Salonique[115], attribué toujours aux ateliers de Dokimeion, nous conduit vers la conclusion que le support de table de Tomis pourrait être un produit de ces ateliers. Cependant, nous ne pouvons pas ignorer une possible attribution aux ateliers d'Aphrodisias ayant en vue la typologie de la plinthe de la statue, comme nous l'avons vu plus haut, aussi bien que les analogies que nous venons de présenter.

Nous revenons maintenant à la signification de la présence de l'objet dans le contexte tomitain. Des *monopodia* ont été découverts, pour la plupart, dans des habitations[116] ou dans des complexes de thermes-gymnases[117]. Nombre de pareilles tables ont été découvertes dans le contexte de certaines *Nymphaea*[118]. Elles n'ont pas une utilisation cultuelle et n'ont pas été découvertes dans des contextes sacrés en tant que meubles de culte, ni dans des contextes funéraires[119]. La production des *monopodia* a été mise en relation avec les carrières d'extraction du marbre. Les principales carrières connues dans l'Asie Mineure sont : Dokimeion, Proconnèse et Aphrodisias. Parmi les exemplaires pris en évidence

[113] K. Schade, « Ein Paragone der Künste », p. 164.
[114] S. Feuser, *Monopedia…*, p. 209.
[115] Th. Stephanidou-Tiveriou, *Trapezophora…*, p. 286, cat. 143, pl. 76.
[116] S. Feuser, *Monopedia…*, p. 12 et suiv.
[117] *Ibid.*, p. 18.
[118] *Ibid.*, p. 19.
[119] *Ibid.*, p. 28.

par Feuser et parmi les thèmes iconographiques qu'il a identifiés, *Aphrodite attachant sa sandale* n'existe pas.

Feuser a identifié trois pièces qui représentent Aphrodite (qui peut être aussi une Nymphe) assise sur un rocher[120], dont deux, au lieu de provenance inconnu, se trouvent au Musée d'archéologie d'Istanbul[121], et une troisième se trouve au Musée de Komotini, découverte à Arrianne[122] et considérée par Feuser comme étant produite à Dokimeion dans la deuxième moitié du II^{e} siècle. Différente pour ce qui est du type iconographique, cette pièce a en commun avec celle de Tomis le type de la base (C), la qualité du modelage du corps, la plasticité des formes, ce qui de nouveau autorise à identifier la provenance de la pièce en discussion comme étant Dokimeion. D'autres représentations d'Aphrodite n'ont pas été identifiées par Feuser en Asie Mineure. En Attique, conformément au catalogue dû à Th. Stephanidou-Tiverou, il n'existait aucune représentation d'Aphrodite[123]. De l'entourage d'Aphrodite le plus souvent est représenté Eros[124] dans différents types iconographiques : Eros chevauchant un dauphin, un motif appartenant à la sphère de la déesse mais qui devient un motif indépendant[125]. Eros et Psyché apparaissent sur un support découvert en Italie que Feuser attribue aux ateliers de Dokimeion[126]. Enfin, le troisième type iconographique est celui d'Eros collé au pilastre, qui descend des éléments d'appui des statues d'Aphrodite. Il apparaît sur trois supports d'Aphrodisias[127].

Plusieurs pièces de Tomis dont le marbre a été soumis à des analyses isotopiques et à des analyses par des méthodes géologiques ont été identifiées comme étant faites en marbre de Dokimeion[128]. C'est ainsi que les liens avec des carrières de Dokimeion sont attestés. Il existe la possibilité que ces pièces soient parvenues aux bords du Pont Euxin par le chemin qui traversait la Nicomédie[129]. Une carte publiée par Waelkens indique ce chemin.

Un dernier point que nous voulons mettre en discussion concerne l'utilisation de cet objet. Comme nous l'avons montré, ces *monopodia* étaient des objets de luxe utilisés dans les maisons des patriciens. Nous n'avons aucune information concernant le contexte dans lequel cet objet a été découvert, étant mis

---

[120] *Ibid.*, p. 94.
[121] *Ibid.*, p. 196, cat. 1 et 2.
[122] Th. Stephanidou-Tiveriou, *Trapezophora…*, pl. 103 a ; S. Feuser, *Monopedia…*, p. 196, cat. 3, pl. 2.1.
[123] Th. Stephanidou-Tiveriou, *Trapezophora…*, *passim.*
[124] S. Feuser, *Monopedia…*, p. 103 et suiv.
[125] *Ibid.*, p. 104, enregistre trois exemplaires sans lieu de provenance et sans les attribuer à un atelier.
[126] *Ibid.*, p. 222, cat. 66, pl. 14.2.
[127] *Ibid.*, cat 52-54, p. 106-107.
[128] M. Alexandrescu Vianu, « Atelierele de sculptură din Moesia Inferior 2. Relațiile cu Bithynia », SCIVA 59, 2008-2009, p. 53 et suiv. ; C. G. Alexandrescu, J. Zöldföldi, H. Taubald, « Marble Analyses of Sculptures from the Territory of Dobroudja », *Pontica* 47, 2014, p. 19-46.
[129] M. Alexandrescu Vianu, « Atelierele de sculptură... », p. 57.

au jour lors de travaux de canalisation. Cependant, il est évident qu'il provenait du cercle d'une riche famille de patriciens, ayant un niveau de civilisation et de culture élevés. C'est pour la première fois que nous avons un artefact qui se situe parmi les objets de luxe qui définissent le niveau de vie et l'environnement des dignitaires de la ville, des *euergetes,* des officiers supérieurs, des vétérans de l'armée romaine établis dans la cité du bord de la mer, des commerçants et des artisans. La fréquence des citoyens romanisés parmi les dignitaires de la *pontarchie* ou de la cité est un phénomène immédiatement perceptible. Parmi ces dignitaires, peu nombreux étaient ceux qui ne portaient pas *tria nomina.* Originaires de différentes parties du monde gréco-oriental, appartenance qu'ils n'hésitaient pas à mentionner dans les différentes inscriptions, ils s'étaient fixés à Tomis assez récemment.

Certains d'entre eux gardaient des relations avec leurs villes d'origine, où ils continuaient à exercer une fonction publique. La société tomitaine au II^e^ et au III^e^ siècle ap. J.-Ch. était une société ouverte, qui venait de traverser une restructuration sociale importante. Il y existait une couche de commanditaires qui déterminaient l'acte artistique, ayant leur propre niveau de culture et nourrissant leur goût artistique, étant au courant de leur époque et faisant montre de leurs besoins culturels et spirituels. Ce sont eux qui choisissent les objets d'art, qui décoreront leurs immeubles, leurs jardins et leurs tombeaux. Ils appartenaient à un cercle cultivé provenant des familles de Grecs tomitains ou de Gréco-orientaux établis dans la ville, détenteurs d'une culture hellénique, citoyens de la *polis* et de l'Empire en même temps. C'étaient eux qui allaient former la clientèle des centres artistiques qui fabriquaient des objets de luxe tels que ceux de Dokimeion et d'Aphrodisias. C'est avec cet objet que, pour la première fois, nous voyons une fenêtre s'ouvrir sur cette société qui ne se contentait pas des objets artisanaux faits par les artisans locaux ou par les ateliers industriels de l'Asie Mineure. Néanmoins, il y en a aussi des produits de série. Par exemple, les trapézophores trouvés en plus grand nombre à Tomis, décorés de têtes de lions[130]. Ils sont probablement des produits des ateliers locaux.

[130] SGR, n^os^ 315, 316, 317, 318.

CHAPITRE 4

LA CITÉ ET SES HABITANTS
STATUES ET PORTRAITS HONORIFIQUES

Les quelques inscriptions hellénistiques de Tomis ne nous donnent pas la mesure du nombre de statues honorifiques dédiées par la cité aux citoyens aux mérites particuliers. Par contre, les riches archives d'Istros montrent à quel point cette pratique[1] était répandue. A partir du IV^e^ siècle apr. J.-C. ces inscriptions deviennent nombreuses. Les dédicaces se sont conservées mais non pas les statues qui, le plus souvent, étaient coulées en bronze. Nous apprenons des inscriptions que les statues allaient être placées dans l'agora ou bien dans les sanctuaires des temples d'Apollon, des Muses, des Dieux de Samothrace ou à côté de l'autel de Zeus Polieus. Les statues ont connu une certaine variété iconographique. Quelle était la réalité dans la ville de Tomis à l'époque hellénistique, nous ne pouvons qu'extrapoler depuis ce que nous savons sur Istros. En effet, cette réalité ne pouvait pas être bien différente. De nos jours, nous assistons à un recalibrage de la présence de Tomis à cette époque et à un changement dans sa réputation de petite ville sans importance.

A noter que nous n'avons pas d'attestations concernant la pratique des statues funéraires à l'époque hellénistique, elles sont apparues avec l'installation des Romains[2].

La pratique des statues honorifiques qui débute au premier siècle de notre ère est attestée à Tomis par de nombreuses inscriptions. Elles sont destinées à honorer aussi bien les empereurs que les notables de la ville, les bienfaiteurs citoyens de Tomis ou d'autres villes. Comme à Istros, elles étaient placées dans l'agora, dans des lieux publics ou dans les sanctuaires de certains dieux. S'y ajoutent les statues funéraires appartenant à l'espace privé.

---

[1] M. Alexandrescu Vianu*, Les statues et les reliefs en pierre, Histria IX*, Bucarest – Paris, 2000, p. 25.

[2] A. Bilal, « Un paysage de visages : variété typologique et diffusion géographique des portraits funéraires au Proche-Orient romain », dans D. Boschung, F. Queyrel (éd.), *Le portrait comme phénomène de masse*, Cologne, 2019, p. 407-457.

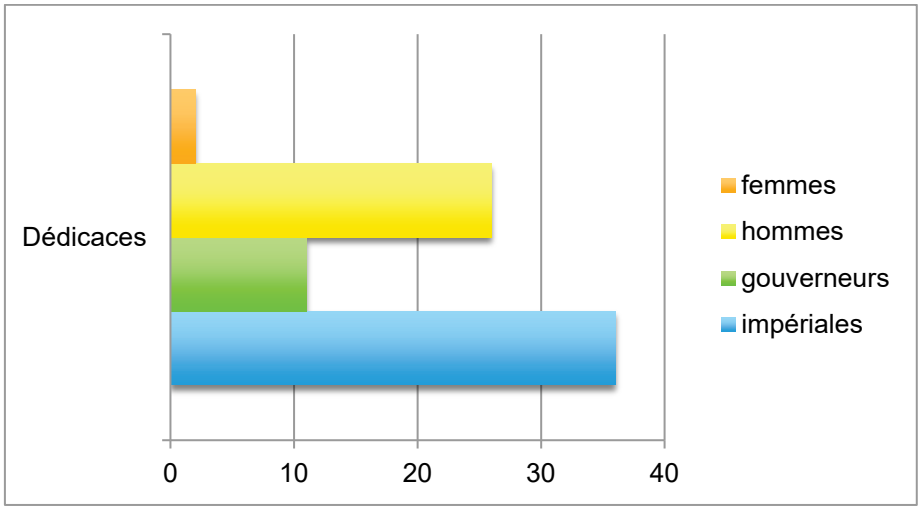


Tableau 1. Le pourcentage des dédicaces d'après le genre et la fonction

Ce qui rend notre recherche difficile est le fait qu'à Tomis il y a un nombre important de statues et d'inscriptions votives sans aucune indication de leur emplacement. Elles sont comme suspendues dans les airs. Dans cette situation il est difficile de juger de leur véritable rôle, fût-il de culte, honorifique ou ornemental. Une étude d'Em. Rosso[3] aborde la signification des statues divines et impériales placées dans les théâtres romains. « *Une même statue ne revêt pas la même signification, ni la même charge symbolique selon qu'elle se trouve exposée dans l'atrium d'une domus, dans une salle thermale ou sur une place publique* »[4]. L'étude contextuelle des statues a été théorisée par Paul Zanker dans un article de 1994, pour arriver « *à comprendre la totalité du monde des images d'une société, son système et sa place dans la vie, c'est à dire sa signification dans l'ensemble de la culture en question* »[5].

Comme nous l'avons déjà montré, un autre problème qui se pose lors de l'analyse d'un portrait ou d'une statue est celui des commanditaires. Qui étaient-ils, des personnes publiques ou privées ? Surtout dans le cas des portraits impériaux, une expression du culte impérial, émanaient-ils de l'autorité publique ou s'agissait-il d'initiatives privées ? Voilà une question abordée par Paul Zanker : « *Les monuments qu'on qualifie à tort d'art officiel (mieux vaudrait parler de l'art du prince) n'ont été, pour la plupart, ni commandés, ni payés par le prince lui-*

[3] E. Rosso, « Le message religieux des statues divines et impériales dans les théâtres romains », dans *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon, 2009, p. 89-126.
[4] *Ibid.*, p. 91.
[5] P. Zanker, « Nouvelles orientations de la recherche en iconographie, Commanditaires et spectateurs », RA 2, 1994, p. 282.

même. Ont bien davantage contribué à l'éloge du prince et à son culte les différentes association, groupes et individus, en érigeant des monuments grands ou petits en l'honneur de l'empereur, en organisant des fêtes en son honneur et en offrant des sacrifices, etc. Au lieu d'un commanditaire, nous en avons plusieurs : le sénat, les cités, les corporations, les individus. [….] Il faut aussi prêter attention aux intérêts des différents commanditaires, aux choix et à la provenance des images, au lieu d'exposition et à la tradition des ateliers qui ont exécuté l'œuvre, bref, aux fonctions du monument et à son insertion dans le monde vécu »[6].

Il existe un nombre relativement grand de dédicaces impériales tout au cours des siècles I[er]-III[e], selon la succession des empereurs.

Les bases de statues

Une base de statue en forme d'autel offerte à l'empereur Trajan par Titos Flavius, est reconstituée par S. Olteanu[7] à partir de deux fragments. La dédicace remonte à l'époque de Trajan, 98-103 ap. J.-C. et elle est la base de statue la plus ancienne que nous ayons[8], tout comme certains fragments d'architraves dédiées au même empereur, Trajan[9]. La dédicace impériale suivante est adressée à Hadrien sur une base de statue qui se trouve à présent au Louvre[10]. Toujours au Louvre[11] se trouve une autre base de statue, cylindrique[12], découverte apparemment à côté de la statue perdue aujourd'hui. Il s'agit d'une dédicace adressée à Marc Aurèle. Les dédicaces impériales apposées sur les édifices sont plus nombreuses. Des édifices sont ainsi dédiés à Antonin le Pieux[13] ou aux empereurs associés, Marc Aurèle ou Lucius Verus[14], Septime Sévère[15], Geta[16], Sévère Alexandre[17], Dioclétien[18]. Si ces dédicaces ou, en certains cas, les constructions

[6] P. Zanker, « Nouvelles orientations... », p. 283.
[7] MNA L 894, ISM II 38 + 42, ISM VI. 2, 38 ; S. Olteanu, « Note epigrafice... », *Pontica* 21-22, 1988-1989, p. 313-317, refait les dimensions de la base de 80 cm. Sur la surface supérieure il y a un trou où le support de la statue était inséré.
[8] Une dédicace à Agrippine, l'épouse de l'empereur Claudius, posée par un prêtre de Sarapis ISM II, 37 est inscrite sur une plaque de marbre probablement encastrée dans un monument qui lui était dédié.
[9] ISM II 40, 41, 43.
[10] ISM II, 50 ; ISM VI.2, 50. Des dédicaces pour Hadrien sur une plaque de marbre aussi ISM II 47, 48, 51.
[11] Louvre, inv. MA 1436. Avram, ISM VI. 2, 60 pl. 18.
[12] ISM II 60.
[13] ISM II 55, 54.
[14] ISM II 69.
[15] ISM II 81, 83, 84, 85, 86.
[16] ISM II 91.
[17] ISM II 92.
[18] ISM II 111.

architecturales, étaient ornées d'images sous forme de statues ou des bustes impériaux, nous l'ignorons. Cependant, étant donné le nombre réduit de portraits dont nous disposons, il est plus probable que l'acte dédicatoire se réduisait à des inscriptions.

Des bases de statues érigées en l'honneur de citoyens ayant des mérites particuliers à l'égard de la ville sont celles dédiées à Africanus Quietus[19], une autre à son épouse Sossia Africana[20], et une autre à un citoyen dont le nom et les faits restent inconnus[21]. Une inscription intéressante[22] pour notre discussion est la mention du prêtre Vitalius honoré « par des bustes et des statues (εικόν καὶ ἀνδριάσ) ». Qu'est-ce que ces « bustes » (dans la traduction de Iorgu Stoian) et statues pourraient vouloir dire ? Le terme ἀνδριάς est couramment utilisé pour les statues humaines alors que εικόν est un terme plus vague pour image, portrait qui peut être aussi peint. Il n'est pas clair pourquoi les deux termes sont au pluriel et pourquoi ils sont tous les deux utilisés. Y avait-il d'autres « images » à côté de la statue du prêtre ?

Nous avons, donc, des attestations de statues impériales et honorifiques. A celles-ci s'ajoute une autre catégorie, celle des statues funéraires ou des portraits sur les stèles et sarcophages qui devaient perpétuer la mémoire des morts. Ils ne cherchent pas à individualiser la personne représentée, mais à mettre en valeur sa position, son rôle dans la société, ses vertus. Dans cet esprit on en vient à la représenter comme un dieu/déesse, empruntant ses vertus[23]. Il s'agit de la *consecratio in formam deorum*, ce qui ne veut dire que le mort devienne dieu ou déesse, mais comme le dit Cicéron, *honorer sa partie divine*[24].

En présence de telles statues il est souvent difficile ou impossible de dire si elles étaient honorifiques ou funéraires. Dans certains cas, peu nombreux, leur caractère est clair. Comme exemple, les deux statues, femme et homme, découvertes à côté de leurs sarcophages dans un *tumulus* de Noviodunum[25]. Un

[19] ISM II 71.
[20] ISM II 72.
[21] ISM II 77.
[22] MNA L 1519 ; ISM II 100.
[23] P. Zanker P, « Nouvelles orientations... », p. 284.
[24] Cicéron, *Lettre à son ami Atticus* en 45 av. J.-C., *apud* Ph. Leveau, « La sculpture funéraire et présence des élites gallo-romaines dans les campagnes de la cité romaine d'Aqua Sextiae », dans V. Gaggadis Robin, P. Picard (éd.), *La sculpture romaine en Occident. Nouveaux regards. Actes des Rencontres autour de la sculture romaine*, Aix-en-Provence, 2016, p. 230.
[25] G. Simion, « Ensemble funéraire de la nécropole tumulaire de Noviodunum *(Isaccea*) avec une expertise de S. Apostolescu, T. Apostolescu, A. Scarlat, V. Zoran », *Dacia* 38-39, 1994-1995, p. 121-150. Cette découverte d'une valeur particulière d'un tumulus se trouvant dans une série d'autres tumuli a été faite sur le chemin d'accès vers la cité Noviodunum. Dans ce tumulus se trouvait un sarcophage de type proconnésien avec un couvercle à deux eaux et des acrotères de coins décorés.

indice digne d'être pris en considération est la posture du personnage, ainsi que le vêtement qu'il porte.

Dans le cas des hommes le costume peut être une armure, une toge ou un vêtement grec composé de chiton et himation. Le cas de Tomis est particulier en quelque sorte. L'Orient grec de l'Empire romain est plus enclin à adopter le costume grec traditionnel avec chiton et himation pour les statues masculines, le type dit *Aischines* avec l'himation couvrant le bras et l'épaule droite. C'est l'affirmation d'une continuité de culture grecque dont les villes de l'est de l'empire oriental n'entendaient pas se séparer[26]. Cela est marqué à la fois par le costume, la mode de la barbe ou, par contre, de la joue rasée. On peut dire ainsi que les portraits sont porteurs aussi d'un message politique. D'autre part, la pression du portrait impérial est importante et c'est ainsi que naît ce qu'on appelle *Zeitgesicht*, un concept lancé par Paul Zanker[27], qui exprime l'influence de la physionomie impériale sur celle du portrait privé. A Tomis nous rencontrons tous les trois types de costumes. En ce qui concerne la posture, elle suit un code qui exprime la position sociale, culturelle et politique du personnage. Néanmoins il s'agit d'un indice subjectif, qui ne reflète pas toujours la réalité, mais la manière dont le personnage choisit d'être représenté, son désir de se présenter, tel qu'il veut se montrer au monde.

Nous avons peu d'informations dans le cas de Tomis en ce qui concerne l'emplacement des statues honorifiques. Ce que nous pouvons estimer à l'aide des bases de statues conservées, c'est la hauteur des statues. Cela nous fait penser à la mode des bases hautes de certaines statues importantes d'Aphrodisias[28].

Une inscription précise que le décret honorifique (aucune statue n'est mentionnée) sera placé dans l'agora[29], et une autre, dans le temple d'Apollon[30]. Lorsque nous avons à faire à une dédicace honorifique d'un *thiasos*, cette dernière est placée dans le temple de la divinité en question, comme dans le cas de la

---

Une inscription sur une *tabula ansata* donne le nom de la personne enterrée, une certaine Ulpia Iulia, âgée de 40 ans. Mais dans le sarcophage se trouvaient deux squelettes, l'un d'une femme et l'autre d'une adolescente. L'inventaire funéraire se composait de fragments de vêtements, bijoux, une cassette, un peigne, des sandales et des mèches de cheveux qui conservaient la coiffure en nattes tressées autour de la tête. Dans le tumulus ont été découvertes aussi deux statues en marbre, l'une d'un homme vêtu d'une toge et l'autre d'une femme dans la posture de la Grande Herculanaise. Les statues ont des dimensions importantes, celle de l'homme mesurant, sans base, 2.05 m.

[26] G. Woolf, « Becoming Roman, Staying Greek. Culture identity and the Civilizing Process in the Roman East », *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 40, 1994, p. 116-138.

[27] P. Zanker, « Herrscherbild und Zeitgesicht », dans *Römisches Porträt: Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomenons*, Berlin, 1981 [= *Wiss. Zeit. Berlin* 31, 1982, p. 307-312].

[28] R. R. R. Smith, « Cultural Choice and Political Identity in Honorific Portrait Statues in the Greek East in the Second Century A.D. », JRS 88, 1998, p. 67. Il s'agit des deux statues honorifiques placées d'une part et d'autre de l'entrée nord dans l'agora.

[29] ISM II. 5.

[30] ISM II. 6.

dédicace faite par le *thiasos* aux dieux Sarapis et Isis[31]. Une riche série de bases de statues qui se trouvent au musée de Constanța nous donne une idée de leur présence significative dans l'urbanisme de la cité.

Les portraits

De Tomis nous avons moins de portraits impériaux que ne le suggère le nombre de dédicaces impériales. Beaucoup étaient probablement en bronze, raison pour laquelle, avec le temps, on les a fait fondre pour un autre usage.

La justification de l'analyse des portraits impériaux placée dans ce chapitre vient de la relation qui s'établit entre la cité, ses habitants et le pouvoir impérial. Ces portraits font partie de la vie des citoyens.

1. Le portrait impérial le plus ancien dont nous disposons et dont la provenance n'est pas certifiée, car il peut être de Tomis mais aussi d'Istros, c'est une belle pièce découverte dans le village de Vadu (ill. 20). Il s'agit d'un portrait d'Antonin le Pieux[32] en marbre des carrières de Göktepe[33]. La taille de la tête de 0,28 indique une statue grandeur nature. Selon le drapé conservé sur la nuque et les épaules, il portait probablement une toge. Le portrait appartient au « type principal » des portraits d'Antonin le Pieux (*Haupttypus*)[34]. Les détails techniques de la pièce nous indiquent une création des ateliers d'Aphrodisias. Les boucles pointées d'un coup de trépan, les doubles mèches à la pointe effilée, les boucles serpentant en plusieurs S soulignés par des trous faits au trépan sont autant de traits de la sculpture d'Aphrodisias[35]. L'analyse qui nous a conduite à attribuer ce portrait aux sculpteurs d'Aphrodisias a été confirmée par l'origine du marbre dans les carrières qui se trouvaient à 30 km de cette ville et qui étaient intensément utilisées par les artisans de ce centre. Le marbre de Göktepe a été découvert à l'époque de Trajan et est devenu populaire tout au long du II^{e} siècle, sous les Antonins, ce qui continue jusqu'à la fin de l'Antiquité.

2. Un portrait fort détérioré et lavé par les eaux, se trouvant au musée archéologique de Sofia[36] (ill. 21 a-b), identifié par Gabriella Bordenache comme

[31] ISM II. 7.
[32] MINAC n^{o} inv. 42.409. M. Alexandrescu Vianu, *Les statues et les reliefs en pierre*, p. 80, pl. 39 ; Z. Covacef, *Sculptura antică…*, p. 16, fig. 1.
[33] Les analyses du marbre (échantillon T5 : δ13C : 0,67 ; δ18O : - 4.79) indiquent comme lieu de provenance Afyon ou Göktepe. Attanasio D. constate que des portraits impériaux, dont 74 sur 167 sont analysés, sont en marbre de Göktepe, à savoir, 44.3%. D. Attanasio, M. Bruno, W. Prochaska, « The Göktepe Marble Quarries in The Marble of Roman Portraits », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 134, 2019, p. 175-267.
[34] K. Fittschen K., P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, I, Mayence, 1985, p. 64.
[35] M. Alexandrescu Vianu, *Les statues et les reliefs en pierre*, p. 81.
[36] G. Bordenache, « Le statue imperiali nella Moesia Inferior », *Studii Clasice* 7, 1965, p. 218, fig. 5.

un possible Antonin le Pieux, a les dimensions d'une statue colossale. La tête mesure 38 cm et 29 cm depuis la racine des cheveux jusqu'à la pointe du menton. Cela indiquerait une statue de 2,50 m sauf s'il ne s'agit que d'un buste, mais qui serait aussi surdimensionné. Le personnage porte une couronne de feuilles avec un médaillon central. La barbe et les cheveux sont rendus à l'aide du trépan. G. Bordenache attribuait le portrait à l'époque antonine en y reconnaissant les traits et l'attitude sereine de cet empereur romain. Plusieurs éléments déterminants nous ont guidée dans une attribution différente. Les boucles rondes, très volumineuses, séparées les unes des autres. *Corona civica,* dont les feuilles ont le même caractère bien marqué et compact, avec un médaillon central, les yeux au regard direct, les moustaches plates, les traces profondes du trépan dans la barbe, rappellent plutôt, à notre avis, une statue de Septime Sévère de Pergé[37] (fig. 11 a-b). Cette statue représente l'empereur en *lorica*. Il s'agit, comme le souligne Jale Inan, d'une



Fig. 11 a-b. Inan, Rosenbaum pl. 57.1-2

statue idéalisée de l'empereur jeune qui suit l'iconographie établie à Rome[38]. Si nous la comparons aux fragments de statue en *lorica* de Tomis[39] (fig. 24), nous constatons qu'il y a des ressemblances, une *lorica* avec une seule rangée de

[37] J. Inan, E. Alföldi-Rosenbaum, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei*, Mainz, 1979, p. 114-116, nº 64, pl. 38.4 ; 57, 1-2.
[38] *Ibid.*, p. 114.
[39] Voir ci-dessous, p. 69, nº 5.

pteryges et une décoration similaire. Le marbre de Dokimeion de la statue loriquée de Tomis était utilisée par les ateliers de Pergé [40], aussi bien qu'à Tomis. Etant donné l'état misérable des deux fragments de Tomis nous ne saurons établir s'ils appartiennent à la même statue avec le portrait de Sofia. En même temps, les dimensions de la tête indiqueraient son appartenance à une statue de taille supérieure, raison pour laquelle nous ne retenons pas cette attribution. Un denier en argent[41] (fig. 12) présente sur l'avers le portrait de Septime Sévère jeune dans lequel nous reconnaissons le modèle de la statue de Pergé et, comme une copie mutilée, celui de Tomis.



Fig. 12

3. Le suivant dans l'ordre chronologique c'est un portrait très abîmé, publié comme portrait impérial de Caracalla[42] (ill. 22 a-b). Le portrait a été découvert dans les eaux du Danube dans la zone d'Ostrov. Il pourrait donc provenir de Durostorum, une ville qui a offert beaucoup de portraits romains[43] mais aussi d'un autre endroit de la Dobroudja, peut-être même de Tomis. Ce portrait a été publié pour la première fois par Z. Covacef[44] peu après sa découverte et identifié comme un portrait de Caracalla. La tête mesure 38 cm de hauteur (y compris le cou) ce qui indique une dimension jusqu'à 2 m, donc légèrement surdimensionnée. Les analyses du marbre ont conduit à l'identification de sa source dans les carrières proconnésiennes[45], une identifica-tion sur laquelle nous ne nous appuierons pas trop, étant réalisée en 1995. Entre temps, de nouvelles

[40] U. Demirer, H. Bru, *The Statues Dedicated by Pelopidianos in Perge and the Diffusion of the Dokimeion Marble, Pisidian Studies*, II, Isparta 2020, p. 274-284.
[41] https://www.allnumis.ro/catalog-monede/imperiul-roman/lucio-settimio-severo-193-211/denar-argint-septimius-severus-fortuna-26762 [consulté le 19.11.2022].
[42] Z. Covacef, *Sculptura antică*…., p. 18, nº 2, fig. 3. MINAC, nº inv. 11874.
[43] V. Popova-Morozov, I. Bachvarov, « Roman Portraiture from Durostorum and its Territory », *Dacia* 36, 1992, p. 99-114.
[44] Z. Covacef, « Portretul lui Caracalla descoperit la Ostrov », *Pontica* 12, 1979, p. 139-143.
[45] Echantillon T6 : marbre blanc aux grains moyens, δ13 C : 2.957 ; δ18 O : 2.003.

carrières se sont ajoutées parmi lesquelles Göktepe et les données d'identification se sont multipliées. Mais un indice important pour le lieu de fabrication est le support de nuque caractéristique des portraits de l'Asie Mineure, une caractéristique non prise en considération jusqu'à présent. Un trou d'assemblage sous le cou prouve que le portrait a été réalisé séparément du corps. Un autre trou de goujon est pratiqué au sommet de la tête. La tête est de forme carrée, le front est traversé par un pli qui confère au visage une expression concentrée, les paupières supérieures sont bien marquées, les yeux sont très abîmés, l'iris et la pupille sont à peine visibles, mais ont un contour bien marqué aussi, les pommettes puissantes caractérisent ce visage, les moustaches courtes, la barbe courte liée par les favoris à la calotte compacte des cheveux réalisée à petits coups de ciseau. La datation de Covacef nous semble correcte. La pièce a en effet les caractéristiques des portraits de l'époque de Caracalla. Il est difficile de décider si le portrait représente Caracalla lui-même. L'expression forte, renfrognée et colérique de l'empereur est moins évidente dans ce portrait. En même temps, les pommettes importantes dans la structure de ce visage et qui donnent de la personnalité au portrait manquent dans les portraits de Caracalla. Il est vrai que les émissions de monnaies tomitaines ne représentent qu'un Caracalla jeune, à l'air plus serein, une barbe courte et une couronne de laurier ou même de rayons[46]. Bogdan Beldianu constate que les émissions de monnaies au visage de Caracalla disparaissent au cours des dernières années de son règne lorsque son portrait change. Nous retrouvons la forme du front donnée par la racine des cheveux dans un portrait de Palazzo Nuovo daté de la deuxième moitié du II^{e} siècle[47]. Nous ne saurons dire davantage sur le reste des traits, en raison des graves détériorations du visage. Nous retenons, par contre, l'origine micro-asiatique de la pièce.

4. Gabriella Bordenache insère parmi les portraits impériaux le buste féminin surdimensionné découvert à Tomis (ill. 23), dans le dépôt de sculptures[48]. L'analyse isotopique du marbre[49] a indiqué comme source les carrières d'Ephèse Belevi. Haute de 77,5 cm sur un socle de 20 cm rond et mouluré, est représentée

[46] C. N. B. Beldianu, *Manifestări ale propagandei puterii romane în Moesia inferior (193-218 d.C.)*, teză de doctorat, 2021, p. 126.
[47] M. Cadario, « Schede sculture Palazzo Nuovo », dans E. La Rocca, C. Parisi Presicce (éd.), *Musei Capitolini. Le sculture di Palazzo Nuovo* 2, Rome, 2017, n^{o} 38.
[48] MINAC inv. 2002. G. Bordenache, « Contributi per una storia dei culti e dell'arte nella Tomi d'età romana » *Studii Clasice* 6, 1964, p. 175 ; ead., « Le statue imperiali nella Moesia Inferior e la propaganda ufficiale dell'impero », *Studii Clasice* 7, 1965, p. 215-223, p. 221, fig. 10 ; Z. Covacef, *Sculptura antică...*, p. 32, fig. 11 ; J. Eingartner, *Isis und ihre Dienerinnen in der Kunst der römischen Kaiserzeit*, Leiden, 1991, p. 136-137, n^{o} 78, pl. LI ; LIMC v.1. p. 770, n^{o} 117. M. Malaise, R. Veymiers, « Les dévotes isiaques et les atours de leur déesse », dans V. Gasparini, R. Veymiers (éd.), *Individuals and Materials in the Greco-Roman Cults of Isis. Proceedings of the VIth International Conference of Isis Studies*, vol. 1, Leiden – Boston, 2018, p. 480 : « il est malaisé de ne pas identifier à Isis un buste de Tomis ».
[49] C. G. Alexandrescu et *al.*, « Marble Analyses... », échantillon CT17.

la déesse Isis, à la coiffure rituelle aux longues boucles ondulées en tire-bouchon appelées « des boucles libyennes », une coiffure créée au début de l'époque hellénistique. Sur la tête elle porte le basiléion formé du croissant de la lune, cassé, dans notre cas, aux deux extrémités, et au-dessus soit le disque solaire, soit la lune[50] insérée dans la cavité rectangulaire de 4 cm. Pour la reconstitution de l'accessoire qui la coiffe nous faisons appel à un autre buste de la déesse qui se trouve au MNA, de dimensions plus petites, mais où cet accessoire est bien conservé[51]. Le costume est également celui de la déesse Isis avec le nœud isiaque symétrique, sur la poitrine, fait des deux extrémités du manteau, à la différence de l'autre buste où le nœud est asymétrique. Le nœud symétrique, qui est moins commun, a été nommé par E. J. Walters « nœud athénien », car il apparaît sur des stèles funéraires athéniennes. M. Malaise rejette ce lien entre les artisans athéniens et ce type de nœud[52]. Les éléments de la figure, le visage plein au menton arrondi, la petite bouche aux lèvres pleines, les grands yeux, légèrement exophtalmiques ont l'iris et la pupille marqués. L'iris occupe toute la hauteur du globe oculaire et la pupille ronde se trouve sous la paupière supérieure. Le trépan est peu utilisé, seulement aux boucles qui tombent sur les épaules. Ces détails stylistiques et techniques nous conduisent au début de l'époque des Sévères[53]. Le marbre provenu des carrières d'Ephèse pourrait nous indiquer aussi l'origine de la statue apportée d'un atelier éphésien. La tête d'un Dionysos d'Ephèse au Musée d'Izmir[54] offre quelques similitudes stylistiques et techniques avec la pièce étudiée ici. La question posée par ce buste de grandes dimensions est s'il représente la déesse, l'une de ses prêtresses ou bien, comme le croit G. Bordenache, l'impératrice Plautilia, l'épouse de Caracalla dans le costume de la déesse Isis dont elle était l'adepte. Comme le fait remarquer Eingartner[55], il est difficile de ne pas voir dans ce buste la déesse elle-même. Et Emmanuele Rosso[56] montre que c'était une pratique chez les Romains de donner aux divinités des traits humains de l'époque, un phénomène *d'imitatio* de la famille impériale. En

[50] Ovide, *Métamorphoses*, IX 687- 688 : « sur le front était orné des cornes du croissant de la lune et l'insigne royale *basileion* ». Une inscription de Cyzique du I^er^ siècle av. J.-C. : « Toi qui portes sur la tête la lune aux deux cornes », *apud* M. Malaise, « Le calathos sur la tête d'Isis, une enquête » dans *Studien zur Altägyptischen Kultur*, Bd. 43, 2014, p. 262.
[51] MNA L 665, SGR, cat. 170.
[52] M. Malaise, « A propos de l'iconographie « canonique » d'Isis et des femmes vouées à son culte », *Kernos. Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique* 5, 1992, 335 ; S. Albersmeier, *The Garments of the devotees of Isis*, p. 448.
[53] G. Bordenache, « Contriburi per una storia dei culti... » date la pièce plus tard, d'environ 240-250.
[54] M. Aurenhammer M., *Die Skulpturen von Ephesos. Idealplastik, Forschungen in Ephesos*, Bd. X/1, Vienne 1990, p. 64, n° 44.
[55] J. Eingartner, *Isis und ihre Dienerinnen in der Kunst der römischen Kaiserzeit*, Leiden 1991, p. 136-137, n° 78, pl. LI.
[56] E. Rosso, *Le message religieux des statues divines et impériales dans les théâtres romains*, dans *Fronts de scène et lieux de culte dans le théatre antique*, Lyon, 2009, p. 89-126.

conclusion, l'interprétation de cette pièce comme un portrait impérial nous semble improbable.

5. La statue d'un personnage (ill. 24) en armure, taillée dans un marbre de Dokimeion (échantillon C 31[57]) découverte à Tomis, aujourd'hui dans les collections du Musée National d'Antiquités[58]. Les analyses pétrographiques nous laissent constater que les deux fragments ont été sculptés dans le même bloc de marbre : la taille du cristal se situe entre 0,3 et 1,8 cm et les données isotopiques sont similaires (4,37 et 2,36). La hauteur des deux fragments est de 1,30 m, ce qui conduit à une statue d'environ 1,90–2,00 m. Nous donnons la description faite dans notre publication de 1995 : « le personnage porte l'uniforme militaire composée d'une cuirasse musclée et du *paludamentum* qui couvre l'épaule gauche. La cuirasse a l'encolure carrée et elle est bordée en bas d'une seule rangée de languettes demi-circulaires, prolongée par des lambrequins de cuir couvrant les cuisses. Un *cingulum* est noué à hauteur des hanches. La décoration comprend sur la poitrine un *gorgoneion*, au niveau de la ceinture deux griffons affrontés et en bas au-dessus du rebord de la cuirasse, au centre, un aigle entre deux branches de laurier. Les languettes sont décorées de rosettes ». Le trépan, très peu utilisé, sert à séparer les mèches de cheveux de la méduse, à une petite intervention au sphinx à droite de la statue et à marquer par un trou la jonction des languettes. Toute la statue est taillée dans un seul bloc, car il n'y a pas de mortaise de goujon pour l'assemblage de la tête. La décoration de l'armure suit un modèle d'une statue loriquée d'Aphrodisias. Il y a quelques éléments définitoires : une seule rangée de *pteriges*, et surtout la décoration de l'armure qui suit le même modèle. La statue d'Aphrodisias fait partie d'un groupe de quatre statues reconstituées en détail par Christophor Hallett[59], qui le date de la première époque impériale. L'analogie avec la statue d'Aphrodisias ainsi que les observations techniques nous mènent à dater la statue de Tomis du II^{e} siècle apr. J.-C. Elle pourrait être une statue impériale, mais si nous poursuivons l'analogie avec la statue de l'Asie Mineure, elle est la statue d'un stratège, comme il en résulte de l'inscription. Nous n'excluons donc pas une telle attribution. Nous connaissons au moins un cas de stratège honoré à Tomis pour lequel plusieurs monuments ont été érigés. Il s'agit de T. Flavius Longinus Q. Marcius Turbo, gouverneur de la province[60], auquel une statue est consacrée à Tomis sur l'initiative des habitants de l'Héraclée Pontique vers 155 apr. J.-C. Un tel personnage pouvait être représenté en armure, étant un militaire.

---

[57] L 14 a.b : échantillon C 31 : δ^{13}C 4.37 ; δ^{18}O -2.36 ;

[58] MNA L 14 a-b. G. Bordenache, « Un nuovo ritratto di Faustina Minore », *Dacia* 6, 1962, p. 494, n. 10 ; ead., « Le statue imperiali... », p. 217 et suiv. ; M. Alexandrescu Vianu, « Portraits romains dans les collections de Bucarest », *JDAI*, 110, 1995, p. 344, n^{o} 38, fig. 38 a-b.

[59] Chr. Hallett, « A Group of Portrait Statues from the Civic Center of Aphrodisias », AJA 102, n^{o} 1, 1998, p. 59-89.

[60] ISM II 56 și 57 ; L. Buzoianu, M. Bărbulescu, *Tomis. Comentariu istoric și arheologic*, Constanța, 2012, p. 57.

Et si l'on se réfère à la statue loriquée la plus ancienne découverte à Délos, elle représentait un préteur, un magistrat romain, vers l'an 100 av. J.-C., C. Billienus[61]. Des inscriptions tomitaines mentionnent des statues des gouverneurs emplacées dans des lieux publics[62].

6. Gordien III[63] ? (ill. 25 a-b) Le portrait en marbre a été identifié par Gabriella Bordenache comme étant celui de l'empereur Gordien III, daté d'environ 241. Elle a été suivie dans cette chronologie par M. Wegner. Klaus Fittschen considère l'identification comme incertaine[64]. Dans la base de données des portraits romain (R.I.P.D.) il apparaît comme possible portrait de Severus Alexandre (type principal)[65]. L'état fragmentaire de la pièce fait obstacle à l'identification certaine du portrait. Mais la couronne rayonnante et les quelques traits stylistiques nous inclinent à accepter l'identification de Gabriella Bordenache.

7. Philipe l'Arabe [66] (ill. 26 a-b). Portrait découvert sur le territoire tomitain de Valul lui Traian. C'est une pièce provenant d'un atelier de province d'une qualité médiocre. Bien que taillé en marbre, la technique est très élémentaire. La hauteur de la tête, de 21,5 cm appartient à une statue d'environ 150-160 cm, sauf si ce n'était qu'un buste. On l'a identifié comme l'empereur Philippe l'Arabe, vu ses traits. Le volume massif de la tête, le visage large, les traits ramenés vers le centre du visage, les sourcils réalisés par des incisions parallèles et soulignés par une ligne arquée continue, la forme des yeux allongés aux longs canaux lacrymaux soulignés par un grand trou de trépan, nez crochu et fort, bouche large aux lèvres minces, le menton proéminent. Les cheveux délimitent un front rectangulaire. Courts, aux petites mèches ils suivent la mode du milieu du III^{e} siècle. Tous ces traits peuvent appartenir à un portrait de Philippe l'Arabe. Cependant, ce qui représente un problème dans l'identification et qui n'a pas été mis en évidence jusqu'à présent, c'est que ce personnage ne porte pas la courte barbe en collier de l'empereur. La barbe est présente dans tous les portraits impériaux de Philippe ainsi que sur les monnaies frappées à Tomis avec son visage (fig. 13)[67].

---

[61] A. Hermary, Ph. Jockey, F. Queyrel, *Sculptures déliennes*, Athènes – Paris, 1996, p. 196, n^{o} 88.
[62] ISM II 46, 57, 66, 93, 106, 110. Voir aussi Al. Avram, ISM VI.2, n^{o} 56.
[63] MINAC inv. n^{o} 5.210, G. Bordenache, « Le statue imperiali nella Moesia Inferior, » *Studii Clasice* 7 1965, p. 221, fig. 9 ; M. Wegner, *Gordianus III bis Carinus. Das Römische Herrscherbild* III. 3 (1979), p. 21 et suiv. ; Z. Covacef, *Arta sculpturală în Dobrogea*, Cluj-Napoca, 2002, p. 59-60, pl. 4, fig. 3 ; ead., *Sculptura antică...*, p. 20, cat. 3, fig. 4.
[64] K. Fittschen, P. Zanker*, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Bd. 1. *Kaiser und Prinzenbildnisse*, Mainz, 1985 cat. 107, note 3 α.
[65] *Supplementary Material. Appendix A. Roman Imperial Portraits Data Set (RIPD),* 1851.
[66] MINAC inv. 2444. *Civiltà Romana*, p. 243, G 84 ; Z. Covacef, « Descoperiri arhitectonice și sculpturale de la Valul lui Traian », *Pontica* 14, 1981, p. 289-292; ead., *Arta sculpturală în Dobrogea*, p. 60-61, pl. IV, fig. 4 ; ead., *Sculptura antică ...*,2011, p. 22, fig. 5.
[67] https://rpc.ashmus.ox.ac.uk/type/28246 [consulté le 18. 11. 2022].



Fig. 13

Il nous semble qu'il y a là une difficulté majeure dans l'attribution de cette pièce à un portrait de l'empereur Philippe l'Arabe. Et comme sa datation du milieu du III^e^ siècle ne nous semble pas douteuse, nous nous dirigeons plutôt vers l'identification avec un portrait privé ou honorifique d'un citoyen de Tomis, peut-être un athlète comme celui de Copenhague[68]. Une étude très intéressante de R.R.R. Smith[69] montre que dans la partie gréco-orientale de l'empire, les jeunes hommes étaient représentés sans barbe, malgré la mode de l'empire qui avait adopté la barbe en vertu d'une tradition grecque. L'étude du savant anglais renvoie à l'époque des I^er^ et II^e^ siècles (y compris l'époque antonine). Néanmoins elle évoque aussi des portraits de personnes plus âgées, qui, à cause de ce trait ont été datés de l'époque constantinienne. Un tel exemple est un portrait d'Ephèse qui, faute de barbe, a reçu une datation tardive sans que les autres traits ou la coiffure correspondent à cette époque[70]. Le portrait a été redaté du milieu du II^e^ siècle. Le personnage tomitain, pour une raison ou une autre, soit à cause de la catégorie à laquelle il appartenait (par exemple, athlète), soit par choix personnel, ne portait pas la barbe. La datation du milieu du III^e^ siècle nous semble correcte, mais nous éliminons son identification avec Philippe l'Arabe. La présence du support de nuque dans cette sculpture d'un niveau technique assez maladroit soulève la question si ce procédé technique utilisé dans les ateliers micrasiatiques ne s'est pas propagé également dans la région dont nous nous occupons. Cela semble assez probable, étant donné la présence des artisans de l'Asie Mineure dans la Thrace et la Mésie Inférieure qui avaient pu apporter cette technique avec eux.

---

[68] V. Poulsen, *Glyptotheque Ny Carlsberg*, vol. 8, *Les portraits romains*, vol. II, Copenhague, 1973, p. 155, cat. 156, pl. CCLII.

[69] R. R. R. Smith, « Cultural Choice and Political Identity in Honorific Portrait Statues in the Greek East in the Second Century A.D. », JRS 88, 1998, p. 56-93.

[70] J. Inan, E. Rosenbaum, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor*, London – Oxford, 1966, n^o^ 185 ; R. R. R. Smith, « Cultural Choice... », p. 84, pl. III,1. En fait, le portrait appartient au milieu du II^e^ siècle. Smith montre que les portraits des personnages plus âgés, sans barbe, existent depuis la Grèce jusqu'au Levant, *ibid.*, p. 84-85.

8. Portrait en marbre[71] fragmentaire (ill. 27). Seule la partie supérieure de la tête jusqu'au niveau des joues s'est conservée, et même cette partie est fort abîmée. Le nez est cassé, tout comme les sourcils, des éclats sur le globe oculaire. La taille du fragment est de 26 cm, ce qui indique une dimension bien supérieure à la normale. La pièce a été découverte dans le périmètre de l'Edifice à la mosaïque. Publié plusieurs fois, la dernière fois par Z. Covacef[72], qui l'identifie, d'après Bergmann, tout en gardant une réserve, comme un portrait de Constantin I^er^. Un léger gaufrage des mèches au-dessus du front selon la technique *Ritzlinien*, sur le reste de la calotte les mèches sont rendues en négatif à coups de petit ciseau s'appuyant sur l'effet lumière-ombre. D'autres incisions sont organisées en cercles concentriques. Aux tempes, les mèches sont dirigées vers l'avant. Les yeux animent le portrait par leur large ouverture, le globe oculaire bombé, l'iris circulaire souligné par une incision, la pupille ronde creusée d'un coup de ciseau. Les sourcils sont détruits, on ne les voit pas. Un large pli en relief légèrement arqué vers le haut rendu par deux incisions parallèles sillonne le front en lui empruntant cet air inquiet caractéristique aux portraits des années 250. Deux rides partent de la racine du nez et montent vers les rides du front. Même dans l'état déplorable où se trouve ce portrait nous pouvons comprendre qu'il utilise une méthode « impressionniste » dans l'utilisation de la lumière et des ombres pour renforcer l'effet. Cette caractéristique[73] des portraits des années 235-250 est pleinement illustrée par les effets dans les portraits de Trajan Dèce. Une série de traits du portrait tomitain pourraient nous conduire à une telle identification. Nous retrouvons dans les portraits de Dèce la même implantation des cheveux en lunules profondes au-dessus du front, aux mèches dirigées d'arrière en avant vers le front et les tempes. Deux plis profonds allongent aussi la ligne des yeux vers les tempes, un autre trait caractéristique des portraits de Trajan Dèce. Nous citons dans ce sens le portrait en bronze d'Ulpia Traiana Sarmizegetusa[74] qui appartient à l'époque de Trajan Dèce ou peut-être quelques années plus tôt. Pour la technique de réalisation des cheveux par des incisions de ciseau voir le portrait de Valériane

[71] MINAC inv. 7877. Les analyses du marbre (échantillon T 8) ont les signatures isotopiques suivantes, ce qui indiquerait comme lieu de provenance Thasos Aliki ou Proconnèse : δ13C 3.218 δ18 O 1.478. La dimension des grains entre 0.8 et 1.6 cm. Cette dimension indiquerait plutôt Proconnèse.

[72] M. Bergmann, *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr*., Bonn, 1977, p. 160, 163, pl. 46.6 ; M. Alexandrescu Vianu, « Portraits romains… », p. 338, note 127 ; Z. Covacef, *Arta sculpturală în Dobrogea*, p. 63-64, pl. IV. 5 ; ead., *Sculptura antică…,* 2011, p. 24, fig. 6 a été identifié avec un certain doute comme étant le portrait de Constantin le Grand.

[73] S. Wood*, «* Subject and Artist: Studies in Roman Portraiture of the Third Century *»*, AJA 85, 1981, p. 51-68.

[74] MNH 38.951, K. Fittschen, P. Zanker, *Katalog...*, vol. 1, p. 132, cat. 110, n. 12, ne sont pas d'accord avec cette identification avec le portrait de Dèce et l'attribuent plutôt à un portrait privé. M. Alexandrescu Vianu, « Portraits romains… », p. 330, n^o^ 31, fig. 31 a-c.

(253-260) au Musée du Capitole[75], mais aussi un portrait antérieur d'Ephèse de 210-240[76]. Par ailleurs un trait spécifique du portrait de Dèce sont les sourcils en visière au-dessus des yeux créant un effet ombrageux du regard pour accentuer l'état d'inquiétude et mécontentement. Or, ici nous avons à faire à des yeux plus dégagés, avec un regard direct. C'est ce qui nous fait hésiter dans l'attribution de ce portrait à l'empereur qui demeure dans l'histoire comme le grand persécuteur des chrétiens. Nous croyons que nous nous trouvons avec ce portrait à l'époque entre Gordien et Trajan Dèce.

9. Portrait de philosophe[77] (ill. 28) ? Selon les informations de l'ancien propriétaire du portrait, le collectionneur Lamparter, il a été découvert dans la mer, sur la côte roumaine (Tomis ?).

Portrait plus grand que nature. Le visage long, prolongé par la chevelure haute au-dessus du front. Les mèches, marquées seulement sur le devant, sont inégales, séparées par des sillons. Chacune d'elles porte les traces du trépan. Sur le reste de la calotte, les cheveux sont seulement ébauchés. Sur les tempes, les cheveux plus abondants gonflent. Les oreilles sont visibles, les cheveux sont coupés de manière à les faire voir. Au sommet du crâne, un trou d'insertion. Les sourcils sont minces, réduits à un simple changement de plans. Les yeux sont petits, sans l'indication de l'iris ni de la pupille. La paupière supérieure est fortement arquée, celle inférieure se moule sur le globe oculaire. Forte asymétrie du visage. L'ossature du visage est forte, plus marquée du côté droit. Le nez est fort. Le front traversé par deux sillons horizontaux et des plis en angle au-dessus du nez. Les joues creuses. La moustache arquée couvre la lèvre supérieure de mèches courtes et épaisses, parallèles, qui s'unissent à la barbe. La lèvre inférieure est charnue. La barbe épouse le contour de la mâchoire. Elle est rendue par de petites mèches en virgule. Le marbre est bien policé. La tête a la structure d'un bloc. Tout le visage est en longueur. C'est probablement le portrait d'un poète ou philosophe. Il serait hasardeux d'avancer une identification, compte tenu du caractère conventionnel de la pièce. L'époque à laquelle elle a été travaillée pourrait être le II^e^ siècle, mais, vu la massivité du crâne, il pourrait être aussi plus tardif.

10. Portrait de femme[78] âgée (ill. 29), à voile, la tête penchée vers l'avant et la gauche. La coupe horizontale au-dessous du cou indique peut-être qu'il s'agit

---

[75] K. Fittschen, P. Zanker, *Katalog...*, vol. 1, p. 133, n° 111, pl. 138, 139.

[76] J. Inan, E. Rosenbaum, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei,* 1979, p. 181, cat. 143, pl. 116.

[77] *MNA* L 769 ; Marbre, hauteur totale 0.32 m. M. Gramatopol, *Portretul roman în România*, Bucarest, 1985, p. 55, n° 1, fig.1 a-b; M. Alexandrescu Vianu, « Portraits romains… », p. 306, n° 14, fig. 14 a-c.

[78] *MNA* L 1755. Marbre. Hauteur totale 0, 41m, hauteur de la figure 0.22 m. Mentionné par Gr. Tocilescu dans ses manuscrits, Bibliothèque de l'Académie, mss. 5131, fig. 354. M. Alexandrescu Vianu, « Portraits romains… », p. 327, n° 29, fig. 29 a-c.

non pas d'une statue, mais d'une pièce placée dans une niche d'hypogée. Les cheveux abondants, séparés en deux masses par une raie médiane, couvrent les oreilles sous de larges ondulations régulières, d'après la mode de Didia Clara et de Julia Domna. Le front reproduit encore la forme classique, triangulaire, de l'époque des Antonins. Les yeux, au-dessous de l'arc de cercle des sourcils représentés de façon plastique, ont les indications internes très marquées. L'iris très grand est rendu par un cercle incisé qui occupe le globe oculaire en entier, la pupille, sous la paupière supérieure, est rendue par un trou profond de trépan. Le sac lacrymal est lui aussi fait au trépan. Des plis profonds dans la région naso-labiale, la bouche serrée, aux coins fortement marqués, la lèvre inférieure retroussée, oblique afin de répondre à l'inclination de la tête vers la gauche, tout cela accuse la fatigue et la tristesse du visage. Un collier entoure le cou. Le voile est rendu par quelques plis sommaires et ne couvre que la partie arrière de la tête. La surface en est bien policée. C'est un portrait obtenu suivant un langage provincial, à formes dures, d'un réalisme accentué et intolérant.

La coiffure à la jeune Julia Domna, l'emploi du trépan, la manière de rendre les yeux font dater ce portrait à la fin du II^{e} s. – début du III^{e} s. apr. J.-C.

*

Une série de statues masculines vêtues de toges se trouvent au MNA. Comme nous l'avons déjà montré, la toge était un indice de l'appartenance de l'individu au statut de citoyen romain et une affirmation ouverte, proclamée, de ce statut. Nous avons déjà discuté dans le chapitre 2 (p. 34-35, ill. 6 et 7) deux des pièces les plus anciennes. D'autres, plus tardives viennent s'y ajouter :

10. MNA L 811 est une statue dont la tête est perdue. « La toge a un ample *sinus*, le *balteus* est large, l'*umbo* est pratiquement disparu »[79]. Difficile à dater cette statue dont le modèle dure longtemps, mais le II^{e} siècle paraît acceptable.

11. Le MNA L 11 nous offre quelques indications supplémentaires. Le personnage portait, en plus de la toge, des *calcei senatorii*, dont les lanières se croisent sur la cheville. Le travail est grossier avec parfois des incompréhensions du modèle. Le drapage de la toge a perdu toute cohérence sur la statue

12. MNA L 17 « Les plis suivent un mouvement oblique parallèle au *sinus*, l'*umbo* est devenu un petit bout triangulaire posé très haut sur la poitrine, ainsi que le *balteus* »[80]. Mais le personnage tient de la main gauche le *volumen*, signe de son implication dans les affaires publiques, de son rôle dans la cité[81].

[79] M. Alexandrescu Vianu, « Portraits romains… », p. 347, no. 42, fig. 42.
[80] *Ibid.*, p. 349, n^{o} 44, fig. 44.
[81] R. R. R. Smith, « Cultural Choice... », p. 56-93.

Les statues masculines du type Aischines

13. Egalement remarquable est la statue du « citoyen de Tomis » (ill. 30). Etudiée tant de fois, promenée dans diverses époques comme nulle autre[82], H. P. L'Orange[83] la date de l'époque de la Tétrarchie, chronologie acceptée par Raissa Calza[84], Margarette Bieber[85], Hans Jucker[86]. Gabriella Bordenache[87], elle, a repoussé la date vers 240, en la rapprochant du portrait de Dèce. Klaus Fittschen[88] remonte encore la chronologie, à l'époque moyenne des Sévères, tout comme Marianne Bergmann[89]. Notre publication de 1994[90], et puis de 1995[91], remonte davantage la datation, comme nous allons le voir plus loin. Le personnage tomitain, dont nous n'avons aucune information sauf celles offertes par la statue, portait l'himation grec dans la posture « Aischines ».

Le personnage masculin tient un rouleau de sa main gauche, ayant un fascicule à ses pieds, les attributs de son activité. C'est un homme arrivé à l'âge de la vieillesse, au visage asymétrique, avec un début de calvitie, les cheveux bouclés en spirale, le front barré de plis sinueux, le regard fatigué et lointain, les yeux rapprochés, un nez aquilin, de grandes oreilles décollées, des plis profonds marquant les joues, la moustache et la barbe courtes, incisées à petits coups de ciseau. Les cheveux sont stylisés de deux manières différentes. Au-dessus du front, ils sont peignés en mèches droites, tandis que sur le reste de la tête ils sont représentés en spirales, chaque boucle étant bien individualisée, sans avoir subi l'intervention du trépan. Le front est fortement modelé. Les sourcils relevés en angle sont épais, formant deux plis à la racine du nez. Les yeux ont le globe oculaire saillant, à l'angle intérieur profondément creusé. L'iris est à peine indiqué, avec la pupille en forme de trou rond. Les paupières épaisses, à l'angle

[82] MNH inv. 18.855. Marbre de Proconnèse, analyse isotopique, échantillon A 10-A11, 2.93 et -1.44 ; dimension du grain 0.3–1.3 mm, éléments chimiques : Fe, Rutile. Pour la bibliographie complète voir M. Alexandrescu Vianu, « Portraits romains… », p. 316.
[83] H. P. L'Orange, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*, Oslo, 1933, p. 22, nº 4, fig. 47, 49.
[84] R. Calza, *Bolletino della Commissione archeologica comunale di Roma*, 72, 1946-1948, p. 86.
[85] M. Bieber, *Roman Men, Proceedings of the American Philosophical Society* 103, 1959, p. 404.
[86] H. Jucker, *Das Bildnis im Blatterkelch*, 1961, p. 107.
[87] G. Bordenache, « Correnti d'arte e riflessi d'ambiente su alcuni ritratti del Museo nazionale di antichità », *Dacia* 2, 1958, p. 269, fig. 2, 3.
[88] K. Fittschen, « Ein Bildnis in Privatbesitz. Zum Realismus römischer Porträts der mittleren und späteren Prinzipatszeit », dans R. A. Stucky, I. Jucker (éd.), *Eikones. Studien zum griechischen und römischen Bildnis. Hans Jucker zum sechzigsten Geburtstag gewidmet*, Berne, 1980, 112, nº 34 ; K. Fitschen, P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts*, vol. 1, p. 133, n. 23.
[89] M. Bergmann, *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, Bonn, 1977, p. 160, nº 658.
[90] M. Alexandrescu Vianu, « Pour une nouvelle datation de la statue drapée de Tomis », *Archäologischer Anzeiger* 3, 1992, p. 459 et suiv., fig. 13-17.
[91] Ead., « Portraits romains dans les collections de Bucarest », p. 316 et suiv., fig. 24.

extérieur descendant, ayant une courbure accentuée. Le regard est levé vers le haut. Les joues sont pleines, mais contournées par deux plis profonds, travaillés de manière plastique et non graphique. La bouche légèrement oblique ajoute à l'asymétrie du visage. L'expression est adoucie par un certain sourire. La lèvre supérieure mince est cachée par la moustache, tandis que la lèvre inférieure, plus charnue, est nettement marquée. Schématisées, la moustache et la barbe sont rendues par de petites virgules en rangs. La barbe couvre les joues et le menton sans descendre sur le cou. Il y a quelques traits de notre portrait qui exigent un bref commentaire : le réalisme du visage, l'expression idéaliste du regard.

Le réalisme des traits introduit le portrait tomitain dans la série assez vaste des pièces de tradition flavienne de l'époque d'Hadrien. Les deux portraits du Museo Nuovo VI 5[92] et VII 5[93], celui du Vatican, Braccio Nuovo 81[94] et surtout celui de la salle du Faune 15 du Musée Capitolin[95] forment une série que notre pièce pourrait rejoindre. Mais la forme des yeux et l'expression du regard suggèrent une chronologie plus tardive. Dans l'iconographie d'Antonin le Pieux et de Marc Aurèle on retrouve ces yeux aux paupières arquées, grands ouverts, au globe oculaire saillant, à l'iris tangent à la paupière supérieure. L'expression mélancolique et fatiguée du portrait tomitain est proche de celle du portrait syrien du Musée Paul Getty[96], elle apparaît sur les portraits de Marc Aurèle du type IV de Bergmann[97] qu'elle date vers 174. D'ailleurs Fittschen met en évidence la réapparition du réalisme dans les portraits de vieillesse de Marc Aurèle[98]. Un autre portrait, d'Ephèse, daté dans le catalogue de Inan et Rosenbaum[99] à l'époque de Constantin a été redaté ensuite par Fittschen[100] et Smith[101] au milieu du IIe siècle. Il a des traits réalistes du visage qui rappellent le portrait dont on fait l'analyse. À l'époque des Antonins, le goût pour la stylisation des cheveux et de la barbe est assez répandu, surtout dans les provinces orientales et helléniques. On peut invoquer à l'appui le portrait d'Egypte du prêtre de Sarapis du Musée Paul Getty[102] ou encore le portrait de jeune homme du Musée National d'Athènes

[92] G. Daltrop, *Die Stadtrömischen männlichen Privatbildnisse Trajanischer und Hadrianischer Zeit*, Münster, 1958, p. 37, fig. 41.
[93] *Ibid.*, *p.* 26 et suiv., fig. 40.
[94] W. Amelung, *Die Skulpturen des Vatikanischer Museums*, 2 vol., Berlin, 1995, Bd. I, pl. 14, 88.
[95] R. Delbrueck, *Antike Porträts*, Bonn, 1912, p. 45 ; G. Daltrop, *Die Stadtrömischen männlichen Privatbildnisse*, Münster, 1958, p. 121, fig. 35, 36.
[96] J. Frel, S. K. Morgan, *Roman Portraits in the J. Paul Getty Museum. Getty Publications*, Los Angeles, 1987, 83, nº 67.
[97] M. Bergmann, *Marc Aurel*, Tübingen, 1988, p. 41.
[98] K. Fittschen, *Ein Bildnis in Privatbesitz...*, p. 113.
[99] J. Inan, E. Rosenbaum, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture...*, nº 185.
[100] K. Fittschen, GGA 225, 1973, 62, nº 185.
[101] R.R.R. Smith, « Cultural Choice... », p. 57, pl. III.1.
[102] J. Frel, S. K. Morgan, *Roman Portraits…*, p. 83, nº 67.

420[103] où la coiffure souligne le type d'éphèbe grec. Le trait classicisant de cette coiffure explique aussi son apparition dans les portraits de cosmètes[104]. Le costume, les attributs et l'expression de la statue tomitaine rangent cette pièce dans le groupe des portraits de philosophes grecs auquel appartiennent aussi les portraits des cosmètes. Celui du Musée National d'Athènes 405[105], daté des dernières décennies du II^e^ siècle, présente des ressemblances avec le portrait tomitain dont nous proposons la même datation, plus précisément après 170. On pourrait admettre l'hypothèse d'un artisan oriental par la voie des ateliers bithyniens, si l'on veut bien tenir compte du caractère complexe de cette œuvre où le réalisme s'unit au pathétisme et au décorativisme. Il faut ajouter, à l'appui, le support de nuque, technique connue en Asie Mineure et probablement importée dans la Mésie Inférieure. On trouve cette technique de renforcement du cou sur d'autres portraits de la Mésie Inférieure[106].

Les hommes n'étaient pas les seuls à être honorés par des statues. Les femmes aussi jouissaient parfois du bénéfice de tels honneurs. En général cela tenait à leurs fonctions religieuses. On a le cas de Sossia Africana[107], prêtresse de Cybèle, femme d'un personnage illustre lui aussi[108].

Comme dans le cas des statues masculines, pour les statues féminines il est difficile de déterminer si elles étaient honorifiques ou funéraires. Selon Bilal Annan, ce furent les Romains qui introduisirent le portrait funéraire au Proche Orient[109]. On peut le dire aussi pour une ville comme Tomis.

Glenys Davies[110] pose le problème du choix du type de statue féminine en fonction des vertus qu'elle représente. Une statue honorifique loue la générosité dans l'action publique d'une femme, selon différents types iconographiques. En revanche, les statues funéraires glorifient les vertus domestiques de la femme. Ce que nous pouvons dire dans le cas de Tomis est que nous n'y avons que des types que Davies appelle « fermés » (*Herculanaise* et *Pudicitia*), à savoir au corps protégé par les bras, et qui sont en général des statues funéraires, contrairement, par exemple, au type *Ceres* où les bras sont ouverts et le corps exposé, et qui célèbrent dans la plupart des cas des actions publiques.

---

[103] A. Datsouli Stavridi, *Romaika Portraita sto Ethniko Arhaiologiko Mouseio tes Athenas*, Athènes, 1985, 49, pl. 47.
[104] E. Lattanzi, *I ritratti die cosmeti nel Museo Nazionale di Atene*, Rome, 1968, 44, n° 11, pl. 11 a.b.
[105] *Ibid.,* 44, n° 11, pl. 11 a.b.
[106] Le support de nuque apparaît aussi sur des portraits de l'Occident de l'Empire, comme l'a montré Fittschen 3, p. 23, cat. 23, Goette, p. 53, note 274, mais beaucoup plus rarement et souvent sur des portraits en calcaire.
[107] ISM II 72.
[108] ISM II 71.
[109] A. Bilal, « Un paysage de visages... », p. 412.
[110] G. Davies, « Honorific vs. Funerary Statues of Women: Esentially the Same or Fundamentally Different ? », dans E. Hemelrijk, G. Woolf (éd.), *Women and the Roman City in the Latin West*, Leyde – Boston, 2013, p. 171-199.

Les statues féminines MNA L 805[111], MNA 801[112] (ill. 31), MNA L 806)[113] (ill. 32) appartiennent au type de la *Petite Herculanaise*. Il y a aussi celles qui ont pour modèle la *Grande Herculanaise*.

12. MNH[114] (ill. 33) est une statue d'un style dur mais cohérent, près du modèle. Une statue de Faustine la Jeune de Pergé[115] semble présenter de bonnes analogies, telles que la même disposition des plis et le même procédé technique employé pour réaliser le drapage. Nous croyons donc avancer une date pour cette pièce, à peu près contemporaine de la statue de Pergé, donc de l'époque antonine.

13. La statue qui se trouve au Musée National d'Histoire[116] est sculptée dans un seul bloc de marbre, y compris la base. Du type *Grande Herculanaise* par le drapage ample, les plis épais, les plis ronds sur le sein gauche et sur l'abdomen insèrent cette statue dans la lignée de la statue d'Ephèse[117]. L'usage du trépan courant, les plis plats nous renvoient vers une chronologie du III^{e} siècle. Une belle statue découverte à Noviodunum[118], dans un tumulus du type de la Grande Herculanaise a eu le même modèle de drapage. La statue de Noviodunum est d'une meilleure facture, les plis sont bien modelés aux bords arrondis ; on y a moins utilisé le trépan courant, bien que le style décoratif du vocabulaire provincial y soit présent. La chronologie de la statue de Noviodunum est assurée par le portrait, aussi bien que par le contexte de la découverte, à la fin du II^{e} siècle.

Un autre type iconographique employé pour les statues féminines est celui de *Pudicitia*[119]. Une statue spectaculaire de ce type a été trouvée dans une des zones des nécropoles de Tomis[120] (ill. 34), datée par Covacef de la deuxième

---

[111] MNA L 805 ; M. Alexandrescu Vianu, « Portraits romains... », p. 349-350, n^{o} 45, fig. 45 : « un très beau travail. Le système simple et organique des plis d'après les meilleurs modèles de ce type. Probablement d'époque antonine ».

[112] MNA inv. 801 ; *ibid.*, p. 150, n^{o} 46, fig. 46 : « le système des plis est décoratif, les plis sont plats et forment un dessin de lignes entrecoupées. La statue date au moins de la fin de l'époque des Antonins mais peut être aussi plus tardive ».

[113] MNH inv. 18842 ; *ibid.*, p. 351, n^{o} 47, fig. 47 : « statue qui rappelle le type de la Petite Herculanaise. Les plis sont rendus comme des cordons obliques sur une surface plate ». La statue est dépourvue de volumes, ce qui la date du III^{e}–IV^{e} siècles, chronologie proposée par G. Bordenache, *Civiltà romana*, 238 G 50.

[114] MNH inv.18.829, M. Alexandrescu Vianu, « Portraits romains... », p. 351, n^{o} 48, fig. 48.

[115] J. Inan, E. Rosenbaum, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture...*, p. 78, n^{o} 47, pl. 30 ; H. J. Kruse, *Römische weibliche Gewandstatuen des zweiten Jahrhunderts n. Chr.*, Göttingen, 1975, 288 B 41 date cette statue autour de 160.

[116] MNH inv. 18.842. M. Alexandrescu Vianu, « Portraits romains... », p. 351, n^{o} 49, fig. 49.

[117] H.J. Kruse, *Römische weibliche Gewandstatuen...*, 58 B 34, pl. 23.

[118] G. Simion, « Ensemble funéraire de la nécropole tumulaire de Noviodunum (Isaccea), avec une expertise de S. Apostolescu, T. Apostolescu, A. Scarlat, V. Zoran », *Dacia* 38-39, 1994-1995, p. 121-150.

[119] MNA L 599. M. Alexandrescu Vianu, « Portraits romains... », p. 353- 354, n^{o} 51, fig. 51.

[120] MINAC inv. 21.380. Z. Covacef, *Sculptura antică…*, p. 166, fig. 90 ; ead., *Arta sculpturală în Dobrogea*, p. 81, n^{o} 22.

moitié du III[ème] siècle. La découverte parait assurer le caractère funéraire de la statue. D'ailleurs le type *Pudicitia* qui suppose une certaine position du corps, le bras droit levé vers la tête tenant le voile et le bras gauche au niveau de la taille où s'enroule l'extrémité du chiton qui, lui, tombe en plis décoratifs le long du corps, alors que dans la partie inférieure, l'himation laisse voir le drapé ample du chiton, est apparu pour la première fois sur les stèles funéraires attiques et sur le sarcophage des Pleureuses de Sidon. A partir du II[e] siècle apr. J.-C. ce type devient fréquent et se poursuit à l'époque romaine. La statue tomitaine reproduit fidèlement le type Palestrina qui devient fréquent à partir du milieu du II[e] siècle apr. J.-C. Or, la statue de Palestrina ne peut pas être plus ancienne que l'époque d'Auguste selon la datation de Linfert[121]. Cordelia Eule[122] la date des années 80-60 av. J.-C. Le modèle doit avoir circulé et avoir été présent dans les ateliers des sculpteurs romains. Il apparaît aussi sur les monnaies de l'époque d'Hadrien. Nous retenons un denier des années 125-128[123] très proche du type Palestrina.



Fig. 14

Pudicitia apparaît également sur une autre série de monnaies de l'époque d'Hadrien, dans une variante légèrement différente[124].

[121] A. Linfert, *Kunstzentren hellenistischer Zeit. Studien an weiblichen Gewandfiguren*, Wiesbaden, 1976, p. 132, fig. 352.
[122] C. Eule, *Hellenistische Burgerinen aus Kleinasien: Weibliche Gewandstatuen in ihrem Antiken Kontext*, Istanbul, 2001, cat. 85, p. 196, fig. 17.
[123] BMC RIC 176. https://www.wildwinds.com/coins/ric/hadrian/RIC_0176.jpg [consulté le 20. 11. 2022]
[124] BMC RIC 135 HTTPS://WWW.WILDWINDS.COM/COINS/RIC/HADRIAN/I.HTML [consulté le 20. 11.2022].



Fig. 15

C'était donc un type très répandu à l'époque. Vibia Sabina elle-même, l'épouse d'Hadrien, apparaît représentée comme Pudicitia au début du règne. La technique de la statue de Tomis est de bonne qualité. La silhouette haute. De même le drapé de l'himation est très proche de la statue hellénistique tardive de Palestrina. L'himation a les plis réalisés par des incisions larges, droites, conservant le volume, à l'exception du dos qui est schématique, probablement la statue devait être adossée à un mur. La partie supérieure du corps est étroite, les épaules rétrécies, les jambes longues respectent les proportions hellénistiques. Ce rétrécissement du corps dans la partie supérieure, si évident dans la statue de Tomis, est une caractéristique de la statuaire de Thasos qui se poursuit à l'époque romaine[125] comme un héritage hellénistique. Le marbre de cette statue a été analysé. L'empreinte isotopique indique comme source possible les carrières chalcidiques de Thasos[126], sans pouvoir exclure Proconnèse. Il nous semble fort probable que cette statue ait été réalisée dans un atelier de Thasos. La datation ne peut pas être antérieure au II^{e} siècle apr. J.-C.

Statue portrait de fillette[127] (ill. 35) a été découverte à Tomis dans une fosse d'extraction d'argile au nord-ouest du quartier Coiciu, rue Ion Roată, n^{o} 60. A proximité, un sarcophage avec squelette et inventaire a été découvert, s'agissant donc d'une nécropole. Le type statuaire est la « Petite Herculanaise ». Les épaules sont tournées vers la droite, le bassin et les jambes vers la gauche. Les plis du drapé soulignent cette torsion anormale. La tête est aussi légèrement tournée vers la gauche. Le drapé est ample, lourd sur un corps au buste petit et au bassin large. Le buste est incliné vers l'arrière, alors que les hanches sont poussées en avant. La tête et les mains sont polies, à la différence du drapé. Une analogie étroite est donnée par le portrait de garçon de Berlin daté par C. Blümel au dernier quart du

[125] Cl. Rolley, « Sculptures nouvelles à l'Agora de Thasos », BCH 88, 1964, p. 501.
[126] Echantillon T13 : δc^{13} : 2.72; δo^{18} -2.43. Analyses effectuées par N. Herz le 20 déc. 1999. Inédit.
[127] MNH 48.892. Marbre. Hauteur totale 117,5 cm, hauteur de la tête 19,4 cm. ; M. Alexandrescu Vianu, « Portraits romains… », p. 306, cat. 15 (avec toute la bibliographie).

II^e siècle[128], alors que M. Bergmann le placait parmi les portraits d'enfants du temps d'Hadrien[129]. Nous plaçons ce portrait à la même période.

Les bustes

Forme abrégée de la statue, le buste offre aussi les deux mêmes messages : les traits définitoires du personnage, genre, âge, coiffure et le costume comme marque du statut civile et de l'appartenance culturelle.

Trois bustes masculins en *paludamentum*[130], costume militaire emprunté aussi dans les représentations impériales. Les deux bustes auxquels je fais référence sont petits (environ 30 à 35 cm) (ill. 36[131] et 37[132]), ce qui me fait penser qu'ils étaient destinés à une petite galerie de personnages importants, militaires ou civils, honorés par la ville. Un de ces bustes[133] (ill. 37) est d'une qualité sculpturale supérieure, un vrai portrait, daté par la forme arrondie du bord inférieur du buste, ainsi que par le drapage simple, avec des volumes amples, de l'époque antoninienne.

Les portraits sur les monuments funéraires comme les stèles et les sarcophages seront traités dans le chapitre 6.

[128] C. Blumel, *Staatliche Museen zu Berlin, Römische Bildnisse*, Berlin, 1933, R 64, R 65, R 66.
[129] M. Bergmann, *Studien zum römischen Porträt...*, p. 67, pl. 39, 40.
[130] MINAC inv. 39.539, inv. 37.939, MNH inv. 18.730 ; Z. Covacef, *Sculptura antică...*, p. 174-177, n° 79 et 80 ; A. Bâltâc et *al.*, *Muzeul național de istorie a României. Catalogul colecției Lapidarium*, vol.1, *Piese greco-romane*, Bucarest, 2015, p. 116, n° 108.
[131] MNH inv. 18.730, SGR, p. 85-86, n° 168, pl. 73 ; *ibid.*, p. 116, no 108
[132] MINAC inv. 39.539 ; Z. Covacef, *Sculptura antică...*, p. 174, no. 79 .
[133] Voir la note précédente.

CHAPITRE 5

LA CITÉ ET LES CULTES

Le but de ce chapitre n'est nullement de tracer une histoire des cultes de Tomis. Ce travail a déjà été entrepris, par thèmes, divinités, catégories de matériel, etc. Un bon aperçu à vol d'oiseau de la religion romaine de la Mésie Inférieure avec des riches références bibliographiques est dû à Nelu Zugravu dans un livre qui date de 1997[1]. Je me propose dans ce qui suit d'éclaircir, à partir des monuments en pierre et de représentations monétaires, quelques aspects iconographiques et certaines particularités propres à Tomis.

*

Comme dans toute cité de l'empire, à Tomis ont été célébrés le culte impérial, les cultes du panthéon grec, les cultes orientaux et les cultes locaux. A première vue, nous constatons qu'à l'exception des dédicaces à Jupiter, Dolichène, Junon et Diane, tous les autres cultes utilisent le nom grec de la divinité. Parler à Tomis de Venus ou de Mercure, c'est une erreur[2]. Une étude due à Barbette Stanley Spaeth[3] traite de cette question du caractère romain que les divinités grecques acquièrent dans une cité grecque en l'appliquant au cas de Corinthe ; l'auteure est d'avis que les principales divinités du panthéon acquièrent des caractères romains. Cependant, Corinthe est peuplée d'une puissante colonie romaine qui y pose son empreinte. Mais comme il résulte de l'étude citée, la discussion sur les modifications dans le culte des anciennes divinités grecques à l'époque romaine à Corinthe reste ouverte et une riche bibliographie traite de ce sujet. Dans le cas de Tomis nous ne savons rien au sujet des temples consacrés aux principaux dieux, ni du déroulement de leur culte. Il nous est donc impossible de dire s'il y a eu des changements apportés par les Romains à cet égard. Les seules sources dont il faille tenir compte sont les inscriptions qui mentionnent les noms grecs des dieux. Et si on se réfère à la politique générale des Romains dans les territoires occupés, on peut affirmer qu'ils n'ont pas interféré avec la tradition

[1] N. Zugravu, *Geneza creştinismului popular al românilor*, Bucarest, 1997.
[2] Voir Z. Covacef, *Sculptura antică…*, *passim*.
[3] B. Stanley Spaeth, « Greek Gods or Roman? The Corinthian Archaistic Blocks and Religion in Roman Corinth », AJA 121, 3, 2017, p. 397-423.

religieuse des régions. Les villes grecques libres [4] ont gardé leurs cultes traditionnels[5]. Les seules divinités célébrées par leurs noms latins sont Jupiter Optimus Maximus (IOM), Junon[6], Diane, des divinités qu'on retrouve surtout en territoire tomitain, où à côté des autochtones il y avait de nombreux colons et vétérans établis après leur sortie de l'armée. Ces inscriptions sont en latin et parfois associent à la divinité une dédicace à l'empereur (Septime Sévère ou Pertinax, le plus souvent).

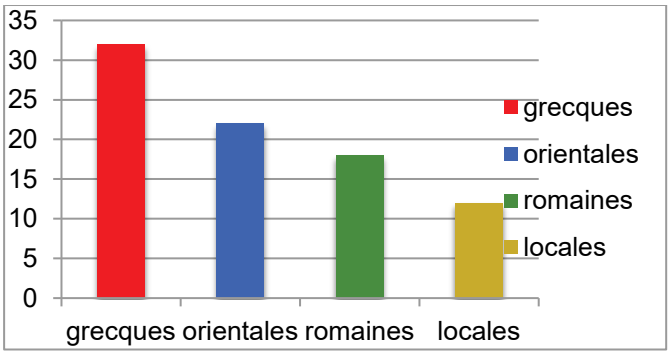


Tableau 2. Nombre des divinités honorées par des inscriptions

Les divinités du panthéon grec sont les plus nombreuses.

Non loin de là, cependant, se situent les quatre dieux que l'on dit orientaux. Dans quelle mesure on peut parler encore de dieux orientaux, dans le cas de Cybèle, assimilée depuis longtemps dans le panthéon grec, ou même dans le cas de Sérapis et d'Isis, cela reste problématique. Ce sont des divinités assimilées souvent aux dieux grecs. Cybèle acquiert le nom de *Meter Theou*, Isis est proche d'Artémis. Il est vrai qu'ils gardent pourtant leur caractère mystique et sotériologique, par lequel ils attirent des dévots. Ils sont cependant intégrés aux pratiques de la religion romaine par des sanctuaires à l'interieur des villes[7] et ils deviennent dans certains cas des divinités associées à l'empereur, comme dans le cas de Sérapis au temps de Séptime Sévère, ou de Sol sous Elagabale. Nous avons

[4] Le statut de cité libre a probablement été accordé à la ville de Tomis à l'époque d'Auguste, comme le confirmerait l'émission de monnaies de cette époque portant la légende OMONOIA ELEUTERIA (AMNG I.2, nº 2.576). A. Avram, ISM VI.2, p. 128, note 470. Voir aussi le commentaire d'Avram à ISM VI.2, cat. 482.

[5] A.D. Rizakis, *Le paysage culturel de la colonie romaine de Philippes en Macédoine : cosmopolitisme religieux et différentiation sociale*, Leyde – Boston, 2017, p. 177-212.

[6] ISM II 133, 134-143. Diane apparaît dans un seul cas : ISM II 143, associée à Jupiter Optimus Maximus dans une inscription latine où le nom de la déesse est reconstitué. Le fragment d'inscription est perdu aujourd'hui.

[7] N. Zugravu, *Geneza creștinismului popular al românilor*, p. 41.

pourtant conservé cette distinction classique. En ce qui concerne les divinités locales, nous avons la grande catégorie des Héros dont nous aborderons le caractère dans les pages suivantes. Le héros éponyme local, Tomos, apparaît également et semble être mis en valeur à l'époque d'Hadrien, lorsque la ville retrouve son statut de « ville libre », statut perdu sous Vespasien[8]. A cette occasion, un autel est érigé dans le hérôon de Tomis[9] « pourvu(e) d'une double colonnade, ouverte depuis l'est vers l'ouest, ayant construit la toiture avec des tuiles ». L'inscription offre aussi des données sur les dimensions de cette construction. Selon les calculs d'A. Avram, chaque colonnade était large de 7.36-7.38 m, étant du type « *porticus bifrons* »[10]. A l'époque d'Hadrien et immédiatement après, sous Antonin le Pieux, il y a des émissions monétaires sur lesquelles le héros éponyme reçoit un visage[11] (fig. 16). Il apparaît comme un jeune homme imberbe, une *taenia* nouée autour de la tête, un himation attaché par une fibule sur l'épaule droite. Nous n'avons aucun document plus ancien de son iconographie.



Fig. 16. AMNG 2554

A en juger d'après le matériel épigraphique, sculptural ou numismatique, il y a un décalage dans le poids des différentes divinités. Par exemple, **Déméter** est la déesse mentionnée dans le plus grand nombre d'inscriptions[12]. Elle apparaît également sur le revers d'un nombre important d'émissions monétaires[13]. De plus,

[8] Al. Avram, « Despre Tomos », *Pontica* 51, 2018, p. 458, trace l'histoire des apparitions du héros Tomos dans les sources de l'époque d'Hadrien.
[9] ISM VI.2. 482. L'inscription offre des observations précieuses sur un hérôon trouvé dans la ville. Toute information sur l'architecture et l'urbanisme de Tomis est fort précieuse, compte tenu du peu de données dont nous disposons à cet égard. Le commentaire d'A. Avram au sujet de cette inscription est fort précieux.
[10] Voir la reconstitution faite par Avram Al., ISM VI.2, p. 132.
[11] AMNG I.2, n^{os} 2.554, 2.571-2.574.
[12] ISM II 36, 59, 118, 150 ; VI.2 485, avec commentaire d'Avram.
[13] M. Iacob, « Culte și zeități în Moesia Inferior. Demetra – evidență numismatică », *Pontica* 33-34, 2000-2001, p. 361.

elle porte l'éponymie de la ville. Par contre nous ne la retrouvons sur aucune pièce sculpturale. Dans le relief de Tomis[14] (ill. 38), selon l'interprétation de Gabriella Bordenache, le personnage à gauche du relief pourrait représenter Déméter. En ce qui nous concerne nous conservons de forts doutes concernant cette attribution. Le relief représente, avec certitude, à droite du spectateur, Pluton–Hadès, le maître du monde souterrain. Le prouvent la clé représentée à côté, une corne d'abondance sur son bras gauche, dont il ne reste que le pointe, et le cerbère à trois têtes. Le cerbère est superposé au buste de la déesse qui se trouve à droite de Pluton, en l'indiquant comme appartenant à la même famille souterraine. Ce personnage, comme l'a montré Gabriella Bordenache, ne peut être que Perséphone, la déesse enlevée et devenue épouse de Pluton. Cependant, l'identification du personnage à gauche du relief avec Déméter (Cérès), par la première éditrice, est douteuse. Contrairement aux deux personnages antérieurs, cette dernière est représentée à une échelle plus petite, en arrière-plan, posée sur une sorte de base à double profil, signe de son appartenance à une sphère différente de celle des deux autres personnages. Elle est jeune, sans voile, sans aucun attribut divin et regarde vers sa gauche le couple divin. Le personnage est coiffé d'un *liknon*, un panier utilisé pour les offrandes offertes à Déméter et à sa fille Koré (Perséphone)[15] dans lequel il y a une sorte de petits pains. Il nous semble qu'on ne peut pas y voir la déesse Déméter, conpte tenu de sa position secondaire sur le relief. Elle ressemble plutôt à une porteuse d'offrandes pour les dieux de l'Enfer, comme l'indique également le *liknon*. L'analogie établie par Gabriella Bordenache avec le relief de la tombe des *Haterii* de Rome ne fonctionne que partiellement, car les trois divinités de la triade éleusinienne se trouvent au même niveau, dans une position égale, au premier plan. Le fait que sur le relief tomitain, la jeune fille est représentée sur une base nous conduit à la probabilité d'avoir à faire à un relief funéraire et qu'il s'agirait de l'image de la défunte qui passe dans le monde souterrain portant l'offrande. Nous savons que dans l'art provincial romain les défunts sont souvent placés sur des bases, ce qui leur ainsi confère une sorte d'héroïsation.

Pour revenir, si nous éliminons cette représentation de Déméter, nous pouvons affirmer que nous n'avons à Tomis aucune image de la déesse, même si d'autres sources indiquent comme ayant un rôle important dans le panthéon de cette ville.

Si Déméter reste invisible en tant que représentation, en revanche **Pluton-Hadès** apparaît sur quelques reliefs[16], dont l'un le représente en buste tenant sur

[14] MINAC inv. 5430. Marbre. Hauteur : 34cm ; longueur : 67 cm ; épaisseur : 20 cm. G. Bordenache, « La triade eleusina », *Studii Clasice* 4, 1962, p. 281-290 ; repris dans Z. Covacef, *Sculptura antică…*, p. 45 ; LIMC 4. 1.2. 1.a. ; ead., *Arta sculpturală în Dobrogea*, p. 136.

[15] A. Brumfield, « Cakes in the Liknon : Votives from the Sanctuary of Demeter and Kore on Acrokorinth », *Hesperia* 66, 1, 1997, p. 147-172.

[16] SGR, p. 83, nº 164, pl. 38.

le bras gauche une énorme corne d'abondance. Cette iconographie descend des prototypes attiques devenus motif artisanal.

Contrairement à Déméter, **Dionysos** est une divinité qui montre son importance dans la vie religieuse de la ville, par ses représentations plastiques.

Une inscription fait avancer nos connaissances si fragiles concernant les mystères dionysiaques à Tomis[17].

Il s'agit d'une inscription sur l'architrave d'un petit édicule[18] trouvé à Cumpăna[19], qui protégeait la statue du dieu.

ἁγνὸν ὑπὲρ θιάσοιο πυρίβρομέ σοι τὸ δ'[ἄγαλμα]
δῶρον ἀπὸ σφετέρας ὤπασεν ἐργ[ασίας]
[μ]υστικὸν ἐμ βακχοῖσι λαχὼν στέφος [— — —]
Ἰάρμιδος, ἀρχαίην δεικνύμενος τ[ελετήν].
ἀλλὰ σύ, ταυρόκερως, Ἑρμαγένεος χε[ρὸς ἔργον]
[δέ]ξαι καὶ Πασοῦς σῶζε ἱερὸν θίασ[ον].

Traduction : « Au nom du thiase immaculé, à toi, ô Flamboyant, offrit de son propre atelier une statue sacrée, après avoir obtenu la couronne mystique parmi les bacchants, Untel, fils de Parmis, présentant un rite ancien. Et toi, Encorné comme un taureau, accepte l'œuvre de la main de Hermagénès, et accorde le salut au thiase sacré de Pasô »[20].

Voyons un peu son vocabulaire.

Deux sont les épithètes portées par le dieu : *Pyribromos* et *Taurokeros.*

Pyribromos rappelle Dionysos Bromos (ou Bromios). Bromos peut signifier celui qui provoque un bruit fort, éventuellement un tonnerre, mais aussi le crépitement ou le bruit du feu[21]. Cette épithète nous conduit vers les cérémonies sacrées nocturnes, où le feu avait un rôle important. Euripide parle de la procession aux torches, rituels orgiastiques des mystères dionysiaques. Beaucoup plus tard, Lucien de Samosate décrit les objets sacrés portés par les bacchantes pour être mis au feu, ainsi que les cérémonies nocturnes autour du feu.

---

[17] Ce texte sur le culte de Dionysos à Tomis reproduit en partie notre article « Sur les mystères dionysiaques à Tomis » paru dans *Dacia* 51, 2007, p. 221-227.

[18] MNA L 1804. ISM II 120 (5). *Ibid.*, p. 224-225 ; D. Chiekova, *Cultes et vie religieuse des cités grecques du Pont Gauche, VII^e^- I^er^ siècle av. J.-C.*, Berne et al., 2008, p. 79-81.

[19] *Vicus* trouvé dans le territoire tomitain ; on y a découvert de nombreuses inscriptions tomitaines ou posées par des Tomitains qui avaient une résidence dans ce village, cf. M. Bărbulescu, *Viaţa rurală în Dobrogea romană* (*sec. I-III p. Chr.*), Constanţa, 2001, p. 155-156.

[20] Traduction de D. Chiekova, *Cultes et vie religieuse…*, p. 79

[21] *Il.* 14, 396. Voir aussi l'analogie établie par *ibid.*, p. 73 avec une épigramme d'Amastris où on évoquerait des rites liés au feu. M. Dana, *Culture et mobilité dans le Pont-Euxin...*, p. 79-80, n. 179.

Taurokeros est une épithète du dieu rencontrée chez Euripide[22] mais également présente dans les Hymnes orphiques[23].

L'inscription tomitaine utilise le terme de *teletai* pour désigner les cérémonies d'investissement du fils de Parmis comme prêtre du *thiasos* (l'attribution de la couronne sacrée, *stephos mysticos*) est une cérémonie sacrée secrète, mais pourrait aussi définir, d'une manière plus précise, le rite d'initiation proprement dit. L'inscription fait savoir que la cérémonie a eu lieu d'après l'ancien rite. Quel rite ? Nous sommes dans le domaine des hypothèses. Tenant compte des épiclèses de Dionysos, on peut penser à l'ancien hymne dionysiaque d'Elis, où le dieu est adoré dans l'hypostase du taureau (*theos tauros*[24]), symbole de la fertilité, d'où le nom de *taurokeros*. Une statue de Dionysos avec des cornes de taureau (ill. 39), en provenance probablement de Tomis[25], atteste l'adoration du dieu dans cette hypostase. On retrouve des références aux discours orphiques avec cette allusion à l'ancien rite.

Le *thiasos* tomitain était dirigé par une femme, Paso[26], ce qui ne saurait surprendre après la découverte de l'inscription d'Agripinilla de Terra Nova, qui a ouvert la voie des recherches sur le rôle des femmes dans les associations dionysiaques.

H. Jeanmaire attire souvent l'attention sur le rôle majeur des villes helléniques ou hellénisées de l'Asie mineure dans la diffusion du culte de Dionysos[27]. A cet égard, je cite : « Dionysos a revêtu dans cette région un caractère particulièrement mystique, qui résulte déjà du fait que les confréries dionysiaques en Asie se disent fréquemment composées de mystes, ce qui éveille l'idée qu'elles pratiquent un culte partiellement secret et des mystères. [...] L'Asie hellénique se révèle comme le foyer de diverses propagandes qui paraissent avoir contribué à développer ou influencer le mouvement dionysiaque »[28]. Dans ce contexte l'auteur met en évidence le rôle de Pergame, à côté d'autres villes, comme Éphèse. Or, il faut souligner la présence des deux *epiclesia* analysées plus haut à Pergame. D'une part Dionysos *Bromos*, de l'autre Dionysos *Taurokeros*, ou même *Tauros*. Le roi de Pergame, Attalos I[er], est nommé ainsi dans deux oracles delphiques (*taurokeros* et fils de taureau)[29]. La présence du vocabulaire dionysiaque delphique à Pergame, que D. Musti appelle « *la normalizzazione di*

[22] Euripide, *Bacchantes*, 100.
[23] *Orphica* 52.2.
[24] RE V, col. 1032, 1041.
[25] MNH inv, n° 142726. Elle pourrait provenir aussi d'Istros, cf. SGR, cat. 120.
[26] M. Dana, *Culture et mobilité dans le Pont-Euxin…*, p. 80.
[27] H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, 1970, p. 441.
[28] *Ibid.*, p. 441.
[29] Pausanias X, 15, 3 ; Diodore XXXIV, 13: « *L'oracle salue Attalus comme taureau et fils de taureau divin, ce dernier étant Dionysos* » ; D. Musti, « Il Dionisismo degli Attalidi », dans *L'Association dionysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la table ronde organisée par l'Ecole française de Rome (24-25 mai 1984)*, Rome, 1986, p. 110.

dionisismo »[30], est dû au rôle de l'oracle dans la diffusion de la terminologie présente déjà chez Euripide. Cela expliquerait les nombreuses coïncidences entre le texte d'Euripide et le culte de Pergame.

Nous restons dans la même ambiance pergaménienne en rappelant une autre inscription de Tomis découverte dans le fameux dépôt de statues et reliefs de culte. Il s'agit d'une dédicace à Dionysos *Kathegemon*[31] (ill. 40).

> Διονύσῳ ἀγαθῇ τύχῃ καθηγεμονεῖ
> Ἀκυλεῖνος Ἀρτεμιδώρου κατ' εὐ-
> χὴν εὐτυχῶς ἐπ' ἀγαθῷ.

Dionysos *Kathegemon* est déjà mentionné dans les Bacchantes d'Euripide[32]. La diffusion dans les villes pontiques[33] du culte à mystères de Dionysos *Kathegemon* semble se produire sous l'influence de Pergame. Il y était une divinité importante, devenue dynastique sous le règne des Attalides[34]. Le relief qui accompagne l'inscription présente un jeune Dionysos dérivé des prototypes pergaméniens[35] : couronne de feuilles de vigne sur la tête, chiton court, chlamyde, bottes courtes, thyrse à la main gauche, canthare renversé à la main droite, laissant le vin s'écouler vers la panthère qui se trouve à ses pieds. Autour de lui, le *thiasos* divin : Priape nu, sur un autel tenant des deux mains des fruits ; dans le coin gauche du relief un satyre perché sur une vigne ; de l'autre côté, en bas, Pan[36] avec le plateau de fruits (*liknon* ?). Le *liknon* plein de fruits est propre aux mystères et était porté sur la tête[37]. Au coin droit supérieur, un cavalier au pas devant un arbre sur lequel s'enroule un serpent et, en bas, un petit autel qu'on a interprété comme le cavalier thrace. Il s'agirait plutôt du dédicant initié lui-même devenu *bacchos,* placé dans le *thiasos* divin, auprès du dieu. Remarquons l'absence des attributs habituels du cavalier thrace. Représenté à cheval il indique son changement de statut, avec les moyens de l'héroïsation. En effet, l'acte d'initiation conduit le mortel vers l'identification avec le dieu. Il y a une attestation de l'appellation de Dionysos comme *mystes* sur une inscription d'Arcadie[38].

---

[30] *Ibid.*, p. 110.
[31] MINAC inv. nº 2014 ; ISM II, 121.
[32] Euripide, *Bacch*. V, 409-413, 139-141, 241, 920, 1159.
[33] La diffusion dans les villes pontiques.
[34] Les inscriptions concernant *Dionysos Kathegemon* ont été recueillies par G. Quandt, *De Baccho ab Alexandri aetate in Asia Minori culto*, Halle, 1912, p. 123 et suiv.
[35] SGR cat. p. 64, nº 116.
[36] L. Robert, *Bull. Ep.* 1966, p. 397, nº 267, l'appelle plutôt Silvanus.
[37] Une épigramme du poète alexandrin Phalaikos, au temps de Ptolémé Philadelphos, atteste que Euanté dédie à Bacchos un liknon et l'appareillage d'une ménade : tympanon, thyrse, cymbale, cf. M. Nilsson, *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age*, Lund, 1957*,* p. 21 et suiv.
[38] W. Burkert, *Les cultes à mystères dans l'Antiquité*, Paris, 2003, p. 73.

Dans le culte de Dionysos la pratique des rituels est toujours collective, les pratiquants étant membres d'une association, d'un *thiasos*. Le dieu lui-même n'est jamais seul et, comme l'écrivait Olivier de Cazanove, « le thiase divin est le double du thiase humain »[39]. A Tomis, comme à Pergame, les membres de l'association s'appellent *bacchoi*. R. Turcan trouve une formule pertinente en disant que « Dionysos est *baccheus* par excellence, puisqu'il est *Bacchos* en soi et de droit » et les hommes sont *bacchoi* quand ils l'imitent[40].

Pour avoir une image complète des aspects du culte de Dionysos, nous évoquons aussi un cratère découvert dans la ville même. Il s'agit d'un cratère (ill. 41) à colonnettes mis au jour lors des fouilles archéologiques dans la basilique chrétienne près de l'ancienne gare, dans une fosse secondaire avec du matériel du I^er^ s. apr. J.-C.[41] De production locale, c'est une pièce de grandes dimensions, hauteur 54,2 ; la circonférence 131,5 cm, le diamètre de l'embouchure 40,5 cm, le diamètre du pied 15,5 cm.

La surface du vase est décorée de branches de vigne aux feuilles et grappes de raisins, disposées en deux registres. Le décor est incisé rempli de barbotine couleur blanche[42], pareillement aux trous ronds trépanés de grains, une technique connue dans la céramique pergaménienne tardive[43], dont ce vase tire ses origines. La technique est propre à la décoration en stuc de l'époque de Claude[44].

Les motifs iconographiques sont sous forme de médaillons ou de reliefs rectangulaires appliqués suivant la technique pergaménienne et arétine de la fin du I^er^ siècle av. J. -C. – I^er^ siècle apr. J.-C. Sur le col, deux *naïskoi* avec l'image de Cybèle[45]. La représentation centrale dominante est celle de Dionysos, de face, en chiton court, la *nebride* de travers, la grappe de raisin dans la main droite, le thyrse dans la gauche. Cette image se retrouve sur les deux côtés du vase, en tant que scène centrale dominante. Cette iconographie est parmi les plus communes au Proche-Orient pendant toute l'époque romaine[46], la même que sur certaines

---

[39] O. de Cazanove, *Le thiase et son double. Image, statuts, fonctions du cortège divin*, dans *L'Association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, Rome, 1986, p. 177.
[40] *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Notizie degli scavi di antichità*, Rome, 1905, p. 337. Commentaire de R. Turcan, « Bacchoi ou Bacchants ? De la dissidence des vivants à la ségrégation des morts », dans *L'Association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, p. 227 et suiv.
[41] M. Alexandrescu Vianu, « Sur les mystères dionysiaques à Tomis », *Dacia* 51, 2007, p. 221-227. Je reprends une partie de ce texte.
[42] J.W. Hayes, *Handbook of Mediterranean Roman Pottery*, pl. couleur V, coupe de Mytilene début du I^er^ s. apr. J-C.
[43] D. Behr, « Westabhangkeramik von Pergamon », *IstMitt* 38, 1988 p. 132 et suiv. ; Ch. Rogl, « Späthellenistische Applikenkeramik und Verwandtes aus Ephesos », ÖJH 72, 2003, p. 195 et suiv.
[44] R. Bianchi Bandinelli, *Rome. Le centre du pouvoir*, Paris, 1969, fig. 233.
[45] M. Alexandrescu Vianu, « Nouveaux documents concernant le culte de Cybèle a Istros », *Dacia* 34, 1990, p. 219 et suiv.
[46] LIMC III.1, p. 528.

monnaies de Tomis, ainsi que sur le relief dédié à Dionysos *Kathegemon*, dont nous venons de parler. Dans l'axe des deux appliques au Dionysos, à la jonction entre le col et la panse, sont représentées les parties détachées d'un corps : le tronc et les bras d'un côté, la tête et les pieds, de l'autre, parties du corps dépiécé du dieu, selon un des mythes fondateurs dionysiaques adopté et développé par les sectes orphiques. Selon ce mythe, Zeus, transformé en serpent, enlève Perséphone, et conçoit par inceste Dionysos, appelé parfois *Zagreus*. Celui-ci est gardé par les Courettes, mais Héra, jalouse des infidélités de son époux divin, y envoie les Titans, qui enlèvent l'enfant, le déchirent et le mangent. Zeus réussit, en foudroyant les Titans, à sauver quelques restes du corps démembré et recompose l'unité du dieu. Mythe d'un Dionysos chtonien, il est répété dans les cérémonies secrètes[47] et il se situe à la base de la doctrine orphique. Dionysos, soit *Zagreus*, est rarement illustré dans cet épisode de son histoire. Il y a quelques monuments qui font allusion à l'acte du dépècement du dieu. Il y a un fragment de sarcophage de Villa Albani, où deux Titans sont en train de dépiécer l'enfant Dionysos[48]. L'épisode est aussi évoqué d'une manière allusive sur un relief architectonique en terre cuite de l'époque augustéenne, où le corps a été reconstitué sur l'ordre de Zeus[49]. Mais les épisodes cruels d'un mythe tombent sous le sceau du secret, accessibles seulement aux initiés[50] et donc en principe non représentables. Les *naiskoi* avec l'image de **Cybèle**, à fronton triangulaire, sont inscrits dans un cadre rectangulaire, décoré de l'effigie du Soleil et du croissant de la Lune, soutenue par des colonnes cannelées. Au centre de l'image, Cybèle est assise, tournée de trois quarts vers sa droite, la tête vue de face, les pieds posés sur un tabouret. Son bras gauche s'appuie à un *tympanon,* la main droite tient un thyrse. A gauche se tient à ses pieds un lion et à droite du lion il y a un arbre (?). A sa droite, Hermès Cadmilos, de face, tenant de la main un caducée et une oinochoé. Des trous de trépan sont pratiqués sur la surface du *naïskos*, deux dans le fronton, de chaque côté de la représentation du Sol et Luna, et sur l'image centrale autour de la scène et à côté des jambes de la déesse. Cette applique se rattache à la série formée par les deux plaques en argent découvertes à Messembria[51], un relief en plâtre du Musée du Caire[52], une plaque d'argent d'Erétrie[53], un moule du Metropolitan

[47] W. Burkert, *Les cultes à mystères*..., p. 298.
[48] LIMC VIII, cat. 264.
[49] LIMC VIII, cat. 265.
[50] W. Burkert, *Les cultes à mystères*..., p. 70.
[51] A.K. Vavritsas, « Ανασκαφή Μεσημβρίας Θράκης », *Praktika* 1973, p. 77-81 ; *Treasures of Ancient Macedonia*, Thessalonique, 1978, cat. 447-448, pl. 62 ; Fr. Naumann, *Die Ikonographie der Kybele in der phrygischen und der griechischen Kunst*, Tübingen, 1983, cat. 442, pl. 311/2.
[52] M.J. Vermaseren, *Cybele and Attis*, Londres, 1977, p. 127, pl. 71 ; Fr. Naumann, *Die Ikonographie der Kybele*..., cat. 441, pl. 31/2.
[53] K. Reber, « Ein Silbernes Kybelerelief aus Eretria », *Antike Kunst* 2, 1983, p. 77 et suiv., fig. 1.

Museum[54], un relief en terre cuite de la collection Sabouroff conservé à présent à l'Ermitage[55] et les deux plaques en terre cuite découvertes à Istros[56]. Cette série s'étend depuis le IV^e^ siècle av. J.-C. jusqu'au début de l'époque romaine, comme nous l'indique sa présence sur le cratère de Tomis.

La présence de Cybèle sur ce vase dédié à Dionysos ne saurait nous surprendre, car dans les mystères elle est depuis toujours associée à ce dieu. Les Courettes et les Corybantes, servants de Cybèle, gardiens de Dionysos enfant, dansent en son honneur, le tambourin de la déesse est utilisé dans les cérémonies dionysiaques. W. Burkert mentionne quelques représentations du dieu entouré des Corybantes[57]. On peut y ajouter un document en provenance de Tomis. Il s'agit d'un relief qui couronne une dédicace impériale pour Gordien III et son épouse Tranquillina, de 241 apr. J.-C., offerte par un *thiasos* bacchique[58], où Dionysos est représenté parmi les Courettes, les satyres et Priape est figuré portant sur la tête la *cista mystica* (fig. 42). Les serpents entrelacés qui remontent sur le vase en sont un élément définitoire. Le symbole chthonien du serpent est lié à l'ancien culte de Dionysos[59]. Il pourrait être soit le dieu lui-même, comme on l'a vu apparaître dans la pièce d'Euripide[60], soit Zeus qui a pris la forme du serpent pour posséder Perséphone, allusion au mythe fondateur. La présence des serpents sur les vases dionysiaques est bien attestée[61], aussi bien qu'entourant la ciste mystique ou sortant de l'intérieur. Une illustration de la ciste mystique entourée d'un serpent se trouve sur un relief anépigraphe de Tomis, où un tel objet se trouve à côté de Dionysos, signe du caractère mystique du relief votif[62] (fig. 43). Leur rôle sur ce cratère devrait être le même que sur une *cista mystica*.

Pour résumer, nous dirions que sur ce cratère il y a une véritable illustration des textes sacrés des mystères dionysiaques (*hieros logos*).

D'ailleurs, le cratère était depuis toujours la forme consacrée à Dionysos. A l'origine il y eut le vase où l'on a conçu le mélange primordial dans le mythe dionysiaque. Les textes le disent : Platon parle de cratère lorsqu'il s'agit de la

---

[54] E. D. Reeder, « The Mother of the Gods and a Hellenistic Bronze Matrix », AJA 3, 1987, p. 423 et suiv., fig. 1-4.
[55] M.J. Vermaseren, *Cybele and Attis*, fig. 17 ; Fr. Naumann, *Die Ikonographie der Kybele*..., p. 273, cat. 641.
[56] M. Alexandrescu Vianu, « Nouveaux documents concernant le culte de Cybèle à Istros », p. 219 et suiv., fig.1/1-2.
[57] W. Burkert, *Les cultes à mystères*, p. 95.
[58] ISM II 107 (73).
[59] M. P. Nilsson, *The Dionysiac Mysteries…*, p. 43.
[60] Euripide, *Bacchantes* V, 1017.
[61] Par exemple, le vase de Barboși, cf. S. Sanie, *Civilizaţia romană la est de Carpaţi şi romanitatea pe teritoriul Moldovei*, Iaşi, 1981, p. 202 et suiv., pl. 25.
[62] MINAC, inv. n° 2015. H. 0,320 m. l. 0,210 m. ép. 0,087 m. V. Canarache, *Muzeul de Arheologie Constanţa*, 1967, p. 29, n° 3, fig. 12 ; C. Scorpan, *Reprezentări bacchice*, Constanţa, 1966, p. 39, n° 10, fig. 10. Découvert dans le trésor des sculptures sur la place de l'ancienne gare.

coupe à mélange de Dionysos[63]. Il s'agit donc d'un vase de culte, sans pour autant pouvoir exclure tout à fait une fonction funéraire. Il suffit de penser au cratère de Derveni (Musée archéologique de Thessalonique, B. Barr-Sharrar, *The Derveni Krater*, 2008) trouvé dans une tombe, pour voir comment un vase avec une iconographie dionysiaque complexe pouvait être utilisé comme urne d'un initié dionysiaque ou orphique. Le cratère était, en toute probabilité, caché aux yeux des non-initiés, car la représentation du dieu démembré ne devait guère être à la portée de tout le monde. D'ailleurs nous ne connaissons pas d'autre exemple d'une représentation similaire.

Mais alors, de quel Dionysos s'agirait-il ? Dionysos *Zagreus* est le premier qui vient à l'esprit, le dieu des sectes orphiques, lié au mythe du démembrement. L'ensemble des images du cratère présente Dionysos démembré et rassemblé dans l'unité primordiale, en connexion avec Cybèle, la Grande Mère protectrice du dieu. Nous avons là le message de la doctrine orphique. La présence des sectes orphiques dans les villes grecques de la Mer Noire est déjà depuis longtemps connue. Des documents attestent leur existence à Olbia[64] au V^e^ siècle et, dans les villes de la côte ouest-pontique, ils apparaissent vers la fin de l'époque hellénistique.

Ces documents concernant le culte à mystères de Dionysos sont suffisamment généreux pour donner une idée de l'importance du culte à Tomis. Quelques observations s'imposent.

Le caractère pergaménien du culte. Les épiclèses pergaméniennes comme *Pyribromos, Taurokeros* sont utilisées à l'époque hellénistique et romaine surtout à Pergame, dont Dionysos Kathegemon est la divinité protectrice. Le type iconographique adopté à Tomis est lui aussi pergaménien. On connaissait déjà le rôle important de Pergame à l'époque hellénistique dans les régions ouest-pontiques de la Mer Noire, Istros et Callatis en premier lieu[65]. Nous croyons pouvoir suggérer l'influence directe de Pergame quant à l'introduction du culte à mystères de Dionysos Kathegemon à Tomis[66]. Des mystères dionysiaques y étaient pratiqués depuis longtemps dans ces contrées. Hérodote raconte l'histoire du roi scythe Skyles, peut-être initié à Olbie au culte de Dionysos Baccheios, mais en tout cas faisant le bacchant[67].

Les documents présentés se rapportent à un intervalle de trois siècles entre le I^er^ siècle (le cratère) et 241 (l'inscription ISM 107). L'intensité du culte a certainement connu des différences notables dans cet intervalle. Les monnaies de

---

[63] Platon, *Timée* ; cf. W. Burkert, *Les cultes à mystères…,* p. 82.
[64] A. Russjaeva, « Orfizm i kult Dionisa v Olbii », VDI 143, 1978, p. 87-104.
[65] M. Alexandrescu Vianu, *Les statues et les reliefs en pierre*, p. 23 et suiv.
[66] Dans la ville voisine, Istros, Dionysos est célébré comme *Karpophoros* : F. Panait Bîrzescu, « A New List of Priests of Dionysos Karpophoros from Istros », *Il Mar Nero* 8, 2010/2011, p. 103-112 ; M. Alexandrescu Vianu, « Statue de culte de Dionysos à Istros », *Caiete ARA* 5, 2014, p. 15-20.
[67] Hérodote, *Histoires* IV, 79.

Tomis offrent quelques informations quant à la dynamique du culte à travers ces époques. Sur les monnaies autonomes Dionysos manque. Il sera souvent illustré sur le revers des monnaies à l'époque de Marc Aurèle, pour diminuer ensuite sous Septime Sévère, et revenir fréquemment sous Caracalla et Geta et, après une disparition au temps de Sévère Alexandre, réapparaître souvent sous Gordien III. Cette présence du dieu sur les monnaies n'est pas toujours liée à la propagande impériale. Sur les émissions impériales de Septime Sévère, Dionysos a une place importante, comme divinité protectrice de l'empereur[68], et pourtant à Tomis les monnaies avec Dionysos à cette époque sont plutôt rares. Donc la fréquence de l'utilisation d'une image divine tenait plutôt des circonstances locales.

On pourrait avoir une certaine idée concernant l'impact des cérémonies orgiastiques dans la cité en suivant de près le texte de Lucien de Samosate sur le royaume du Pont. Il mentionne une participation passive des spectateurs de la ville aux processions dionysiaques. Elles avaient lieu en plein air, dans la nature. La danse bachique était beaucoup appréciée, les gens restant toute la journée à regarder les titans, les corybantes, les satyres et les boukoloi[69]. Les participants auraient été parmi les gens les plus nobles de la cité.

Dans l'espace civique, ces cérémonies devaient en effet avoir une emprise encore plus grande, car elles provoquaient le désordre[70].

Par contre les cérémonies d'initiation (*teletai*) étaient secrètes et avaient lieu dans les temples, éventuellement de type grotte (*anthron*). Callatis offre une variété d'informations épigraphiques concernant les sanctuaires dionysiaques. On parle d'un antre où l'on célébrait les mystères pour Dionysos même[71] ; mais aussi d'un naos[72] ou d'un *hieron*[73]. Il reste cependant mal défini quelle fut la part des sectes orphiques dans ces mystères qui semblent apparaître à travers des indices voilés, comme l'iconographie du cratère ou bien le vocabulaire des inscriptions.

En plus du contexte dionysiaque, il convient d'étudier la présence de **Cybèle** au moyen de l'analyse de son iconographie dans la cité-métropole du Pont. Entrée dans la religion des colonies grecques de l'ouest de la Mer Noire dès l'époque archaïque[74], la déesse a une longue histoire pendant laquelle elle

---

[68] G. Depeyrot, *La propagande monétaire (64 235) et le trésor de Marcianopolis (251)*, Wetteren, 2004.

[69] A Pergamon il y avait une association appelée « *boukoloi* ».

[70] Cl. Bérard, Ch. Bron, « Bacchos au cœur de la cité. Le thiase dionysiaque dans l'espace politique », dans *L'Association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, p. 13 et suiv.

[71] Al. Avram Al., ISM III, *Callatis et son territoire*, Bucarest – Paris, 1999, p. 403, cat. 80 avec la bibliographie.

[72] ISM III, p. 288, nº 35.

[73] ISM III, p. 330, nº 46.

[74] M. Alexandrescu Vianu, « Sur la diffusion du culte de Cybèle dans le Bassin de la Mer Noire à l'époque archaique », *Dacia* 24, 1980, p. 261-265.

conserve son iconographie traditionnelle, assise sur le trône, parfois un lion sur ses genoux[75], avec un tympanon[76], et, à la main droite, une phiale.

Il faut remarquer pour son intérêt un relief découvert à Callatis, publié par Z. Covacef comme représentant Cybèle [77] (ill. 44). A analyser cependant l'iconographie, cette attribution s'éloigne. Il y a au centre du relief un personnage féminin tourné de trois quarts vers le spectateur, assis sur une chaise, vu de profil, coiffé d'un voile, qui, tenant une phiale, fait une libation sur un autel à flamme. De part et d'autre, aux extrémités, se trouvent deux arbres, un serpent s'enroulant sur chacun. Sous l'arbre à gauche du spectateur est représenté un bovin (ou bien un bouc, ou un bélier). L'éditrice voit Cybèle dans ce personnage féminin, à partir de l'identification de l'animal avec un lion. Mais il n'existe pas de lion cornu. Le personnage féminin n'a aucun indice divin, sauf peut-être le fait d'être assis. Cependant, la présence près de l'autel de l'animal cornu indique une scène de sacrifice, ainsi que le geste de libation de la femme. Nous pouvons associer cette image avec Déméter. Les scènes représentant la déesse faisant des libations ne manquent pas. Nous mentionnons un relief du sanctuaire de Déméter de Pergame[78].

Quelque peu surprenants sont les deux arbres sur les côtés du relief avec les serpents enroulés. Les serpents sont présents dans le culte de Déméter comme l'indique une monnaie de Tomis[79] (fig. 17), où le serpent s'enroule autour du flambeau tenu par la déesse. La monnaie date du temps de Gordien III. Du point de vue iconographique on saisit dans ce relief une contamination avec des reliefs des héros thraces fréquents dans la région, où l'on retrouve la même représentation des arbres aux serpents.



Fig. 17

[75] SGR, n° 53 ; Z. Covacef, *Sculptura antică…*, n° 52, p. 120.
[76] SGR, p. 35, n° 53.
[77] Z. Covacef, *Sculptura antică…*, p. 128, n° 56, fig. 70.
[78] W. Radt, *Pergamon: Geschichte und Bauten, Funde und Erforschung einer antiken Metropole*, Cologne, 1988, p. 212, fig. 86 ; ThesCRA 1, 2004, p. 82.
[79] AMNG 2160 ; RPC VII.2, 1745 ; 28129.

La position de Déméter assise, vue de trois quarts, se retrouve aussi sur des monnaies de la même époque de Nicopolis ad Istrum ou de Tomis[80] (fig. 18).



Fig. 18

Nous pouvons donc ajouter ce relief aussi au dossier de données à l'égard du culte de Déméter à Callatis[81].

Sérapis

Les premiers documents attestant la présence du culte de Sérapis à Tomis datent du début du I^er^ siècle av. J.-C. Une stèle honorifique du I^er^ siècle av. J.-C., en marbre, dédiée à un personnage qui, honoré lui-même, la consacre à son tour à Isis la plaçant dans le sanctuaire de Sérapis[82]. L'existence d'un sanctuaire de Sérapis est donc attestée déjà au I^er^ siècle, tout comme, à la même époque, il y avait de tels lieux de culte dans toutes les villes grecques du Pont gauche[83]. Le temple continue d'exister au II^e^ siècle, à l'époque d'Antonin le Pieux, lorsqu'une inscription nous apprend qu'avec Sérapis étaient célébrés aussi d'autres dieux associés (συννάοις ἐπηκόοις Θεοις)[84]. Ceux-ci pouvaient être des dieux égyptiens apparentés, tels qu'Isis, Anubis, Osiris, ou d'autres divinités célébrées dans le même temple. Ce sanctuaire doit avoir été important dans la ville puisqu'il abritait certains décrets de la ville ou de certaines associations[85]. Il n'y a pas de représentation de ce temple sur les monnaies de la ville. Il aurait pu y être comme, par exemple, à Marcianopolis[86], où figure un temple de Sérapis. Était-ce un temple

[80] I. Varbanov, *Greek Imperial Coins*, vol. I, *Dacia, Moesia Superior, Moesia Inferior*, Bourgas, 2005, n° 5195 ; RPC VII.2 *ID* 28198.
[81] ISM III, p. 92-93.
[82] ISM II, 7; D. Chiekova, *Cultes et vie religieuse...*, p. 246 et note 15.
[83] *Ibid.*, p. 249-257.
[84] ISM II153 ; ISM VI/2, 486.
[85] ISM VI/2, 153, p. 47.
[86] C. Preda, « Monede coloniale rare și inedite - Istros, Callatis și Tomis - din tezaurul de la Mangalia », *Studii și cercetări de numismatică* 4, 1968, p. 230-231, n° 34.

local ? Rien n'est moins sûr. Ces temples apparaissent aussi sur des monnaies de la Bithynie, Pamphylie, etc.[87]. Sérapis est figuré sur les monnaies soit sur le revers, soit associé au portrait impérial sur les monnaies de l'époque de Philippe II (244-249). Sur le revers il apparaît couramment sur les monnaies du temps de Caracalla[88], Sévère Alexandre[89], et Philippe l'Arabe (fig. 19).



Fig. 19

La monnaie illustrée ci-dessus[90] est un tétrassarion de Tomis avec le portrait de Sévère Alexandre. Sur l'avers il y a le portrait impérial et sur le revers, l'image canonique de Sérapis le *modius* sur la tête, les cheveux en *anastolé*, sans les mèches qui lui tombent sur le front et qui apparaissent dans l'art alexandrin dans l'iconographie de l'époque d'Hadrien, devenant canoniques aux II^e^ et III^e^ siècles[91]. Une monnaie intéressante, avec la statue entière du dieu, a été émise à l'époque de Philippe I^er^ l'Arabe[92] (fig. 20).



Fig. 20

[87] D. Magie, « Egyptian Deities in Asia Minor in Inscriptions and on Coins », AJA 57, 3, 1953, p. 182.
[88] AMNG I/2 2385.
[89] I. Varbanov, *Greek Imperial Coins*, vol. I, n° 5313.
[90] *Ibid.* ; RPC VII.2, 1.779.
[91] L. Castiglione, « La statue de culte hellénistique du Sarapieon d'Alexndrie », *BullMusHong* 12, 1958, p. 17-39.
[92] I. Varbanov, *Greek Imperial Coins*, vol. I, n° 5771.

Malheureusement, la pièce est trop effacée pour permettre l'observation des détails de la coiffure. Le dieu est debout, en majesté, frontal, la tête tournée vers sa droite, le *calathos* sur la tête, un manteau autour des hanches couvrant ses jambes jusqu'aux genoux, un long sceptre dans la main gauche, la droite levée au niveau du visage, orientée vers la droite dans un geste d'*adlocutio*, le doigt tendu. Ce geste d'origine orientale dans le contexte religieux doit être interprété comme une forme de bénédiction d'un dieu suprême[93]. Cette statue apparaît sur des monnaies de l'époque de Gordien III[94] (fig. 21), d'après un autre moule avec quelques différences iconographiques. Cette iconographie se retrouve dans la typologie due à Tran Tam Tinh, III[e] groupe[95]. Le corps est légèrement tourné vers la droite, le dieu porte un chiton sous le manteau, le sceptre est tenu obliquement, le manteau avec des plis plus abondants descend plus bas sur les jambes, et la paume de la main levée est ouverte vers l'extérieur.



Fig. 21

Une autre formule iconographique qui apparaît moins souvent à Tomis, pourtant bien connue dans la numismatique impériale, est celle où Sérapis est représenté au-dessus d'un aigle aux ailes déployées. C'est une iconographie d'origine alexandrine à partir du temps d'Hadrien[96], une image du caractère céleste et cosmique du dieu (fig. 22).

[93] R. Veymiers, *Sérapis sur les gemmes et bijoux antiques. Un portrait du dieu en images*, Bruxelles, 2009, p. 608.
[94] AMNG I/2 3516 ; I. Varbanov, *Greek Imperial Coins*, vol. I, n° 5715.
[95] T. Tam Tinh, *Sérapis debout. Corpus des monuments de Sérapis debout et étude iconographique*, Leyde, 1983, p. 54-61.
[96] AMNG II/1 3389 ; RPC VII.2. 1779 ; R. Veymiers, *Sérapis sur les gemmes...*, p. 190.



Fig. 22

Ce type iconographique est adopté à Tomis à l'époque de Gordien III.

On retrouve, dans la sculpture, un exemplaire intéressant. Comme le remarque E. J. Milleker, la plupart des images de Sérapis sont des bustes et sont plutôt des objets de culte que des œuvres d'art[97]. Le buste du Musée National d'Histoire provient d'une collection recueillie vraisemblablement à Constanța ou ses environs (ill. 45). G. Bordenache l'a publié en le datant de l'époque antonine[98]. Elle met en évidence le grand contraste entre la masse des cheveux et la barbe volumineuse, avec des incisions profondes qui produisent de forts effets de lumière et d'ombre, ainsi que la peau du visage très lisse et brillante. La barbe divisée en deux boucles spiraloïdes est une caractéristique dérivée des portraits alexandrins[99]. Un très bon parallèle pour la pièce de Tomis est une tête de Sérapis en porphyre, se trouvant à l'Ashmolean Museum, Oxford, inv. 1955-333[100]. Il est évident qu'il y a eu une production importante de répliques de cette statue. Nous pouvons citer aussi un buste du British Museum[101] découvert à Rome. Il s'agit en effet d'une œuvre typique pour le baroque antonin. A l'analyse faite par G. Bordenache nous ajouterons une observation sur la technique consistant à séparer par une incision profonde, linéaire, la partie lisse du visage du volume des cheveux, une caractéristique qu'on retrouve dans le buste du dieu de Corinthe[102]. Pour ces bustes, la pièce-clé est la statue d'Alexandrie. D'autre part, la réalisation sommaire des mèches de cheveux sur les côtés, séparées par des incisions profondes réalisées au trépan courant, sans indications plastiques supplémentaires, montre néanmoins une œuvre fruste d'atelier artisanal.

---

[97] E.J. Milleker, « Three Heads of Sarapis from Corinth », *Hesperia* 54, 2, 1985, p. 125, n. 25.
[98] MNH inv. 18.700 ; SGR, p. 83, n° 165, pl. LXXI ; A. Bâltâc et *al*., *Muzeul național de istorie a României*…, p. 113, n° 105.
[99] E.J. Milleker, « Three Heads of Sarapis from Corinth », p. 126, n. 28. Le portrait alexandrin auquel renvoie Milleker est illustré dans la pl. 25.a.
[100] *Ibid.*, pl. 25 b-c.
[101] Inv. 1805, 0703.51.
[102] *Ibid.*, p. 126, pl. 24.

Une autre pièce de Tomis publiée par G. Bordenache[103] a été également identifiée comme un buste de Sérapis. La barbe aux boucles spiraloïdes, une petite *anastolé* dans la coiffure justifieraient une telle attribution. D'autre part, le manteau attaché par une fibule sur l'épaule droite suggérerait plutôt un portrait, appartenant à un groupe qui inclurait aussi le buste masculin du Musée de Constanța[104]. La même coiffure, la même tunique attachée par la même fibule à bouton, la réalisation du drapé très ressemblante et la même base justifient l'hypothèse selon laquelle les deux bustes proviendraient du même atelier. Une pièce beaucoup plus élaborée, mais qui suit le même schéma se retrouve dans le portrait qui se trouve toujours au Musée de Constanța[105].

A propos du Dépôt de sculptures de Tomis. Retour à la question

Nous reprendrons[106] dans ce qui suit l'analyse d'un ensemble de statues et reliefs découverts en 1962, dans une fosse creusée lors de la construction d'un immeuble. Il est entré dans la littérature de spécialité sous le nom de « trésor des sculptures »[107]. Comme il s'agissait d'une découverte accidentelle, aucune observation stratigraphique n'a pu être faite. Néanmoins, la présence des archéologues dès l'annonce de la découverte a permis de constater que les pièces étaient soigneusement placées, groupées, appuyées les unes contre les autres, rangées avec l'intention évidente d'être protégées. Un mur tardif de la fin du VI^{e} siècle traversait la fosse où étaient déposées les pièces[108]. Le trésor a été enfoui à l'extérieur de l'enceinte romaine datant du Haut Empire et à l'intérieur de l'enceinte byzantine, après l'extension de celle-ci dans la zone de l'ancienne gare de la ville actuelle. Dans un plan de la zone, réalisé par le dessinateur P. Polonic, on constate qu'à proximité du lieu de la découverte du trésor se trouvaient les restes d'un temple romain, découvert par hasard lors de la construction du chemin de fer. Ce que nous pouvons apprendre d'une information donnée par M. C. Soutzou, c'est que « dans cet endroit-là il y avait un grand bâtiment avec des

[103] SGR, n^{o} 168, pl. 73.
[104] Z. Covacef, *Sculptura antică…*, p. 176, n^{o} 80, fig. 95.
[105] *Ibid.*, p. 174, n^{o} 79, fig. 94.
[106] Dans ce qui suit, nous revenons avec une nouvelle analyse par rapport à l'article paru dans *Dacia*, 2009, p. 27-46.
[107] Dans une étude publiée par S. Anghel, « The Deposition of Statues from Tomis : Relic of a Religious War or Sacred Abandonment ? », dans A. Panaite, R. Cîrjan, C. Căpiță (éd.), *Moesica et Christiana. Studies in Honour of Professor Alexandru Barnea*, Brăila, 2016, p. 233- 245. Ce dernier met en discussion l'opportunité du terme de trésor attribué à ce groupe de pièces enterrées ensemble, considérant que le terme est réservé aux pièces de monnaie enterrées intentionnellement afin de les protéger contre un danger. Nous reviendrons sur cette question ci-dessous, dans ce chapitre, quand nous discuterons le caractère de ce dépôt.
[108] V. Canarache et *al.*, *Tezaurul de sculpturi de la Tomis*, Constanța, 1963, p. 12-13.

colonnes aux chapiteaux corinthiens ». P. Polonic fait également un petit relevé des ruines qu'il visite sur place.

D.M. Pippidi[109] voit dans l'enterrement de ces pièces « un épisode de guerre religieuse » ou, autrement dit, « la tentative désespérée d'un croyant – ou d'un groupe de croyants païens – de mettre à l'abri certaines des figures sacrées menacées de destruction par la rage dévastatrice des adversaires chrétiens ou des autorités impériales ». Nous reviendrons sur cette interprétation dans la discussion sur tout l'ensemble des pièces analysées.

Le trésor contenait 24 pièces, dont 8 statues et statuettes, un édicule, 14 reliefs et un petit autel anépigraphe. Les divinités représentées sur ces monuments sont les suivantes : Hécate sur 6 monuments, Némésis – 1, Glycon – 1, Tyché tomitaine – 1, Isis – 1, les Charites – 1, Dionysos – 2, Asclépios – 1, Cybèle – 1, Les Dioscures – 1, Séléné – 1, Hermès – 1, Mithras – 1, Le héros cavalier – 4.

À l'occasion de la publication de quelques-unes de ces pièces[110], Gabriella Bordenache a fait remarquer que ce dépôt est étrangement varié en ce qui concerne la qualité artistique des pièces ainsi que le nombre et la nature des divinités présentes. Nous devons essayer de nous expliquer ce phénomène. Si l'enterrement de ces monuments de culte aurait été une tentative d'éviter la destruction des statues de certains temples de la ville, il est peu probable d'y avoir mêlé de modestes *ex-voto* qui se trouvaient naturellement dans ces temples.

La question que nous nous sommes posée dans cette étude est de savoir si les divinités présentes dans le trésor peuvent coexister dans le même ensemble cultuel.

Comme l'éventail des divinités présentes dans ce groupe de statues est riche, cela nous donne également l'occasion d'approfondir l'analyse du panthéon tomitain.

Il nous faut donc entrer dans la problématique des cultes de Tomis et y faire quelques observations iconographiques sur les pièces.

1. La plus surprenante de ces statues est celle du serpent à tête de mouton/chien et queue de lion, **Glycon**[111] (ill. 46).

L'étrange composition de Glycon, ce serpent à tête incertaine de mouton ou de chien, aux cheveux longs, oreilles humaines, queue de lion, création artificielle d'Alexandre d'Abonoteichos, prophète du milieu du II^{e} siècle après J.-C.

---

[109] D. M. Pippidi, « Sfârşitul păgânismului în Scythia Mică », *Studii de istorie a religiilor antice*, Bucarest, 1998^{2}, p. 367.

[110] SGR, p. 155-178.

[111] MINAC inv. 2003. H. 0,66 m. Marbre. V. Canarache et alii., *Tezaurul…*, p. 55-57, n^{o} 24 ; G. Bordenache, « Contributi per una storia dei culti e dell'arte nella Tomi d'età romana », *Studii Clasice* 6, 1964, p. 155 et suiv. ; ead., « Ancora su due sculture del deposito di Constanza : Glycon, la Tyche di Tomis », *Studii Clasice* 12, 1970, p. 135 et suiv. ; M. Alexandrescu Vianu, « The Treasury of Sculptures from Tomis : The Cult Inventory of a Temple », *Dacia* 53, 2009, p. 30 ; Z. Covacef, *Sculptura antică…*, p. 34, fig. 12.

de Paphlagonie, est présentée comme la réincarnation d'Asclépios. Cet Alexandre a fondé un culte oraculaire et mystérique à Abonoteichos qui aura un succès[112] inattendu. Il a construit une doctrine qui s'entremêle avec celles pythagoricienne et orphique. Les éléments orphiques, tels que la naissance de Glycon à partir d'un œuf, accompagnés d'hymnes de louanges pour Apollon et Asclépios, se retrouvent également dans l'épithète donnée au nouveau dieu. Ce dernier est « de la lumière pour les mortels ». Les mystères qui reconstituaient sa naissance se déroulaient pendant quatre jours. Ils fêtaient en faisant mener le cortège par des hiérophantes, des porteurs de torches, qui commençaient les cérémonies en chassant les chrétiens et les épicuriens, pour qu'ils « n'espionnent pas leurs secrets »[113]. Suivait le mystère de la mise au monde d'Apollon par Léto dans les douleurs de l'accouchement, de l'union d'Apollon avec Coronis et de la conception d'Asclépios, et puis le mystère de la naissance de Glycon. Le mystère prenait fin par l'acte de l'amour entre Séléné et le prophète Alexandre. Ce dernier appartenait à la catégorie des prêtres itinérants qui accomplissaient les rituels des cultes mystériques dans les cités où ils s'arrêtaient[114], comme l'avait fait le fascinant Apollonius de Tyane, dont Alexandre avait été l'élève indirect.

Apollonius de Tyane, un néo-pythagoricien qui avait pris un contact direct avec les mouvements spirituels orientaux, notamment les brahmanes, semble avoir transmis à Alexandre d'Abonoteichos la doctrine de la transmigration de l'âme après la mort. Tous deux sont des thaumaturges, des guérisseurs et des disciples d'Asclépios et, implicitement, d'Apollon.

Alexandre meurt en 174, mais son culte continue d'attirer des croyants, atteignant un sommet à l'époque de Sévère Alexandre (208-235). La sculpture de Tomis est unique par sa taille, bien que Lucien de Samosate nous dise que d'innombrables sculptures de Glycon avaient été réalisées. Cette statue est identique à l'image au revers des pièces de monnaie d'Ionopolis[115], le nouveau nom de la ville d'Abonoteichos, reçu en raison de la célébrité due à la nouvelle religion[116]. Sur ces monnaies est représentée Tyché avec la *cornucopia*, sous laquelle se trouve la représentation du serpent Glycon[117]. Nous retenons l'association de Glycon avec Tyché, retrouvée également sur un médaillon en or de la Chersonèse Taurique[118], daté de l'époque de Sévère Alexandre, créé, selon les éditeurs de la pièce, dans le même atelier avec la monnaie contemporaine. À

[112] U. Victor, *Lukian von Samosata. Alexandros oder der Lügenprophet*, dans R. van den Broek, H.J.W. Drijvers, H. S. Versnel (éd.), Leiden, 1997, p. 1 et suiv.
[113] Lucien, *Alexandre*, 38.
[114] W. Burkert, *Les cultes à mystères dans l'Antiquité*, p. 38.
[115] LIMC IV, *s.v. Glycon* (G. Bordenache-Battaglia), p. 280, nº 6-10.
[116] K. Kraft, *Das System der Kaiserzeitlichen Münzprägung in Kleinasien: Materialien und Entwürfe*, Berlin, 1972, p. 99-100, croit qu'Ionopolis est une autre ville, située près de Milet.
[117] *Ibid.*, pl. 115, 18.
[118] M. Y. Treister, V. M. Zubar, « A Gold Medallion Representing Fortuna and Glycon », *Ancient Civilisation from Scythia to Siberia* 1, 1994, p. 334.

l'époque de Septime Sévère et de Sévère Alexandre, Tomis et Callatis ont également frappé des pièces de monnaie avec Glycon[119].

Lucien de Samosate, la seule source pour le culte de Glycon, nous dit que la zone de diffusion maximale de ce culte était l'aire circumpontique, d'où il a rayonné vers les régions danubiennes. Les pièces de monnaie avec l'image du serpent disparaissent à l'époque de Trébonianus Gallus, mais le culte a probablement duré tout au long du III^e^ siècle. G. Bordenache date la pièce de Constanța entre 150 et 170, selon des critères stylistiques. Si l'on devait en juger par l'époque qui offre le plus de documents de ce culte dans le bassin pontique, on daterait plutôt cette pièce de l'époque de Septime Sévère – Sévère Alexandre. C'est une sculpture d'une bonne facture, réalisée probablement dans un atelier gréco-oriental. Le serpent est posé sur une base ronde à double profil. La tête est soutenue par un support en spirale taillé dans le même bloc de marbre. Le marbre a été analysé, mais le résultat est indécis. Il pourrait s'agir de la carrière de Thasos Aliki[120].

2. Tyché de Tomis[121] (fig. 47 a-c). En marbre[122]. La statue représente une image syncrétique dans laquelle une partie des attributs de la déesse est transmise au petit personnage barbu placé à ses pieds : la couronne murale, la proue du navire et l'arbrisseau. La déesse porte un manteau qui couvre sa tête, ses épaules et tout son dos ; elle est coiffée d'une tiare en dentelle, dans sa main gauche elle porte la corne d'abondance, et dans sa main droite, pliée du coude, elle tient la lance. Le personnage masculin à ses pieds sort d'un calice d'acanthe, s'appuie sur une proue de navire et a, de l'autre côté, un arbrisseau, image syncrétique de la dualité mer-terre, qui nous conduit plutôt à une représentation allégorique de la ville de Tomis qu'à une image de Pontos, telle que la voyait G. Bordenache. Dans le même sens, nous expliquons la couronne murale qu'il porte sur sa tête. L'association de Tyché avec Pontos est représentée sur les pièces de monnaie de

[119] AMNG, n° 3266 (Severus Alexander) ; G. Bordenache, « Ancora su due sculture del deposito di Constanza: Glycon, la Tyche di Tomis », *Studii Clasice* 12, 1970, p. 136 ; LIMC IV, p. 281, n° 6-18.
[120] C.G. Alexandrescu *et al.*, « Marble Analyses of Sculptures from the Territory of Dobroudja », *Pontica* 47, 2014, p. 25.
[121] La pièce se trouve au MINAC inv. 2.001, G. Bordenache, « Contributi per una storia dei culti... », p. 172. Dans une première étude consacrée à cette pièce, G. Bordenache l'identifie à une Aphrodite Maritime, « Aphrodite Pontia », souvent attestée dans les villes pontiques. Dans une étude ultérieure, G. Bordenache, « Ancora su due sculture... », p. 135-138. G. Bordenache revient sur l'identification, avance l'idée qu'il pourrait s'agir d'une Tyché, personnification de la ville de Tomis. En ce sens, elle la situe dans la série des personnifications des villes à la mode du II^e^ siècle, proche de Tyché de Prussias ad Hypium en Bithynie.
[122] Le marbre semble provenir des carrières de Thasos Aliki (18), selon les dernières analyses (C. G. Alexandrescu et *al.*, p. 26, CT 15).

Tomis[123], le dernier portant des pinces à crabe sur la tête, une allusion à son caractère marin. Cette création éclectique semble avoir été exécutée pour la métropole pontique. Elle entre dans une série assez riche qui commence à l'époque hellénistique avec Tyché d'Antioche et va jusqu'à Tyché de Prusias ad Hypium, sur laquelle nous allons nous arrêter un peu plus, car elle offre des indices concernant la statue tomitaine. Produit des ateliers bithyniens, cette sculpture baroque par le fort contraste des lumières et des ombres, par l'abondance des symboles, est un chef-d'œuvre du genre. Le drapé ample, aux plis profonds et lourds, dans lequel la gradine habituelle est utilisée en abondance, la couronne de feuilles au-dessus de la tiare, la riche corne d'abondance, ainsi que le petit Ploutos, qui rappelle la statue d'Eiréné de Kephisodotos, sont dans l'esprit baroque des ateliers asiatiques avec une connexion programmée avec la sculpture du IV^e^ siècle classique. La création de Tomis, bien que plus simple à bien des égards, poursuit le même esprit. Le drapé est calqué sur les statues grecques du IV^e^ s. av. J.-C., mais enrichi de l'accent baroque du petit personnage aux pieds de la déesse. La corne d'abondance (*cornucopia*) suit de près le modèle de Prusias : les fruits sont les mêmes : ananas, pommes placées sur la feuille de vigne avec les feuilles marquées de trous de gradine, sous elle, des grappes de raisin. La tête légèrement tournée, la silhouette ronde et charnue, au regard vague, se ressemblent. Le visage de la déesse est très proche d'un portrait de Nicomédie[124], peut-être Sabine, la femme d'Hadrien (fig. 23), dans lequel on retrouve le même contour doux et rond du visage, la bouche aux lèvres pleines et saillantes, les cheveux divisés par une raie médiane, avec des interventions superficielles de gradine, le front triangulaire, les joues plates, la tiare en dentelle. Les différences viennent de la chronologie légèrement décalée, la statue de Nicomédie étant un peu plus ancienne.

[123] AMNG, pl. VII, 22. Sur les monnaies de Tomis il existe quatre schémas iconographiques de Tyché : Tyché de profil, le pied posé sur la proue d'un navire, vêtue d'un long drapé, déplié sur la jambe levée. Elle est coiffée d'un kalathos, la corne d'abondance dans sa main gauche, le sceptre dans sa droite, cf. *ibid.*, pl. VII.15.

[124] J. Inan, E. Alföldi-Rosenbaum, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Turkei*, Mainz, 1979, cat. 50, pl. 44, 1-4.



Fig. 23

En ce qui concerne le personnage masculin, son aspect musclé, avec des plans bien définis, avec des lumières et des ombres fortes, effet de l'utilisation du trépan, en particulier pour le calice des feuilles, rappelle beaucoup la décoration des pilastres du bâtiment monumental de Tomis, dont seulement quelques éléments ont été préservés[125]. Le visage qui regarde la déesse, à la barbe fendue en deux mèches, aux pommettes osseuses sur un visage plat, aux cheveux en longues mèches où on joue beaucoup sur les ombres et les lumières, s'apparente à un portrait de Commode de Nicomédie du musée d'Istanbul[126], ainsi qu'à la petite figure allégorique d'un relief également de Nicomédie (fig. 24). La figure syncrétique créée pour incarner la ville de Tomis, la métropole des villes pontiques occidentales, doit avoir été une création locale, travaillée par des artisans nicomédiens, regroupés dans l'un des ateliers qui fonctionnaient à Tomis.

[125] M. Alexandrescu Vianu, « Pour une nouvelle datation de la statue drapée de Tomis », *Archäologischer Anzeiger* 1992, p. 453-467, avec la bibliographie précédente. Ressemble à un pilastre de Cyzique, Metroon, Musée archéologique d'Istanbul ; M. Squarciapino, *La Scuola di Afrodisia*, Roma, 1943, p. 62-63, pl. M.
[126] Musée archéologique d'Istanbul, inv. 4866 T.



Fig. 24

Il s'agit de la statue d'un culte civique qui eût pu être placée dans un lieu public. Sa présence dans ce dépôt s'explique soit par le fait que celui-ci avait été constitué des monuments considérés comme importants pour les habitants adeptes des cultes anciens, civiques ou religieux, soit par le fait qu'elle était placée dans un temple. Ce ne serait pas un cas particulier, car il y a de nombreux monuments civiques dans les temples grecs, aussi bien que romains.

3. Une autre pièce du dépôt est une statuette d'**Asclépios**[127] (ill. 48). C'est un Asclépios du type Albani, proche de la statue du Louvre.[128] Son habit laisse l'épaule gauche et la poitrine nues, alors qu'un pan triangulaire se déplie sur l'abdomen. Dans la statue de Tomis la posture est sur la jambe droite, à la différence de celle du Louvre dont la jambe d'appui est la gauche. Là le

[127] MINAC inv. 2013. Marbre. H. 53 cm ; V. Canarache et *al.*, *Tezaurul…*, p.42, nº 6 ; Z. Covacef, *Sculptura antică*...., p. 52, fig. 27 a.b.
[128] Louvre MA 639. LIMC 2.1, p. 894.

contrapposto est très marqué, la hanche droite est poussée beaucoup en avant. Le prototype date de la fin du IV^e^ siècle av. J.-C. et a été repris et adapté dans les ateliers romains. Son rapport avec Glycon, qui, comme nous l'avons vu, est une autre hypostase du dieu guérisseur, un nouvel Asclépios, n'a rien d'étonnant dans ce contexte. Nous les avons vus associés sur une gemme d'Antiochie[129].

4-8. Cependant, le nombre dominant de pièces du dépôt fait référence à une autre divinité. Il s'agit d'**Hécate**[130]. Elle est présente sur cinq des pièces du dépôt. Il y a trois Hécatées[131], dont deux de dimensions relativement grandes (53-71 cm.) du type Triple Hécate, créé par Alkamène au V^e^ siècle, vers 410. Triple Hécate, dos à dos, adossée à une colonne cylindrique centrale, coiffée d'un *polos* ou d'une tiare, drapé archaïsant d'un long *chiton* avec *apoptygme* et la ceinture nouée sous les seins. Attributs : longue torche, *oenochoé*, *phiale*, fouet. Aux pieds de chacune des figures, un chien. La première d'entre elles remonte au I^er^ siècle ap. J.-C.[132]. La datation des pièces pourrait remonter du début de l'époque impériale, jusqu'au III^e^ siècle.

4. **Hékataion**[133] (fig. 49 a-c). Ce groupe est le plus important des trois par sa taille et sa réalisation. Le style archaïsant est stylistiquement cohérent, prouvant une maîtrise du modèle. Il est proche de celui de la British School of Athens[134], que D. Wilers considère comme la plus grande des répliques de ce type qui nous soient parvenues[135], et de celui de l'Agora d'Athènes[136]. Ce type est répandu surtout dans les villes de Grèce, mais aussi dans les îles (Rhodes, Cos) et se regroupe surtout à la fin de l'époque hellénistique et au I^er^ siècle après J.-C. En ce qui concerne la pièce de Tomis, compte tenu du contexte historique et archéologique du dépôt, nous abaisserions la datation au I^er^ siècle après J.-C.

5. Hékataion[137] (fig. 50), h 0,53 m. Triple Hécate à chiton long, *péplos* à *apoptygme*, tiare sur la tête. Deux d'entre elles tiennent un animal[138], contre leur poitrine, l'une un oiseau, l'autre un petit chien. La tiare à la place du polos, on

[129] LIMC 4.1, *s.v.* « Glycon », p. 281, n° 19 (G. Bordenache-Battaglia).
[130] Toutes les pièces ont été publiées dans les catalogues mentionnés dans la note 513.
[131] MINAC, n° 1, inv. 2006, marbre, hauteur 71,5 cm. n° 2, Inv. 2010, marbre ; hauteur 53 cm. n° 3. Inv. 2009, marbre, hauteur 19,5 cm.
[132] G. Bordenache (éd.), *Civiltà romana in Romania*, p. 222, cat. F 120.
[133] MINAC 2006 ; V. Canarache et *al.*, *Tezaurul…*, p. 73, n° 14, fig. 36 ; Z. Covacef, *Sculptura antică....*, p. 38, n°. 11.
[134] LIMC VI, p. 999, n°. 131, s.v. « Hecate » (H. Sarian).
[135] D. Willers, « Hellenistische und römische Idealplastik », dans E. Berger (éd.), *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig III (Skulpturen)*, Mainz, 1990, p. 302, n. 4.
[136] LIMC VI, p. 999, n°. 130, *s.v.* « Hecate » (H. Sarian).
[137] MINAC 2010 ; V. Canarache et *al.*, *Tezaurul…*, p. 59, n° 13, fig. 33-35 ; Z. Covacef, *Sculptura antică....*, p. 40, n° 12.
[138] La version dans laquelle Hécate tient contre sa poitrine une grenade est également attestée, cf. LIMC VI.1 *s.v.* « Hecate » (H. Sarian).

rencontre sur un hékataion découvert près du temple d'Hécate à Cyrène[139]. Chronologie probable : III^e siècle.

6. Hékataion[140] h 0,195. Triple Hécate dos à dos, les têtes manquent. Même type que le précédent, exécution plus modeste, aux formes confuses. Ouvrage médiocre, d'atelier.

Dans ce groupe s'inscrivent aussi deux reliefs votifs[141], ouvrages d'atelier d'artisanat dont l'un au moins des schémas iconographiques se retrouve sur les pièces de monnaies de Tomis[142].

7. Relief avec la Triple Hécate[143]. Hécate coiffée du *polos*. Les bras sont levés rendant visibles ses attributs : des torches la flamme vers le bas, *cornucopia* ? ou seulement des fruits, *tympanon* ?, poignard et fouet. Le vêtement de la figure centrale, vue de face, est étrange. Elle porte un *chiton* qui couvre sa poitrine, laisse ses bras nus et est attaché avec une ceinture sous ses seins. Un manteau couvre le bas de son corps selon le schéma d'Aphrodite Anadiomene : l'abdomen est laissé nu. Il y a des contaminations iconographiques sur ce relief qui ajoutent du sens à l'aspect de la déesse.

8. Relief avec la Triple Hécate[144] (ill. 51). Hécate avec tiare et polos. La figure centrale avec des torches vers le bas. Attributs : serpent, arc, clé. Aux pieds d'Hécate se trouvaient un autel et le chien. Ouvrage mal exécuté.

Une monnaie de Tomis[145] représente le même type iconographique d'Hécate triforme mais la particularité qui ne se retrouve sur aucune autre monnaie comportant la figure de cette déesse est le fait qu'elle est placée sur une colonne, soulignant peut-être son caractère de déesse des carrefours, gardienne des portes. (fig. 25).

---

[139] LIMC VI, n°·145.

[140] MINAC 2009 ; V. Canarache et *al.*, *Tezaurul…*, p. 65, n° 12, fig. 30-32 ; Z. Covacef, *Sculptura antică....*, p. 42, n° 13, fig. 20-22.

[141] MINAC, inv. 2007, marbre, hauteur 33,7 cm. largeur : 21,6 cm ; épaisseur 3,2 cm. 5. inv. 2008, marbre, hauteur 22 cm ; largeur 15,5 cm ; épaisseur 2 cm. 6. Z. Covacef, *Sculptura antică...*, n^os 11-15.

[142] AMNG, pl. 14. 13, 14 ; N. Moushmov, *Antichnite moneti na Balkanskiya polouostrov i monetite na bulgarskite tsare*, Sofia, 1912, n° 2160 de l'époque de Julia Mamaea.

[143] MINAC 2007. Marbre, hauteur 0,337 m, largeur 0,216 m, épaisseur 0,032 m ; V. Canarache *et al.*, *Tezaurul…*, p. 59, fig. 28 ; Z. Covacef, *Sculptura antică....*, p. 44, n° 14, fig. 23.

[144] MINAC inv. 2008 ; hauteur 0,222 m, largeur 0,155 m, épaisseur 0,02 m ; Marbre. V. Canarache *et al.*, *Tezaurul…*, p. 59, fig. 28 ; Z. Covacef, *Sculptura antică....*, p. 46, n° 15, fig. 24.

[145] N. Moushmov, *Antichnite moneti...*, n° 2160 ; AMNG n° 3296 ; I. Varbanov, *Greek Imperial Coins*, vol. I, n° 5453.



Fig. 25

Nous avons donc ici, en proportion dominante dans la structure du dépôt, une des divinités dont le culte mystérique est très puissant et colore de son caractère infernal les cultes associés. Dans les mythes éleusiniens, elle est située en compagnie d'Hadès et de Perséphone, avec laquelle elle est souvent confondue. L'association de la déesse avec d'autres divinités est bien attestée dans d'autres lieux de culte importants comme le sanctuaire de Lagina. Laumonier[146], dans sa riche documentation sur ce sanctuaire, observe la concentration des cultes. Isis, Cybèle, Artémis, Déméter, divinités dont Hécate était si proche qu'il n'y avait aucune difficulté à ce qu'elle absorbe leurs traits ou emprunte leurs rituels mystériques.

Hécate est l'une des divinités importantes dans les mystères orphiques, et à Lagina, comme à Egine et Samothrace, lieux de culte de grande notoriété à l'époque romaine, elle a ses propres mystères. Dans son apparition triforme elle est à la fois les trois déesses : Artémis, Séléné, Hécate. A Tomis, elle occupe une place importante, puisqu'elle est représentée aussi sur des monnaies en valeur nominale de 3 *assaria* sous le règne de Sévère Alexandre (sur des monnaies avec Julia Mamaea)[147]. Le fait que l'on retrouve sur les monnaies le même type iconographique que sur les reliefs nous laisse supposer qu'il existait dans la ville une statue de ce genre que copiaient aussi bien l'atelier monnayeur que l'atelier de sculpture.

9. Un autre relief. Il a été publié comme une représentation de la déesse **Artémis**[148] (ill. 52). La déesse est debout, avec un long *chiton* et *apoptygme*, une longue torche jusqu'au sol à sa main gauche, la *mitre*[149] sur la tête, symbole du monde d'au-delà. En fait, il est difficile de dire quelle divinité est représentée sur

[146] A. Laumonier*, Les cultes indigènes en Carie*, Paris, 1958, p. 391.
[147] N. Moushmov, *Antichnite moneti...*, nº 2160 ; AMNG, nº 3296 ; I. Varbanov, *Greek Imperial Coins*, vol. I, nº 5453.
[148] MINAC inv. 2018 ; hauteur 18,5 cm, largeur 9,7 cm, épaisseur 2,1 cm. Marbre. V. Canarache *et al.*, *Tezaurul…*, p. 52, nº 8 ; Z. Covacef, *Sculptura antică....*, p. 62, nº 23, fig. 32.
[149] *RE*, *s.v.* « Hecate », 2773.

ce relief. Une déesse dans un long *chiton* avec une haute torche peut être aussi bien Déméter que Perséphone, Hécate ou Artémis. De toute évidence, dans l'autre main baissée, elle tenait un autre attribut, peut-être une phiale ou une gerbe d'épis de blé. À en juger par les pièces de monnaie de Tomis, il semblerait qu'il pourrait s'agir davantage de **Déméter** ou de **Perséphone**[150]. De toute façon, les attributs de cette déesse la placent dans le même cercle sacré des divinités chthoniennes que les déesses éleusiniennes et Hécate.

10. Une autre pièce du dépôt – le relief représentant **Séléné** dans un char tiré par des taureaux[151] (ill. 53) – s'inscrit parfaitement dans la logique de cet ensemble de représentations cultuelles dont nous traitons. Elle tient à deux mains la torche, symbole de la lumière nocturne, en lien avec le monde infernal. Le voile arrondi au-dessus de la tête symbolise la voûte céleste. Sur ses épaules elle a la corne de lune. Comme nous l'avons vu, les mystères de Glycon s'achèvent par le mariage de Séléné avec le prophète Alexandre. D'un point de vue iconographique, il convient de noter que le char tiré par les deux taureaux est vu de face, ce qui pose au sculpteur des problèmes de construction de la scène qu'il résout en donnant aux deux taureaux un mouvement divergent. Les exemples classiques représentent cette scène de profil, beaucoup plus facile à réaliser. La position des taureaux les pattes avant relevées crée un dynamisme de la scène. Même si le relief est une réalisation d'atelier, il témoigne de l'inventivité et de la maîtrise dans la technique de la sculpture en marbre. Séléné a été assimilée à d'autres divinités, dont Hécate[152]. Hécate peut, elle-aussi, apparaître avec le croissant[153]. Séléné monte dans un char tiré par des taureaux, mais le taureau est aussi l'animal d'Hécate[154]. Les représentations de Séléné dans le char tiré par les taureaux sont rares, surtout sur les monnaies. Il est difficile de décider s'il s'agit d'Hecate elle-même sous un aspect lunaire ou d'un syncrétisme avec Séléné. L'aspect lunaire d'Hécate, qu'elle communique également à Artémis, est associé à la magie nocturne. Isis, la déesse lunaire et chtonienne, est la sœur d'Hécate[155]. Dans cette ambiance la présence d'un buste d'Isis pourrait également être expliquée.

11. **Isis** (ill. 25) Nous avons déjà presenté l'analyse de cette pièce dans le chapitre 4[156]. Dans le contexte de ce dépôt, la déesse Isis trouve bien sa place aux côtés des autres divinités.

---

[150] AMNG, pl. 14. 13, 14.
[151] MINAC, inv. 2019, hauteur : 28 cm ; largeur :19,8 cm ; epaisseur : 3 cm. Marbre. V. Canarache et *alii*, *ibidem*, p.55, nº 9, fig. 27-28 ; Z. Covacef*, ibidem*, p. 64, nº 24.
[152] LIMC 7. 1, p. 706.
[153] A. Laumonier*, Les cultes indigènes en Carie*, p. 408, pl. VI. 3, 5.
[154] *Ibid.*, p. 409, note 6.
[155] *Ibid.*, p. 416 renvoie aux hymnes orphiques, Isis, à Plutarque, *De Isis et Osiris*, 52-53, Apulée, *Métamorphose*s XI, 5.
[156] Ci-dessous, p. 71, avec toute la bibliographie dans la note 255.

12. La Double Némésis[157] (ill. 54) de style archaïsant, identique à deux autres images jumelles découvertes à Tomis[158], indique un prototype commun, probablement la statue de culte de Tomis, lié au concept de double Némésis créé à Smyrne[159]. Mais la statue de Smyrne représente une double Némésis portant un *chiton* et un *himation* d'un autre type. Ce qui est commun est le geste « à caractère magique » [160] de soulever de la main gauche le rebord de *l'himation*, que l'on retrouve également dans les statues de Smyrne. L'archaïsme du drapé des statues de Tomis apparaît à Smyrne sur une monnaie de l'époque de Caracalla où la déesse se trouve à côté d'Homonoia[161]. Sous l'influence de Smyrne, Thasos adopte le schéma de la double Némésis dans la première moitié du II^e^ siècle[162], comme en témoigne le relief découvert dans le théâtre de Thasos[163]. Némésis était une déesse avec un fort impact au II^e^ siècle. Mais elle n'apparaît pas sous cette apparence archaïsante[164]. Ce qui frappe dans cette pièce sculpturale est l'incongruité du traitement des drapés de style archaïsant[165] avec celui des têtes qui sont de tradition hellénistique, en référence aux types d'Aphrodite, par la coiffure, la douceur du visage rond. Nous pensons donc avoir à faire à une œuvre sortie d'un atelier tomitain. Il y a clairement à Tomis un répertoire de modèles appartenant au style archaïsant corrompu jusqu'à la caricature dans le relief à Hécate n° 7[166]. L'attribut de la déesse est la règle à mesurer (la coudée) le temps et les faits, selon la juste mesure[167]. Les deux statuettes, hautes de 63 cm, sont placées dans un

[157] MINAC inv. 2004 ; hauteur 104,5 cm ; largeur 72,8 cm ; profondeur 29,4 cm ; hauteur de la base 10,5 cm ; hauteur des statues 63 cm. Marbre. Les analyses ont montré comme origine du marbre Thasos Aliki : C.G. Alexandrescu et *al.*, « Marble Analyses… », CT 16 ; V. Canarache et *al.*, *Tezaurul…*, p. 83 n° 16, fig. 42 *;* LIMC VI, p. 747, n° 146 ; Z. Covacef, *Sculptura antică....*, p. 36, n°. 9. M. Mărgineanu Cârstoiu, « Némésis et la coudée. Un édicule votif de Tomis », *Caiete ARA* 2, 2011, p. 53-68 ; G. Bauchhenß, « Nemeseis Statuette and Votiv Aedicula from Tomi », *Jupiter on Your Side*, Bucarest, 2013, p. 79.

[158] SGR, n° 91, pl. 41. G. Bordenache date les deux statues de la seconde moitié du II^e^ siècle, dans le contexte de l'art à l'époque d'Hadrien.

[159] G. Bordenache, « Contributi per una storia dei culti e dell'arte nella Tomi d'étà romana », *Studii Clasice* 6, 1964, p. 167 ; LIMC VI, p. 761. À Smyrne, la déesse Némésis fait partie du mythe fondateur de la cité après sa première destruction.

[160] *Ibid.*, p. 164.

[161] BMC *Phrygia* 329, 282 ; LIMC VI « Némésis » 88.

[162] Cl. Rolley, « Sculptures nouvelles à l'Agora de Thasos », BCH 88, 1964, p. 506.

[163] P. Bernard, Fr. Salviat, « Inscriptions de Thasos », BCH 86, 1962, p. 598.

[164] P. Devambez, « Sculptures thasiennes », BCH 66-67, 1942-1943, p. 222 ; CL Rolley, « Sculptures nouvelles... », p. 506 et suiv.

[165] On retrouve une Némésis de style archaïsant en Chypre, à Salamine dont la têté est perdue, cf. A. Hermary, « Les sculptures en marbre à Chypre à l'époque hellénistique et sous l'empire. Essai de bilan », *Cahiers du Centre d'Études Chypriotes* 39, 2009, p. 168-169, fig. 8 b.

[166] MINAC inv. 2007.

[167] R. Fleischer, « Eine neue Darstellung der doppelten Nemesis von Smyrna », dans *Hommage Vermaseren*, Leiden 1978, p. 392-396 ; H. Volkmann, « Studien zum Nemesiskult », *Archiv für Religionswissenschaft* 26, 1928, p. 294-321.

édicule qui reproduit une façade de temple avec un fronton triangulaire, dans lequel se trouve une couronne avec *taenia*, orné d'acrotères d'angle et central (cassé). Deux piliers aux mêmes chapiteaux corinthiens sont adossés à la paroi arrière de l'édicule[168]. La base du monument abrite une inscription bilingue, grecque et latine[169].

C(aius) Herennius Charito votum solvit
Γ(αῖος) Ἐρένιος Χαρίτων εὐξάμενος

Le donateur de ce monument est un certain Caius Herennius Charito, un Grec romanisé, qui a tenu à faire la dédicace dans sa langue maternelle, mais aussi dans la langue devenue sienne plus récemment, le latin. Sur les monnaies, Némésis commence à apparaître, moins souvent, à l'époque de Septime Sévère, sa présence s'amplifie, mais devient dominante parmi les représentations au revers à l'époque de Gordien III. Par ailleurs, on ne la retrouve sur aucune de ces représentations selon l'iconographie des monuments sculpturaux. Elle n'y apparaît ni double ni en style archaïsant. L'image la plus courante est celle de la déesse vue de face, la tête tournée vers sa droite, vêtue de *péplos*, l'instrument à mesurer et la roue à ses pieds[170]. Sur certains exemplaires la déesse apparaît aussi dans la formule proche de Tyché, avec *cornucopia*. Sa représentation ailée, proche de Niké[171] est présente aussi.

[168] Une représentation analytique de l'édicule peut être trouvée dans M. Mărgineanu Cârstoiu, « Némésis et la coudée... », p. 55, qui, dans cet article à partir des données architecturales fournies par l'édicule, reconstitue un possible temple de la déesse à Tomis.
[169] ISM II 148.
[170] AMNG, n^{os} 2974, 3034-3036 et d'autres pièces.
[171] AMNG, n^{os} 2884-2887 (Caracalla) ; 2973 (Geta).

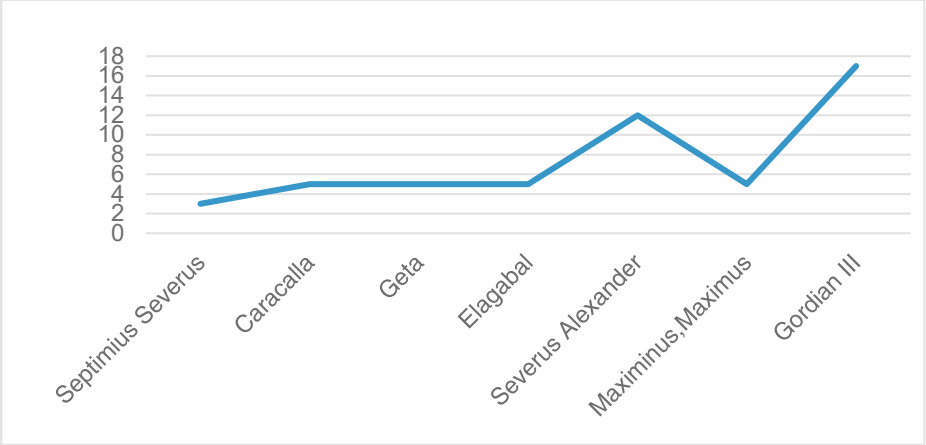


Tableau 3 : la déesse Némésis sur les monnaies romaines

13. Les Dioscures (ill. 55) sont présents eux aussi par un groupe statuaire important comme taille dont il ne nous reste que l'un des Dioscures debout près de son cheval[172]. Le groupe reposait sur une base portant l'inscription :[173]

[Δ]ιοσκόρους κτίστ[ας τῆς πόλεως τῇ φυ]-
λῇ Βορέων ἀνέ[θηκεν — — — — — — — —]
..ος Ἀσκληπιωδ[ώρου — — — — —

Le culte des Dioscures est connu dans les villes pontiques depuis au moins le III^e^ siècle av. J.-C. Ils figurent déjà sur les monnaies autonomes[174]. Il s'agit d'un culte civique comme il en résulte des documents qui se sont conservés : décrets du Conseil, *ex-voto* déposé par le stratège et les soldats qui avaient participé à la guerre contre les Apolloniens[175], présence sur les pièces de monnaie des villes comme Istros et Tomis. Les monnaies à la représentation des Dioscures au revers sont nombreuses à partir de l'ère autonome, se poursuivent avec des émissions déjà depuis le I^er^ siècle, sous Caligula, Néron et continuent sous Antonin le Pieux, Marc Aurèle, Gordien III, Philippe I^er.^ L'iconographie la plus courante est celle qui est illustrée ici par une monnaie de l'époque de Marc Aurèle[176]. C'est d'ailleurs le type iconographique adopté par les sculpteurs tomitains. Les deux jumeaux, nus, la lance dans la main droite/gauche, les chevaux en arrière-plan

[172] MINAC inv. 2012. Marbre. Hauteur 52 cm.
[173] ISM II, 122.
[174] AMNG, n° 2460, pl. V.17.
[175] ISM I, 112.
[176] AMNG n° 2668 ; N. Moushmov, *Antichinite moneti...*, n° 1839.

tenus par les rênes, une jambe avant levée, face à face. C'est le type B1 dans la typologie de Daniel Gricourt[177] des monnaies romaines, à la représentation des Dioscures au revers, type dominant à l'époque antonine et puis, beaucoup plus tard, sous Maxence.

D'autres types iconographiques présents sur les pièces de monnaies sont les Dioscures à cheval (Caligula)[178], qui perpetuent la tradition de la période autonome.

14. Un arc de porte monumentale[179] à l'image d'un Dioscure, complété probablement de l'autre côté par le second. G. Bordenache date ce fragment architectonique de la fin du II^e^ siècle – début du III^e^ siècle. Dans la même catégorie de pièces architectoniques se situent les fragments de colonnes ornementales avec l'image des deux gémeaux[180]. G. Bordenache retrouve l'origine de ce type de décoration placé sur le fuseau des colonnes à Pergé. L'idée est reprise par Monica Mărgineanu Cârstoiu[181], qui fait le lien entre ces colonnes et le fragment de porte mentionné plus haut, en supposant leur possible appartenance au même ensemble architectural, un portique qui appartiendrait à un sanctuaire des Dioscures. Ce type de fût de colonne à l'image de dieux n'est connu qu'à Tomis et Pergé, ce qui amène M. Mărgineanu Cârstoiu à supposer un atelier d'artisans pamphiliens à Tomis[182]

*

L'iconographie[183] des deux Dioscures représentés sur les monnaies de Tomis à moitié couchés, dans la position des banquets héroïques est peu etudiée jusqu'à present. Nous prendrons comme première image une monnaie émise à l'époque d'Elagabal[184], comme la plus caractéristique de l'iconographie de ce type. Les jumeaux sont à moitié couchés sur une kliné, la chlamyde couvrant leur pieds, le haut du corps nu ; le jumeau à gauche de l'image tient dans sa main droite une *patère* et celui de droite est appuyé de son coude contre la tête du lit (kliné). Ils tiennent tous les deux une épée courte (glaive ?) dans la main gauche. La ligne

[177] D. Gricourt, « Les Dioscures sur les monnaies romaines impériales, » *Dialogues d'histoire ancienne* 20, 2, 1994, p. 189-224.
[178] N. Moushmov, *Antichinite moneti...*, n^os^ 1912, 1789 ; AMNG, n^o^ 2577.
[179] MNA inv. L 121, marbre. Hauteur 1,44 m, largeur 0,56 m, épaisseur 0,32 m ; SGR, p. 138, n^o^ 308, pl. 137.
[180] SGR, p. 136, n^os^ 305-306. Nous laissons de côté les deux colonnes aux représentations d'Héraclès qui ont d'autres dimensions, un diamètre plus grand, et l'image du dieu est, elle aussi, plus grande : M. Mărgineanu Cârstoiu, « Fragments d'architecture avec images sculptées à Tomis : les Dioscures et Héraclès », *Caiete ARA* 9, 2018, p. 111.
[181] *Ibid.*, p. 105-123.
[182] *Ibid.*, p. 113.
[183] Ce texte reprend un article publié dans *Caiete ARA* 13, 2022, p. 41-46.
[184] AMNG n^o^ 3082.

sous les deux personnages figure le bord du lit, dépassé par les pans du manteau qui leur couvre les jambes. Ils ne sont pas coiffés de l'habituel *pileus* rituel. Leurs têtes sont surmontées de deux étoiles, ce qui rend l'identification des Dioscures certaine. Cette iconographie tout à fait hors du commun et unique, à notre connaissance, selon laquelle les Dioscures sont représentés couchés sur une kliné, ne se retrouve qu'à Tomis, à partir du bref règne de Pertinax (192-193), puis sous Caracalla et, sans interruption, jusque sous le règnes de Gordien III et de Philippe II, lorsque l'activité de l'atelier monétaire de Tomis cesse (figs. 26-29)[185].

La pièce de monnaie la plus ancienne, comme nous l'avons dit, est de l'époque de Pertinax[186]) (fig. 26. Il s'agit d'un premier schéma iconographique où les deux sont à moitié couchés, mais représentés de face, l'épée à la main gauche.Deux étoiles surmontent leur têtes. La forme du lit est claire).



Fig. 26

Plus tard, sous Caracalla[187] (fig. 27), les Dioscures apparaissent tournés vers la gauche, les étoiles surmontant leurs têtes, celui de droite appuyant son coude sur la tête du lit doublée d'un oreiller. Celui de gauche tient la *patère* dans sa main droite. Ils semblent être coiffés de diadèmes, plus évidents sur une autre pièce de monnaie de la même époque. La même iconographie apparaît sur les pièces de monnaie de l'époque d'Elagabal[188].

[185] L. Buzoianu, M. Bărbulescu, *Tomis. Comentariu istoric și arheologic*, Constanța 2012, p. 52.
[186] I. Varbanov, *Greek Imperial Coins*, vol. I, *Dacia, Moesia Superior, Moesia Inferior*, Bourgas, 2005, nº 4789.
[187] AMNG nº 2871 ; I. Varbanov, *Greek Imperial Coins*, vol. I, nº 5196.
[188] AMNG nº 3082.



Fig. 27

Une variante intéressante est émise sous Sévère Alexandre[189] (fig. 28). Les deux jumeaux semblent être assis, cette fois, la tête tournée l'un vers l'autre, coiffés de diadèmes, ce qui peut aussi élucider les représentations moins claires des exemplaires plus anciens.



Fig. 28

La représentation la plus claire de la kliné dans cette iconographie se retrouve également sous le règne de Sévère Alexandre[190] (fig. 29). La série prend fin sous Gordien III[191].

[189] AMNG nº 3201.
[190] I. Varbanov, *Greek Imperial Coins*, vol. I, nº 5.321.
[191] AMNG nº 3448.



Fig. 29

Toute cette série de monnaies bénéficie de la plus grande valeur nominale émise à Tomis, entre 4 et 4.5 *assaria*, ce qui en dit long sur l'importance accordée à la représentation.

Nous nous demandons, donc, quelle a été l'hypostase attribuée aux deux dieux ? Pourquoi sont-ils représentés dans une scène de banquet qui n'apparaît qu'à Tomis ? J. Babelon, au milieu du siècle dernier, est le seul, à notre connaissance, qui ait souligné la singularité de cette scène et qui l'ait mise en relation avec le banquet héroïque[192]. Mais il n'est pas allé plus loin dans l'explication de la présence de cette iconographie uniquement à Tomis.

L'unicité de cette représentation nous détermine à la relier à un attribut local attesté dans une inscription de Tomis[193], découverte sur la statue du Dioscure accompagné de sa monture (nº 13) (ill. 52).

Sur cette inscription, consacrée par l'une des tribus de la ville, les Dioscures ont la qualité de *ktistai*, « fondateurs ». Cet attribut donné aux Dioscures n'est connu nulle part ailleurs. L'inscription date du début du III^e^ siècle, une époque où la présence des Dioscures est très fréquente sur les monnaies émises par la ville. À partir de de cette fonction des deux dieux jumeaux, nous avons eu recours à l'analyse iconographique des héros fondateurs ou éponymes dans la zone des villes pontiques.

*

La représentation des héros éponymes sur des scènes de banquets funéraires est déjà attestée dans la région. Sur l'un des reliefs à stratèges de

[192] J. Babelon, « Les Dioscures à Tomis », *Revue Archéologique* 29 -30, 1948, p. 24-33.
[193] ISM II 122 ; L. Buzoianu, M. Bărbulescu, *Tomis…,* p. 170.

Mesambria[194] (fig. 30), au-dessus d'une scène de sacrifice, est représentée une scène de banquet héroïque, inscrite dans un cadre rectangulaire, avec deux personnages masculins allongés sur la *kliné*, celui de droite tient un *rhyton* à la main. Cette représentation associée à une scène de sacrifice peut être déchiffrée grâce à un relief d'Olbia[195], sur lequel, à côté d'une scène de banquet, apparaît une scène de sacrifice. Le relief est dédié à Heros Epekoos par un collège de *sitones*.



Fig. 30

Les deux banquéteurs de Mesambria seraient deux *oikistai* ou *archegetai*. Le banquet héroïque est adopté pour représenter les héros fondateurs d'une ville (*oikistai* ou *ktistai*). Nous citons en ce sens, aussi, un relief d'Apollonia[196], dont on apprend par la dédicace qu'il est dédié au *Heros Eumarides*, ensuite un relief d'Olbia avec une scène de sacrifice posé par un collège de *sitones* et dédié au *Heros Epeekos* et un banquet athénien dédié à un héros éponyme de la tribu – *Heros Akamas.* Dans la même série nous pourrions inclure aussi le relief à banquet de Callatis[197] consacré par cinq personnages, peut-être membres d'un collège, autant qu'un autre de Chalcédoine[198].

Ce schéma iconographique a des origines athéniennes dont la propagation

[194] IGB I^2 323 ; I. Venedikov, « La Mesambria thrace », dans V. Velkov (éd.), *Nessèbre*, t. 2, Sofia, 1980, p. 81 et suiv. ; M. Alexandrescu Vianu, « L'iconographie des reliefs aux stratèges de Mesambria », *Studii Clasice* 24 1986, p. 99-107, fig. 5.
[195] IO, n° 72, pl. 67.
[196] IGB I^2 463 bis ; J. M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche Orient et le monde grec du VII^e au IV^e siècle av. J.*-C, Rome, 1982, p. 371, R76, p. 103, fig. 4.
[197] ISM III, p. 489-491, n° 161.
[198] M. Alexandrescu Vianu, « Les ateliers de sculpture dans la Mésie Inférieure. Les relations avec la Bithynie », *Caiete ARA* 12, 2021, p. 72, fig. 4.1-2.

dans la Mer Noire remonte au IV^e siècle av. J.-C. Ainsi, si nous devions expliquer la scène représentée sur les pièces de monnaie tomitaines comme étant un banquet auquel les Dioscures prennent part, il nous semble probable qu'ils aient été célébrés dans leur qualité de *ktistai* de la ville de Tomis, qu'on leur attribue aux II^e et III^e siècles. Le caractère héroïque fait partie de leur identité de divinités salvatrices. Leur caractère guerrier est souligné par l'épée. A partir du IV^e siècle av. J.-C. ils sont désignés par les deux attributs obligatoires : le *pilos* et l'étoile. Pourtant, ici le *pilos* manque, en revanche, sur certaines monnaies apparaît le *pétasos* (la pétase) (voir la pièce de Tomis de l'époque de Philippe I^er)[199] et qui, avant l'époque hellénistique, était plus souvent utilisé dans les représentations des Dioscures[200].

Les monnaies dont on parle n'apparaissent qu'à la fin du II^e siècle, la plus ancienne étant de l'époque de Pertinax (année 193). Quand et dans quelles circonstances les Dioscures ont-ils été déclarés *ktistai* ? On pourrait penser à l'époque d'Hadrien si l'on incluait Tomis dans le courant général des cités grecques de Grèce et de l'Asie Mineure. Hadrien a bénéficié, à Tomis aussi, du titre de *soter* (sauveur) et *eleuterios* (titre lié à l'octroi de la « liberté » d'une ville)[201]. C'est la date proposée pour la récupération du statut de *civitas libera*[202] par la ville de Tomis. Le sujet a été débatu en rapport avec l'attestation du héros fondateur *Tomos* en tant que *ktistes* de la ville, une mention relativement parallèle, du point de vue chronologique, à celle des Dioscures.

La date proposée par Alexandru Avram[203] est l'époque d'Hadrien ou d'Antonin le Pieux[204], l'argument étant la politique de libéralisation et l'essor constructif des villes dans cet espace grec. Al. Avram est revenu sur la discussion concernant la construction de l'autel d'un *heroon* mentionné dans l'inscription ISM VI.2 482[205]. Al. Avram estimait que cette construction était dédiée au héros Tomos. Fait intéressant, l'inscription lie clairement la construction de l'autel à la récupération du statut de ville libre. Comme nous avons l'attestation de deux héros fondateurs à la même époque, nous n'avons aucune certitude sur l'identité de celui pour lequel cet autel a été construit. Par ailleurs, les valeurs nominales des

[199] AMNG 3563.
[200] LIMC 3.1, Hermary A., « Dioskouroi », p. 592.
[201] ISM II 47 ; Al. Suceveanu, « În legătură cu statutul juridic al orașului Tomis în epocă romană », *Pontica* 8, 1975, p. 115-124 ; Al. Avram, « Tomos, le héros fondateur de Tomis », *Pontica* 51, 2018, p. 458 ; K. Nawotka, « The Founders of Western Pontic Cities », *The Annual of the British School at Athens* 116, 2021, p. 365-366.
[202] Al. Suceveanu, « În legătură cu statutul... », p. 115-124 ; Al. Avram, « Tomos... », p. 453-466 ; L. Buzoianu, M. Bărbulescu, *Tomis…*, p. 44 ; K. Nawotka, « The Founders... », p. 365-366, analyse la pièce de manière critique et conclut qu'à partir des données dont nous disposons l'époque d'Antonin le Pieux est plus certaine.
[203] Al. Avram, « Tomos... », p. 454.
[204] ISM VI. 2, p. 157, commentaire à l'inscription n° 492.
[205] ISM VI. 2, p. 127-133, n° 482.

monnaies avec le héros Tomos sont faibles, une *demi-assaria,* et elles appartiennent à la catégorie des fausses autonomes, c'est-à-dire sans l'image de l'empereur sous lequel la monnaie a été frappée. Elles ont été datées de la fin du II^e^ et III^e^ siècles. Incertaine reste la datation d'une monnaie en bronze apparue dans une vente aux enchères, comme datant du I^er^ siècle[206]. Nous devrions en avoir plusieurs exemplaires pour confirmer cette datation, pourtant possible, car au temps d'Ovide circulait le mythe de ce héros fondateur.

En ce qui concerne l'apparition de l'image de ces Dioscures au banquet héroïque, nous avons des données précises. D'autre part, la valeur nominale importante de ces monnaies, ainsi que l'image de l'empereur sur l'avers rendent leur émission puissante. Pourquoi les Dioscures auraient-ils été élevés au rang de *ktistai* ? Il faudrait peut-être nous référer ici à une politique apparue au II^e^ siècle dans l'espace grec de l'Empire romain. Il s'agit d'une réaffirmation de l'appartenance grecque, des origines des habitants ancrées dans une grande culture ancienne qu'ils ne veulent pas effacer sous l'effet de leur inclusion dans les frontières de l'empire. Selon la formule concise de G. Woolf, « ils deviennent Romains, mais ils restent Grecs »[207].

Cette réaffirmation de la grécité se réalise surtout sur le plan religieux. Affirmer une origine mythique liée à ces deux fils de Zeus signifiait réaffirmer la grécité de la cité. Nous savons par une pièce de monnaie de l'époque de Domitien qu'il y avait déjà à cette époque un temple des Dioscures à Tomis[208]. C'était un temple tétrastyle. Au-dessus du temple se trouvaient les symboles des Dioscures, le *pilos* à gauche et l'étoile à droite.

Leur culte était donc puissant et durable à Tomis. Dieux protecteurs, sauveurs, ils sont invoqués pour la défense de la ville, mais aussi, dans le cas particulier de Tomis, des héros fondateurs.

16. Relief représentant les Trois Grâces[209] **(Charites ou *Gratiae*)** (ill. 56). Ce groupe appartient à l'iconographie classique : les deux Grâces aux extrémités (du groupe) vues de face et celle du milieu tournant le dos, mais ayant la tête tournée de manière à ce que son visage soit visible. Elles sont représentées nues. Chacune d'elles est couronnée par une Nike (probablement). De part et d'autre du groupe se trouve une urne vers laquelle celles des extrémités dirigent un objet (fruit ?). Les urnes dans l'iconographie des Grâces apparaissent dans l'environ-

[206] https://www.acsearch.info/search.html?id=8188008 [consulté le 22.11.2022], Jean Elsen & ses fils s.a., auction 147, lot 689 de 04.06.2021, formé de 11 bronzes.
[207] G. Woolf, « Becoming Roman, Staying Greek. Culture Identity and the Civilizing Process in the Roman East », *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 40, 1994, p. 116-143.
[208] AMNG, n° 2.595 ; Z. Covacef, « Templele Tomisului », *Peuce* n.s. III-IV, 2005-2006, p. 161.
[209] MINAC inv. 2016. Marbre. Hauteur 42 cm ; largeur 35,8 cm ; épaisseur 4 cm. V. Canarache *et al.*, *Tezaurul…*, p. 79, n° 15, fig. 40-41 ; G. Bordenache, « Contributi... », p. 156 ; Z. Covacef, *Sculptura antică...*, p. 58, n° 21, fig. 30. LIMC 3, *Gratiae* 52.

nement italique comme en témoignent deux exemples, l'un à Ostie[210], l'autre à Rome[211] tous deux datés du IIe siècle. Cette association est attribuée par H. Sichtermann à la proximité des Nymphes[212]. La signification du relief de Tomis n'est pas claire pour le moment, tout comme le couronnement par Nike.

Les Charites ou les *Gratiae* latines étaient souvent associées aux divinités de la fertilité, mais aussi à Aphrodite, d'où, peut-être, le rapprochement aux Nymphes.

Une autre hypostase est documentée à Thasos, où leur culte avait été institué par les Pariens. Elles y ont le rôle de défendre les portes ou les entrées. Nous les retrouvons sur le chemin de l'Agora, où des sacrifices y étaient célébrés. Elles ont la même fonction lorsqu'elles sont représentées sur la porte de la ville, comme on le voit sur l'illustration d'une porte de Bizye (Thrace) qui figure sur une monnaie frappée dans cette ville[213].

17. Le dépôt de sculptures comprend également un relief de **Mithras**[214]**,** selon l'iconographie classique du taurochtone et de ses acolytes Cautes et Cautopates, le Soleil et la Lune. La position importante de la religion de Mithras est attestée par le grand nombre de monuments présents dans toute la province.

18. Cybèle[215]. Statuette selon l'iconographie traditionnelle, assise sur un trône à haut dossier, *polos* sur la tête, *patère* dans la main droite, le bras gauche est cassé du coude où il était assemblé par un clou en métal, peut-être lors d'une réparation de l'antiquité. Les marques laissées sur son avant-bras et sur son genou indiquent qu'elle avait également le tympan. Cette pièce reprend une grande série de telles statues de la déesse phrygienne découvertes à Tomis[216].

19-23. Quatre reliefs du **héros cavalier thrace**[217] atestent la pénétration de cette divinité de la population indigène dans le sanctuaire. Il est, comme son nom l'indique, un héros, nomé ainsi avec le terme grec. Le héros est à mi-chemin entre le ciel, siège des dieux, et la terre, siège des humains. Il y a de nombreux exemples de la présence du héros cavalier dans des sanctuaires des divinités olimpiennes.[218]

---

[210] LIMC 3, *Gratiae* 128 (H. Sichtermann).
[211] LIMC 3, *Gratiae* 125.
[212] LIMC 3, *Gratiae*, p. 210.
[213] C. B. N. Beldianu, « Numismatics of the Roman Era and the Place of Some Sculptural Works in Antiquity », *Caiete ARA* 13, 2022, p. 47-54, fig. 6.
[214] MINAC inv. 2005, Marbre, hauteur 19,8 cm ; largeur 20 cm ; épaisseur 2,5 cm. V. Canarache et *alii*, *Tezaurul*…, no 22.
[215] MINAC inv.2011. Marbre. Hauteur 20 cm.
[216] Z. Covacef, *Sculptura antică...*, nos 52-55-57-59 ; SGR 47, 49, 52, 53, 55-57, 59.
[217] V. Canarache et *alii*, *Tezaurul*…, nos 18-21.
[218] M. Alexandrescu Vianu, « Remarques sur l'héroïsation thrace », *Dialogues d'histoire ancienne* 6, 1980, p. 101-111.

*

Le dépôt de sculptures, en raison de sa composition si diverse, nous a offert une section à travers le panthéon des cultes de l'époque romaine à Tomis. Mais n'oublions pas que toutes ces pièces ont été enterrées ensemble, à un moment donné, avec beaucoup de soin pour ne pas être abîmées. Plusieurs hypothèses ont été émises sur les circonstances ayant conduit à l'enterrement de ces pièces de culte. Si les observations archéologiques de l'époque de la découverte sont correctes, l'hypothèse de la dissimulation de ce trésor de sculptures à l'époque moderne par un collectionneur ou un marchand d'antiquités doit être rejetée. Le rapport, ainsi que la photographie prise au moment de la découverte, montre qu'un mur des V^e^-VI^e^ siècles traversait la fosse où étaient placés les objets. L'enterrement serait par conséquent antérieur. L'hypothèse retenue par la communauté des spécialistes est celle formulée par D. M. Pippidi[219], selon laquelle, vers la fin du III^e^ siècle ou au IV^e^ siècle, craignant la destruction des temples par les chrétiens, nombre d'adeptes des cultes anciens ont sauvé les figures des divinités sacrées. Enfin, une hypothèse plus récente[220] qui nous appartient, est celle de l'enterrement dans des conditions inconnues, peut-être même par peur des chrétiens, du trésor d'un temple unique dans lequel toutes ces pièces étaient réunies. Ce phénomène est bien connu dans le monde romain et les exemples en sont nombreux. Les inventaires des temples indiquent leur utilisation pour plusieurs divinités associées ou la pratique des offrandes destinées à d'autres divinités que celle à laquelle le temple était consacré. La question est de savoir si la complémentarité entre les divinités trouvées ensemble était nécessaire. Une étude approfondie a pu être réalisée sur l'inventaire du *mithraeum* de Walbrook[221]. La différence par rapport au trésor de sculptures de Tomis est qu'ici nous savons qui était la divinité principale. À Walbrook, il y avait les divinités suivantes en plus de Mithras : Minerve, Sarapis, Mercure, Bacchus, Genius loci, les Dioscures, une divinité fluviale, les cavaliers danubiens. Ce que nous pouvons voir dans ce sanctuaire, c'est que ces divinités peuvent être associées à Mithras par certaines de leurs fonctions. Mais il y a aussi une partie réservée au culte civique ou officiel. Chacune de ces divinités apparaît dans d'autres temples de Mithras.

Un autre exemple en est le temple d'Isis dans le sanctuaire d'Apollon à Cyrène[222]. Dans un *bothros* appartenant à ce temple ont été découvertes des

[219] D.M. Pippidi, « Sfârșitul păgânismului în Scythia Mică », *Studii de istorie a religiilor antice*, Bucarest, 1998[2], p. 367.
[220] M. Alexandrescu Vianu, « The Treasury of Sculptures from Tomis: The Cult Inventory of a Temple », *Dacia* 53, 2009, p. 27-46.
[221] J. M. C. Toynbee, *The Roman Art Treasures from the Temple of Mithras*, Londres, 1986, p. 59-60.
[222] P. Romanelli, *La Cirenaica Romana*, Rome, 1943, p. 279.

dédicaces et de nombreuses sculptures. Elles représentaient Hécate, Zeus, Charites, Cybèle, Mithras.

Pausanias[223] raconte que Pan, Hermès, Héraclès, Apollon, Asclépios et les Nymphes étaient vénérés dans une grotte près de Pharsale.

Et enfin, un dernier exemple, plus ancien, de l'époque grecque, est un sanctuaire à mystères de Phyla, près d'Athènes (aujourd'hui Chalandri), qui serait plus ancien que celui d'Eleusis et qui abritait les mystères de la Grande Déesse (Gê). Il y avait des autels consacrés à Apollon Dionysodotos, à Artémis Selaphoros – la porteuse de torches –, à Dionysos Anthios – dieu des fleurs –, aux Nymphes et un temple à autels pour Déméter Anésidora, Zeus Ktésios, Athéna Tithrone, Koré Protogenes[224].

Les pièces du trésor tomitain appartiennent à des époques différentes, allant de l'époque antonine jusqu'au milieu du III^{e} siècle, plus précisément à l'époque de Sévère Alexandre et de Gordien III.

L'enterrement des statues hors des murs de la ville peut s'expliquer aussi par le caractère quelque peu secret des cultes tenus dans le temple en question, loin des yeux de toute la communauté.

Quelle aurait été la divinité principale de ce supposé temple ? Si l'on prend en considération le plus grand nombre de pièces offertes à une divinité, il s'agirait d'Hécate, qui en compte cinq. On pourrait donc supposer qu'il s'agit d'un Hécataion dans lequel d'autres divinités ont été regroupées avec des liens plus ou moins étroits avec la divinité infernale. Dans l'analyse que nous avons entreprise sur chaque pièce, nous avons également montré les liens dans la plupart des cas avec le cercle des divinités autour d'Hécate et avec les cultes mystériques. Il y a une autre théorie, due à Silviu Anghel[225], qui, en partant de notre supposition que c'est l'inventaire d'un seul temple, pense que cela aurait pu être le temple du serpent Glycon et que les pièces ont été enterrées une fois que le culte avait disparu, un culte créé par Abonoteichos et discrédité à un moment donné, comme on le voit dans le texte de Lucien de Samosate (*Alexandre ou Le faux prophète*). Le temple a été détruit ou transformé en temple consacré à une autre divinité, et à cette occasion les *ex-voto* ont été conservés dans une sorte de *bothros*. Nous ne voyons pas, à part l'impressionnante statue de Glycon, ce qui donnerait droit à une telle identification. Hécate a le poids le plus élevé dans le dépôt. Le « héros thrace », qui apparaît sur quatre reliefs, est une divinité protéique qui peuple les sanctuaires d'autres divinités. Comme nous l'avons argumenté, le reste des statues faisant partie de ce dépôt pourrait aussi se trouver dans un certain rapport avec Hécate et les cultes mystériques[226].

---

[223] Pausanias III, 24, 2.
[224] W. Burkert, *Greek Religion*, Harvard, 1985, p. 279.
[225] S. Anghel, « The Deposition of Statues from Tomis… », p. 233-245.
[226] M. Alexandrescu Vianu, « The Treasury of Sculptures », p. 27-46.

En revanche, il faudrait expliquer la présence de Tyché Tomitaine, qui, elle, pourrait trouver une place plus appropriée dans un espace public, mais, comme nous l'avons vu dans les exemples présentés ci-dessus, des divinités civiques sont parfois exposées dans des temples.

La pratique de l'abandon d'un lieu de culte n'est pas une caractéristique exclusive de l'Antiquité tardive[227]. L'abandon des lieux de culte dû à la disparition ou au réaménagement du temple se matérialisait dans des dépôts qui comprenaient des sculptures, des terres cuites, des plaques votives et autres éléments de culte, jetés pêle-mêle. Ce n'est pas la situation que nous saisissons ici. Il s'agit de pièces soigneusement choisies et placées de manière à rester intactes. Cela nous conduirait en effet à la conclusion d'un enterrement qui visait la protection de l'inventaire cultuel d'un temple avec ses pièces plus ou moins précieuses. Le petit autel[228] anépigraphe destiné aux libations appartient à cette catégorie.

*

Dans le pluralisme religieux du II^e^ siècle, le christianisme a sa place. Une lettre de Pline adressée à l'empereur Trajan constitue un document important à cet égard[229].

L'auteur latin, Pline le Jeune, gouverneur de la province de Bithynie sous Trajan, demande conseil à l'empereur Trajan sur la conduite à tenir par rapport aux nombreux chrétiens de la Bithynie : « j'ai couru vers vos conseils car la circonstance m'a semblé digne, vu le grand nombre de personnes impliquées ; il y a beaucoup de gens, de tous les âges et catégories, hommes et femmes qui sont et seront confrontés à ce péril. Et le fléau de cette superstition s'est propagé non seulement dans les villes, mais aussi à la campagne et dans les champs ».

On sait que Trajan persécutait les chrétiens et les faisait condamner à mort. Dans la même lettre, Pline dit qu'il punissait de mort ceux qui n'abjuraient pas. D'ici le caractère secret, caché de l'exercice du culte chrétien et l'absence des documents pour cette époque ancienne du christianisme. Puisqu'il est bien connu déjà à quel point les échanges d'artisans, marchands, médecins, militaires avec la Bithynie étaient intenses, il est difficile de supposer que des chrétiens ne fussent pas entrés dans la Mésie Inferieure. Archéologiquement, nous n'en avons pas d'attestations massives et nous pouvons soupçonner que quelques tombes

[227] Cl. Sotinel, « La disparition des lieux de cultes païens en Occident. Enjeux et methodes », dans M. Narcy, E. Rebillard (éd.), *Hellènisme et christianisme*, Paris, 2004, p. 40.
[228] MINAC inv. 2.024. Hauteur 20 cm, largeur 14 cm, épaisseur 13 cm. Un creux dans la surface supérieure était destiné aux libations.
[229] Pline le Jeune, *Epistolae* 10, 96. Voir aussi P. A. Stadter, « Plinius and the Ideology of Empire. The Correspondence with Trajan », *Prometheus* 32, 2006, p. 61-76. Le livre X est édité par Suétone après la mort de Pline, sous l'empereur Hadrien.

chrétiennes aient pu se cacher parmi les tombes orientées ouest-est [230]. C. Băjenaru [231] publie une lampe à huile découverte dans une couche de remplissage massive avec de la céramique romaine de Basse époque. La lampe à huile est décorée d'un dauphin et d'un pigeon, entourés de croix, et porte comme marque une *planta pedis*, un produit, d'après C. Băjenaru, micro-asiatique du II^e^ siècle. Une autre lampe à huile, découverte dans une tombe, a trois croix imprimées sur le fond[232]. Il doit y avoir existé des communautés chrétiennes, même faibles, déjà depuis le II^e^ et le III^e^ siècles. Même s'il y a eu une vie chrétienne dans cette région, les documents archéologiques aux I^er^-II^e^ siècles sont avares à cet égard. En ce qui concerne l'action catéchétique de saint André dans cette région, la recherche de Nelu Zugravu sur le parcours évangélisateur de celui-ci est révélatrice et conclut sur l'inexistence de quelque source fiable que ce soit[233]. L'apôtre André n'aurait jamais prêché dans la Dobroudja et le mythe de sa présence ici serait une création récente, amplifiée tous les ans. Aujourd'hui on montre même la grotte où l'apôtre eût vécu et l'on y pratique son culte. De tels scénarios nous éloignent de la verité historique.

[230] C. Băjenaru, C. Dobrinescu, « Săpături de salvare în necropola romană a Tomisului », *Pontica* 41, 2008 ; les tombes 14 et 16 ont une orientation différente des autres. Elles ont un inventaire simple, une tasse et une lampe à huile, qui, en eux-mêmes, ne nous disent rien. Leur orientation diffère des autres.

[231] C. Băjenaru, « Un opaiț cu simboluri paleo-creștine descoperit la Tomis », *Pontica* 35-36, 2002-2003, p. 217.

[232] C. Chera, C. Mărgineanu, V. Lungu, « Noi descoperiri din necropolele tomitane », *Pontica* 17, 1984, p. 128-130, pl. 5.44.

[233] N. Zugravu, « Câteva probleme ale creștinismului din spațiul românesc în mileniul I în lumina izvoarelor literare », dans *Fontes historiae Daco-romanae christianitatis*, Iași, 2008, p. 17-132.

CHAPITRE 6

LA CITÉ ET LES MORTS

La cité de Tomis était entourée, au-delà de ses murs, par des nécropoles. Elles se succèdent au fil du temps au fur et à mesure que la ville s'agrandit, occupe de nouveaux territoires et son mur d'enceinte renferme une zone habitée plus large. Aujourd'hui nous disposons d'une carte de l'emplacement de ces nécropoles antiques autour de la ville. Elles entourent pratiquement la ville et s'étendent le long des routes antiques. Il s'agit de tombeaux de crémation, mais aussi d'inhumation. Assez souvent ils sont recouverts de tumuli. Parfois, ces tumuli comportent des sarcophages. Il doit y avoir eu des espaces funéraires familiaux sur lesquels nous n'avons pas encore beaucoup de données. Des stèles funéraires marquaient également les tombes, fournissant des informations sur les défunts. Une observation interessante est due à Alexandru Avram[1] concernant le nom de « stèle » (στήλη) (utilisé dans une inscription découverte à Dulgheru, près de Carsium (Hârșova)[2]. Avram pense que la stèle provient de Tomis, car l'occurrence du mot se retrouve quatre fois à Tomis[3] et rarement dans le reste des villes pontiques, en Paphlagonie, Thrace, Macédoine et, ce qui est plus interessant, en Nicomédie. Une autre information donnée par Al. Avram dans le même article concerne une épigramme funéraire[4] qui mentionne la place de la stèle par rapport au tombeau :

« …le très sage compagnon a érigé cette stèle devant la tombe… »

Dans certains cas il y avait des statues qui représentaient ces derniers ou des monuments allégoriques. Toutes ces catégories ne sont pas spécifiques de la ville de Tomis, elles sont communes à toutes les villes gréco-romaines. Le nombre relativement important de monuments conservés est significatif et a pu générer

---

[1] Al. Avram, « Sur quelques inscriptions possiblement tomitaines », dans R. Tsetskhladze, Al. Avram, J. Hargrave (éd.), *The Danubian Lands between the Black, Aegean and Adriatic Seas. Proceedings of the Fifth International Congress on Black Sea Antiquities (Belgrade, 17-21 Septembre 2013*), Oxford, 2015, p. 183-188.
[2] MINAC inv. 70. ISM V 128.
[3] ISM II 238, 246, 256, 276, *apud* Al. Avram, « Sur quelques inscriptions... », p. 185.
[4] A. Avram, « Sur quelques inscriptions possiblement tomitaines », p. 187, no. 7.

une série d'études permettant de mieux cadrer le phénomène artistique dans la région étudiée.

Nous traiterons des pièces destinées à conserver la mémoire privée de la famille et non pas les mérites civiques, qui s'expriment différemment[5], au moyen d'autres catégories de monuments. L'iconographie funéraire vient compléter le rituel accompli sur la tombe lors de l'enterrement et ultérieurement par des offrandes. Les pratiques funéraires sont accompagnées de symboles représentés sur le monument érigé sur le tombeau : le banquet funéraire, la représentation de certains mythes, la chasse, l'héroïsation sous la forme du cavalier, la vigne, la pomme de pin, ou des symboles apothropaïques telle la tête de méduse ou les mains soupines. Le portrait du défunt a, à la fois, une fonction de mémoire et de protection des membres de sa famille. Rappelons les processions lors desquelles étaient portés les portraits des ancêtres : une pratique romaine.

L'iconographie funéraire à Tomis était d'une variété assez réduite. On y distingue trois grandes catégories, inégalement représentées : le banquet funéraire, le défunt debout et le portrait. Un nombre réduit de stèles représentent la profession du défunt.

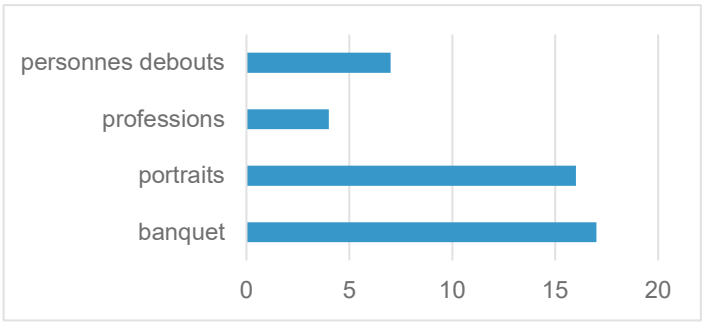


Tableau 4 : Les tèmes de l'iconographie funéraire

Le banquet funéraire est la catégorie représentée le plus souvent. Le support de cette représentation est la stèle funéraire. Le banquet est disposé sur la stèle en fonction des différentes variétés de celle-ci. Le champ du relief occupe toute la surface sur les stèles répandues dans les régions grecques de l'Empire romain. L'inscription en est placée sur le côté supérieur du cadre et/ou en dessous du champ du relief. Les stèles à plusieurs champs, du type danubien, dont l'un pour le relief et un autre pour l'inscription nettement séparés par des cadres, comportent parfois des éléments architectoniques. L'iconographie du banquet

[5] P. Schmit Pontel, « Evergétisme et mémoire du mort. À propos des fondations de banquets publics dans les cités grecques à l'époque hellénistique et romaine », dans G. Gnoli, J.P. Vernant (éd.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, 1990, p. 177-188.

funéraire fait partie d'une *koinè* avec des centres importants dans l'Asie Mineure où ce thème est dominant. Byzance se détache de ces centres et, aussi, Odessos, sur la côte ouest du Pont. Dans un article qui date déjà de plusieurs décennies[6] nous avons analysé les schémas et les modèles qui circulaient dans cet espace, d'une ville à l'autre, d'un atelier à l'autre. Des artisans itinérants, des cahiers de modèles ont certainement été à la base de cette uniformisation. La forme du support, de la stèle, avait moins d'importance, comme nous pouvons le voir dans de nombreux exemples où la scène du banquet apparaît sur des stèles différentes d'un point de vue formel. Une iconographie ayant des racines à l'époque hellénistique se trouve sur la stèle de Flavius Capito (ill. 5), vétéran de l'*ala Pannonica* sous Vespasien (69-79 ap. J.-C.)[7]. Sur cette stèle à deux champs, celui du relief et celui de l'inscription, la scène du banquet a quelques particularités de dessin qui se retrouvent à l'identique sur la stèle d'Odessos, de Demetrios, fils d'Artemidoros[8], sur une stèle de Menesteus de Messembrie[9] et sur quelques stèles de l'Asie Mineure[10], toutes ayant la forme grecque orientale. Caractéristique de ce schéma iconographique est la position des jambes du banqueteur : « la jambe gauche légèrement fléchie repose de toute sa longueur sur la *klinê*, tandis que la jambe droite est croisée par-dessus la gauche, le pied s'appuyant du talon au bord du lit. La plante du pied est fermement modelée, fortement arquée, se détachant nettement sur le fond de la stèle. La position des membres inférieurs est clairement visible grâce à la transparence du drapage plaqué sur les jambes, ce qui est rare »[11]. Identique aussi est le dessin du drapé de la femme assise au bout du lit dans une perspective de trois quarts. Ces trois stèles semblent trouver leurs origines dans un atelier commun. Les différences entre ces exemplaires résident dans la position et le nombre de serviteurs représentés au premier plan. Peut-être viennent-elles de l'intention de marquer le statut social du défunt. Toutes ces trois stèles datent du I^er^ siècle, comme aussi celle de la Propontide[12]. Si l'on parle des symboles funéraires, il faut mentionner le cheval, animal psychopompe, qui apparaît sur la stèle ci-dessus.

---

[6] M. Alexandrescu Vianu M., « Le banquet funéraire en Mésie Inférieure », *Dacia* 21, 1977, p. 139-160.

[7] MNA L 1537 ; G. Bordenache, « Temi e motivi della plastica funeraria d'età romana nella Moesia Inferior », *Dacia* 9, 1965, 259, fig. 5 ; M. Alexandrescu Vianu, « Les stèles funéraires de la Mésie Inférieure », *Dacia* 29, 1985, n° 185 ; E. Pfuhl, H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs*, 2 vol., Mainz am Rhein, 1977-1979, n° 1782 ; ISM II 170 ; S. Conrad, *Die Grabstellen aus Moesia Inferior. Untersuchungen zu Chronologie, Typologie und Ikonographie*, Leipzig, 2004, n° 126 ; M. Alexandrescu Vianu, « Le banquet funéraire », p. 140, premier modèle.

[8] Mihailov, IGB I^2^ 186 bis ; E. Pfuhl, H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs*, 1661.

[9] Mihailov, IGB I^2^ 338 ; E. Pfuhl, H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs*, 1660.

[10] *Ibid.*, 1632, pl. 238, la stèle de la Propontide du I^er^ siècle, apr. J.-C. ; M. Cremer, *Hellenistish-römische Grabstelen im nordwestlichen Kleinasien*, 2. *Bithynien,* Bonn, 1992, p. 21, NS 9, pl. 5.

[11] M. Alexandrescu Vianu, « Le banquet funéraire en Mésie Inférieure », p. 140.

[12] E. Pfuhl, H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs*, n°1632.

Un autre modèle du même thème iconographique, le banquet funéraire, on le retrouve à Tomis sur une stèle du I^er^ siècle, appartenant à Antigonos et Aulosanis[13] (ill. 57). La composition de la scène, la position et le rapport entre les deux personnages principaux, l'attitude des serviteurs sont caractéristiques de certaines stèles d'Odessos et Byzance au I^er^ siècle. De petits changements dans le schéma apparaissent au II^e^ siècle et sont conservés au III^e^ siècle, également. La datation des premières stèles a été faite sur la base de la coiffure féminine portée à l'époque julio-claudienne. Des changements notoires interviennent au cours des siècles suivants, dont le plus important nous semble le fait que les regards des deux personnages ne se rencontrent plus, la femme tournant son visage vers le spectateur (ill. 58), un signe précurseur de la frontalité tellement spécifique de l'art tardif qui se manifeste d'abord dans le milieu provincial[14].

Dans notre étude déjà mentionnée[15], nous avons identifié un schéma iconographique, qui devient typique des ateliers tomitains, caractérisé par la multiplication des personnages assis sur la *klinê* et par le dédoublement des figures féminines assises aux deux extrémités du lit. Le plus ancien et le plus proche des modèles gréco-orientaux se trouve sur la stèle de T. Valerius Germanus (ill. 59)[16], datée, selon l'inscription, de 56 et 86. Sur la *klinê* se trouvent deux personnages. La multiplication des personnages présents sur le lit funéraire est déjà connue dans le milieu grec de l'Asie Mineure sur des stèles hellénistiques, dans une scène plus aérée et plus élégante qu'il n'en apparaît à Tomis, notamment à Cyzique[17] (fig.31), Samothrace[18], aux alentours de la Prusse[19], mais manquant à Byzance.

[13] MNH inv. 18823 ; ISM II 165 ; S. Conrad, *ibidem,* 2004, 125, pl. 23.4.
[14] MNH 18 702 ; ISM II 172 ; M. Alexandrescu Vianu, « Portraits romains dans les collections de Bucarest », *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts* 110, 1995, p. 356-358, fig. 55 ; S. Conrad, *Die Grabstellen…*, n^o^ 129, pl. 27.4 ; A. Bâltâc *et al.*, *Muzeul Național de istorie…*, p. 170, n^o^ 167.
[15] M. Alexandrescu Vianu, *«* Le banquet funéraire sur les stèles de la Mésie Inférieure, schémas et modèles », *Dacia* 21, 1977, p. 151.
[16] MNH 18 746 ; ISM II 169 ; S. Conrad, *Die Grabstellen…*, n^o^ 128, pl. 27.1 ; A. Bâltâc *et al.*, *Muzeul Național de istorie…*, p. 171, n^o^ 168.
[17] G. Mendel, *Catalogue des monuments grecs, romains et byzantins du Musée Impérial Ottoman,* I–III, Constantinople, 1912-1914, n^o^ 1014, 1055 ; E. Pfuhl, H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs*, p. 1990 et suiv.
[18] *Ibidem*, n^o^ 975.
[19] G. Mendel*, Catalogue…*, n^os^ 1042, 1146.



Fig. 31

Ce même schéma apparaît aussi sur des stèles de la Macédoine[20] et de la Thrace[21] à l'époque romaine. L'individualisation des personnages selon les exigences des clients est évidente par les marques d'âge, de coiffure ou bien par la correspondance entre le nombre des personnages assis sur la *klinê* et ceux mentionnés dans l'inscription. Sur la stèle de Kallistos, fils de Midas (ill. 60)[22], la différence d'âge entre la femme et la fille du personnage est évidente par la taille des figures, l'épouse étant représentée à droite du lit à la même hauteur que son mari, selon le principe de l'isocéphalie, en position frontale. Par contre, sa fille, à gauche du lit, a des dimensions beaucoup plus réduites et elle est tournée seulement de trois quarts vers le spectateur. « La hiérarchie des deux images entraîne des nuances de grandeur et de position vis-à-vis du spectateur : la position frontale étant celle choisie pour les images offertes à l'adoration, on peut déduire de ce relief que, dans la conception manifestée par les monuments de Tomis, la place d'honneur était à droite de la *klinê*. Cette stèle date de la première moitié du

[20] M. Alexandrescu Vianu, « Les stèles funéraires de la Macédoine », *Dacia*, N.S. 19, 1975, p. 189.
[21] IGB III, 1-2.

[22] MNH 18 824 ; ISM II 187 ; M. Alexandrescu Vianu, « Portraits romains », p. 358-360, nº 57, fig. 57 ; S. Conrad, *Die Grabstellen…*, nº 135, pl. 43.1 ; A. Bâltâc *et al.*, *Muzeul Național de istorie*..., p. 172, nº 169.

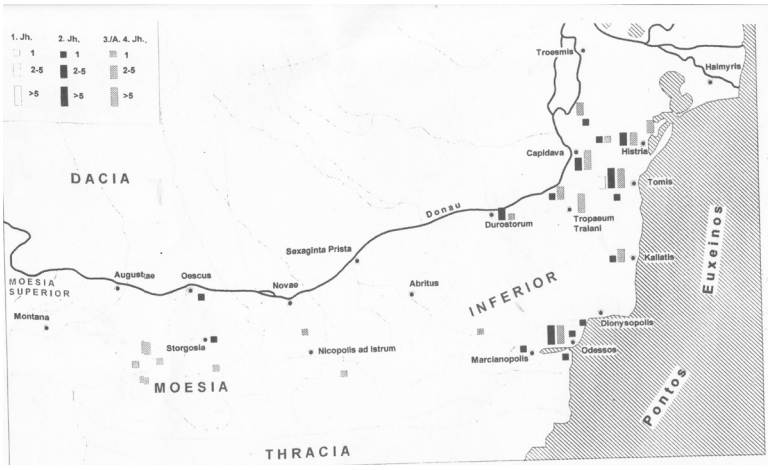
II^e siècle et on y surprend les premiers indices d'une désagrégation des normes classiques de composition d'un tableau, ce qui suppose que ses éléments constitutifs soient utilisés en tant que parties séparées et non comme composantes d'un entier. Du point de vue stylistique ce monument se situe au bout du chemin qui mènera à la décomposition des formes classiques. »[23]. Formellement, ces stèles se rattachent au groupe des stèles d'origine grecque orientale. Mais le schéma s'applique aussi à des stèles de grandes dimensions, à plusieurs champs, comportant des éléments architectoniques de type danubien. Une stèle avec un fronton triangulaire et petits acrotères d'angle, avec un champ du relief bordé de pilastres abrite la scène du banquet, puisant ses origines dans le même type de schéma tomitain corrompu (ill. 61)[24]. Deux personnages masculins sur la *klinê,* de dimensions différentes, l'épouse à droite du lit sur un trône, un enfant à gauche, debout, et un autre devant le lit. Dans ce cas aussi, nous rencontrons une tentative d'application du principe de l'isocéphalie et de la frontalité. La stèle appartient à la famille de Saturninus, fils de Bitus, une famille de Thraces romanisés. Le nombre des personnages de l'inscription correspond au nombre de ceux représentés. C'est ainsi que la scène acquiert une concrétude qu'elle n'avait pas à l'époque plus réculée, quand elle s'élevait à un niveau symbolique. Cette évolution du banquet funéraire ne date pas d'avant la fin du II^e siècle, mais surtout du III^e siècle.

Les ateliers artisanaux reprennent le thème et le modèle, l'interprètent à leur niveau de spécialisation. Ici, on ne trouve plus le marbre comme matériau sculptural, mais une pierre assez difficile à travailler. Nous illustrons avec une stèle d'atelier rural comme celle de l'ill. 62[25], qui ajoute au banquet funéraire quelques symboles tels que guirlande soutenue par des génies funéraires et la tête de méduse.

Le schéma tomitain du banquet funéraire se répand dans d'autres centres de la Scythie Mineure et devient un thème commun. Il occupe un champ sur les stèles grandes de type danubien, avec plusieurs personnages sur la *klinê* et des compagnes assises à l'extrémité droite du lit. Des centres comme Capidava[26], Durostorum [27] produisent de telles stèles. Une carte de la diffusion de l'iconographie du banquet funéraire dans la Mésie Inférieure due à Sven Conrad, que nous reprenons[28], montre aussi clairement que possible l'intensité de la

[23] M. Alexandrescu Vianu, « Le banquet funéraire », p. 153.
[24] MNA L 171 et 183 ; M. Alexandrescu Vianu, « Les stèles funéraires de la Macédoine », p. 154-155, fig. 8.2 ; S. Conrad, *Die Grabstellen…*, 139, pl. 422.
[25] MNA L 201 ;
[26] MINAC inv. II 33035 ; M. Alexandrescu Vianu, « Les stèles funéraires de la Macédoine », p. 153, fig. 8.3; S. Conrad, *Die Grabstellen…*, 251, pl. 104.1 : d'autres stèles : *ibid.*, 246, pl. 99.2 246, pl. 99.2.
[27] *Ibid.,* 301, pl. 83.3; 303, pl. 84.1.
[28] *Ibid.,* pl. 19.

présence de ce thème seulement dans la Scythie Mineure avec une concentration sur la route Tomis–Axiopolis–Capidava et le long du Danube jusqu'à Durostorum. Il est difficile de ne pas y voir une influence des ateliers de Tomis à partir desquels ce thème se répand vers les ateliers locaux, qui l'adaptent à la forme de la stèle de type danubien.



Carte1 de la propagation du thème du banquet funéraire,
apud S. Conrad, *Die Grabstellen…*, pl. 19

Personnages masculins debout, frontaux est un autre thème iconographique rencontré sur les stèles de Tomis. Nous l'illustrons avec une belle stèle érigée pour Theokritos, fils de Théocritos (ill. 63)[29], armateur (ναυκλήρος), érigée par sa mère Rufeina, fille de Iason. Sur le fond d'un édifice formé de deux colonnes, dont pendent deux guirlandes, est représenté un personnage masculin debout, portant un *himation* qui couvre tout son corps, le bras droit plié sur la poitrine, la main sortant de dessous le drapé de son manteau. C'est le type de représentation « Aeschines », de tradition grecque. L'inscription est gravée sous le champ du relief.

En dessous est représenté un navire[30], allusion à la profession de Théocritos. La stèle est datée du milieu du II^e^ siècle, environ. Cette stèle se situe aussi dans la catégorie des stèles illustratives du métier, comme les deux autres qui suivent. Elles ont été érigées pour deux acteurs ou, peut-être, auteurs de pièces

[29] MNA inv. L 590 ; G. Bordenache, « Temi e motivi della plastica funeraria… », 279 ; M. Alexandrescu Vianu, « Les stèles funéraires de la Mésie Inférieure », n° 107, pl. 7.1; ISM II n° 186 ; S. Conrad, *Die Grabstellen…*, n° 147 ; A. Bâltâc *et al.*, *Muzeul Național de istorie*..., n° 173.
[30] O. Bounegru, « Beiträge zur Handelsschiffahrt im westlichen Schwarzen Meer in hellenischer und römischen Zeit », *Münstersche Beiträge zur antiken Handelsgeschichte* 1984, 3, n° 3, fig. 2.1.

de théâtre[31] (ill. 64, 65). Les deux présentent un personnage âgé, barbu, aux cheveux longs, debout, vêtu d'un *himation*, un rouleau à la main gauche, la main droite repliée vers le visage en signe de tristesse. C'est l'image standard pour les philosophes ou les poètes. A côté, en bas, un masque de théâtre. Les deux stèles ont la même forme, elles provenaient probablement du même atelier. Dans la même catégorie des stèles dans lesquelles le personnage est représenté avec les attributs de son métier sont également comprises deux stèles de gladiateurs[32] (ill. 66), une stèle d'un *speculator* pontique[33] ainsi que la stèle d'Aurelius Sozomenos, fils de Zotichos, de Byzance, qui est représenté dans un char tiré par un bœuf[34] (ill. 67). La forme de ces stèles est du type grec oriental.

Un autre thème iconographique important rencontré à Tomis est celui des portraits en buste figurés sur les stèles. Cette mode iconographique apparaît sous l'influence romaine dans la région de la Mésie Inférieure ainsi que dans les centres de l'Asie Mineure. Dans cette catégorie se trouve la stèle d'Attalos[35] (ill. 68), un gladiateur tué par un buffle lors d'un combat en arène, au fronton arrondi bordé d'une part et d'autre par de petits acrotères, sous lequel est gravée l'inscription. Au fronton sont représentés deux bustes, celui d'Attalos et celui de son épouse. L'homme porte les cheveux en masse compacte ronde autour de la tête et des boucles pendantes sur le front, coiffure influencée par la seconde coiffure de Septime Sévère (Sérapis). Quant à la femme, elle est coiffée à la manière de la première coiffure de Julia Domna, aux cheveux partagés par une raie médiane et qui couvrent en masses compactes les oreilles. Le champ de l'inscription est encadré par des pilastres aux chapiteaux corinthiens. Nous en retrouvons une étroite analogie de forme sur une stèle de Sinope[36] (fig. 32), un centre avec lequel les relations étaient constantes.

---

[31] MNH inv. 81.368 et MNA L 593 ; M. Alexandrescu Vianu, « Les stèles funéraires de la Mésie Inférieure », nº 18 *ter* ; S. Conrad, *Die Grabstellen…*, nº 149 et 150.

[32] MNA L 604 : M. Alexandrescu Vianu, « Les stèles funéraires de la Mésie Inférieure », p. 74, nº 19 ; ISM II 344 ; E. Pfuhl, H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs*, nº 1255 ; S. Conrad, *Die Grabstellen…*, nº 151 ; MINAC inv. 208 : M. Alexandrescu Vianu, *ibidem*, p. 76, nº 161 ; ISM II nº 343 ; S. Conrad, *Die Grabstellen…*, nº 152 ; Z. Covacef, *Sculptura antică*, nº 96.

[33] MINAC inv. 15.924 ; ISM II, nº 327 ; S. Conrad, *Die Grabstellen…*, p. nº 167, pl. 131.3 ; Z. Covacef, *Sculptura antică...,* nº 94, fig. 111-112.

[34] MNH inv. 18.783 ; ISM II, nº 257 ; S. Conrad, *Die Grabstellen…*, nº 166 ; A. Bâltâc *et al.*, *Muzeul Național de istorie*..., nº 176.

[35] MNI 18 801 ; ISM II nº 340 ; M. Alexandrescu Vianu, « Portraits romains *»,* p. 360, nº 59 ; S. Conrad, *Die Grabstellen…*, p. 169, nº 161.

[36] E. Pfuhl, H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs*, nº 1183.



Fig. 32

Des niches au bord supérieur arrondi encadré dans une stèle de forme rectangulaire[37] nous rencontrons, par exemple, sur la stèle du MNA L 657 (ill. 69), érigée pour un *signifer*[38], comme on peut en juger d'après son costume, un *sagum* attaché sur l'épaule avec une fibule, porteur du drapeau de sa garnison (probablement). La main gauche sur la poitrine fait le geste de dévotion avec deux doigts. La datation de Sven Conrad pour cette pièce est de l'époque flavienne. Etant donné que la stèle est brisée au niveau inférieur du buste, nous ne sommes pas sûre qu'il ne s'agissait pas d'une représentation du personnage debout.

Plus ancienne est la stèle (ill. 4)[39] dont le portrait est encadré dans une même niche arrondie au bord supérieur. Sa datation a déjà été discutée dans ce volume[40]. Il est difficile de dire si ces deux stèles sont liées à la production des centres de l'Asie Mineure ou directement aux régions italiques, que, par ailleurs, nous croyons être à l'origine des celles de l'Asie Mineure.

D'un autre horizon artistique proviennent les stèles que nous avons appelées, dans une étude plus ancienne, « danubiennes »[41], parce qu'elles sont liées à la constitution du *limes* danubien de la Mésie en tant qu'art qui commence dans les camps militaires et s'étend aux villes construites autour d'elles pour gagner ensuite l'ensemble du territoire. Il s'agit de stèles de grandes dimensions, aux champs bien définis, séparés pour le relief et l'inscription, le cadre orné de vrilles de vignes ou de lierre. Elles comportent des éléments architectoniques libres ou englobés. Dans certains cas elles portent le portrait du défunt[42].

Nous nous référerons à nouveau à une carte dressée par Sven Conrad montrant la propagation en Mésie Inférieure des stèles à portraits en buste[43], illustrative de la pénétration de ce thème depuis le *limes* danubien, comme une mode qui se répand par les Romains. Tomis qui est, par son caractère de ville en plein développement, soumise à toutes les influences, reprend ce thème, par ailleurs très peu présent dans les autres villes grecques de la province.

---

[37] On rencontre de telles stèles dans toute la région de la Mésie Inférieure, à Strahilovo, Karaisen, Târnovo, Dimum, Durostorum, Oescus, Montana, voir S. Conrad, *Die Grabstellen…*, *passim*.

[38] MNA L 657, ISM II, 178 ; S. Conrad, *Die Grabstellen…*, nº 188 rejette le lien entre l'inscription MNIR et le relief ; E. Pfuhl, H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs*, nº 2115, insère cette stèle comme *unicum* parmi les stèles micrasiatiques comme étant la représentation d'un militaire.

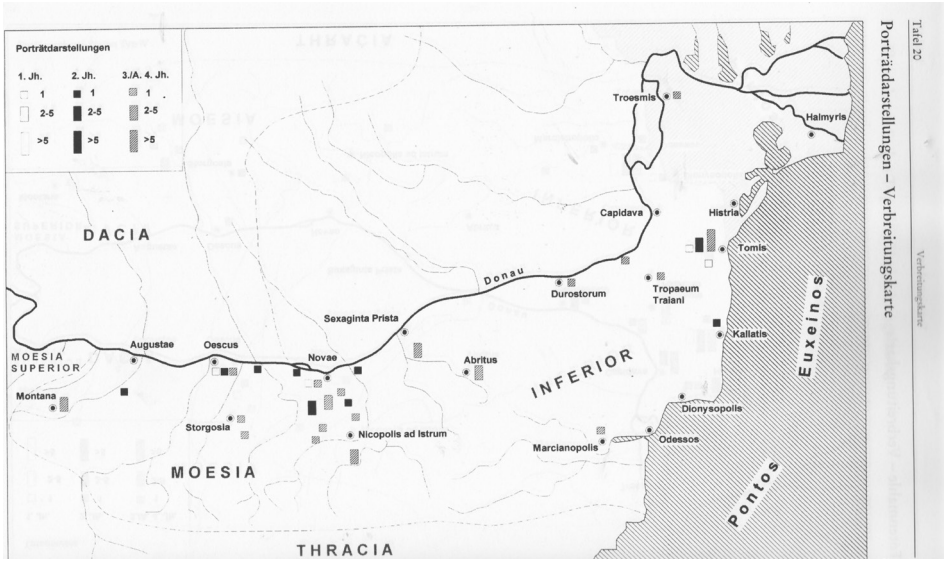
[39] MINAC inv. 30059.

[40] Ici p. 31 dans le chapitre 2.

[41] M. Alexandrescu Vianu, « Les stèles funéraires de la Mésie Inférieure », p. 57-79.

[42] MNA L 36, stèle de P. Valerius Pacatus, *beneficiarus consularis duplicatus*, ISM II nº 193 ; MNA L 315, stèle de Sextus Catonius Terminalis de la Vᵉ légion Macedonica, ISM II nº 466, S. Conrad, *Die Grabstellen…*, nº 295, pl. 108.1 ; MNA L 92 ISM II nº 302.

[43] S. Conrad, *Die Grabstellen…*, pl. 20.



Carte 2 : Les stèles à portraits en buste, *apud* S. Conrad, *Die Grabstellen…*, pl. 20

Les portraits que nous rencontrons sur les stèles sont produits par des ateliers artisanaux, étant plus ou moins bien réalisés. Il est important qu'ils offrent des informations sur le genre, éventuellement l'âge, le statut et la mode en termes de coiffure. La stèle de Chrysion, fille de Démosthènes, épouse d'Aphos[44], la représente la tête recouverte d'un manteau qui indique son statut de femme mariée. La coiffure suit la mode de l'époque des premiers Sévères. Cette stèle a été découverte dans une nécropole.

Le portrait d'un homme dont le nom n'a pas été conservé nous impressionne par sa force[45] (ill. 70). L'essentialisation du portrait à quelques traits définitoires nous montre un homme mûr, le regard direct et pénétrant, les cheveux courts, rendus comme une calotte, la moustache et la barbe en style impressionniste, les lèvres épaisses. La datation, par la technique de réalisation des cheveux et du visage, est de l'époque de Philippe l'Arabe (datation de Sven Conrad).

Les statues funéraires. Cette catégorie a déjà été discutée dans ce volume[46], car, le plus souvent, il est difficile de distinguer les statues funéraires des statues honorifiques. Les types iconographiques sont ceux consacrés pour les deux catégories. Pour les statues masculines, *pallium* ou toge sont utilisés

[44] ISM II, 282 ; S. Conrad, *Die Grabstellen…*, nº 158, pl. 56.4 (avec toute la bibliographie).
[45] MINAC inv. 6299 ; S. Conrad, *Die Grabstellen…*, nº 163, pl. 57, 2.4.
[46] Voir chapitre 4.

indifféremment. Mais le choix n'est pas fortuit, le vêtement indiquant la position du personnage représenté par rapport à son rôle et son niveau sociaux, à l'appartenance culturelle, à son option civique. Les officiels étaient souvent représentés en toge, en soulignant ainsi l'adhésion au nouvel ordre politique et culturel. On dispose ainsi d'une série de statues de personnages représentés en toge qui s'étale sur quelques siècles, sans pouvoir dire s'il s'agit de statues honorifiques ou funéraires. Il y a aussi des statues masculines représentées en *himation* qui affirment de la sorte l'appartenance à la culture grecque dans la tradition où ils se situent.

Un portrait féminin découvert à Constanța, dans la zone des nécropoles tomitaines, rue Cuza Vodă, nous autorise, dans une certaine mesure, à le considérer comme funéraire ; il faisait probablement partie d'une statue féminine[47] (ill. 71). La coiffure bien caractérisée, aux cheveux riches, tombant le long du visage jusqu'au milieu du cou, recouvrant les oreilles, tressés à l'arrière dans une natte attachée au sommet de la tête, suit la mode impériale de l'époque des Sévères. Sa première éditrice l'a daté justement selon cette coiffure de l'époque d'Otacilia, une datation qui peut être prise en considération. Le fait que les cheveux couvrent les oreilles, mais aussi la douceur et la rondeur du visage, le front triangulaire haut, hérité des modèles antonins, nous fait nous demander si le portrait ne pourrait être un peu plus ancien, datant de l'époque des premiers Sévères (autour du temps de Plautilia, épouse de Caracalla).

Il est vrai que cette manière de fixer les cheveux au sommet de la tête apparaît dans la mode d'Otacilia. Mais le portrait de celle-ci et les portraits de son temps ont les oreilles découvertes, et la figure en est plus aiguë, plus fortement caractérisée. Le plus probable est que le portrait reflète les deux modes existant le long de sa vie. Cette coiffure combine la mode des femmes du temps de Caracalla mais elle est adaptée à la nouvelle mode de l'époque d'Otacilia. Le portrait, compte tenu de ces éléments, peut bien avoir été réalisé quelque temps après 244-250.

Les sarcophages

Les sarcophages, cette dernière demeure du décédé, en marbre ou, dans certains cas, en pierre locale, assurent, grâce à ces matériaux considérés comme indestructibles, une protection éternelle du corps[48]. Les sarcophages de Tomis, comme ceux de toute la Dobroudja, sont des produits ou des imitations du type produit dans les carrières de Proconnèse[49]. Ce sont de grands sarcophages avec

[47] MINAC inv. 1877 ; Z. Covacef, *Sculptura antică*..., nº 81, fig. 96.
[48] P. Zanker, B.C. Ewald, *The Imagery of Roman Sarcophagi*, Oxford, 2012, p. 21.
[49] M. Alexandrescu Vianu, « Les sarcophages romains de la Dobroudja », *Revue des Études Sud- Est européennes* 8, nº 2, 1970, p. 269-318. J. B. Ward Perkins J, « Nicomedia and the Marble Trade », *Papers of the British School at Rome* 48, 1980, p. 23-69, pl. 9-27 ; G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München, 1982, p. 32.

des couvercles à deux versants, un fronton sur les petits côtés et des acrotères d'angle massifs. Parfois ces acrotères sont décorés de symboles végétaux (demi-palmettes associées à des feuilles d'acanthe ou de lotus, devenues des palmettes entières quand la décoration est placée sur les deux facettes de l'acrotère) ou du portrait du défunt[50]. Dans un cas, l'acrotère est orné d'« un lion tenant une patte sur une tête de taureau (lion tauroctone), un motif connu dans l'art funéraire » [51] ou encore de génies ailés (ill. 72). La cuve peut aussi être décorée de symboles de la profession[52] (ill. 73), ou qui définissent l'univers féminin[53] (ill. 74). Sur la cuve l'inscription est gravée à l'intérieur d'une *tabula ansata.*

Dans la capitale de l'empire, à Rome, ces sarcophages étaient placés dans des chambres funéraires, constructions architectoniques plus petites ou plus grandes, souvent décorées de statues et de fresques[54]. On y accomplissait des rituels d'inhumation et de commémoration. En Dobroudja, les fouilles ont montré qu'au moins dans certains cas, les sarcophages étaient couverts de *tumuli*[55]. L. Oța[56] identifie dix-huit sarcophages, couverts de *tumuli*, situés un peu partout dans le territoire de la province. Les autres se trouvaient probablement à la vue de tous ou dans des chambres funéraires, sur lesquelles nous avons très peu d'informations. Les libations et les offrandes étaient pratiquées au bord du *tumulus*.

Dans une étude sur les tombeaux d'inhumation dans les sarcophages, L. Oța répertorie vingt-quatre sarcophages provenant de Tomis[57]. Parmi ceux-ci,

---

[50] Sarcophage d'Alexandros, fils de Zmaragdos, en marbre de Proconnèse, portrait de la fin du II^e^ siècle, cf. M. Alexandrescu Vianu, « Les sarcophages romains de la Dobroudja », p. 281-282, cat. 2, fig. 7.

[51] *Ibid.*, p. 284-285, cat. 7. L'analyse du décor atteste le travail de deux artisans, l'un qui crée des formes harmonieuses, libres, naturelles et l'autre plus rigide et maîtrisant moins son travail. On ne peut dire si le sarcophage est arrivé à Tomis de Proconnèse avec des indications du décor, ce qui expliquerait les différences de style, ou bien s'il a été exécuté entièrement sur place.

[52] Grand sarcophage en marbre de Proconnèse, avec, sur la cuve, les symboles d'un agoranome, identification de L. Robert d'après un pond mis au jour à Callatis publié par C. Moisil, *Studii și cercetări de numismatică*, I, p. 276, n^o^ 32, pl. V, fig. 10, cf. M. Alexandrescu Vianu, « Les sarcophages romains... », p. 280, cat. 1. Dernièrement, ead., « Les ateliers de sculpture dans la Mésie Inférieure. Les relations avec la Bithynie », *Caiete ARA* 12, 2021, p. 56, n^o^ 2.

[53] Z. Covacef, *Sculptura antică*..., p. 228, pl. 41.3 ; M. Alexandrescu Vianu, « Les sarcophages romains... », p. 57, n^o^ 3. Représentations de l'inventaire de toilette d'une femme : boîte, miroir, oenochoe, peigne : « C'est une œuvre locale exécutée selon les modèles des sarcophages importés de Bithynie » (p. 57).

[54] P. Zanker, B.C. Ewald, *The Imagery of Roman Sarcophagi*, p. 24.

[55] L. Oța, « Morminte de inhumație în sarcofag din Moesia Inferior », SCIVA 63, n^os^ 3-4, 2012, p. 225- 268.

[56] *Ibid.*, p. 228.

[57] *Ibid.*, p. 227.

neuf étaient en marbre de Proconnèse[58], selon les analyses, mais surtout selon leur typologie qui ne laisse aucun doute sur la provenance[59].

Nous dirons quelques mots sur un sarcophage découvert à Barboși, et non pas à Tomis, qui offre des informations précieuses pour toute cette catégorie de monuments. Il s'agit d'un sarcophage de très grandes dimensions (ill. 75), découvert intact, avec le squelette et l'inventaire intacts, le dernier formé d'armes, parmi lesquelles une lance. Sur la cuve il y avait une inscription au minium, aujourd'hui complètement effacée, exécutée lors de l'envoi du sarcophage, portant le nom d'Alphénus Modestus, stratège de Cyzique à l'époque de Septime Sévère[60]. Cette information corroborée avec l'identification du marbre comme provenant des carrières de Proconnèse nous indiquent le lieu d'origine du sarcophage. Cyzique était l'une des portes d'exportation des artefacts de Proconnèse vers la Mer Noire. De là arrivaient également des produits des ateliers de cette ville, ainsi que des artisans, avec leurs modèles iconographiques, qui s'ancraient par la suite dans ces régions du nord de l'Empire. Cyzique, comme d'autres centres de la Bythinie (Prusias, Nicomédie), créa ainsi une *koinè* artistique avec la Thrace et la Mésie Inférieure. Toutes ces pièces sont des produits des carrières de Proconnèse ou de quelques artisans qui reproduisaient en pierre locale les sarcophages de type proconnésien. Parfois ces sarcophages ramenés de Proconnèse tout montés sont personnalisés dans les ateliers locaux. Une observation similaire a été faite aussi par H. Gabelmann sur les sarcophages d'Italie du Nord, dont certains proviennent des carrières de Proconnèse, transportés par mer jusqu'à Ravenne et adaptés au goût du commanditaire dans les ateliers locaux. Nous pouvons expliquer ainsi la ressemblance architectonique entre les sarcophages de Tomis et les sarcophages de Modène, Ferrare, Vérone, qui appartiennent au groupe ravennate[61]. En ce qui concerne le décor des acrotères du grand sarcophage à symboles de Tomis[62], celui-ci présente une analogie très

[58] Des analyses isotopiques ont été faites pour le grand sarcophage de Barboși, tant pour le marbre de la cuve que pour celui du couvercle. Les données en sont : δ^{13} C : 3.737 , δ^{18} O -2.560 (milieu de la cuve) ; δ^{13} C : 3.684, δ^{18} O -2.024 (coin gauche de la cuve) ; δ^{13} C : 2.867, δ^{18} O -1.357 (milieu du couvercle).

[59] M. Alexandrescu Vianu, « Les sarcophages romains... », p. 269-318.

[60] D. Mona, P. Pensabene, *Marmi di Asia Minore*, Rome, 1977, p. 155, s'occupent de la modalité d'inscrire les blocs de marbre qui sortent des carrières, tout en prenant comme exemple le sarcophage de Barboși. Les carrières deviennent propriété de l'Etat depuis l'époque de Tibère ; cf. N. Aşgari, dans E. Akurgal (éd.), *Proceedings of the International Congress of Classical Archaeology (23-30.09.1973)*, Ankara – Izmir, 1978, I, p. 467 et suiv.

[61] H. Gabelmann, *Die Werkstattgruppen die oberitalischen Sarcophage*, Bonn, 1973, p. 191.

[62] M. Alexandrescu Vianu, « Les sarcophages romains... », p. 280, cat. 1, fig. 1-2 ; ead., « Ateliers de sculpture dans la Mésie Inférieure. Les relations avec la Bithynie », *Caiete ARA* 12, 2021, p. 56. Marbre de Proconnèse. Le sarcophage est richement décoré, autant sur les acrotères que sur la face

étroite avec un sarcophage de Chalcédoine[63]. L'on pourrait supposer un même atelier pour les deux sarcophages, cet atelier unique s'étant trouvé dans la zone d'influence de Proconnèse. Chalcédoine est située sur la route antique qui relie la Nicomédie et la Propontide, juste au détroit qui mène à la Mer Noire. L'aspect général de la nécropole de Chalcédoine, la proportion entre les sarcophages en marbre et ceux en pierre locale, leur simplicité, décorés le plus souvent uniquement d'une *tabula ansata* posée sur la façade longue du sarcophage, est très proche de ce que nous trouvons dans les nécropoles de la Scythie Mineure. Des *tabulae ansatae* de la même forme (type 1 et 2)[64] se retrouvent, hormis Chalcédoine, le plus souvent en Bithynie et à Byzance[65], de l'autre côté du Bosphore, au III^e^ siècle. L'étude des nécropoles du nord-ouest de l'Asie Mineure a conduit N. Aşgari à la conclusion que le lieu de provenance de ce sarcophage se trouve en Bithynie, dans les ateliers de Proconnèse, où travaillaient des artisans de Nicomédie. Leurs marchandises se sont propagées avec eux en Macédoine, à Thessalonique, Thasos, les Balkans, la Mer Noire et le nord de l'Italie[66].

Mais qui était donc inhumé dans ces sarcophages ? Le coût de ceux-ci, surtout si le sarcophage était en marbre, était supérieur à celui d'une simple stèle. Nous avons quelques inscriptions qui fournissent quelques précisions. Un sarcophage est commandé par un Nicomédien, un certain Damostratos, fils de Heras, pour sa mère[67]. Le sarcophage est en marbre de grandes dimensions (la cuve mesure 2,04 m de long, 1,12 de large, 0,85 de haut), sans décor. Nous ne pouvons que deviner quel aurait été le statut professionnel de Damostratos. C'était probablement un marchand ou un tailleur en pierre, originaire de Nicomédie, installé à Tomis avec sa famille. Castresius, le commanditaire d'un autre sarcophage[68], a une condition sociale modeste, ce que nous apprend l'inscription, qui dit qu'il était l'administrateur d'un riche ex-centurion *primpilus* Iulius Fronto. Sa condition doit avoir été de *libertus,* ce que n'exclut pas une position économique confortable. Toutefois le sarcophage dont seule la cuve a été

principale de la cuve, avec les symboles de la profession du défunt – un agoranome, selon l'interprétation de L. Robert. Le sarcophage a certainement été apporté de l'un des centres de traitement du marbre de Proconnèse, sa taille ne permettant pas le transport de la matière première. Il a la même construction architectonique que le sarcophage de Barboşi. La personnalisation par la représentation des insignes de la fonction du bénéficiaire conduit à l'hypothèse de son achèvement en Dobroudja.

[63] N. Aşgari, N. Firatli, « Die Nekropole von Kakchedon », dans S. Sahin, E. Schwertheim, J. Wagner (éd.), *Studien zur Religion und Kultur Kleinasien. Festschrift für F.K. Dörner*, Leiden, 1978, p. 79, cat. SR 16, fig. 36.

[64] *Ibid.*, p. 37 ; M. Alexandrescu Vianu, « Ateliers de sculpture... », p. 57, fig. 1.

[65] *Ibid.*, p. 49.

[66] N. Aşgari, N. Firatli, « Die Nekropole von Kakchedon », p. 50.

[67] ISM II 281. M. Alexandrescu Vianu, « Les sarcophages romains... », p. 282, cat. 3 ; ead., « Atelierele de sculptură din Moesia Inferior 2. Relațiile cu Bithynia », SCIVA, 59, 2008-2009, p. 64.

[68] ISM II 289 ; M. Alexandrescu Vianu, « Les sarcophages romains... », n° 14.

conservée est en calcaire, non pas en marbre. Nous ne pouvons pas tirer des conclusions de deux cas seulement, mais l'accès à ce type de monuments semble être permis à une classe moyenne ayant des revenus moyens. Nous savons que la fortune d'un citoyen ne dépendait pas toujours de sa position sociale. Il y a toute une classe de libertes, anciens esclaves libérés, qui aquit des fortunes confortables.

Les sarcophages proconnésiens sont dans la catégorie des ceux dont le prix est inférieur par rapport aux autres types produits par d'autres centres. Le marbre des carrières de Proconnèse était aussi moins cher. Les sarcophages romains ornés sur les quatre faces de scènes en relief, représentant des mythes tels qu'ils apparaissent à Rome ou à Athènes, étaient certainement beaucoup plus chers[69]. Comme nous l'avons vu, la décoration des sarcophages tomitains est pauvre, se limitant à quelques symboles funéraires et des indications concernant les personnes auxquelles ils étaient destinés.

Constructions funéraires

Une catégorie de monuments funéraires réservés probablement aux habitants les plus riches de Tomis est celle des mausolées[70]. Il n'y a pas de découvertes de telles constructions, mais quelques fragments de frises ont été conservés qui étaient certainement inclus dans des constructions funéraires[71] plus grandes. Une porte d'un tel monument a été publié par G. Bordenache[72] (ill. 76). Elle a été découverte en dehors de la ville, dans un tombeau à voûte, ayant des restes de peintures aux mûrs d'après la description donnée par Netzhammer[73] au début du siècle passé. Cette porte se trouvait à l'entrée, brisée en plusieurs fragments. Elle était en pierre grossière. Une analyse minutieuse de Gabriella Bordenache a reconstitué l'ensemble. Le décor est organisé sur quatre panneaux à deux registres. Sur les panneaux supérieurs, à gauche, la déesse Isis tenant des sistres dans les deux mains, à droite Aphrodite, identification assurée par un petit Eros à l'arc. Les panneaux inférieurs représentent à gauche un paysage égyptisant à l'oiseau ibis sous un arbre. Sur le panneau de droite, un personnaje nu, devant un arbre. Une ancienne interprétation voyait dans ce personnage, une figuration de l'Adam biblique. Cette identification a été rejeté par Gabriella Bordenache, qui avance pluôt l'hypothèse d'un Heraclès. La chronologie de cette porte serait, d'après l'éditrice, de la première moitié du IV^{e} siècle. Gabriella Bordenache a rejeté l'hypothèse d'un tombeau chrétien, voyant dans ces représentations une expression d'un syncrétisme payen tardif. Ce que nous pouvons ajouter, c'est que

[69] P. Zanker, B.C. Ewald, *The Imagery of Roman Sarcophagi*, p. 23.
[70] A propos de ce sujet, Z. Covacef, *Arta sculpturală în Dobrogea*, Cluj- Napoca, 2002, p. 230.
[71] *Ibid.*, p. 230-232.
[72] MNA L 500 ; G. Bordenache, « Un documento tardo di sincretismo pagano », *Studii Clasice* 10, 1968, p. 177-183 ; SGR p. 138, n^{o} 310, pl. 138-139.
[73] R. Netzhammer, *Die christlichen Altertümer der Dobroudscha*, Bucarest, 1918, p. 79, fig. 14-15.

ce type de porte à panneaux est connu depuis le II^e siècle en Phrygie et se répand en un peu partout en Asie Mineure[74]. Le fait qu'une telle porte de fabrication locale se trouve à Tomis est une conséquence des liens durables des ateliers de la Scythie Mineure avec ceux de Nicomédie, de Dokimeion et des autres centres artistiques du Proche-Orient. Les tombeaux à chambres funéraires sont connus à Tomis. On en a trouvé plusieurs, décorés de peintures. Mais ils ne font pas le sujet du présent livre.

Une frise, qui se trouve au MINAC[75] (ill. 77), appartenait certainement à un monument funéraire. Elle est décorée d'une scène de chasse, thème commun au répertoire funéraire. On peut y ajouter deux frises qui se trouvent au MNI. L'une représente aussi la chasse[76], l'autre une amazonomachie[77]. Il est évident qu'à Tomis il y avait des ateliers qui, au III^e siècle, réalisaient de telles frises pour de petits monuments funéraires. Une autre pièce, MNA L 146[78], présente, sous une rangée d'arcades soutenues par des pilastres aux chapiteaux ornés de feuilles d'acanthe, des images divines, dont la seule conservée est Sélène, se déplaçant vers la gauche, ses vêtements agités par le mouvement, la lune derrière sa tête, une torche dans la main gauche.

Une œuvre très soignée est un pseudo-édicule profond, bordé de pilastres cannelés, sur laquelle est représentée une femme sur une *kliné*, la partie supérieure du corps frontale, tenant un chiot contre sa poitrine[79] (ill. 78). La coiffure est soigneusement rendue, inspirée de celle de Faustina Maior, avec un « chignon de nattes » au sommet de la tête, ce qui date le monument de la seconde moitié du II^e siècle. Le revers ainsi que le bord inférieur ne sont que dégrossis, ce qui prouve que la pièce était placée dans une construction funéraire plus grande.

Les fouilles archéologiques n'ont pas permis, jusqu'à présent, d'identifier de telles constructions. Il faudra descendre vers la fin du siècle et le début du siècle suivant pour avoir des chambres funéraires décorées de peintures. Mais ces dernières font partie d'un autre chapitre de l'art tomitain.

---

[74] M. Waelkens, *Die kleinasiatischen Türsteine: Typologische und epigraphische Untersuchungen der kleinasiatischen Grabreliefs mit Scheintür*, Mainz, 1986.

[75] MINAC inv. 5204 et 32 907, hauteur 0, 48-0,50 ; largeur 1,54 + 0,51 ; épaisseur 0,052 m ; Z. Covacef, *Sculptura antică…*, p. 258, cat. 122, fig. 146.

[76] A. Bâltâc *et al.*, *Muzeul național de istorie…*, cat 161, hauteur 0,525 ; largeur 0,42 ; épaisseur 0,065 m.

[77] SGR, cat. 302, hauteur 0.50 ; largeur 1,16 ; épaisseur 0,06 m.

[78] G. Bordenache, *«* Temi e motivi della plastica funeraria d'età romana nella Moesia *Inferior* », *Dacia* 8, 1964, p. 171, fig. 9.

[79] MNH inv. 18849. M. Alexandrescu Vianu M, « Portraits romains… », p. 358, n° 56, fig. 56 ; A. Bâltâc *et al.*, *Muzeul național de istorie…*, p. 213, n° 223.

CHAPITRE 7

CONCLUSIONS

Toute initiative d'analyse appelle une décomposition de l'ensemble en ses éléments significatifs. C'est ce que nous avons essayé à travers les chapitres de ce livre. On a vu les ressources artistiques destinées à exprimer la piété religieuse, à honorer les empereurs et les concitoyens ayant bien mérité de leur cité, à célébrer le culte des morts, à décorer maisons ou jardins. Nous avons soumis à une analyse individuelle des monuments représentatifs de chacune de ces catégories. Cependant, si on s'efforce de les imaginer tels qu'ils occupaient l'espace qui leur était assigné, le regard des passants qui circulaient dans la ville les percevaient comme un ensemble. Malheureusement, cet effort est en partie entravé par la pénurie des informations sur l'aménagement urbain. Pourtant, des statues honorifiques, cultuelles ou décoratives destinées à l'agora ou aux sanctuaires d'une divinité étaient placées l'une à côté des autres, ce qui nous oblige à repenser l'ensemble constitué par ce que nous avons déconstruit.

Un monument tel que l'édifice à mosaique, à plusieurs étages, donne une idée de l'ordre de grandeur des édifices publics de Tomis. A présent nous connaissons aussi les périmètres de la ville selon leur succession chronologique, indiquée par les murailles d'enceinte, ainsi que la succession des nécropoles, parfois aussi leur ampleur. Des progrès significatifs ont été faits dans la recherche de l'aqueduc qui aprovisionnait d'eau la ville. Tous ces éléments permettent de reconstituer l'image d'une ville développée, en pleine expansion, à forte empreinte micro-asiatique, qui allie des éléments de civilisation grecque à des innovations romaines d'urbanisme et d'iconographie.

Un grand nombre d'éléments architectoniques, de frises, d'architraves et de chapiteaux, dont beaucoup portent des inscriptions, permettent d'évaluer l'importance acquise par la ville à partir du I^{er} siècle, lorsque la présence romaine s'accroît dans la région[1]. Le trop peu d'études à leur sujet limite encore nos connaissances sur les monuments publics, religieux ou privés érigés dans la ville. Un catalogue de ces pièces servira à combler cette lacune dans une grande

[1] I. C. Opriș, « Trajan et ses dédicaces dans la Mésie Inférieure. Activité constructive civile et militaire selon le dossier épigraphique », dans C.C. Petolescu, M. Galinier, Fl. M. Popescu, (éd.), *Divus Trajanus. Travaux du colloque international du Drobeta-Turnu Severin, 16-17 juin 2017*, Bucarest, 2018, p. 147-162.

mesure[2]. Les riches archives épigraphiques nous fournissent des informations dont le défaut d'autres sources augmente l'intérêt. Des inscriptions dédicatoires aux empereurs romains étaient gravées sur les frises de grand nombre d'édifices, au sujet de l'architecture et de l'emplacement desquels nous ignorons tout.

Pour reprendre un titre particulièrement inspiré de Bilal Annan, « un paysage de visages »[3] peuplait la ville. Les inscriptions honorifiques en grand nombre correspondaient en grande mesure à des statues ou des bustes qui impressionnaient le passant dans les lieux publics de la ville. Si celui-ci quittait la la ville, il rencontrait, parsemées dans les nécropoles qui s'étendaient le long des routes, d'autres statues ou monuments funéraires : stèles, sarcophages, autels ou constructions de petites dimensions.

Quoique devenue métropole des cinq, puis six, villes grecques de la côte, Tomis était, malgré sa forte dynamique, une ville en marge de l'empire, dépendante des courants artistiques des grands centres, sans y avoir mis sa propre empreinte. Cependant, chose surprenante et significative, presque toutes les sculptures de caractère public et cultuel, ainsi qu'un grand nombre des fragments architectoniques sont en marbre, un matériau absent de la Dobroudja. Les déterminations isotopiques et pétrographiques ont montré que l'origine de celui-ci se trouvait dans plusieurs carrières du Proche-Orient et, pour la plupart des pièces, à Proconnèse. Les blocs de marbre brut ou à demi travaillés étaient transportés par voie maritime. C'était d'ailleurs le moins coûteux des marbres exploités en Anatolie ou dans les îles grecques. Les pièces architectoniques importantes, telles que celles conservées de l'édifice dit de « Servilius Fabianus' » sont en marbre de cette origine[4]. C'est aussi le cas des fragments de quelques bâtiments non identifiés qu'on a découverts dans les alentours du port antique[5].

Le marbre proconnésien fut aussi utilisé pour la sculpture, car il était assez facile à travailler, même s'il n'offrait pas l'éclat et la pureté des cristaux que d'autres marbres possédaient, parmi lesquels Paros occupait une place de choix. Le marbre de Paros était plus cher, plus difficile à transporter, mais confère à la sculpture une noblesse particulière.

Quelques sculptures en marbre de Paros ont été identifiées à Tomis aussi. D'autres marbres y proviennent des carrières chalcidiques de Thasos, Dokimeion, Göktepe, parfois d'Ephèse Belevi et du Pentélique.

---

[2] Un catalogue est en voie de preparation par les soins compétents de M. Mărgineanu Cârstoiu.

[3] B. Annan, « Un paysage de visages : variété typologique et diffusion géographique des portraits funéraires au Proche-Orient romain », dans D. Boschung, Fr. Queyrel (éd.), *Le portrait comme phénomène de masse*, Paderborn, 2019, p. 407-457.

[4] N. Toma, « Marble Trade in Moesia Inferior. The Case of Tomis and Odessos. Its Origin and its Characteristic », *Asmosia* 9, 2012, p. 549-559.

[5] Idem, « Marmorne Architektur im kaiserzeitlichen Tomis. Zur Frage der Marmorwerkstatt », *Caiete ARA* 2, 2011, p. 69-78.

Quelques recherches sur la provenance des marbres ont commencé au cours des années 1990 et ont continué jusqu'à récemment[6]. Ces dernières sont dues à une équipe d'Allemagne[7], qui a formulé avec prudence et non sans nuances les conclusions de ses analyses. Certains artefacts qui avaient été identifiés autrefois comme étant travaillés dans du marbre de Proconnèse sont à présent identifiés, pourtant avec des réserves, comme étant du marbre de Thasos. On sait que les aires isotopiques du Proconnèse et du Thasos coïncident en grande partie, de même que la taille des cristaux[8]. Ainsi, pour les chercheurs allemands, la statue de Tyché de Tomis pourrait avoir été sculptée en marbre de Thasos. Sur la base des analyses isotopiques faites par Norman Herz (University og Georgia), ainsi que de l'analyse pétrographique pratiquée par Liviu Nedelcu dans le laboratoire de l'Institut National de Géologie, nous avons considéré cette statue, dans une étude ancienne[9], comme étant en marbre de Proconnèse. Les résultats obtenus par les chercheurs allemands ne sont pas définitifs. Dans son commentaire archéologique, Cristina Alexandrescu considère cette provenance comme étant sûre. La conclusion prudente des premiers chercheurs devient une assertion dans le commentaire archéologique. De même, pour une autre sculpture importante, le serpent Glycon qui, selon les dernières analyses, serait peut-être en marbre thasien. Sur les 26 artefacts de Tomis analysés, les chercheurs allemands avancent l'hypothèse de l'origine thasienne, en laissant complètement de coté la carrière de Proconnèse. De nombreuses données certifient le commerce du marbre provenant de Proconnèse jusque dans des régions reculées. En Mésie Inferieure la présence des maîtres nicomèdiens renforce l'hypothese de l'importation de ce marbre, ainsi que la série des sarcophages proconnesiens.

De nouvelles recherches ont découvert une autre carrière de marbre importante. Une analyse du marbre de 167 portraits impériaux atteste que la plupart de ces pièces furent produites aux carrières de Göktepe[10]. Celles-ci florissent à l'époque des Antonins pour atteindre leur apogée sous la dynastie des Sévères. Les données pétrographiques et isotopiques pourraient donc indiquer une telle origine du marbre du portrait de Marc Aurèle découvert près du village de

---

[6] C. G. Alexandrescu., J. Zöldföldi, H. Taubald, « Marble Anlyses of Sculpture from the Territory of Dobroudja in the Collections of the Museum of National History and Archaeology Constanța », *Pontica* 47, 2014, p. 21-47.

[7] Judith Zöldföldi, Institute of Materials Testing, University of Stuttgart & Heinrich Taubald, Chair of Isotope Geochemistry, University of Tübingen.

[8] Jr J. J Hermann., V. Barbin, « The Exportation of Marble from the Aliki Quarries on Thasos : Cathodoluminescence of Samples from Turkey and Italy », *American Journal of Archaeology* 97, nº 1, 1993, p. 91-103, p. 92. L'étude présente l'importance de cette importation à l'époque hellénistique en Asie Mineure (Pergame) et de nouveau à l'époque romaine tardive.

[9] M. Alexandrescu Vianu, « Atelierele de sculptură din Moesia Inferior 2. Relațiile cu Bithynia », p. 53-80.

[10] D. Attanasio, M. Bruno, W. Prochaska, « The Marble of Roman Portraits », *JDAI* 134, 2019, p. 167- 277.

Vadu (échantillon T 5)[11]. C'est également le cas du portrait qui représenterait Caracalla (échantillon T6)[12].

Nous allons maitenant quitter le domaine encore fragile des déterminations du marbre pour nous diriger vers un problème connexe, celui des ateliers et des maîtres. Dans toute la Mésie Infèrieure il n'y a que deux signatures d'artisans en pierre. L'un est le déjà célèbre nicomèdien Phoibos, qui a signé le relief mithriaque découvert dans la grotte *La Adam*, à Târgușor[13]. Et, coïncidence ou non, la seconde signature se trouve sur une stèle votive pour Démèter et Persephone (Koré), également découverte à Târgușor. Le maître s'appelait Timothes le milésien[14]. Al. Avram a constaté que ce nom, quoique rare, existe à Istros. Deux signatures sur des monuments en pierre découverts assez près l'un de l'autre pourraient suggérer l'existence d'un atelier dans cette zone. Avram donnait pour sûre la provenance tomitaine de la stèle. La question n'est pas sans rapport aux raisons de la présence du grand relief mithriaque dans cette grotte. D.M. Pippidi a combattu l'idée formulée par plusieurs savants, à commencer par M.J. Vermaseren[15], selon laquelle il y aurait eu un sanctuaire mithriaque dans la grotte où le relief fut trouvé. Selon le savant roumain, cette découverte, qui comportait aussi un relief portant l'image du même dieu, d'exécution beaucoup plus primitive, ainsi que quelques autels, attesterait, de même que le « dépôt de sculptures » de Tomis, une tentative de mettre à l'abri des pièces de culte dans des conditions hostiles et la poursuite de certaines pratiques religieuses éphémères. Cette interprétation semble confirmée par l'inscription qui appelle l'endroit « *une forêt secrète / cachée* ». La diffusion du christianisme au début du IV^e^ siècle pourrait avoir eu pour conséquence la pratique des cultes païens dans des endroits cachés. L'hypothèse serait acceptable si on pouvait dater le relief du IV^e^ ou même de la fin du III^e^ siècle. Cependant, celui-ci paraît être un travail de la bonne tradition du II^e^ siècle. La découverte sur place de quelques lampes et de traces de brûlure semble indiquer la pratique de cérémonies et, partant, l'usage de la grotte pour le moins temporaire à destination du culte.

Le nom d'un autre maître parvenu jusqu'à nous grâce à une inscription votive en l'honneur de Dionysos est celui d'un certain Hermagenes[16], dont cependant on ne possède aucune autre information.

Une inscription funéraire mentionne aussi le nom d'un maître doreur (τεχνείτης ...χρυσοχόος) Pontianos, tomitain de la tribu d'Aicoreis. De qui s'agit-

[11] T5 : δ13C : 0,678 ; δ18O -- 4.79, grain 0.3 – 0.5
[12] T6 : δ13C 2.957 ; δ18O : -2,003 grain 0.8 – 1.2.
[13] ISM I, 374.
[14] ISM VI.2, 485.
[15] M.J. Vermaseren, CIMRM II, p. 364 -365 ; M.J. Vermaseren, *Mithra, ce dieu inconnu*, Bruxelles, 1960, p. 32.
[16] ISM II 120.

il ? Van Nijf[17] suppose que ce doreur faisait partie d'un collège de bâtisseurs et qu'il dorait des toits de bâtiments. Il est également possible qu'il eût été employé à dorer des parties de statues, un procédé assez répandu à l'époque.

Certains fragments architectoniques de grandes dimensions, découverts dans différentes étapes de finition, à côté de nombreux débris de marbre, a fait croire aux archéologues de Constanța d'identifier sur place l'endroit d'un atelier de sculpture en marbre. La proximité du port en rend cette hypothèse d'autant plus crédible[18].

On doit à Natalia Toma une analyse plus récente de cette importante découverte[19]. La contribution importante de cette étude est l'ajout de quelques nouveaux fragments architectoniques à l'édifice dit de Servilius Fabianus, un édifice du type *scenae frons*[20], lequel pourrait être localisé dans le voisinage de l'endroit des trouvailles. Ces fragments, soutient N. Toma, ne sont pas parvenus à l'état de finition. A côté d'eux, il y a d'autres pièces architectoniques qui n'étaient pas destinées au même édifice. D'après Natalia Toma, toutes ces pièces se trouvaient au même endroit suite à un regroupage à l'époque moderne, en vue d'un transport à destination d'un musée ou d'un autre endroit semblable. Cet argument ne me semble pas convaincant et nous avons du mal à rejeter l'hypothèse d'un endroit où l'on travaillait les pièces d'architecture que l'on destinait à quelques bâtiments en cours de construction. Ceci d'autant plus qu'il s'agit d'une redécouverte de cet ensemble. V. Pârvan trouva au même endroit les premières pièces de l'édifice, dont nous connaissons par l'inscription de l'architarve qu'il fut dédié à la ville de Tomis sous les soins de Servilius Fabianus Maximus[21], ancien légat de la province romaine d'Asie, légat de la III[e] légion Gallica et *legatus Augusti pro praetore* en Mésie Supérieure, puis, en 162 jusqu'en 165, période de cette construction, en Mésie Inférieure. V. Pârvan a mis également au jour, au même endroit, deux statues importantes, qui faisaient peut-être aussi partie de l'édifice[22]. Même si quelques-unes de ces pièces ont été envoyées au Musée d'Antiquités de Bucarest, cela ne change pas les données fournies par cette découverte. La proximité de l'ancien port nous semble aussi un élément important pour le choix de l'emplacement du lieu de travail. De même, nous ne voyons pas pourquoi les débris de marbre découverts *in situ* seraient le résultat d'interventions modernes sur des pièces antiques. Partant, nous inclinons à y voir un atelier.

---

[17]O.M.van Nijf, *The Civic World of Professional Associations in the Roman East*, Amsterdam, 1997, p. 180-181.

[18] V. Canarache, *Das Archaeologische Museum in Konstanza*, Brașov, 1969 ; Z. Covacef, « Activitatea sculpturală la Tomis în secolele I- II p. Chr. », *Pontica* 25, 1992, p. 207-210.

[19] N. Toma, « Marmorne Architektur… », p. 69-78.

[20] M. Alexandrescu Vianu, « Pour une nouvelle datation de la statue drapée de Tomis », *Archäologischer Anzeiger* 1992, p. 453-467.

[21] ISM II 65.

[22] M. Alexandrescu Vianu, « Pour une nouvelle datation... », p. 459-467.

Tout au long de ce volume, nous avons essayé de présenter la ville de Tomis à l'époque romaine, telle qu'on la voit au travers de ses monuments de sculpture, et ses modifications ethniques et sociales, telles qu'elles y sont reflétées. Cette ville a eu incontestablement un rôle majeur dans l'unité qu'ont constituée les cités grecques de la côte ouest de la mer Noire, ainsi que dans la région fortement militarisée de la Scythie Mineure. De forts changements de la composition ethnique suite à l'afflux de fonctionnaires romains, de vétérans définitivement établis dans la région provenant de diverses provinces de l'empire, et de communautés ethniques étrangères, telles que celle des Alexandrins et des Nicomédiens, ont changé, non seulement la structure de la population, mais aussi les rapports avec divers centres du monde romain. A notre avis, l'on pourrait même reconnaître des étapes dans le développement de ces rapports. Il y a, aux débuts de la présence romaine dans la région, des liens plus étroits avec le monde italique, avec l'Occident romain ou avec les provinces germaniques, qui conservent leur influence, pour que, par après, l'empreinte grecque regagne son emprise par les filières anatolienne et micro-asiatique. L'élite de la cité essaie très tôt d'affirmer son appartenance à la romanité par l'adoption des trois noms (*tria nomina*) et par la tenue vestimentaire comprenant la toge, qui était sans doute le signe indubitable de l'appartenance à l'élite romaine. Néanmoins, la réaction inverse existe également, à savoir une résistance concernant à affirmer la grécité au moyen de l'autoreprésentation en tenue hellénique, portant l'*himation*, le *volumen* à la main, à la façon des philosophes et des gens de lettres. Des changements importants ont lieu également dans les rites et les rituels funéraires. L'inhumation devient prépondérante, ce qui entraîne des modifications des monuments funéraires. Les sarcophages apparaissent du type micro-asiatique, plus précisément du type proconnésien, décorés seulement sur trois côtés, le couvercle à deux pentes et des acrotères massives aux angles. Le décor en est limité à peu d'éléments, tandis que l'inscription funéraire est placée dans une *tabula ansata*, attachée à la façade principale (voir le chap. 6). Apparaissent aussi des constructions funéraires de dimensions plus importantes decorés de reliefs, qui étaient le signe d'une prospérité et d'un niveau social plus haut. Les nécropoles sont un séismographe excellent des mutations d'une société.

A part ce qu'on a déjà présenté dans le chapitre précédent, on peut citer un haut-relief de grandes dimensions qui provient de Durostorum[23] (ill. 79). C'est un travail de haute qualité, représentant un banquet funéraire. Sur un lit se trouve à demi-couché un jeune homme nu, avec un *himation* qui couvre son dos et les jambes à partir des genoux. Un pan tombe sur le rebord du matelas. A gauche, une jeune femme assise sur un tabouret est habillée d'un chiton à manches courtes et d'un *himation* posé sur les genoux. Elle tend de la main gauche une grenade vers

[23] MNH inv. 18.789 ; hauteur 62,5 cm, largeur 95 cm, épaisseur 16 cm. G. Bordenache, « Contributi per una storia … », p. 170, fig. 7 ; A. Bâltâc *et al.*, *Muzeul Naţional de Istorie*, p. 214, nº 224.

le défunt, symbole d'immortalité. Sur le dossier de la *kliné*, un petit Eros tient des capsules de pavot. La nudité et la coiffure du jeune homme sont celles d'un dieu, probablement Adonis, évoqué pour sa beauté qui transgresse la mort. L'utilisation intense du trépan date ce monument de la fin du II^e^ - début du III^e^ siècle. Un autre fragment provenant d'un monument funéraire est sans doute la pièce découverte à Murfatlar, dans le territoire tomitain, qui évoque une représentation du passage vers le monde infernal (ill. 80)[24]. Un bateau à voile avec deux personnages entre deux arbres à feuilles et fleurs. À droite, Héraclès, la peau de lion sur le bras gauche, ayant à sa droite Cerbère tricéphale. Un autre monument funéraire a dû être orné du relief que nous avons analysé dans ce volume et que nous présumons être un relief orphique (voir annexe 1). Nous avons connaissance de l'existence, dès l'époque grecque, de cercles orphiques dans les villes ouest-pontiques.

Il faut donc croire, quoiqu'ils soient indirectement attestés, que des monuments funéraires, de grandeur moyenne, contenant des reliefs et, probablement, des inscriptions, furent placés dans les nécropoles de la ville. Celles-ci comprenaient des stèles funéraires, dont la tradition remonte à l'époque grecque. Celles-ci changent pourtant de forme et de contenu, selon deux aires culturelles différentes : l'une est celle de la zone nord-anatolienne et l'autre, de l'horizon militaire romain. En plus des sarcophages, l'on y trouve aussi des statues funéraires, qui apparaissent sous l'influence de l'art romain et sont adoptées par les centres artistiques de l'Orient romain et de la Grèce.

[24] MNH inv. 18.862 ; Z. Covacef, « Contribuții privind cultul lui Hercule în Scythia Minor », *Pontica* 8, 1975, p. 422-423 ; A. Bâltâc *et al.*, *Muzeul Național de Istorie*, p. 212, n° 222.

Annexe 1

Sur le relief funéraire inv. MNA L 616*

« Je suis fils de la Terre et du Ciel étoilé ;
Ma race est céleste, et cela vous le savez aussi… »
(Lamelle d'or)

En 1884, on découvrait à Tomis près de la voie ferrée Cernavodă-Constanța, comme l'indique une note d'Alexandre Conze[1], encastré dans un bâtiment situé près de la gare, un relief en marbre de dimensions relativement réduites (h. 0.42, l. 0.55 et épaisseur 0,05 cm) (ill. 81). Gr. Tocilescu, qui découvre ce relief, le fait transporter à Bucarest au Musée National des Antiquités[2]. Rudolf Münsterberg le publie pour la première fois dans les AEM[3], où il souligne l'iconographie particulière d'Hermès et voit dans l'éphèbe à gauche une déification, comme un *nouveau Dionysos*[4]. Gabriela Bordenache[5] reprend la publication de la pièce en insistant sur la tradition classique en iconographie ainsi que sur son aspect provincial, tout en la datant du III^e^ siècle après J.-C. L'étude du relief est reprise dans le *Corpus des reliefs funéraires d'Asie Mineure* par les savants allemands E. Pfuhl et H. Möbius[6]. H. Möbius est le premier à révéler la présence du papillon au bout de la baguette portée par Hermès. Il place la pièce à l'époque trajane ou hadrienne.

La pièce est en marbre blanc. Le champ du relief est bordé d'un cadre simple, sans décoration ni moulures. Le relief est cassé en trois fragments, l'extrémité inférieure et une bande du centre étant perdues. Cependant, la représentation est complète. Le relief faisait certainement partie d'un monument et n'a donc pas une autonomie totale. L'absence de l'inscription ainsi que, peut-

---

* Article paru dans *Caiete ARA* 11, 2020, p. 125-134.
[1] A. Conze, *Archäologischer Anzeiger,* IV 1889, p. 145.
[2] MNA inv. L 619.
[3] R. Münsterberg, « Grabrelief in Bukarest », *Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich-Ungarn*, 1892, p. 135, fig. 1 ; G. Bordenache, « Temi e motivi della plastica funeraria d'età romana nella Moesia Inferior », p. 277, fig. 27.
[4] R. Münsterberg, « Grabrelief in Bukarest », p. 136.
[5] G. Bordenache, *loc. cit*.
[6] E. Pfuhl, H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs*, 2 vol., 4 parties, Mainz am Rhein, 1977-1979, p. 127, cat. 360, pl. 58.

être, d'autres représentations nous laisse dans une quelconque incertitude en ce qui concerne son interprétation.

Dans un champ rectangulaire profond, délimité par un cadre, sont représentés deux jeunes hommes nus, la coiffure archaïsante, faite de boucles serrées autour du front, rappelant le style sévère, dans une posture polyclétéenne du corps, appuyé sur la jambe gauche, la hanche gauche haussée, la jambe droite légèrement fléchie. Les yeux sont globuleux à l'aspect provincial, le nez large, la bouche aux lèvres en relief prononcé, obtenu par l'approfondissement du plan autour de la bouche en incisant le marbre. Le corps est plat avec peu de volumes indiqués. Une chlamyde recouvre les épaules passant à la base du cou et se dépliant de manière rigide sur le dos. Les plis arrondis de la chlamyde sont réalisés par des incisions parallèles imitant gauchement un modèle connu dans l'art hellénistique de Délos[7] et retrouvé localement sur la statue d'Apollon Citharède de Tomis[8]. Le jeune homme à gauche tient une guirlande épaisse en forme de rouleau, avec des franges aux extrémités, alors que celui de droite tient à la main droite une grappe de raisin et, à la gauche, ramenée vers la poitrine, un oiseau. Entre eux, en bas du relief se trouvait un chien (peut-être une panthère ?), dont seule la tête est conservée, tournée vers le personnage de droite. Il existe une légère différence de taille entre les deux personnages, celui de gauche étant plus petit, pour indiquer peut-être une différence d'âge.

Au-dessus des têtes des deux garçons il y a des guirlandes suspendues au bord du cadre supérieur. Entre les deux, au niveau de la tête, représenté en relief moins profond à l'arrière-plan, un jeune Hermès (8 cm) se trouve sur une base cubique, nu, dans une pondération préclassique[9] sur la jambe droite, le caducée sur le bras gauche et une longue baguette dans la main droite au bout de laquelle est représenté, par une seule fine ligne incisée, un papillon (indiqué sur l'illustration au moyen d'un cercle tracé au crayon). Il était certainement peint pour être visible. C'est un relief à fort caractère provincial et qui ne semble pas être antérieur au III^{ème} siècle après J.-C.

Nous avons ainsi la représentation funéraire de deux jeunes hommes en posture d'éphèbes. Leur nudité est celle qui convient à l'âge, à la qualité d'éphèbes, à savoir l'âge où l'on sort de la tutelle de la mère mais on n'a pas encore franchi le seuil de la maturité masculine. La nudité pourrait aussi être une forme destinée à les héroïser après la mort. La coiffure du style sévère, de la période de transition de l'archaïque au classique, a été reprise dans le néo-atticisme à la fin de l'hellénisme et s'est poursuivie à l'époque romaine. L'idée d'héroïser les défunts prend différentes formes d'expression. La nudité héroïque

[7] LIMC V.1, 372, n° 986.
[8] SGR, cat. 125, pl. LV.
[9] LIMC V.1, n° 923.

en est une ! Mais le fait qu'ils sont munis d'offrandes pour les deux divinités[10] qu'ils rencontreront après le passage du Styx dans le royaume d'au-delà nous détermine à interpréter leur nudité comme étant celle des éphèbes. Quand il s'agit de la représentation d'un personnage héroïsé, il est placé aux côtés des dieux. Pour ne pas aller trop loin dans l'espace, nous citons une stèle funéraire[11](fig. 33) découverte aux environs d'Istanbul, datée par Möbius du III^{e} siècle apr. J-C., où, à côté de la représentation de la triple Hécate, apparaît un jeune homme nu, la même coiffure du style sévère, tenant à la main une grappe de raisin vers laquelle s'étend un chien (ou une panthère). Nous y retrouvons la même scène que sur le monument de Dobroudja.



Fig. 33

[10] La guirlande est une offrande pour Perséphone. Sur un relief de Locroi on voit Hermès tenant une guirlande et un coq, pour les offrir à Perséphone, H. Prückner, *Die lokrischen Tonreliefs. Beitrag zum Kultgeschichte*, Zabern, 1968, p. 757, pl. 23-24.
[11] E. Pfuhl, H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs*, II, 2089 ; LIMC VI, 327.

Cette stèle découverte quelque part dans les alentours d'Istanbul a été produite, très probablement, dans l'un des ateliers de la Nicomédie, ateliers qui, nous le savons déjà, avaient des officines en Dobroudja[12]. La date de cette stèle coïncide avec celle du relief que nous étudions : le III^e^ siècle après J.-C. Sur la stèle, l'éphèbe tient à la main une grappe de raisin vers laquelle s'étend une panthère ou un chien, comme dans le cas de l'éphèbe du côté droit de notre relief. Il s'agit du même schéma iconographique, ce qui nous fait penser à la création d'un artisan nicomédien ou qui travaillait d'après des modèles venus de la Nicomédie. Une autre « signature » de l'artisan nicomédien pourrait être la forme globulaire des yeux. Nous la retrouvons sur une tête de lion d'Amorium, ville près des carrières de marbre de Dokimeion[13] et aussi, plus près, sur la panthère de la statue de culte de Dionysos d'Istros[14].

Du point de vue de la représentation des défunts il y a une distinction fondamentale entre cette stèle et notre relief. Sur la stèle d'Istanbul il y avait deux registres. Dans le registre inférieur sont représentés les portraits du couple pour lequel la stèle avait été érigée, après leur mort ou bien du temps de leur vie, et le jeune homme élevé au rang de divinité, placé dans le registre supérieur aux côtés d'Hécate, est probablement leur fils, divinisé. Se tenant près de la triple Hécate, le soleil et la lune au-dessus sa tête, l'aigle sur un panier qui n'est plus renversé comme il est représenté d'habitude dans les scènes funéraires. L'emplacement des jeunes éphèbes dans le relief de Dobroudja est tout-à-fait différent. Ils occupent le champ principal. Dans le plan second, mais au-dessus de leurs têtes, il y a Hermès dans sa représentation de jeune dieu.

« Dans les images où apparaît Hermès, c'est le passage en tant que transition d'un état à un autre et d'un espace à un autre qui est mis en évidence. Hermès est celui qui accompagne les humains dans leur passage d'un statut à un autre dans ce cas de l'état de vivant à l'état de mort »[15]. Ce passage de l'ouvrage de Hélène Collard correspond à ce que nous croyons être la signification de cette scène. La presence d'Hermès témoigne de l'acte du passage des deux ephèbes de l'état de vivants à celui des morts. Et Hermès est là pour accomplir cet acte et conduire aussi, comme on le verra, l'âme.

Hermès pouvait apparaître en hypostase de jeune homme, tel qu'il est décrit par Homère quand le dieu rencontre Priam[16] : « *il (Hermès) s'approche,*

[12] M. Alexandrescu Vianu, « Atelierele de sculptură din Moesia Inferior, 2. Relațiile cu Bithynia », p. 53-80.
[13] A. Çalik-Ross, « Sculpture Fragments », dans C.S. Lightfoot (éd.), *Amorium Reports II. Research Papers and Technical Reports*, BAR, International Series 1170, 2003, pl. 1, 17, T 218.
[14] M. Alexandrescu Vianu, « Statue de culte de Dionysos à Istros », *Caiete ARA* 5, 2013, p. 15-20.
[15] H. Collard, *Montrer l'invisible. Rituel et présentification du divin dans l'imagerie attique*, Liège, 2016, p. 168.
[16] Homère, *Iliade*, 24, v. 347-348.

ayant l'air d'un jeune roi dans la fleur de sa jeunesse ». Il fait son apparition dans la même hypostase devant Ulysse[17]. Dans cette posture Hermès est aussi le dieu de la jeunesse et des gymnases ! Il est représenté ainsi sur de nombreux reliefs et statues dès l'époque archaïque jusqu'à l'époque romaine. Nous ne citerons ici qu'une copie romaine d'une représentation archaïsante de la fin de l'hellénisme (I^er^ siècle av. J.-C)[18]. Il s'agit d'une iconographie fortement relancée à la fin de l'hellénisme et reprise dans l'art romain.

Hermès a le caducée sur son bras gauche et tient à sa main droite une baguette de laquelle il pointe vers l'image d'un papillon (ill. 83). Hermès n'y est pas dans son rôle de guide des morts en enfer, mais celui qui décide du sort de l'âme libérée du corps[19]. Au bout de la baguette, le papillon représente l'âme. La représentation de l'âme en tant que papillon est connue dans l'Antiquité : « *papillon, âme tendre et flottante, compagne de mon corps, qui fut ton hôte* », dit Hadrien[20].

Il apparaît parfois seul sur des monuments funéraires telle que la ciste de Side[21], où accompagné de divers symboles liés à la mort, comme le panier renversé, la couronne, l'oiseau portant un anneau dans le bec et le papillon. On peut également citer une ciste du Vatican, où l'on voit une série de cupidons à côté desquels apparaît le papillon[22]. D'autres fois, la plupart du temps, il est associé à Hermès et à sa baguette. Les exemples en sont assez nombreux et ils apparaissent sur des gemmes du V^e^ siècle avant J.C. et continuent jusqu'à la fin de l'ère romaine. H. Sichtermann a consacré une étude à ces représentations[23], en y omettant cependant les exemples des territoires de la Grèce orientale ; la lacune a été comblée par le corpus des stèles grecques dû à E. Pfuhl et H. Möbius[24]. Nous avons jugé important d'extraire de ce corpus certains des monuments sur lesquels Hermès est représenté avec la baguette magique qui guide le papillon. La stèle de Milet du II^e^ siècle après J.-C.[25] (fig. 34) présente sous la scène du banquet funéraire une cartouche dans laquelle Hermès est représenté nu, la chlamyde sur le dos, le caducée sur le bras gauche et la baguette avec le papillon dans le prolongement du bras droit tendu. Le schéma est le même que sur le relief de

[17] Homère, *Odyssée*, 10, v. 277-279.
[18] LIMC, *s.v.* Hermes, 285.
[19] Hermès Psychopompe apparaît déjà chez Homère, *Od.* XXIV, 1.
[20] *« Animula vagula blandula hospes comesque corporis* », dans *Historia Augusta, Hadrianus, Carmina* 3.1, traduction fr. M. Yourcenar.
[21] https://arachne.uni- koeln.de/arachne/index.php?view[section]=uebersicht&view[layout]=objekt_item&view[caller][project]=&view[page]=0&view[category]=overview&search[data]=ALL&search[mode]=meta&search[match]=similar&view[active_tab]=overview&search[constraints]=30367 [consulté le 27.11.2022]
[22] W. Altmann, *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, Weidmann, 1905, p. 258-259.
[23] H. Sichtermann, « Zwei Darstellungen des Hermes als Seelenführer », RM 79, 1970, p. 110 et suiv.
[24] E. Pfuhl, H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs*.
[25] *Ibid.*, cat. 1636.

Dobroudja. À Périnthe, dans la région de Cyzique, sous une scène agricole, est peinte la baguette avec le papillon[26].



Fig. 34

[26] *Ibid.*, cat. 1146.

La libération de l'âme de la prison du corps est une croyance venue de l'Orient[27], accueillie dans l'esprit grec tout comme dans les mystères orphiques. Dans les hymnes orphiques, Hermès est celui qui guide les âmes dans le monde souterrain. Mais ce rôle est déjà présent chez Homère[28]. Dans ce rôle, Hermès est lié aux divinités infernales, en particulier à Perséphone[29]. Hermès Psychopompe a deux attributions. Il guide les morts vers le Styx, le fleuve qui sépare le monde des vivants de celui des morts. Mais il décide également du chemin de l'âme qui peut être long de milliers d'années, passant hiérarchiquement par des vies successives de plus en plus parfaites pour atteindre la purification qui lui permettra d'accéder au monde divin. C'est la théorie de la réincarnation de Platon dans *Phaidros*[30]. Rien de cette hiérarchie n'apparaît dans les textes orphiques.

Selon Alberto Bernabé, « *il paraît plus raisonnable de penser que cette hiérarchie des réincarnations est une innovation savante et aristocratique qui serait née dans des milieux sud-italiques, qui aurait été représentée par Empédocle et Pindare et qui, enfin, aurait été largement développée et moralisée par Platon. C'est ainsi que Platon aurait volontiers accepté que l'âme, soumise à un processus de purification au cours de plusieurs vies, s'améliore jusqu'à parvenir à la forme la plus achevée de ce progrès, qui serait la vie du philosophe, conçue alors comme une espèce de dernier « séjour » avant d'atteindre la délivrance définitive* »[31].

Pour les Orphiques, à la fin du cycle, l'initié devient dieu. Les lamelles orphiques sont placées dans la tombe des initiés afin qu'ils soient conduits chez Perséphone, celle qui, en considération de la pureté atteinte suite à l'initiation, les dispense du cycle des réincarnations. Les réincarnations seraient nécessaires pour que l'âme alourdie du péché de démembrement de Dionysos par les Titans soit purifiée. Le mythe du meurtre de Dionysos est au centre de la doctrine orphique[32]. Les Titans ont tué et démembré Dionysos, qu'ils ont ensuite mangé. Zeus, pour les punir, les a brûlés et les hommes sont nés de leurs cendres. Ils ont donc hérité du mal des Titans et du bien de la substance divine de Dionysos. Les hommes devront expier ce péché originel au moyen de réincarnations successives. C'est le mythe qui sous-tend la doctrine orphique. Pour en revenir au relief qui nous

---

[27] W. Burkert, *Les cultes à mystères dans l'antiquité*, Paris, 2003, p. 83.

[28] Homer, Odyssée, XXIV, 1-5 « *Cependant Hermès, dieu du Cyllène, appelait à lui les âmes des prétendants : il avait à la main la belle baguette en or dont il use à son gré pour clore les yeux des humains ou pour les tirer du sommeil. De sa baguette il menait la troupe, et les âmes suivaient, poussant de petits cris* ».

[29] *Hymnes orphiques*, LVII. « *Oh, Hermès, vous les charmez avec la baguette sacrée qui endort toute l'humanité, et vous réveillez de nouveau tous les dormeurs. Vous avez reçu cet honneur de la déesse Perséphone ».*

[30] Platon, *Phaidros* 248 d – 249 b.

[31] A. Bernabé, « L'âme après la mort, modèles orphiques et transposition platonicienne », *Études platoniciennes* 4, 2007, p. 25-44.

[32] W. Burkert*, Les cultes à mystères…*, p. 8.

intéresse, nous pouvons analyser la représentation en ces termes. A la difference de la stèle près d'Istanbul, où nous avons deux plans dans deux registres, celui des morts et celui du divin, sur le relief de Tomis il y en a un seul, où les deux éphèbes portent des offrandes pour les dieux qu'ils vont rencontrer à la fin de leur voyage, guidés par Hermès, Perséphone et Dionysos. Hermès est figuré au-dessus, plus petit, sans contact physique ou visuel avec eux[33]. La guirlande est destinée à Perséphone, la grappe de raisin et l'oiseau sont les attributs de Dionysos. L'oiseau est aussi un attribut du dieu. Dans la doctrine orphique, Perséphone est, avec Dionysos, la divinité principale. C'est elle qui réclame vengeance contre les Titans pour la mort de Dionysos, son fils. Ainsi Perséphone fait-elle également partie du mythe du démembrement de Dionysos. Perséphone a condamné l'homme à errer de vie en vie par la malédiction de la réincarnation. Une lamelle découverte à Pella porte une inscription adressée à la déesse : « *Poseidopos, l'initié pieux, à Perséphone* »[34], une autre de Vergina, « *Philiste, à Perséphone* ».

La clé de ce relief est bien sûr la représentation d'Hermès guidant l'âme. Le groupement d'Hermès, Perséphone et Dionysos, indirectement présents, nous fait penser à la doctrine orphique que semblent partager, d'une manière ou d'une autre, les commanditaires de ce relief funéraire.

Au bout du chemin, ils diront : « *Je suis fils de la Terre et du Ciel étoilé ; Ma race est céleste, et cela vous le savez aussi…* », selon la lamelle orphique d'or de Petelia (fin du V^e^ siècle avant J.-C.)[35].

Le relief était inséré dans un monument sur lequel nous n'avons aucune information. C'était probablement une construction funéraire qui comprenait aussi une inscription explicative et peut-être d'autres représentations.

La doctrine orphique est présente dans les villes grecques de la côte pontique depuis le V^e^ siècle avant J.-C.[36]. Un graffito d'Olbia mentionne des Orphikoi[37] au V^e^ siècle avant J.-C. Au IV^e^ siècle avant J.-C., nous avons un autre témoignage important, le tombeau à papyrus de Callatis[38]. La doctrine reste présente à l'époque romaine aussi, comme en témoignent les représentations sur un cratère décoré d'un relief présentant Dionysos Zagreus décomposé en

[33] L. Baumer, « Entre dieux et mortels – le contact visuel sur les reliefs votifs grecs classiques », *Pallas* 92, 2013, p. 43-54 ; R. Piettre, « Images et perception de la présence divine en Grèce ancienne *», Mélanges de l'École française de Rome, Antiquité,* tome 113, n° 1, 2001, p. 211-224.
[34] Chr. Riedweg, « Poésie orphique et rituel initiatique., Eléments d'un discours sacré dans les lamelles d'or *»*, *Revue de l'histoire des religions* 219, n° 4, 2002, p. 459-481.
[35] *Hymnes orphiques*, LVII, p. 61.
[36] E. Dettori, *Testi orfici dalla Magna Grecia al Mar Nero*, PP 289, 1996, p. 292-310.
[37] A. Russjaieva, « Poésie orphique et rituel initiatique. Eléments d'un discours sacré dans les lamelles d'or *»*, *Revue de l'histoire des religions* 219, n° 4, 2002, p. 19-78 ; M. West, « The Orphics of Olbia*"*, *Zetschrift für Papyrologie und Epigraphik* 45, 1983, p. 17 et suiv.
[38] D. M. Pippidi, « În jurul papirilor de la Derveni și Callatis », dans id., *Studii de istorie a religiilor antice*, Bucarest, 1998, p. 151-162.

morceaux[39]. La richesse des représentations sur le cratère mène à une compréhension plus profonde et plus nuancée de la relation entre les mystères dionysiens et orphiques[40]. Mais ni les uns ni les autres n'avaient droit de cité. Les mystères se déroulaient à l'extérieur de la ville, bien que très aimés des citoyens qui y assistaient. Plusieurs documents nous parlent de la présence des sectes célébrant les mystères bachiques dans les villes situées sur la côte de la mer Noire. Le célèbre texte de Lucian[41] sur les cérémonies bachiques de Cyzique indique que ces cérémonies étaient très agréées en Ionie et dans le Pont. A Tomis il y a aussi l'épithète *pyribromos* qui apparaît, rappelant Dionysos *Bromos* de Pergame, *pyribromos*, signifiant *feu frémissant*, épithète présente dans les hymnes orphiques[42]. Peut-on entrevoir ici les signes d'un culte orphique ? Dans quelle mesure il existe un lien entre les mystères bachiques et ceux orphiques ? Nous ne disposons d'aucun document témoin à invoquer.

Bien que le lieu précis de la découverte ne soit pas connu, le relief semble provenir de Tomis ou, en tout cas, d'un atelier ayant des rapports avec Tomis. La relation avec la stèle nicomédienne confirmerait cette hypothèse.

[39] M. Alexandrescu Vianu, « Sur les mystères dionysiaques à Tomis », *Dacia* 51, 2007, p. 221-227.
[40] *Ibidem*.
[41] Lucien de Samosate, *Peri Orheseos - De la danse*, 79.
[42] *Orph.* 19.2 ; 37. 2.

Annexe 2

LES MONUMENTS DE PROPAGANDE IMPÉRIALE SUR LE BAS DANUBE : TROPAEUM TRAIANI[1]

La justification de ce chapitre est l'importance du monument de Tropaeum Traiani pour toute la région, y compris Tomis. La preuve en sont les monnaies émises par la ville de Tomis avec l'image du monument**.**

L'ensemble commémoratif, connu sous le nom de Tropaeum Traiani, est placé à environ 30 km du Danube, au sud de la Dobroudja, à l'intérieur des terres. Il se trouve sur la route militaire qui lie le Danube du nord du pays. Au-delà des frontières se trouvait encore le monde libre des Gètes, des Bastarnes et des Sarmates.

Le monument est visible d'une distance appréciable, dominant toute la région de par sa position sur une haute colline.

Ce que nous avons nommé « ensemble commémoratif » est formé par trois monuments : un *tumulus*, un autel et un monument circulaire surmonté d'un trophée, le *Tropaeum Traiani*.

Les recherches sur l'ensemble des monuments d'Adamclisi ont plus de 100 ans. Les points de vue, surtout sur le *Tropaeum*, ont connu bien des changements. Mais avec le temps, il a été considéré comme un monument équivalent de la Colonne Trajane, ensemble narratif des guerres contre les Daces. Une fois ce modèle établi, il a été difficile d'en sortir. Des générations de chercheurs ont suivi ce modèle, celui d'un relief historique illustratif. Mais en réexaminant l'ensemble des monuments, il nous paraît possible de modifier la perspective.

Débutées avant 1900 grâce à Gr. Tocilescu et publiées dans le volume *Fouilles et recherches*[2]*,* les fouilles du tumulus ont été reprises en 1971-1977 par M. Sîmpetru[3].

---

[1] Ce texte a paru en deux parties dans les volumes *C*.C. Petolescu, M. Galinier et Matei-Popescu (éd.), *Colonne trajane et trophées romains. Actes du Colloque franco-roumain « Etudes sur la Colonne Trajane. 1900 ans depuis l'inauguration (113-2013) » (Bucarest, 2013)*, Bucarest, 2015, p. 166-181, et G. Castellvi, F. Matei-Popescu, M. Galinier (éd.), *Actes du colloque international* « *Trophées et monuments de victoire romains » (Université de Perpignan, 2015)*, Perpignan – Bucarest, 2020, p. 159-176.

[2] Gr. Tocilescu, *Fouilles et recherches archéologiques en Roumanie*, Bucarest, 1900.

[3] M. Sîmpetru, *Tropaeum Traiani.* II. *Monumentele romane*, Bucarest, 1984, p. 161 et suiv.

Il s'agit, pour résumer, d'un tumulus (ill. 82) au diamètre de 46,13 m et 7,10 m de haut[4], avec 4 murs concentriques, une fosse centrale d'incinération d'environ 1,20 m de diamètre. Le premier (mur 1), celui du centre[5], est bâti de blocs de calcaire liés avec du mortier blanc à partir de la hauteur de 2 m et jusqu'à la hauteur conservée de 3,50 m. La partie inférieure, jusqu'à 2 m, est faite de gros blocs liés au mortier. Les blocs extérieurs sont arqués afin de constituer le cercle. Les murs 2 et 3, d'environ 1 m. chacun, sont faits de gros blocs liés au mortier. Entre ces deux murs se trouve un renfort de poutres et de solives de bois à l'horizontale. Le mur 4, large d'environ 0,90 m, est construit de la même manière. Entre les murs 3 et 4, « on a constaté aussi bien à l'est qu'à l'ouest une maçonnerie en blocs de calcaire qui remplissait l'espace. A l'ouest, entre les pierres il y avait du mortier, à l'est, de la terre meuble et du plâtre »[6].

Le revêtement, tel qu'il se présente aujourd'hui, possède deux structures : l'une qui s'étend jusqu'au mur 3, en terre ; l'autre extérieure aux murs 3 et 4, en terre meuble, qui comporte beaucoup de blocs de pierre et de fragments architectoniques[7]. La pierre employée est du calcaire nummulitique provenant des carrières du village de Văleni, à 10 km au sud d'Adamclisi[8].

Parmi les fragments architectoniques découverts par M. Sîmpetru lors des sondages dans le revêtement du tumulus[9], il y a une pièce que C. C. Petolescu interprète, à bon droit, croyons-nous, comme un créneau[10].

La description des profils publiée par M. Sîmpetru[11] permet d'observer un remplissage qui englobe aussi la fondation du mur 3, suivi par un autre qui contient du matériel de construction en pierre, y compris des fragments architectoniques.

Nous avançons l'hypothèse de l'existence d'un premier monument, dont relèvent les murs concentriques 1-3, qui présente à l'extérieur un mur de pierre et une décoration architectonique, peut-être des créneaux dans la partie supérieure. La maçonnerie en grosses pierres entre les murs 3 et 4 pourrait être un *podium.* À un moment ultérieur, à la suite probablement de la détérioration de ce bâtiment, ou bien à cause d'une autre conception du complexe, ce *podium* a été recouvert d'un manteau de terre et transformé en tumulus[12]. Une hypothèse similaire a été

---

[4] Données fournies par M. Sîmpetru, *Tropaeum Traiani*, II, p. 172.
[5] Au diamètre extérieur de 10,64 m, il mesure 3,50 m d'épaisseur.
[6] *Ibid.*, p. 171.
[7] *Ibid.*, p. 174.
[8] *Ibid.*, p. 177.
[9] Voir le profil de la section est-ouest, *ibid.,* fig. 119 et fig. 127, 130 et 131.
[10] C. Petolescu, *Decebal, regele Dacilor,* Bucarest, 1991, p. 57. Les dimensions de la pièce sont de 0,59 m, dont 0,39 m pour la partie surélevée et 0,76 m pour la hauteur, ce qui donne un rapport d'environ ½ par rapport aux créneaux du *tropaeum.*
[775] M. Sîmpetru, *Tropaeum Traiani*, II, p. 162 et suiv.
[12] R. Vulpe, *Din istoria Dobrogei*, II, Bucarest, 1968, p. 136 et suiv., suppose que le tumulus est lié à un tombeau du V^{e} s. ap. J.-C.

formulée par A. G. Poulter[13]. D'après lui, seul le noyau central constituait le premier monument, semblable celui-ci au *Tropaeum*. À notre avis, il n'existe pas assez d'arguments pour une telle reconstitution et nous trouvons mieux justifiée l'hypothèse d'un monument funéraire de type italique, rond, aux murs intérieurs circulaires[14], extrêmement prisé à l'époque d'Auguste dans les milieux italiques et à Rome. Ce genre de monument présente une assez riche variété de plan intérieur[15] donnant ou limitant l'accès à l'espace funéraire par un système complexe de murs. Pour le tumulus d'Adamclisi, la comparaison avec le tombeau dit « des Curiaces » de la *Via Appia* semble intéressante : elle présente au centre un grand bloc dans lequel est aménagé un creux pour les cendres, et au-dessus duquel se dresse une tour cylindrique. L'anneau périphérique est en maçonnerie, la corniche et l'inscription sont en marbre[16]. Une pareille reconstitution parle en faveur du caractère funéraire du tumulus, en corrélation aussi avec l'idée d'*heroon* ; on s'éloigne ainsi de l'argumentation d'A.G. Poulter, selon laquelle il s'agirait là d'un premier trophée, un monument à la Victoire sur les Daces édifié par Trajan probablement après la première guerre dacique et remplacé après la seconde guerre par le grand trophée auquel on aurait donné la même forme. En l'absence de tout élément de datation, ce monument peut se placer à n'importe quel moment à partir de l'époque d'Auguste.

La pierre employée pour la construction de l'autel est le même calcaire nummulitique que celui du tumulus. On tiendrait là un indice de leur contemporanéité, sans que cela constitue toutefois une preuve absolue.

Placé à environ 250 m du *Tropaeum* et du tumulus, l'autel est une construction carrée de 15,96 m[17] en gros blocs liés au mortier. La fondation est en grosses pierres de carrière et mortier[18], profonde de 3,54 m. Des marches entouraient la bâtisse. Les fouilles ont mis au jour un grand nombre de tuiles qui provenaient du toit. Les anciennes fouilles ont livré aussi quelques fragments architectoniques[19] : deux fragments de corniche, un bloc de frise décoré d'un

---

[13] A.G. Poulter, « The Lower Moesian Limes and the Dacian Wars of Trajan », dans *Studien zu den Militärgrenzen Roms : 13 Internationaler Limeskongress*, Aalen, 1986, 3, p. 519-28, III, 1986, p. 519 et suiv.

[14] Le groupe de la plus haute époque date du milieu du I^er^ siècle av. J. C., cf. H. von Hessberg, *Römische Grabbauten*, Darmstadt, 1992, p. 95. Pour l'architecture funéraire de l'époque républicaine tardive et de l'époque d'Auguste, voir aussi F. Bergonzoni et F. Rebecchi, *Spunti di architettura funeraria tardo-repubblicana e augustea in Emilia romagna,* Modène, 1976 ; H.G. Frenzîmpetru, *«* Drusus maior und sein Monument zu Mainz *», Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums* 32, 1985, p. 394 et suiv.

[15] L. Crema, *s.u*. « L'Architettura romana » I, dans *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale* XII, Rome, 1959, p. 243, fig. 258-275.

[16] *Ibidem*, p. 243.

[17] M. Sîmpetru, *Tropaeum Traiani*, II, p. 145.

[18] *Ibid.*, p. 145.

[19] Gr. Tocilescu, *Fouilles et recherches archéologiques...*, p. 70-71.

rinceau à rosettes, un pilastre de coin décoré avec candélabre et un fragment de frise à guirlande soutenue par des bucranes. La façade principale se trouvait à l'est, tout comme l'inscription portant la liste des soldats de la garde prétorienne et de la légion tombés au champ d'honneur. Les noms des soldats des unités auxiliaires figuraient sur les faces latérales. À la fin de la liste est inscrit le nom d'un commandant, Cornélius Fuscus. La reconstitution et le commentaire de l'inscription ont amené les spécialistes à dater l'autel différemment. C. Cichorius[20], R. Syme[21], I. Berciu[22], Em. Doruțiu-Boilă[23], N. Gostar[24], E. Condurachi[25], C. C. Petolescu[26] datent ce monument du règne de Domitien, conséquence des luttes menées par Oppius Sabinus et Cornélius Fuscus. En revanche, Gr. Tocilescu[27], R. Vulpe[28], K. Strobel[29] considèrent qu'il est contemporain du trophée, partant de l'époque des guerres daciques de Trajan.

La reconstitution faite en 1897 par G. Niemann suppose une forme pyramidale à trois étages[30], ce qui semblerait forcer quelque peu les possibilités offertes par les pièces retrouvées. D'autre part, il n'emploie pas tous les éléments architectoniques découverts, comme la frise aux bucranes. Henner von Hessberg[31] montre que, aux I^er^ siècle avant J.-C. et le I^er^ siècle après J.-C., dans les nécropoles d'Italie à côté des tumulus funéraires, on érigeait des autels commémoratifs. Au I^er^ siècle après J.-C., la forme de base se diversifie et donne naissance à de nombreuses variantes. L'autel d'Adamclisi est à placer dans cette série.

Comme il a été plus d'une fois souligné dans la bibliographie du Trophée, le matériel de construction en est différent de celui employé pour l'autel et pour le tumulus.

Près du village de Deleni ont été identifiées les carrières romaines ayant fourni le matériel de construction[32].

---

[20] C. Cichorius, *Die römischen Denkmäler in der Dobrudscha*, Berlin, 1904, p. 20-23.
[21] R. Syme, « The Colony of Cornelius Fuscus: An Episode in the Bellum Neronis », *American Journal of Philology*, 58, 1937, 1, p. 7 et suiv. ; *Cambridge Ancient History,* II, 1936, n° 3 et 170.
[22] I. Berciu, « Cornelius Fuscus şi cenotaful de la Adamclisi », *Apulum* 5, 1965, 259 et suiv.
[23] Em. Doruţiu Boilă, « Some Observations on the Military Funeral Altar of Adamclisi », *Dacia*, N. S. 5, 1961, 345 et suiv.
[24] N. Gostar, « Les inscriptions votives du monument triomphal d'Adamclisi », *Latomus* 28, 1969, 1, 120 et suiv.
[25] E. Condurachi, « Din nou cu privire la altarul funerar de la Tropaeum Traiani », *Cercetări istorice*, 2, 1971, p. 129-141.
[26] C. Petolescu C., *Decebal, regele Dacilor*, p. 58.
[27] Gr. Tocilescu, *Fouilles et recherches archéologiques*..., p. 68.
[28] R. Vulpe, *Histoire ancienne de la Dobroudja*, Bucarest, 1938, p. 136-144 ; id., *Din istoria Dobrogei*, II, p. 90.
[29] K. Strobel, *Untersuchungen zu den Dakerkriegen Trajans*, Bonn, 1984, 327 et suiv.
[30] *Apud* M. Sîmpetru, *Tropaeum Traiani*, II, p. 147,153.
[31] H. von Hessberg, *Römische Grabbauten*, p. 179 et 181, fig. 114.
[32] M. Sîmpetru, *Tropaeum Traiani*, II, p. 150.

La solution adoptée par Fl. Bobu Florescu pour la reconstitution du monument d'Adamclisi – avec peut-être quelques modifications – me semble correcte[33]. La représentation du monument sur les monnaies de bronze de Tomis se trouve sur huit émissions[34]. Toutes portent à l'avers la figure de l'empereur Trajan et au revers l'image d'un trophée sur une base ronde. B. Pick observait que c'est uniquement à Tomis qu'apparaît la représentation d'un trophée sur une base circulaire et qu'elle est à mettre en liaison avec le monument d'Adamclisi[35]. Les émissions datent des années 109-114.

Par sa forme, notre monument s'inscrit dans la lignée des mausolées circulaires de l'époque augustéenne. De tradition italique, ils parviennent à leur plein et entier développement dans le mausolée d'Auguste. À son tour, celui-ci a influé sur l'architecture funéraire privée, ainsi que le montrent de nombreux exemples : le mausolée de Caecilia Metella, de Munatius Plancus à Gaeta, le mausolée des *Plauti* près de Ponte Lucano. Déjà E. Strong voyait dans les *tropaea* du temps d'Auguste l'influence de cette architecture : « ils ne sont pas que des mémoriaux de la victoire, mais également des monuments commémoratifs des morts glorieux »[36]. La contamination formelle repose sur le remplacement de l'idée religieuse de la mort par l'idée héroïque de la gloire, de sorte qu'un monument funéraire devient un monument héroïque. Ce processus a été bien saisi par Fr. Matz, qui, en parlant du mausolée de Caecilia Metella, le compare à celui d'Adamclisi pour montrer combien ils sont proches, précisément parce que l'idée romaine de gloire a évincé l'idée religieuse dans la représentation du monde des morts[37]. Le *podium* du monument est carré, ses côtés ont 22,30 m et le diamètre du tambour cylindrique 29,50 m. Il était plaqué de travertin. À la base du tambour qui soutenait le *tropaion*, il y avait une frise de marbre où étaient représentés des boucliers de barbares vaincus. A ce propos doit être évoqué également le monument triomphal de La Turbie, élevé au cours des années 7-6 av. J.-C. par Auguste après la défaite infligée aux peuples des Alpes ; c'est un monument triomphal qui emprunte la forme des monuments funéraires. Placé au point le plus haut de la *Via Iulia Augusta*, il dominait la région où se croisaient les routes venant d'Italie, de Gaule et de la côte. L'endroit était choisi en fonction de sa position dominante, non en raison d'un combat qu'il y aurait pris place. Le monument est

[33] La reconstitution avancée par Radu Florescu, adoptée pour la reconstitution du monument, me paraît illogique, en raison du placement des métopes à la moitié de la hauteur de la base.
[34] M. Sîmpetru, « Trofeul lui Traian de la Adamclisi pe monede ale oraşului Tomis », SCIVA 30, 1979, 3, p. 367-375.
[35] B. Pick, *Das Monument von Adam-klissi*, AEM, 15, 1892, 1, p. 18-20. Voir aussi M. Sîmpetru, « Trofeul lui Traian... », p. 368.
[36] E. Strong, *Art in Ancient Rome*, I, Rome, 1929, p. 137.
[37] Fr. Matz, « Hellenistische und römische Grabbauten », *Die Antike Zeitschrift für Kunst und Kultur des klassischen Altertums* 4, 1928, p. 288.

dédié par le Sénat et le peuple romain à Auguste, qui avait soumis les peuples alpins.

Trajan allait abandonner la forme ronde des monuments funéraires et héroïques et choisir pour sa propre tombe, afin de signifier sa gloire, la colonne. À Adamclisi, on se trouve devant une forme tardive de l'époque augustéenne conservée dans le milieu provincial.

La conception ornementale générale du monument est elle aussi d'inspiration provinciale augustéenne. La décoration architectonique à pilastres cannelés (ayant à la partie supérieure des chapiteaux corinthiens à feuilles d'acanthe plates qui séparent les métopes entre elles) et les frises à ornement continu sont un reflet tardif des monuments à architraves doriques, avec pilastres à chapiteaux corinthiens et frises ioniques, style éclectique hellénistique tardif adopté volontiers en milieu italique. Cette décoration se range dans la même série que les monuments déjà évoqués pour leur forme. Une étude de M. Torelli[38] démontre la diffusion de cette décoration sur une large échelle dans l'art officiel à partir de l'époque de Sulla et jusque vers le milieu du siècle. La fin de cette série est marquée par le monument de L. Munatius Plancus de Gaeta, où se développe la décoration des métopes, et par le tombeau de Caecilia Metella, où l'accent est mis sur les frises à bucranes et à guirlandes. On y a affaire, comme l'observe M. Torelli, à « un déphasage chronologique entre les modèles officiels de la capitale et les milieux municipaux »[39]. M. Torelli pousse plus loin son investigation, étudiant la diffusion de ces sépultures en Italie[40]. Il parvient à conclure qu'elles se trouvent là où il y a eu une plus grande concentration militaire comme dans la *Gallia Narbonensis*. L'auteur accorde un rôle important, pour expliquer la persistance de ces formes, au substrat de culture hellénistique italique ; à l'époque d'Auguste, la permanence de celle-ci dans les provinces a du décalage par rapport à Rome.

Un élément fondamental du monument d'Adamclisi est le trophée qui le domine, placé sur une base hexagonale à deux étages dont le second est décoré sur trois de ses côtés d'arcades aveugles[41]. Les deux étages sont ornés de pilastres cannelés, qui, au second étage, délimitent l'inscription. Déjà A. Furtwängler avait découvert que la hauteur du pilastre coïncidait avec la hauteur de l'inscription, tout comme coïncidaient les places des crampons[42]. La dernière étude d'Emilia

[38] M. Torelli, « Monumenti funerari romani con frigio dorico », dans *Dialoghi di Archeologia* 2, 1968, p. 32 et suiv.
[39] *Ibid.*, p. 47.
[40] *Ibid.*, fig. B.
[41] La reconstitution de la base par Fl. Bobu Florescu, *Das Siegesdenkmal von Adamklissi,* Bonn, 1965, fig. 175.
[42] A. Furtwängler, *Das Tropaion von Adamklissi und provinzialrömische Kunst,* Abhandlungen der Philosophisch-Philologischen Klasse der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 22, 3, München, 1905.

Doruţiu-Boilă [43] reprend cette inscription. Comme on le sait, celle-ci a été conservée en deux exemplaires, ce qui a induit l'hypothèse que le monument aurait eu deux inscriptions disposées symétriquement et, à partir de cet indice, que l'ouvrage entier aurait eu deux façades. Le second fragment a été trouvé dans la tour sud de la porte orientale de la cité de Tropaeum Traiani, au niveau du sol[44]. La construction de la porte date de la fin du III^e^ siècle ou du début du IV^e^ siècle, de l'époque de Constantin le Grand au plus tard.[45]. Ce second fragment a disparu, de sorte que seul le témoignage de l'architecte allemand H. Brötz nous permet d'affirmer que la pierre ressemblait à celle du monument[46]. Dans son étude de 1965, Emilia Doruţiu-Boilă [47] en arrive à la conclusion qu'il s'agit là d'une réplique de l'inscription publiée par Gr. Tocilescu en 1895 et qu'elle peut aider à apporter certaines corrections au formulaire de l'inscription telle qu'elle avait été reconstituée de diverses manières jusqu'à cette date[48] ; c'est ainsi que ce fragment prouve que le mot *exercitus* est à l'ablatif absolu, de sorte que l'inscription serait :

Ma[rti] Ultor[i], Im(perator) [Caes]ar, divi / Nerva[e f(ilius)], N[e]rva / [Tr]aianu[s Aug(ustus) Germ(anicus)] / 5. *[Dac]i[cu]s p[ont(ifex) max(imus)] / [trib(unicia) potes]t(ate) XIII / imp(erator) VI, co(n)s(ul)] V, p(ater) p(atriae)/ (? [devicto exer]citu / [Dacorum et* e.g. *Sarmata]rum /* 10. *[- - -]E / [- - -] / [? tropaeum consecravit]*[49].

En revenant sur cette question, Doruțiu-Boilă[50] démontre que le fragment B appartenait à une inscription d'une forme différente et n'a pas sa place sur la base hexagonale à laquelle appartient le fragment A. Celui-ci a 4 m de hauteur et 2,85 m de largeur. Le fragment B a environ 2 m de hauteur et environ 4 m de largeur. L'auteur conclut que le trophée a connu au moins deux phases de construction et penche pour une réfection constantinienne du monument (à

[43] Em. Doruţiu-Boilă, « Un fragment necunoscut din inscripţia trofeului de la Adamclisi », *Studii Clasice* 7, 1965, p. 209-214 ; ead., « Despre inscripția votivă a monumentului triumfal de la Adamclisi », *Studii Clasice* 25, 1988, p. 45-56.
[44] *Ibid.*, p. 47.
[45] M. Margineanu-Cârstoiu, « Remarques sur les fortifications de Tropaeum Traiani », *Dacia*, 25, 1981, p. 271-288.
[46] Em. Doruţiu-Boilă, « Despre inscripția votivă... », p. 47.
[47] Em. Doruţiu-Boilă, « Un fragment necunoscut... ».
[48] Gr. Tocilescu, *Das Monument von Adamklissi*, Vienne, 1895, p. 124-126, avait mis *exercitus* à l'accusatif (*per exercitum*) ; G. Ch. Picard, *Les trophées romains. Contribution à l'histoire de la religion et de l'art triomphale de Rome*, Paris, 1957, p. 394 avait complété *exercitus* au nominatif.
[49] Lecture de Em. Doruţiu-Boilă, « Despre inscripția votivă... » ; l'auteure donne une critique pertinente des autres lectures postérieures à celle de 1965, de N. Gostar, « Les inscriptions votives du monument triomphal d'Adamclisi », *Latomus* 28, 1969, p. 120 et suiv., et de M. Sîmpetru, *Tropaeum Traiani*, II. *Monumentele romane*, Bucarest, 1984, p. 71-71. Voir aussi ISM IV 5.
[50] Em. Doruţiu-Boilă, « Despre inscripția votivă... ».

laquelle appartiendraient aussi les métopes). C'est là la théorie formulée jadis par C. Cichorius et qui paraissait totalement abandonnée. Dans cette interprétation, l'inscription B relèverait de la phase initiale du monument et l'inscription A de la phase constantinienne.

Sans douter de la rigueur mise à reconstituer les dimensions de l'inscription B, nous croyons toutefois qu'il faut conclure que cette inscription n'appartient pas au monument. Les fragments de lignes conservés font en réalité partie de la liste des titres impériaux en usage juste après les guerres daces et elle peut avoir trouvé sa place sur un autre édifice. Il nous semble que l'étude stylistique de la décoration du monument ne saurait conduire à une datation tardive de celle-ci, pas plus que l'hypothèse de plusieurs phases de construction. En analysant la décoration, nous montrerons l'unité stylistique des représentations des divers registres du monument ainsi que leur rapport étroit avec les monuments importants de l'époque de Trajan. D'autre part, il est difficile de supposer qu'une restauration constantinienne eût laissé inchangée l'inscription initiale. Sur les six faces de l'hexagone, au-dessus de l'inscription, se trouve la frise aux armes. On y trouve côte à côte des armes romaines et des armes de barbares dans un assemblage non sélectif. Sur les huit blocs de pierre conservés, on peut voir des lances employées par les soldats romains sur les métopes, des glaives, des boucliers de formes diverses et décorés, *umbo* ou simples, le sabre dace recourbé et le carquois à flèches. Le tableau n° 47 dressé par Bobu Florescu[51] montre le rapport entre les armes représentées sur la frise et celles dont se servent les barbares sur les métopes. Les armes représentées sur le monument ne sont en général pas très variées et, mises ensemble, romaines et barbares, elles témoignent du caractère conventionnel de la frise.

La seule arme à valeur ethnographique est la *falx*. Comme le remarquait R. Vulpe[52], le monument d'Adamclisi présente une variante différente de cette arme par rapport à celle de la Colonne. Il s'agit d'un long sabre recourbé manié à deux mains. Des armes pareilles ont été découvertes sur le territoire de la Dacie et, de l'avis de l'auteur, plusieurs populations habitant ces contrées s'en sont servies[53]. Il y aurait encore le carquois, qui est deux fois représenté sur les métopes, une première fois en liaison avec un personnage nu qui tire à l'arc, puis dans la scène aux chars. Mais le carquois à flèches dans les représentations d'armes capturées est conventionnel, tel qu'on peut le voir aussi sur l'arc d'Orange[54].

---

[51] Fl. Bobu Florescu, *Das Siegesdenkmal von Adamklissi,* Bonn, 1965, p. 616.
[52] R. Vulpe, « Les Bures alliés de Décébale dans la première guerre dacique de Trajan », *Studii Clasice* 5, 1963, p. 420.
[53] Voir aussi M. Sîmpetru, *Tropaeum Traiani*, II, p. 143 qui l'attribue à la fois aux Daces, aux Germains et aux Sarmates.
[54] H. Schoppa, *Die Kunst der Römerzeit in Gallien, Germanien und Britanien*, Munich, 1957, fig. 5.

Un tronc cylindrique soutenait une *lorica Graeca*, formée aujourd'hui de deux fragments. Un bouclier polygonal d'une part et de l'autre de la poitrine. Le corps cylindrique était formé de 5 tambours. La crête du casque a été publiée par Gr. Tocilescu[55].

L'armure (ill. 83) a trois rangées de *pteryges* allongées, décorées de feuilles de laurier alternant avec des rosettes et surmontées d'une bande décorée elle-aussi de feuilles de laurier. L'ornement central est constitué par l'image d'un cavalier au galop, tenant de la main droite levée une lance et écrasant sous les pieds du cheval un barbare. Cette image est placée au-dessus d'un calice d'acanthe. Un *balteus* en diagonale sur la poitrine et sur le dos soutient un *gladius*. Au-dessus du cavalier, un rinceau avec des rosettes et la feuille d'acanthe remplit l'espace entre le *balteus* et le bouclier gauche. Du côté droit de la poitrine, au-dessus du poignard, se trouve un aigle aux ailes déployées et la tête de profil, tournée vers la gauche. Tout autour du cavalier et du barbare tombé sous les pieds du cheval, sont représentés trois fantassins romains dont le premier, avec sabre et bouclier, suit un cavalier. Le lutteur barbare tombé devant lui et ayant le bouclier sur son dos est une représentation qui se figure sur des monnaies comme symbole de *Dacia capta*. Gr. Tocilescu notait chez le premier soldat romain un bouclier dans la main gauche et le glaive dans l'autre et suggérait une scène d'*adventus* ou *profectio*. En effet, sur les monnaies d'après 112, on voit Trajan à cheval en tenue militaire, portant le glaive, précédé d'un soldat avec lance et suivi par deux autres sans arme. La légende des monnaies est *Profectio Aug(usti)*[56].

Sur les glaives du trophée à nervure médiane sont représentées des têtes de méduse. Les cnémides sont elles-aussi ornées de têtes de Méduse de type grec, à tête ronde, des serpents noués sous le menton, dans les cheveux sur les côtés et au-dessus de la tête. De petites ailes se trouvent dans les cheveux. Déjà au III^{e} siècle, on l'a vu à Naples sur un relief de l'hypogée de Via dei Cristallini[57] et sous sa forme parachevée sur le relief Rondanini[58].

À la base du trophée, il y a trois statues de captifs : un homme debout dont seul le torse est conservé, vêtu d'une tunique qui forme des plis semi-circulaires sur l'abdomen, et deux femmes placées l'une à droite, l'autre à gauche. On trouve des analogies entre ces figures et le monument de Mayence élevé, selon l'opinion de H. Kähler, par les soldats de la II^{e} légion *Adiutrix*[59]. G. Ch. Picard, qui a lui-

[55] Gr. Tocilescu, « Fossiles dans le Bas-Danube », RIAF, 10, 1909, p. 254, fig. 1 a, b, sans description et sans dimensions. Pour les dimensions, voir Fl. Bobu Florescu, *Das Siegesdenkmal von Adamklissi*, p. 328 et suiv. et 353, tableau 45.
[56] H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, Londres, 1936, pl. 18, 18.
[57] LIMC, IV, 1, 1988, p. 305, n^{o} 220, pl. 177.
[58] E. Buschor, *Medusa Rondanini*, Stoccarda, 1958 ; G. Ricciotti, « Origine e sviluppo del gorgoneion e del mito della Gorgone-Medusa nell'arte greca », *Rivista del'Instituto Nazionale di archeologia e storia del'arte* 9, 1960, p. 127.
[59] H. Kähler, « Ein römisches Siegesdenkmal in Mainz », *Germania* 12, 1930, p. 20-28.

aussi remarqué les ressemblances, corrige la datation de Kähler : non pas l'époque de Vespasien mais celle de Domitien, dix ans plus tard[60]. Nous attirons l'attention sur la technique de rendu des plis circulaires sur l'abdomen que l'on retrouve sur le créneau VII et qui a son origine dans des schémas de l'époque claudienne dans la région du Rhin.

La crête du casque, découverte plus tard, est haute et représente un fragment de corps et les ailes d'un sphinx. Une statue géante couronne donc le monument. Telle qu'elle se présente, elle remplit la fonction d'un trophée : la célébration de la victoire sur les ennemis par la représentation de barbares vaincus, d'une frise d'armes, d'une succession de scènes-clefs (le cavalier avec le barbare vaincu, la scène de *profectio,* ou la simple représentation de la marche militaire), la fonction apotropaïque par la représentation des méduses. Mais elle rappelle aussi la statue cultuelle de Mars Ultor dont elle est, comme on le verra, assez proche. M. Siebler[61] a repris la discussion quant à la statue cultuelle augustéenne de *Mars Ultor*, qui devint ensuite le prototype. Il s'agit d'une *lorica Graeca* à trois rangées de *pteryges*, dont la décoration est différente de celle de l'armure d'Adamclisi. Elle est formée de têtes de méduse, de griffons et d'un candélabre surmonté d'un casque à crête haute finissant en corps de sphinx, flanqué éventuellement de *Pegasoi*. Le modèle en est corinthien et correspond au goût éclectique de l'époque augustéenne[62]. Sur les monnaies de l'an 68, c'est la première fois que cette création est mise en relation avec l'image de *Mars Ultor*[63], telle qu'elle sera ensuite réutilisée à Adamclisi. De toute façon, ce casque est choisi selon le goût de l'époque d'Auguste et forme un ensemble éclectique avec l'armure d'inspiration grecque, mais cela ne prouve nullement la présence de quelque maître oriental, comme le croyait M. Sîmpetru[64]. La variété des effigies, symboliques ou allégoriques, constitue la réplique provinciale d'une armure impériale, telle qu'elle apparaît déjà sur la statue d'Auguste à Prima Porta. *Victoria* et *Aeternitas* sont les concepts figurant sur l'armure et se rapportent à des faits historiques : dans le cas d'Auguste, la remise des étendards par les Gaulois et *Gallia capta,* tandis que à Adamclisi, la Dacie vaincue**.** Bien que les trophées de l'époque impériale soient dédiés à l'empereur, les dieux n'apparaissant dans le meilleur des cas qu'en tant qu'associés[65], à Adamclisi l'empereur apparaît comme celui qui dédie le monument. La pratique est déjà connue à cette époque, l'arc du

[60] G. Ch. Picard, *Les trophées romains. Contribution à l'histoire de la religion et de l'art triomphal de Rome*, Paris, 1957, p. 34.
[61] M. Siebler, « Studien zum Augusteischen Mars Ultor », *Münchener Arbeiten zur Kunstgeschichte und Archäologie* 1, 1988.
[62] *Ibid.*, p. 46.
[63] *Ibid.*, p. 27.
[64] M. Sîmpetru, *Tropaeum Traiani*, II, p. 131.
[65] Pline le Jeune, *Panégyrique*, 59, 2.

Capitole érigé après la I[ère] guerre dacique est dédié à Jupiter Optimus Maximus[66]. De là le caractère ambigu de cette armure qui appartient autant à l'image divine qu'à l'empereur, avec allusion aux victoires remportées.

Les métopes

L'étude du système idéologique porté par la décoration est possible grâce au fait que, sur un total de 54 métopes, 49 sont conservées et trois nous sont connues par les descriptions de C. W. Wutzer, professeur à l'Université de Bonn, qui les a vues lors d'un voyage à Adamclisi en 1856. On connaît donc 52 métopes. La décoration du trophée et des frises nous est elle aussi parvenue, et l'emplacement des pièces tombées du noyau central nous est approximativement connu. Sans être un élément auquel on peut vouer une confiance absolue, il peut nous fournir des indications intéressantes quant à la localisation des pièces.

Le monument est situé sur une hauteur dans une région de la Dobroudja qui présente un relief assez plat, ce qui fait que le monument est visible de loin. Dès qu'on franchit le Danube, en venant de la plaine de Valachie et en se dirigeant vers le sud, à une distance de 20 km, apparaît le trophée, dominant les alentours. Cette position a été choisie afin que le message de la force, de la vertu et de la stabilité romaines porte le plus loin possible.

Même si l'endroit de la trouvaille n'est pour chaque métope qu'approximatif, un fait s'impose, à savoir que des métopes au même contenu thématique ont été trouvées relativement groupées. Ainsi donc, si l'on essaie d'établir la succession des scènes, il est nécessaire de tenir compte du lieu de la découverte. Les données rassemblées par Gr. Tocilescu sont cependant tellement fluctuantes que l'on ne peut trop s'avancer sur ce terrain. Cette précaution rappelée, c'est le groupement thématique qui ressort de l'analyse de l'emplacement des métopes tombées autour du monument (ill. 84). C'est vers le Nord-Ouest qu'a été trouvée la majorité des métopes qui illustrent l'action de la cavalerie romaine, présentation et combats. Vers l'ouest sont rassemblées la présentation et les actions de l'infanterie, au sud-est le combat autour des chars, et, enfin, vers l'est-nord-est la présentation des prisonniers. Il y a aussi quelques métopes spéciales qui n'entrent dans aucune série : la métope 28, une statue impériale avec barbare tombé sous les sabots du cheval, trouvé dans le secteur NO ; la métope 10, un commandant (?) entre deux officiers, découverte au NO ; la métope 44, des boucs qui s'affrontent, découverte à l'E ; et dans le secteur NE la métope 50 avec les barbares pacifiques.

La plupart des métopes sont orientées vers la droite, ce qui correspond au sens de la lecture. Sont orientées vers la gauche les métopes suivantes :

- le groupe de métopes qui présentent des prisonniers (46, 48) ;

[66] G. Ch. Picard, *Les trophées romains*, p. 394.

- Trajan (?) (32) ;
- officiers romains (27) ;

La présentation frontale existe sur un nombre restreint de reliefs : les n^os^ 50 (femmes daces avec enfant), 48 (prisonniers daces), 49 (femme dace prisonnière).

Discutons à part la métope 10. Le personnage central, en position frontale, y porte une armure avec un aigle sur la poitrine, un manteau couvre ses épaules et passe sur sa poitrine ; à la main gauche il porte une lance, la main droite se trouve à hauteur de la poitrine, paume vers l'extérieure, pouce fermé. R. Brilliant[67] a nommé ce geste « *the open hand of Identity* » et l'a identifié sur la colonne Trajane par la scène IX, la main étant en perspective frontale, parallèle au plan du relief, pouce vers l'intérieur. Le schéma le plus simple de la présentation de l'empereur sur la Colonne trajane est du type >T< : l'empereur est donc entre deux acolytes, schéma qui se retrouve sur cette métope. Il existe donc quelques raisons de considérer qu'il s'agit sur cette métope de la représentation de l'empereur. La tête n'est pas conservée et nous croyons d'ailleurs que ce serait une erreur que de tenter d'identifier un portrait sur ces reliefs tellement standardisés, piège dans lequel on est trop souvent tombé. Toutes les têtes des Romains sur les métopes ressemblent plus ou moins à Trajan, phénomène bien connu dans l'art provincial où les portraits individuels imitent le portrait de l'empereur. Trajan tient à la main gauche une lance pointée vers le bas, et non point un bâton, comme il apparaît dans la reconstitution de F. Bobu Florescu[68]. On retrouve aussi ce geste sur la Colonne, dans les scènes XXIV-XXV 63-64, où Trajan tient la lance la pointe vers le sol, en signe de prise de possession du territoire. Pour en revenir à la présentation frontale sur les reliefs, on la trouve comme formule d'exposition du message principal du monument, la prise en possession du territoire.

L'orientation de la plupart des métopes vers la droite dans le sens de la lecture détruit la théorie d'un axe symétrique du monument, une fois démontée la supposition de l'existence de deux inscriptions identiques. Le changement d'orientation a lieu quelque part du côté nord du monument (peut-être la métope IX (barbares en char avec la famille) (ill. 85) ou la métope 39 (infanterie romaine) (ill. 86). De toute façon, comme on peut voir sur ce schéma, il n'existe pas une symétrie du monument.

Les reliefs des métopes n'apportent nulle indication quant à la topographie, le paysage ou l'architecture, ce qui confère à la représentation un caractère universel et symbolique. À la différence de la narration continue de la colonne Trajane, ici l'élément spatial et géographique manque. De la sorte, le monument d'Adamclisi relève du deuxième type de reliefs historiques, selon la

[67] R. Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage* (*Memoires of the Connecticut Academy of Arts and Science* 14), New Haven, 1963, p. 120.
[68] Fl. Bobu Florescu, *Das Siegesdenkmal von Adamklissi*, Bonn, 1965.

classification de M. Torelli : les *« reliefs of the status (or function) type »*[69]. Le chercheur italien montre que l'espace et le temps sont totalement étrangers à ces reliefs. Il faut aussi relever l'absence de toute figure divine et de toute personnification allégorique sur les métopes, ainsi que l'absence de scènes de sacrifice.

La technique du relief est celle par laquelle les figures se détachent en relief sur un fond plat, neutre. Quant à l'analyse stylistique des reliefs, elle permet l'identification de plusieurs moyens pour retenir l'attention du spectateur et transmettre le message de la manière la plus claire possible.

1. La répétition. C'est un moyen bien connu d'imposer une idée ou une image. Les « métopes paires » ont ainsi exactement le même contenu et présentent la même direction des figures (1 et 2 ; 12 et 15 ; 26 et 41) et il est probable qu'elles se succédaient, amplifiant ainsi la représentation et donnant l'impression de multitudes, d'un grand nombre de soldats. L'inverse est formé par les métopes qui sont orientées différemment, de façon à diriger l'attention vers elles. Dans ce cas se trouvent les métopes 27 et 40, (ill. 87) qui représentent des officiers supérieurs, leur statut étant désigné par les rouleaux qu'ils tiennent dans la main gauche. Ces métopes attirent l'attention vers une métope centrale qui devait être mise en lumière (la métope impériale peut-être ?). La technique de la répétition est utilisée dans l'art de l'époque de Trajan aussi bien sur la Grande Frise que sur la colonne. Ce procédé est utilisé là où on cherche à rendre perceptible l'importance des forces en présence. Les schémas de représentation des soldats et des cavaliers sont bien plus simples et standardisés. La mise en page est elle-aussi la plus simple possible. Nous allons revenir sur cette observation.

2. Un autre procédé stylistique est celui de l'amplification. Ce procédé est employé spécialement dans les scènes de lutte qui vont *crescendo*. Un soldat romain est d'abord engagé contre un barbare, ensuite contre deux ou plusieurs, pour être finalement entouré de barbares abattus. La composition de la scène est pensée de telle façon que l'impression d'assaut soit amplifiée et dramatisée. De la sorte, bien que divisée en métopes séparées par des pilastres, donc présentées dans des scènes indépendantes, il se crée cependant un *legato* d'une séquence à l'autre, qui n'est pas celui d'une narration se déroulant dans le temps et dans l'espace, mais plutôt le *legato* d'une représentation amplifiée afin de souligner l'allure grandiose de l'acte guerrier qui est représenté. I. Richmond[70] croit que la formule des métopes a été adoptée à cause de l'incapacité des sculpteurs, réduits à représenter des scènes simples, comme sur les stèles funéraires. Leurs possibilités étaient certes limitées, mais le choix de l'architecture s'est fait en rapport avec le tumulus et l'autel qui se trouvaient dans le voisinage[71], et, par ailleurs, Tonio

[69] M. Torelli, *Typologie and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor, 1982, p. 125.
[70] I. Richmond, *Adamclissi dans Trajan's Army on Trajan's column,* Londres, 1982, p. 52.
[71] M. Sîmpetru, *Tropaeum Traiani*, II, p. 145.

Hölscher a établi une analogie avec des représentations sur des sarcophages de militaires[72] où les moments-clefs de la vie d'un militaire comme la bataille, la soumission, la clémence, le sacrifice et le mariage sont présentés comme symboles des principales vertus : *virtus, clementia, pietas, concordia*. Enfin les considérations sur ce monument ne doivent pas perdre de vue son caractère de sépulture-heröon, qui impose ce type de monument. En plus, on sait que la présence des métopes et des pilastres qui renvoient au style dorique tardif hellénistique a été souvent utilisée au début de l'Empire[73].

3. L'emplacement des personnages est, sur certaines métopes, paratactique : il n'y a pas de liaison réelle entre eux. Il y a ensuite les métopes où un Romain est aux prises avec deux barbares formant une composition triangulaire (ill. 89) dont le sommet est formé par la tête du Romain, qui domine ainsi les barbares tombés à terre (métopes 19 ; 20 ; 21 ; 22 ; 35). A. M. Leander Touati remarquait que, sur la Grande Frise[74], l'espace des Daces formait un triangle qui n'atteignait jamais le bord supérieur. Enfin, certaines métopes représentent le massacre des barbares, qui forment avec leur corps une spirale dans laquelle parfois est entrainé aussi le soldat romain (métopes 30 ; 31 ; 35). La spirale se trouve accentuée par les lignes de plis des vêtements ou des armes (métope 34). Elle est appelée aussi à créer l'impression de profondeur, le changement de plans. Toute cette succession de schémas de composition contribue à l'effet de *crescendo*. Pour rendre visibles les personnages du deuxième plan, ceux-ci sont placés plus haut, à l'instar du procédé que l'on rencontre aussi sur la Grande Frise et sur la colonne (visible surtout dans les métopes 30 et 31). Ces procédés compositionnels, présents également dans l'art aulique, sont utilisés dans notre cas par des artisans et adaptés à un langage provincial.

Une question qui se pose, c'est si les artisans d'Adamclisi ont travaillé selon leur répertoire habituel, ou bien s'ils ont reçu pour ce monument des modèles spécifiques ? Examinons de plus près leur répertoire.

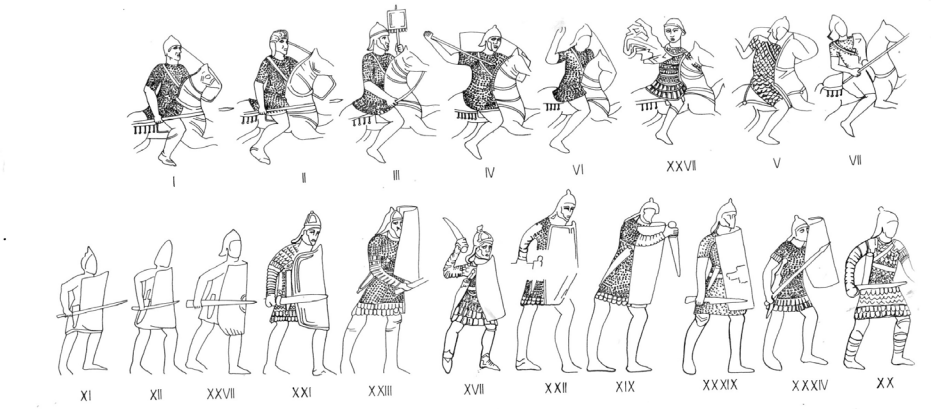
Une première observation s'impose : les schémas concernant la représentation des Romains sont plus pauvres et plus stéréotypés que les schémas utilisés pour les barbares (dessin 1).

---

[72] T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg, 1987 ; G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarcophage,* Munich, 1982, 99.

[73] M. Torelli, « Monumenti funerari romani con frigio dorico *»,* dans *Dialoghi di Archeologia* 2, 1968, 32 suiv.

[74] A. M. Leander Touati, *The Great Trajanic Frieze: The Study of a Monument and of Message Transmission in Roman Art*, Stockholm, 1987, p. 19.



Dessin 1 : Schémas iconographiques des combattants romains

Cette observation recoupe, toute proportions gardées, l'observation faite à propos de la Grande Frise et de la colonne. La diversité plus grande des schémas est réservée aux barbares, car c'est à eux qu'il revient de créer l'image du désordre, face aux Romains qui suggèrent l'ordre. A. M. Leander Touati [75] remarque que la dichotomie ordre-désordre est fondamentale et particulièrement utilisée dans l'art officiel romain (dessin 2).



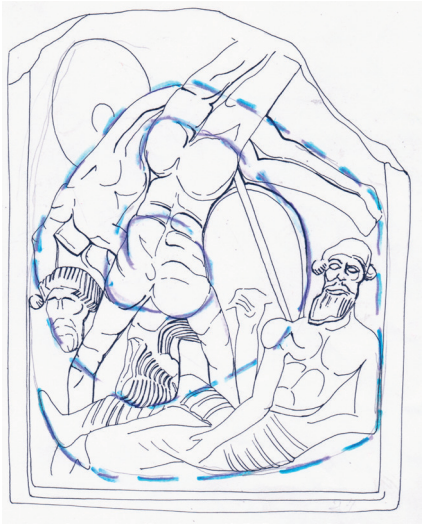
Dessin 2 : Schémas iconographiques des combattants barbares

[75] *Ibid.*, p. 27-28.

Nous dirions que le monument d'Adamclisi confirme cette remarque. Les métopes présentant l'armée romaine sont d'une stéréotypie extrême. Les Romains ne sont figurés que dans quelques positions, le dessin en est simple, clair, de dimensions égales, il semble réalisé selon des moules. Les personnages sont en position paratactique, la composition ne permet nulle fantaisie. Lorsque sur la métope apparaissent aussi les barbares, l'espace réservé aux Romains reste tout aussi uniforme, les mêmes schémas sont employés dans la représentation ; en revanche, l'espace affecté aux barbares porte la marque du désordre grâce à la composition, aux lignes, aux plans. Les schémas utilisés pour les figures des vaincus, empruntés à l'art grec, sont entrés depuis longtemps dans le répertoire romain. Des schémas tels que celui du barbare tombé, vu dans la métope V, ou bien celui de la métope 22 font partie du répertoire des ateliers provinciaux, tels ceux de Gaule ou du Rhin. On les retrouve intensément employés sur la colonne.

Quelques métopes demandent une analyse plus particularisée. Sur la métope 31, le barbare abattu au premier plan, étendu à terre, avec un rendu anatomique du corps, se retrouve déjà sur la frise du mausolée de Glanum. Le prototype est donné par l'art pergaménien, avec la représentation du Gaulois tué, image d'où on remonte à une représentation sur un sarcophage attique de 394 av. J.-C.[76]

La métope 24 montre un barbare tué, nu, tombé obliquement dans le sens de la diagonale, qui est également une invention de l'art pergaménien, réactivée dans l'art à l'époque de Trajan.



Dessin 3 : métope 24

[76] T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Würzburg, 1973, pl. 9.2.

Sur la métope 35, la tête retournée, placée à l'horizontale sur le cou, est le moyen par lequel les maîtres provinciaux rendent la torsion du cou vers le dos, attitude exprimant la douleur, la supplication et figurant la défaite (voir, sur la colonne, les scènes XXXI (73, 75), LXXV (192-194)). Cette solution plastique provinciale avait déjà été utilisée sur l'arc d'Orange et descend de l'art pergaménien.



Dessin 4 : métope 35

On a donc affaire, dans ces schémas, à des prototypes pergaméniens employés dans l'art de l'époque de Trajan à Rome, notamment sur la colonne, déjà utilisés dans l'art de Gaule à l'époque augustéenne et pré-augustéenne, art qui avait reçu alors de fortes influences hellénistiques.

L'alternance entre styles attique et pergaménien est une constante dans l'art romain et se reflète aussi dans les œuvres provinciales. La réponse à notre question est donc que les artisans d'Adamclisi ont travaillé d'après des modèles devenus courants dans l'art des ateliers provinciaux[77].

[77] Ch. Börker, « Zum neuattischen Charakter der Ranken des Altars », *JDAI* 88, 1973, 283 et suiv., a montré que sur le rinceau d'acanthe de l'*Ara Pacis* sont rassemblés des motifs venant des ateliers attiques à côté de ceux des ateliers pergaméniens. L'art provincial procède de même. L'analyse de Fr. Chamoux, *Observations sur la survivance des thèmes helléniques dans la sculpture provençale*, Dijon, 1958, p. 31 et suiv., relève que les modèles employés à Glanum appartiennent au second classicisme, alors que sur l'arc d'Orange ils sont pergaméniens. Il en va de même à l'époque de

Y a-t-il une narration sur le *Tropaeum Traiani* d'Adamclisi ? La conclusion est qu'il ne s'agit pas de raconter l'histoire du déroulement des guerres daces, mais bien d'une succession de scènes construites avec les moyens stylistiques utilisés dans l'art romain depuis Auguste et utilisé intensément sous Trajan, avec pour objectif de véhiculer les concepts de la propagande impériale. La *virtus*, la force, la *clementia* et la *pax*, autant de qualités que, dans la propagande, la conquête romaine apporte dans les territoires barbares.

Ces reliefs somme toute stéréotypés sont cependant ancrés dans le contexte local par les éléments de costumes et d'armements employés par les barbares.

Les barbares

Dans les scènes de combat, trois types de costumes sont identifiables :

- 1a : buste nu, pantalon ajusté, bonnet ; arme : la *falx*.
- 1b : même costume, pas de bonnet.
- 2 : manteau formant un triangle sur la poitrine, pantalon ajusté, cheveux en nœud au dessus de l'oreille droite (ill. 90).

Sur les métopes aux prisonniers, on trouve les même costumes, complétés (pour le type 1) de chemises longues, tombant jusqu'aux genoux et ouvertes sur les côtés (ill. 91).

Sur les créneaux on trouve trois types de barbares : 1 a et b ; 2 ; et 3, celui-ci à « cafetan », une robe longue ouverte sur le devant, mais uniquement en bas.

Le costume avec pantalon long ajusté qui entre dans la chaussure et avec la chemise tombant jusqu'aux genoux et ouverte sur les côtés, est caractéristique des Daces, mais aussi des Parthes. Parfois, au-dessus de la chemise, vient un manteau. J. Pinkerneil[78] considère que ce costume est propre au grand groupe des barbares orientaux. Ce qui est vraiment caractéristique, c'est le petit bonnet sur la tête, obligatoire chez les Daces, tel qu'il apparaît sur les monnaies. Sur le monument romain, ils sont armés de la *falx,* à la différence de toutes les autres représentations de Daces dont on dispose, où leur arme spécifique est la *sica*. R. Vulpe a essayé d'expliquer que c'était là ce qui distinguait les Daces de la Dobroudja de ceux de la Transylvanie[79]. Tacite (*Historiae* I, 79.) indique que les cavaliers Sarmates Roxolans attaquaient les Romains avec des sabres maniés à deux mains, mais qu'ils ne portaient pas de boucliers. On trouve ici une indication précieuse.

Trajan : la décoration du forum présente des motifs d'origine pergaménienne, survivance de la décoration flavienne, à côté d'autres motifs classicisants dont les modèles se trouvent dans l'art augustéen.

[78] J. Pinkerneil, *Studien zu den trajanischen Dakerdarstellungen*, Diss. Freiburg, 1983, p. 74 et suiv. notamment p. 240.

[79] R. Vulpe, « Les Bures alliés de Décébale dans la première guerre dacique de Trajan », *Studii Clasice* 5, 1963, p. 420.

Le type 2, à coiffure à nœud, a été identifié aux Bastarnes[80]. P. Bienkovski, à propos d'un buste de l'Ermitage provenant de la collection Campana, a attiré l'attention sur cette coiffure à noeud[81]. P. Bienkovski pense que le portrait de l'Ermitage provient du Forum de Trajan à Rome. Si tel est le cas et même s'ils n'apparaissent pas sur la colonne, les Bastarnes participèrent alors à côté des Daces à la guerre contre Trajan.

Les Romains

Les boucliers des Romains décorés d'éclairs apparaissent sur les stèles funéraires des légionnaires et d'autres militaires du *limes* germanique[82]. Les boucliers hexagonaux portés par les Romains sont figurés sur la Grande Frise, sur des stèles de cavaliers – *equites legionis* – et de cavaliers des *alae.*

Quant au costume, selon I. Richmond[83], les troupes auxiliaires ne portaient que de simples chemises de mailles, et les légionnaires des *loricae hamatae* à une seule rangée de *pteryges* et *loricae squamatae.* C'est ainsi qu'ils apparaissent sur le Tropaeum Traiani.

Les portraits

Le type standard des Romains peut se définir ainsi : des cheveux en mèches longues, peignées vers l'arrière et qui descendent sur le front. Les oreilles sont visibles. Les yeux grands ouverts sont saillants, l'iris rond, les maxillaires puissants, le menton long. Il s'agit d'éléments propres aux portraits de Trajan, le modèle absolu. Dans le cas de la métope 45 (ill. 88) les cheveux se présentent autrement : des groupes de mèches se séparent au milieu du front selon des directions différentes, motif qui a amené nombre de chercheurs à y reconnaître l'empereur, d'autant plus qu'ils ont cru identifier un aigle sur la tunique. Bien que l'on s'explique mal la raison qui justifierait l'image de l'aigle sur la tunique, sa présence n'indiquerait pas de façon absolue qu'il s'agit là de la représentation de Trajan. Il pourrait très bien s'agir d'un officier supérieur, commandant d'une légion. Par ailleurs, le personnage voisin n'a pas, lui non plus, une coiffure tout à fait identique à celle des autres Romains. Des mèches légèrement ondulées, un peu gonflées sur les tempes, tiennent de la mode tardive claudienne ou du début de l'époque de Néron[84]. Il se peut donc que cette métope rende compte d'un changement d'artisan ou de carton. Ce n'est pas d'ailleurs le seul cas de coiffure

[80] P. Bienkovski, *Les Celtes dans les arts mineurs gréco-romains*, Cracovie, 1928, p. 216 et suiv.
[81] Le buste a encore été étudié par P. Zanker, « Das Trajansforum in Rom », *ArchAnz* 4, 1970, p. 499-544, notamment p. 510, note 36 ; J. Pinkerneil, *Studien zu den trajanischen Dakerdarstellungen*, cat. 31, 146 et 308. La statue diffère des autres représentations de porteurs de noeud de par ses cheveux courts.
[82] F. Koep, *Germania Romana, ein Bilder-Atlas* I, Bamberg, 1924.
[83] I. A. Richmond, *Trajan's Army on Trajan's Column*, Londres, 1980, p. 170.
[84] P. Cain, *Männerbildnisse neronisch-flavischer Zeit*, Munich, 1993.

différente. Sur les deux métopes 29 et 12 la chevelure des personnages est rendue par des mèches rondes marquées d'un trou de trépan au centre (« *annuli Frisuren* »). Cette coiffure appartient à l'époque néronienne-flavienne naissante[85], mais on la retrouve aussi à l'époque de Trajan, sur le relief de Palestrina, sur deux têtes de licteurs[86]. Sous une forme timide, elle apparaît encore sur la colonne Trajane (la figure de Licinius Sura, scène CIV) et sur l'arc de Bénévent, sur le panneau de la *Restitutio Daciae*.

La représentation de l'iris circulaire et d'un trou de trépan marquant la pupille est absolument courante dans l'art provincial, surtout dans l'art gaulois, où la pupille arrive à être un trou circulaire profond[87], mais aussi dans le milieu provincial italique[88], sur le relief de Palestrina.

Nous reprenons maintenant quelques idées générales sur ce monument. Par sa forme, le *Tropaeum Traiani* s'inscrit dans la lignée des mausolées circulaires de l'époque d'Auguste. Ces monuments sont autant funéraires qu'héroïques. La contamination formelle repose sur le remplacement de l'idée religieuse de la mort par l'idée héroïque de la gloire, de sorte qu'un monument funéraire devient un monument héroïque. La conception ornementale générale du monument est elle aussi d'inspiration provinciale augustéenne. Des ressemblances stylistiques et techniques démontrent l'unité du monument. Quant à la différence qualitative entre la frise à rinceau d'acanthe et les métopes, elle n'a pas de quoi surprendre. Elle apparaît sur d'autres monuments, comme le relief de Palestrina. Une explication pourrait en être l'exécution dans des ateliers spécialisés des frises, tandis que les métopes auraient été faites sur place : une hypothèse avancée par Luisa Musso pour le relief de Palestrina[89]. C'est une hypothèse, il y en a d'autres possibles.

Aucun élément à part les costumes ne situe le monument dans une ambiance précise. Aucun élément de paysage, ni de décor, ne suggère un lieu. L'espace et le temps sont totalement étrangers à ces reliefs. Une autre caractéristique est l'absence de toute figure divine, de toute personnification allégorique, des scènes de sacrifices. Grâce à l'analyse iconographique et stylistique, nous croyons avoir pu identifier, transposés dans un langage provincial extrêmement fruste, certains schémas de composition qui se retrouveront sur la Colonne Trajane. Mais par rapport à la Colonne, qui est bien plus ancrée dans la réalité des guerres daciques, la référence y est beaucoup plus générale, une expression du pouvoir romain vainqueur des peuples barbares, représentés sur les

[85] *Ibid.*, p. 70 et suiv., pl. 24.
[86] L. Musso, « Rilievo con pompa trionfale di Traiano al Museo di Palestrina », *BdA* 46, 1987, p. 1 et suiv.
[87] J.N. Andrikopoulou Strack, *Grabbauten des 1. Jh., n. Chr. im Rheingebiet*, Bonn, 1986.
[88] L. Musso, « Rilievo con pompa trionfale... », p. 23-27.
[89] *Ibid.*, p. 23.

créneaux, et l'installation de la paix romaine dans la région. Il est et il reste pour les peuplades des confins de l 'Empire le monument de la victoire romaine.

Conclusion

À Adamclisi, il y a donc trois monuments l'un à côté de l'autre : un tumulus, un autel et un trophée. Par conséquent, on peut affirmer qu'il s'agit d'une zone à caractère triomphal et destinée à la célébration d'un culte héroïque. Comme on le sait[90], au début de l'époque impériale, l'association des monuments se faisait selon des critères idéologiques et, ajoutons-nous, des critères de propagande. Particulièrement instructive en ce sens est la *Tabula Siarensis,* deux fragments de tables de bronze découverts près de Séville[91] sur lesquelles était gravé le texte d'un *senatus consultum* concernant les honneurs que l'on allait rendre à Germanicus, dont la mort est survenue en Antioche. Ce texte, qui confirme et élargit les informations que l'on tient de Tacite[92], est très suggestif quant à la situation d'Adamclisi. Ce qui nous intéresse en l'occurrence, c'est la résolution d'ériger à la mémoire de Germanicus trois arcs de triomphe[93]. L'un d'eux devait être dressé à Rome, dans le cirque Flaminius, le second sur le mont Amanus au point de rencontre de la Syrie et de la Cilicia, le troisième au bord du Rhin, à côté du tumulus élevé jadis pour son père Drusus. Y était déjà célébrée chaque année la mémoire de Drusus (Suetonius, V, l) ; après le décret, les actions allaient être doublées par celles en l'honneur de Germanicus. Les sacrifices étaient accomplis par des *sodales Augustales* vêtus de toges noires. J. Gonzales observait, à bon droit, que les deux monuments honorifiques avaient été placés côte à côte, non pas pour une raison familiale, mais afin de raffermir l'idée de victoire et de soumission des peuples gaulois et germaniques. Dans la proximité des deux monuments il y avait un théâtre où se déroulaient les cérémonies et les jeux organisés à l'occasion. Ce groupement de monuments à caractère héroïque, funéraire et triomphal, érigés successivement, avec une valeur de propagande, nous rapproche beaucoup de ce que l'on a à Adamclisi. H. G. Frenz[94], à partir d'un noyau de pierre trouvé à Mainz,

[90] T. Hölscher, « Beobachtungen zu römischen historischen Denkmälern », *Archäologischer Anzeiger* III, 1988, 3, p. 523-541, ici p. 537 et suiv.
[91] J. Gonzáles, ZPE 55, 1984, p. 55 et suiv. ; W. D. Lebek, ZPE 66, 1986, p. 31 et suiv ; idem, ZPE 67, 1987, p. 129 et suiv. ; H. Bellen, « Das Drususdenkmal apud Mogontiacum und die Galliarum Civitates », *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums* 31, 1984, p. 385-396.
[92] Tacitus, *Ann*. 2. 83.
[93] Pour la discussion sur le terme *ianus* employé dans l'inscription, voir W. D. Lebek, 66, 1986, p. 129 et suiv.
[94] H.G. Frenz, « Drusus maior und sein Monument zu Mainz », *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums* 32, 1985, p. 394 et suiv.

reconstitue le monument de Drusus. Selon la *Tabula Siarensis*[95], le tumulus a connu deux étapes de construction. Pendant la première, les légions ont spontanément élevé un tumulus de terre, sur lequel ils ont amassé les armes capturées en l'honneur de leur commandant. Ensuite, sur la décision d'Auguste, un monument de pierre a été érigé au même endroit. D'après la reconstitution de H.G. Frenz, il s'agit d'un tambour surmontant un socle rectangulaire qui repose à son tour sur une base profilée. Une frise dorique dans la partie supérieure du socle et des créneaux au bord du tambour, constituent les ornements de ce monument. L'auteur s'y est inspiré de l'architecture funéraire augustéenne, prenant pour point de départ les traces visibles sur le noyau conservé. Plus sceptique quant au rapprochement de ce monument avec le tumulus de Drusus se montre J. N. Andrikopoulou-Strack[96], qui doute de cette chronologie, à cause des objets spoliés présents à l'intérieur du monument.

En revenant à Adamclisi, on constate tout d'abord le fort esprit augustéen de l'ensemble. De même, on peut voir la liaison entre ces trois monuments, pas nécessairement contemporains, mais dont la signification se trouve raffermie l'un par l'autre dans un commun discours idéologique. À Mainz les destinataires de l'ensemble étaient les Germains et les Gaulois, à Adamclisi les Gètes, les Bastarnes et les Sarmates. On luttait contre ceux-ci dès l'époque d'Auguste, lorsque Licinius Crassus y mena une campagne victorieuse. L'inscription sur les parois de l'autel rend compte de batailles ayant provoqué la mort d'environ 3 800 soldats romains aux côtés de leur commandant. C'est le premier monument romain provincial où la guerre est ancrée dans la réalité et où l'on n'a pas recours à l'expression allégorique d'événements mythologiques. En adaptant les représentations aux réalités historiques, notre monument s'aligne sur les courants idéologiques et iconographiques de l'époque de Trajan. À cette époque, l'art romain renonce aux représentations mythologiques, tellement employées sur les monuments commémoratifs d'Auguste, pour se fixer sur des événements régionaux réels et les ethnies auxquelles s'adressait le monument. C'est ainsi qu'apparaît la colonne Trajane. Le monument d'Adamclisi est plus ancien que la Colonne. Il date, comme l'indique l'inscription, de l'an 109, et est donc contemporain de la Grande Frise destinée probablement à décorer la Basilique Ulpia du Forum inauguré en 112.

Grâce à l'analyse iconographique et stylistique, nous croyons avoir pu identifier, transposés dans un langage provincial extrêmement fruste, certains schémas de composition qui se retrouveront sur la Colonne.

Mais à Adamclisi manquent les indications topographiques, géographiques et chronologiques, qui abondent sur la Colonne jusqu'à en faire,

[95] H. Bellen, « Das Drususdenkmal... », p. 385-396.
[96] J. N. Andrikopoulou-Strack, *Grabbauten des 1. Jahrhundert n. Chr. im Rheingebiet*, Bonn, 1986, p. 26 et suiv.

selon la remarque de S. Settis, un véritable *itinerarium*[97]. La présentation circulaire des scènes doit elle-aussi avoir suggéré aux spectateurs les panneaux vus lors des triomphes. Chacune des scènes évoquées ci-dessus faisait partie du répertoire figuratif des maîtres qui exécutaient ces peintures et il ne faut point s'imaginer que celles-ci étaient caractéristiques de la victoire qu'elles célébraient. À en juger d'après les reliefs historiques dont on dispose, c'était par le costume des barbares, éventuellement par les figures allégoriques des provinces concernées ou des peuplades soumises, que l'on obtenait la caractérisation historique.

Pour évaluer la place que ce monument occupait dans l'art romain, deux questions essentielles sont à poser :

1. *Le commanditaire et le programme du monument*

C'est un monument officiel *(Staatsdenkmal)* de propagande impériale. Par sa forme, il se range dans la série des monuments funéraires et héroïques de tradition italique largement répandus à l'époque d'Auguste. Le choix de cette architecture a été fait en rapport avec le tumulus et l'autel se trouvant dans le voisinage. Les interrogations sur ce monument ne doivent pas perdre de vue le caractère de sépulture-heröon que véhicule sa typologie. C'est pourquoi nous pensons que le Tropaeum se trouve en relation avec les monuments avoisinants, même s'ils ne sont pas nécessairement contemporains. À notre avis, le tumulus de Drusus est un exemple convaincant de ce type de fonctionnement.

Le trophée aux représentations des peuplades vaincues est un symbole de la puissance romaine. Dans ce cas, on compte sur l'ambivalence de l'immense trophée qui est réceptacle d'armes capturées, et en même temps suggère la statue de Mars Ultor, dieu de l'armée romaine à l'époque des guerres daces auquel est dédié le monument. Enfin, la statue porte une *lorica Graeca* impériale à représentations symboliques : le cavalier avec sous les sabots du cheval le barbare à terre, la scène de *profectio,* l'aigle impérial. Les créneaux ont toujours été interprétés comme l'image de prisonniers de guerre. Il serait peut-être plus exact de dire qu'ils portent l'image des populations vaincues, en costumes spécifiques, les mains dans le dos, les barbares étant attachés chacun à un arbre, le même pour chaque type représenté. Ces barbares renvoient à la *porticus ad nationes*[98], construction de l'époque d'Auguste où étaient représentées les peuplades soumises (*gentes debellatae*[99]). Le symbolisme des arbres joue lui aussi le rôle d'indicateur, le chêne, l'érable et le pin désignant les peuples nord-orientaux

[97] S. Settis, *La colonna Traiana*, Torino, 1988, p. 98-99.

[98] Plinius, *Hist. nat.* 36, 39.

[99] À propos de la représentation des prisonniers sur l'arc de Glanum, voir Fr. Chamoux, « Observations sur l'Arc de Triomphe de Glanum », dans *Études d'archéologie classique* l, 1955-1956, Paris, 1958, p. 62.

(Germains et Daces)[100]. L'image du barbare mains attachées dans le dos apparaît déjà sur l'arc de Carpentras, contemporain de l'arc d'Orange[101] .

Les métopes sont d'un caractère éminemment militaire *(Schlagsthemen)*. Le message principal de ces métopes est l'invincibilité de l'armée romaine, la force de l'empire, la valeur d'exemple d'une telle victoire. C'est pourquoi ces métopes sont dépourvues d'indications géographiques, topographiques ou chronologiques. Sont également absentes les scènes ou les figures allégoriques, qui abondent sur les autres monuments triomphaux. Le symbolisme apparaissant sur ce monument est strictement militaire, basé sur des *topoi* de combat. Le message du monument d'Adamclisi est simple, destiné à exprimer la force de l'empire romain, de l'empereur, force bénéfique puisque l'action prend fin avec la pacification des populations, qui sont représentées par les deux femmes avec l'enfant dans leurs bras.

On a beaucoup débattu en ce qui concerne la relation entre le monument et les guerres daces de Trajan. D'après certains auteurs, les images du monument et son existence même se justifient par la victoire dans les deux guerres daces ou, selon d'autres, par la campagne mésique de Trajan. Nous n'allons pas nous attarder sur le bien-fondé de la thèse de cette campagne dace dont l'issue fut la victoire. Une explosion de monuments commémoratifs s'ensuivit, à commencer par le Forum de Trajan, édifié suivant le plan d'un camp romain afin de raffermir l'image militaire de l'empereur, la Grande Frise, les statues des Daces du Forum, la Colonne, et l'Arc de Benevent sur lequel est figurée la Dacie vaincue. Le trophée d'Adamclisi est la réplique provinciale de ces monuments, érigée dans la région du Bas-Danube, près des lieux des opérations principales, peut-être dans la proximité de l'un des théâtres de la guerre, dans une région intensément militarisée où la propagande impériale devait être active. Ce n'est pas toujours que les monuments commémoratifs se rattachent aux lieux des combats[102]. L'Arc de La Turbie en est un autre exemple. Situé à un croisement de routes importantes, il s'adressait aux populations celtiques soumises. La découverte à Chypre de fragments inachevés d'un monument commémoratif, daté par C. Vermeule de l'époque de Trajan, érigé en souvenir de la victoire sur le front parthique, montre encore une fois que l'on élevait de tels monuments sur des places sans aucun rapport direct avec une bataille déterminée[103]. Adamclisi se trouvait aussi à proximité de routes importantes, pas trop éloignées des peuplades barbares insoumises pour lesquelles ce monument était une démonstration et un avertissement.

---

[100] F. A. Lepper, compte-rendu sur l'ouvrage de J.F. Hassel, *Der Trajansbogen in Benevent : Ein Bauwerk des römischen Senates*, Mainz, 1966, dans JRS 59,1969, p. 255 et suiv. ; A.M. Leander Touati, *The Great Trajanic Frieze : the study of a monument and of the mechanisms of message transmission in Roman art*, Stockholm,1987 p. 117, note 35.

[101] E. Espérandieu, *op. cit.*, p. 242.

[102] Fr. Chamoux, *Observations sur l'Arc de Triomphe de Glanum*, p. 62.

[103] C. Vermeule, *Studies presented in Memory of Porphyrios Dikaios*, Nikosia, 1979, p. 189 et suiv.

2. *Le public*

II nous faut relever ici certaines nuances définissant l'espace où est placé notre monument. Le territoire compris entre le Danube et la Mer Noire comporte deux unités qui étaient encore distinctes à l'heure où il fut érigé. Sur le littoral se trouvaient les villes grecques liées du point de vue culturel à l'Orient grec, mais qui entretenaient, dès le temps d'Auguste au moins, des rapports avec l'empire romain.

Situées aux confins du monde hellène, menacées par les peuples des steppes du Nord de la mer Noire, elles recherchaient la protection de Rome. Des formes de culture et d'art romains avaient déjà fait leur apparition dans ces centres. À l'intérieur de la Dobroudja, le contrôle romain, qui datait déjà de près d'un siècle, prit la forme à l'époque de Trajan d'une présence massive. C'est un monde de colons, de militaires qui s'installent dans des camps autour desquels on voit croître les établissements civils. Ils y arrivent avec leurs ateliers, leurs artisans ; nous connaissons l'exemple de diffusion de types de stèles d'un camp de la légion dans un autre[104]. Dès après la guerre dacique de Domitien, l'armée romaine contrôlait aussi le territoire au-delà du Danube. C'est ainsi qu'apparaissent les camps de Drajna de Sus et de Târgşor[105]. Les légions ayant probablement lutté en Mésie inférieure sont venues, pour la plupart, des camps qui se trouvaient sur le Rhin et en Pannonie[106]. On peut supposer que la vie romaine de la Dobroudja, encore à l'époque de Trajan, gravitait assez étroitement autour des camps militaires alors que la vie civile en était encore à ses tout débuts.

Le caractère militaire de la région était très frappant. Le monument est l'expression d'un art officiel destiné à la propagande, s'adressant à un public dépourvu d'une haute culture. Tout comme en Italie, dans les œuvres destinées à un public similaire, on retrouve copiés et imités les modèles impériaux, sans innovations ou combinaisons d'influences différentes[107]. Cela explique le caractère romain occidental de ce monument. Il n'exprime nullement les traditions et le niveau culturels des villes de la côte. Le monde grec avait un tout autre

---

[104] Voir l'exemple du groupe VI, qui apparaît au I^er^ siècle à Oescus, siège de la V^e^ légion Macedonica, pour se diffuser ensuite, lors du transfert de celle-ci, à Troesmis en Scythie Mineure, cf. M. Alexandrescu Vianu, « Les stèles funéraires de Mésie Inférieure », *Dacia*, N.S. 29, 1985, p. 61 et 73 ; ou le groupe VII, diffusé à Novae, siège de la I^ère^ légion Italica, *ibidem,* p. 62 et 73.

[105] R. Vulpe, *DID*, II, 74 ; Gh. Ştefan, « Le camp romain de Drajna de Sus », *Dacia* 11-12, 1948, p. 115-144 ; K. Strobel, *Untersuchungen zu den Dakerkriegen Trajans*, Bonn, 1984, p. 188, note 182 ; IDR, II, 600 a-c.

[106] La XI^e^ légion *Claudia pia fidelis* de Vindonissa, en passant par Aquincum et Brigetio, a stationné à Oescus et à Durostorum et a envoyé des unités à Drajna de Sus et à Târgşorul Vechi; *ala I Bosporanorum milliaria*, venue du Rhin, *ala I Vespasiana Dardanorum*, stationnée dès le temps de Vespasien en Mésie inférieure, de même *ala I Flavia Gaetulorum, ala I Hispanorum*, amenée d'Aquincum à l'époque flavienne, *ala I Pannoniorum*, venue de Pannonie dans le camp de Troesmis, *ala I IPannoniorum veterana* venue de Syrie (données empruntées à Strobel, *ibidem*).

[107] R.R.R. Smith, « The Imperial Reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias », JRS 77, 1987, p. 88 et suiv.

langage pour transmettre, à travers des images, l'idéologie impériale. Ce langage faisait appel à des mythes grecs, constitués en une sorte de *koiné* des mythes qui faisait partie de la culture de base de tout Grec ayant un minimum d'instruction[108]. Le monument d'Adamclisi est évidemment destiné à un milieu militaire et n'est guère un monument civil, conçu par les villes de la côte.

[108] *Ibid.*, p. 84.

Sources antiques

Apuleius, *Métamorphoses*, livre XI, traducteur P. Grimal, Paris, 1958

Cicéron, *Œuvres complètes avec la traduction en français publiée sous la direction* de Nisard, vol. V, Paris 1869, *Lettres à Atticus*, livre 1.

Euripide, *Bacchantes*. H. Grégoire, J. Meunier, J. Pigeaud (éd.) Les Belles Lettres, Paris, 1998.

Hérodote, Histoires, Livre IV, texte établi et traduit par Ph. E. Legrand, Paris, 1945.

xxx, *Historia Augusta*, chap. Hadrianus, Carmina.

Homer, *Iliade*, *Odyssée*, trad. Médéric Dufour et Jeanne Raison, Paris, 1934

Hymnes orphiques, dans Giovanni Pugliese Carratelli, *Les lamelles d'or orphiques. Instructions pour le voyage d'outre-tombe des initiés grecs*, ouvrage traduit de l'italien par A.-Ph. Segonds et C. Luna, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

Lucien de Samosate, *Alexandre ou Le faux prophète*, éd. Marcel Caster, Les Belles Lettres, Paris, 2002.

Ovide, *Métamorphoses*, texte établi par D. Nisard, 1850.

Platon, *Phaidros, Timée,* in *Œuvres complètes,* trad. Léon Robin*,* vol. 2, p. 9-82 et 431-524, coll. de la Pléiade*,* Paris, 1955.

Plinius l'Ancien, *Naturalis Historia*, éd. John Bostock, H.T. Riley, London, Taylor and Francis, 1855.

Pline le Jeune, *Panégyrique de Trajan,* éd. Marcel Durry, Les Belles Lettres, 1938.

Pline le Jeune*, Lettres*, tome 1, traduction C. Sicard, Paris, Garnier 1931.

Plutarque, *De Isis et Osiris*, éd. Mario Meunier, Paris, 1924.

Tacite, *Annales*. Traduction d'après Burnouf et annotations H. Bornecque, Flamarion, Paris, 1991.

Bibliographie

Albersmeier S., *The Garments of the Devotees of Isis*, Leiden 2018.

Alexandrescu C. G., « On the Depiction of Roman Soldiers on Funerary Monuments in Moesia Inferior », *Materiale și Cercetări Arheologice*, 2014, 10, p. 289–294.

Alexandrescu C.G., J. Zöldföldi, H. Taubald, « Marble Analyses of Sculptures from the Territory of Dobroudja *», Pontica* 47, 2014, p. 19-46.

Alexandrescu P. et colab., *Histria VII. La Zonne sacrée d'époque grecque*, Bucarest - Paris, 2005.
Alexandrescu Vianu M. « Les sarcophages romains de la Dobroudja », *Revue des Etudes Sud-Est européennes,* 8, 2, 1970, p. 269–318.
Alexandrescu Vianu M., « Contribution à une classification des stèles funéraires de la Mésie Inférieure », *Dacia* 17, 1973, p. 217-241.
Alexandrescu Vianu M., « Les stèles funéraires de la Macédoine », *Dacia*, N.S. 19, 1975, p. 183-200.
Alexandrescu Vianu M. « Le banquet funéraire sur les stèles de la Mésie Inférieure, schémas et modèles », *Dacia* 21, 1977, p. 139-166.
Alexandrescu Vianu M., « Sur la chronologie de la stèle de Quintus Philippicus », *Epigraphica, Travaux dediés au VII-e Congrès d'épigraphie grecque et latine*, Bucuresti, 1977, p. 65-68 ; = Arheologija, Sofia, 1, 1979, p. 37-42.
Alexandrescu Vianu M., « Remarques sur l'heroïsation thrace », XI, 6, 1980, p. 101-113.
Alexandrescu Vianu M., « Sur la diffusion du culte de Cybèle dans le Bassin de la Mer Noire à l'époque archaïque », *Dacia* 24, 1980, p. 261-265.
Alexandrescu Vianu M., « Les stèles funéraires de la Mésie Inférieure », *Dacia* 29, 1985, p. 57-79.
Alexandrescu Vianu M., « L'iconographie des reliefs aux stratèges de Mesambria », *Studii Clasice* 24, 1986, p. 99-107.
Alexandrescu Vianu M., « Portrete romane din colecții românești », *Studii Clasice*, 25, 3, 1987, p. 35-43.
Alexandrescu Vianu M., « Nouveaux documents concernant le culte de Cybèle à Istros », *Dacia*, 34, 1990, p. 219-222.
Alexandrescu Vianu M., « Pour une nouvelle datation de la statue drapée de Tomis », *Archäologischer Anzeiger* 1992, p. 453-467.
Alexandrescu Vianu M., « Portraits romains dans les collections de Bucarest », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 110, 1995, p. 277-365.
Alexandrescu Vianu M., *Histria IX*, *Les statues et les reliefs en pierre*, Bucarest-Paris, 2000.
Alexandrescu Vianu M., Pentia M., Nedelcu L., Herz N., Sharp Z., « Imported Antique Marble in Dobroudja », *Paria Lithos*, éd. Schilardi D., Katsonopoulou D., Parps 2000, p. 427-435.
Alexandrescu Vianu M., « Theos Megas », *Dacia* 43-44, 1999-2001, p. 73-78 ; = *Histria VII. La Zonne sacrée d'époque grecque* par Petre Alexandrescu et collaborateurs, Bucarest - Paris, 2005, p. 127-138.
Alexandrescu Vianu M., « Sur les mystères dionysiaques à Tomis », *Dacia* 51, 2007, p. 221- 227.
Alexandrescu Vianu M., « The Treasury of Sculptures from Tomis : The Cult Inventory of a Temple », *Dacia* 53, 2009, p. 27-46.

Alexandrescu Vianu M., « Atelierele de sculptură din Moesia Inferior 2. Relațiile cu Bithynia », SCIVA 59, 2008 - 2009, p. 53-80.

Alexandrescu Vianu M., « Statue de culte de Dionysos à Istros », *Caiete ARA* 5, 2014, p. 15-20.

Alexandrescu Vianu M., « Les monuments de propagande impériale au Bas-Danube : Tropaeum Trajani, Colonne trajane et trophées romains », *Actes du Colloque franco-roumain « Etudes sur la Colonne Trajane. 1900 ans depuis l'inauguration (113 -2013),* Bucarest 28-29 octobre 2013, éd. C.C. Petolescu, M. Galinier, E. Matei-Popescu, Bucarest 2015, p. 166-181.

Alexandrescu Vianu M., « Un vas uitat și redescoperit », *Pontica* 52, Suppl. 6, *Varia epigraphica et archaeologica, volume dédié à la mémoire de Maria Bărbulescu*, Constanța, 2019, p. 345-352.

Alexandrescu Vianu M., « Un torse en marbre de la Collection du Dr. Horia Slobozianu. Des statues classicisantes dans la Mésie Inférieure », dans le vol. *Arhitectură. Restaurare. Arheologie. In honorem Monica Mărgineanu Cârstoiu*, București, 2021, p. 16-25.

Alexandrescu Vianu M., « Les ateliers de sculpture dans la Mésie Inférieure. Les relations avec la Bithynie », *Caiete ARA* 12, 2021, p. 63-78.

Altmann W., *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, Weidmann, 1905.

Amelung W., *Die Sculpturen des Vatikanischen Museums*, Berlin, 2 vol., 1903, 1908.

Andrikopoulou Strack J.N., *Grabbauten des 1. Jh. n. Chr. im Rheingebiet*, Beihefte der Bonner Jahrbücher, 43, Bonn, 1986.

Anghel S., « The Deposition of Statues from Tomis : Relic of a Religious War or Sacred Abandonment ? », *Moesica et Christiana, Studies in Honour of Professor Alexandru Barnea,* éd. Adriana Panaite, Romeo Cîrjan, Carol Căpiță, 2016, p. 233-245.

Arnold D., « Die Polycletnachfolge », JDAI Erg. Heft 25, 1969.

Aşgari N., « Roman and Early Byzantine Marble Quarries of Proconnesus », dans *Proceedings of the International Congress of Classical Archaeology*, Ankara-Izmir, 1973, 1978.

Aşgari N., Firatli N., « Die Nekropole von Kalchedon », dans S. Sahin, E. Schwertheim, J Wagner (éd.), *Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens*, *Festschrift fur F.K. Dörner*, Leiden, 1978.

Attanasio D., Bruno M., Prochaska W., « The Göktepe Marble Quarries in The Marble of Roman Portraits », *Jahrbuch des Deutschen Archäologisches Instituts* 134, 2019, p. 175-267.

Attanasio D., Bruno M., Prochaska W., « The Marble of Roman Portraits », JDAI 134, 2019, p. 167-277.

Attanasio D., Brili M., Bruno M., « The Properties and Identification of Marble from Proconnesus (Marmara Island, Turkey) : a New Database Including Isotopic, and Petrographic Data », *Archaeometry* 50, nº 5, 2008, p. 747-774.

Aurenhammer M., *Die Skulpturen von Ephesos. Idealplastik, Forschungen in Ephesos*, Bd. X/1, Vienne 1990.

Avram Al., « Prosopographia Ponti Euxini externa », *Colloquia Antiqua*, 8, Peeters, Leuven – Paris – Walpole, MA, 2013, XXXVI + 462p.

Avram Al, « Sur quelques inscriptions possiblement tomitaines », *The Danubian Lands between the Black, Aegean and Adriatic Seas, Proceedings of the Fifth International Congress on Black Sea Antiquities* (Belgrade – 17-21 September 2013), éds. R. Tsetskhladze, Al. Avram, J. Hargrave, Oxford 2015, p. 183-188.

Avram Al., « Notes épigraphiques V », Pontica 48-49, 2015-2016, p. 433-443.

Avram Al., T. Cliante, V. Lungu, « Neue Inschriften aus Tomis », ZPE 197, 2016, p. 140-148.

Avram Al., « Tomos, le héros fondateur de Tomis », *Pontica* 51, 2018, p. 453-466.

Avram Al., « Le statut juridique des cités grecques de la côte occidentale de la Mer Noire à l'époque d'Auguste », *Eudaimon. Studies in Honour of Jan Bouzek*, Prague, Opera Facultatis philosophicae Universitatis Carolinae Pragensis, vol. X, 2018, p. 511- 522.

Avram Al., « Autour de quelques monuments funéraires de Mésie Inférieure : Cyzique, Nicomédie ou les deux à la fois ? », dans V. Keleș (éd.), *Propontis and Surrouding Cultures, Parion Studies* III, Istanbul, 2020, p. 147-159.

Babelon J. « Les Dioscures à Tomis », *Revue Archéologique* 29-30, 1948, p. 24-33.

Băjenaru C., « Un opaiț cu simboluri paleocreștine descoperit la Tomis », *Pontica* 35–36, 2002-2003, p. 217-223.

Băjenaru C., Dobrinescu C., « Săpături de salvare în necropola romană a Tomisului », *Pontica* 41, 2008, p. 189-208.

Bâltâc A., Știrbulescu C., Ștefan A., *Muzeul național de istorie a României. Catalogul colecției Lapidarium*, vol.1, *Piese greco-romane*, București, 2015.

Bărbulescu M., Buzoianu L., « Brève intervention sur l'inscription de Săcele (dép. de Constanța) », *Pontica* Suppl. VI, 2019, p. 31-33.

Bărbulescu M., *Viaţa rurală în Dobrogea romană* (*sec. I-III p. Chr.*), Constanţa, 2001.

Bărbulescu M, Buzoianu L., *Tomis. Comentariu istoric şi arheologic*, Constanța, 2012.

Bartman E., *Sculptural Collecting and Display in the Private Realm*, in *Roman Art in the Private Sphere*, *New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa and Insula*, Michigan, 1991, p. 71-88.

Bauchhenß G., « Nemeseis Statuettes and a Votiv Aedicula from Tomi/Constanța », dans *Jupiter on your side*, Bucarest, 2013, p. 79-86.
Baumer L., « Entre dieux et mortels – le contact visuel sur les reliefs votifs grecs classiques », *Pallas* 92, 2013, p. 43-54.
Baumer L., « Hercule et Apollon à Martigny : destins de deux sculptures antiques en Suisse occidentale », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, Paris, 2018.
Behr D., « Westabhangkeramik von Pergamon », IstMitt 38, 1988 p. 132 et suiv.
Beldianu C.S., C.B.N Beldianu, *Orașul vest pontic în epoca romană (sec. I-III p. Chr.). Evidențe numismatice*, București, 2020.
Beldianu C.B.N., *«* Numismatics of the Roman Era and the Place of Some Sculptural Works in Antiquity », *Caiete ARA*, 13, 2022, p. 47-54.
Beldianu C.B.N., *Manifestări ale propagandei puterii romane în Moesia inferior (193- 218 d.C.),* 2022 (en cours de publication).
Bellen H., « Das Drususdenkmal apud Mogontiacum und die Galliarum Civitates *»*, *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums* 31, 1984, p. 385-396.
Bérard Cl., Bron Chr., « Bacchos au cœur de la cité. Le thiase dionysiaque dans l'espace politique », dans *L'Association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, Rome, 1986.
Berciu I., « Cornelius Fuscus şi cenotaful de la Adamclisi », *Apulum*, 5, 1965, 259 et suiv.
Bergmann M., *Marc Aurel*, Liebieghaus Monographie 2, 1988.
Bergmann M., *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr*., Antiquitas 18, Bonn, 1977.
Bergonzoni Fr. et Rebecchi F., « Spunti di architettura funeraria tardo-repubblicana e augustea in Emilia Romagna, Ipotesi e considerazioni su una cornice di età romana *»*, *Atti Memori Modena*, 11, 1976, p. 225-256.
Bernabé A., « L'âme après la mort, modèles orphiques et transposition platonicienne », *Études platoniciennes* 4, 2007, p. 25-44
Bernard P., Salviat Fr., « Inscriptions de Thasos », *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 86, 2, 1962, p. 578 -611.
Berrino N. F., « Un appello forse fatale : l'ultima lettera prima di morire », *Pontica* 51, 2018, p. 523-550.
Bianchi Bandinelli R., *Rome. Le centre du pouvoir,* coll. « L'Univers des formes », Paris 1969.
Bieber M., *Roman Men*, *Proceedings of the American Philosophical Society* 103, 1959.
Bienkovski P., *Les Celtes dans les arts mineurs gréco-romains,* Cracovie, 1928.
Bilal Annan, « Un paysage de visages : variété typologique et diffusion géographique des portraits funéraires au Proche-Orient romain *»*, dans *Le*

portrait comme phénomène de masse, éd. D. Boschung et Fr. Queyrel, Morphomata, vol. 40, 2019, p. 407- 457.
Birk S., « Carving Sarcophagi : Roman Sculptural Workshops and their Organisation », *Journal of Roman Archaeology*, Supplementary Series 2012, p. 13-37.
Blümel C., *Staatliche Museen zu Berlin, Römische Bildnisse*, Collection Latomus, 1933.
Bobu Florescu Fl., *Das Siegesdenkmal von Adamklissi*, Bonn, 1965.
Bordenache G., « Correnti d'arte e riflessi d'ambiente su alcuni ritratti del Museo nazionale di antichità », *Dacia* 2, 1958, p. 267-280.
Bordenache G., « Attività edilizia a Tomi nel II secolo dell'e.n. », *Dacia* IV, 1960, p. 255–272.
Bordenache G., « La triade eleusina », *Studii Clasice* 4, 1962, p. 281-290.
Bordenache G., « Un nuovo ritratto di Faustina Minore », *Dacia* 6, 1962, p. 489-495.
Bordenache G., « Contributi per una storia dei culti e dell'arte nella Tomi d'età romana », *Studii Clasice* 6, 1964, p. 155-178.
Bordenache G., « Temi e motivi della plastica funeraria d'età romana nella Moesia Inferior (I) », *Dacia* 8, 1964, p. 161-176 ; *ibid.* (2), *Dacia* 9, 1965, p. 253-282.
Bordenache G., « Le statue imperiali nella Moesia Inferior », *Studii Clasice* 7, 1965, p. 215-223.
Bordenache G., « Un documento tardo di sincretismo pagano », *Studii Clasice* 10, 1968, p. 177-183.
Bordenache G., *Sculture greche e romane,* Bucarest, 1969 (cité SGR).
Bordenache G. (éd.), *Civiltà Romana in Romania*, Roma, 1970.
Bordenache G., « Ancora su due sculture del deposito di Constanza : Glycon, la Tyche di Tomis », *Studii Clasice* XII, 1970, p. 135-138.
Borg B.E., « Recent approaches to the Study of Roman portraits », *Perspective* 2, 2012, p. 315-320.
Borg E., « Aphrodisians on Display : the Public Image of a Local Elite », JRA 20, 2007, p. 583-588.
Börker Ch., « Zum neuattischen Charakter der Ranken des Altars », JDAI 88, 1973, p. 283 et suiv.
Bottez V., « Implementing Roman Rule in Greek Cities on the Western Black Sea Coast. The Role of the Imperial Cult », *Classica et Christiana* 10, 2015, p. 51-66.
Bounegru O., « Beiträge zur Handelschiffahrt im westlichen Schwarzen Meer in hellenischer und römischen Zeit », *Münstersche Beiträge zur Antiken Handel-geschicht* 1984, III, 2, p. 1-17.
Bricault L., *Les cultes isiaques dans le monde gréco-romain*, Paris, 2013.
Bricault L., « La diffusion isiaque en Mésie Inférieure et en Thrace : Politique, commerce et religion », dans *Nile into Tiber: Egypt in the Roman World*, Brill, 2007, p. 241-266.

Brilliant R., *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*, Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Science 14, New Haven, 1963.

Brumfield A., « Cakes in the Liknon : Votives from the Sanctuary of Demeter and Kore on Acrokorinth », *Hesperia* 66, 1, 1997, p. 147-172.

Brunt P. A., « The Romanisation of the Local Ruling Classes in the Roman Empire », dans *Assimilation et résistance à la culture gréco-romaine dans le monde ancien. Travaux du V^e Congrès International d'Etudes Classiques*, éd. D.M. Pippidi, Bucarest, 1976.

Burkert W., *Greek Religion*, Harvard, 1985.

Burkert W., *Les cultes à mystères dans l'Antiquité*, Paris, 2003.

Buschor E., *Medusa Rondanini*, Stuttgart, 1958.

Buzoianu L., Bărbulescu M., *Tomis. Comentariu istoric şi arheologic*, Constanța, 2012.

Cadario M., *Schede sculture Palazzo Nuovo*, dans *Musei Capitolini. Le sculture di Palazzo Nuovo* 2, éd. E. La Rocca, C. Parisi Presicce, Roma, 2017.

Cain P., *Männerbildnisse neronisch-flavischer Zeit*, München, 1993.

Calik-Ross A., « Sculpture Fragments, Amorium Reports II », *Research Papers and Technical Reports*, éd. C.S. Lightfoot, BAR International Series 1170, 2003.

Calza R. *et alii*, *Antichità di villa Doria Pamphili*, Roma, 1977.

Calza R., *Bolletino della Commissione archeologica comunale di Roma* 72, 1946-1948, p. 83-94.

Calza R., Squarciapino F.M., *Museo ostiense*, Roma, 1962.

Canarache V, Aricescu A., Barbu V., Rădulescu A., *Tezaurul de sculpturi de la Tomis*, Constanța 1963.

Canarache V., *Muzeul de Arheologie Constanța*, 1967.

Canarache V., *Das Archaeologische Museum in Konstanza*, Braşov, 1969.

Castiglione L., « La statue de culte hellénistique du Sarapeion d'Alexandrie », *BullMusHong* 12, 1958, p. 17-39.

Cazanove Olivier de, « Le thiase et son double. Image, statuts, fonctions du cortège divin de Dionysos en Italie centrale », *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, Rome, 1986, p. 177-197.

Chamoux Fr., *Observations sur la survivance des thèmes helléniques dans la sculpture provençale*, Publications de l'Université de Dijon, XVI, Dijon, 1958.

Chamoux Fr., « Observations sur l'Arc de Triomphe de Glanum », dans *Études d'archéologie classique* l, 1955-1956 (Paris, 1958).

Chera C., Mărgineanu C., Lungu V., « Noi descoperiri din necropolele tomitane », *Pontica* 17, 1984, p. 128-130.

Chiekova D., *Cultes et vie religieuse des cités grecques du Pont Gauche VII^e^-I^er^ siècle av.J.-C.*, Peter Lang, 2008.
Cichorius C., *Die römischen Denkmäler in der Dobrudscha*, Berlin, 1904.
Cioranesco Al., « Imitation et influence ou l'insuffisance de deux notions », dans *Actes du IV^e^ Congrés de l'AILC*, vol. II, Fribourg, 1964.
Cojocaru V., Coşkun A., Dana M. (éd.), *Interconectivity in the Mediterranean and Pontic World during the Hellenistic and Roman Periods*, Cluj-Napoca, 2014.
Cojocaru V., « Ονομαστικον. Aspects démographiques dans les villes ouest-pontiques de la province Moesia Inferior *», Arheologia Moldovei* 19, 1996, p. 135-148.
Cojocaru V., Schuller Chr. (éd.), « Die Außenbeziehungen pontischer und kleinasiatischer Städte in hellenistischer und römischer Zeit », dans *Akten einer deutsch-rumänischen Tagung in Constanța, 20/24 september 2010*, Stuttgart, 2014.
Collard H., *Montrer l'invisible. Rituel et présentification du divin dans l'imagerie attique*, *Kernos*, Suppl. 30, Liège, 2016.
Condurachi E., « Din nou cu privire la altarul funerar de la Tropaeum *Traiani* », *Cercetări istorice* 2, 1971, 129-141.
Conrad S., *Die Grabstellen aus Moesia Inferior. Untersuchungen zu Chronologie, Typologie und Ikonographie*, Leipzig, 2004.
Conze A., *Archäologischer Anzeiger*, vol. IV, 1889).
Covacef Z., « Contribuții privind cultul lui Hercule in Scythia Minor *» Pontica*, 8 1975, p. 399- 428.
Covacef Z., « Portretul lui Caracalla descoperit la Ostrov *»*, *Pontica* 12, 1979, p. 139–143.
Covacef Z., « Descoperiri arhitectonice și sculpturale de la Valu lui Traian *»*, *Pontica* 14, 1981, p. 277–282.
Covacef Z., « Câteva considerații privind cultul zeiței Venus la Tomis *»*, *Pontica*, 21-22, 1988-1989, p. 319-335.
Covacef Z. « Unele considerații privind sculptura laică în Dobrogea romană *»*, *Pontica* 23, 1990, p. 129-159.
Covacef Z. « Activitatea sculpturală la Tomis în secolele I- III p. Chr. », *Pontica* 25, 1992, p. 207-219.
Covacef Z., « Monumente sculpturale descoperite la Edificiul roman cu mozaic din Constanța », *Pontica* 30, 1997, p. 205–216.
Covacef Z. « Busturi romane intrate recent în colecțiile Muzeului de istorie Națională și Arheologie Constanța », *Pontica* 33-34, 2000-2001, p. 209–215.
Covacef Z., *Arta sculpturală în Dobrogea*, Cluj-Napoca, 2002.
Covacef Z., *Sculptura antică din expoziția de bază a Muzeului de istorie națională și arheologie Constanța*, Cluj, 2011.

Crema L., *s. v.* « L'Architettura romana I », dans *Enciclopedia dell'arte antica classica orientale* XII, Rome, 1959.

Cremer M. *Hellenistisch-römische Grabstelen im nordwestlichen Kleinasien*, 2. *Bithynien, Asia Minor Studien* 4, Bonn, 1992.

Daltrop G., *Die Stadtrömischen männlichen Privatbildnisse Trajanischer und Hadrianischer Zeit*, Münster 1958.

Dan A., « De Rome à Tomes au début de notre ère : réflexions historiques, poétiques et géographiques sur le premier périple latin du Pont Euxin (Ovide, Tristia 1. 10*)* », *Eirene* XLIII, 2007, p. 88-105.

Dana M., *Culture et mobilité dans le Pont–Euxin. Approche régionale de la vie culturelle des cités grecques*, Ausonius éditions, Scripta Antiqua 37, Paris-Bordeaux 2011.

Dana M., « Pontiques et étrangers dans les cités de la mer Noire : le rôle des citoyennetés multiples dans l'essor d'une culture régionale, in Patrie d'origine et patries électives : les citoyennetés multiples dans le monde grec d'époque romaine », *Actes du colloque international de Tours 6-7 novembre 2009* (éd. A. Heller, A.V. Pont), Ausonius Editions Scripta Antiqua 40, Paris, 2012, p. 249-266.

Datsouli Stavridi A., *Romaika Portraita sto Ethniko Arhaiologiko Mouseio tes Athenas*, 1985.

David Magie, « Egyptian Deities in Asia Minor, in Inscriptions and on Coins », AJA 57, 3, 1953, p. 163-187.

Davies G., « Honorific vs. Funerary Statues of Women : Esentially the Same or Fundamenntally Different ? », *Women and the Roman City in the Latin West*, série Mnemosyne, vol. 360, Brill, 2013, p. 171-199.

Delbrueck R., *Antike Porträts*, Bonn, 1912.

Demirer Ü., Bru H., *The Statues Dedicated by Pelopidianos in Perge and the Difusion of the Dokimeion Marble, Pisidian Studies* II, Isparta 2020, p. 274-284.

Dentzer J.-M., *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII^e^ au IV^e^ siècle av. J.-C.*, BEFAR 246, Rome, 1982.

Depeyrot G., *La propagande monétaire (64-235) et le trésor de Marcianopolis (251)*, Moneta, Wetteren 2004.

Dettori E., « Testi orfici dalla Magna Grecia al Mar Nero », *Parola del Passato* 51, 1996, p. 292-310.

Devambez P., « Sculptures thasiennes », BCH 66-67, 1942-1943, p. 200-227.

Doruţiu Boilă Em., « Some Observations on the Military Funeral Altar of Adamclisi », *Dacia* N.S. 5, 1961, 345-364.

Doruţiu-Boilă Em., « Un fragment necunoscut din inscripţia trofeului de la Adamclisi », *Studii Clasice* 7, 1965, p. 209-214.

Doruţiu Boilă Em., « Contribution épigraphique à l'histoire de Tomis à l'époque du principat, Colloque anglo-roumain d'épigraphie ancienne. Les villes grecques de Scythie Mineure à l'époque romaine », *Dacia* 19, 1975, p. 151-160.

Doruţiu-Boilă Em., « Despre inscripția votivă a monumentului triumfal de la Adamclisi », *Studii Clasice*, 12, 1988, p. 45-56

Eikones, Portraits en Contexte. Recherches nouvelles sur les portraits grecs, éd. R. von den Hoff, Fr. Queyrel, E. Perrin-Saminadayar, Archeologia Nuova Serie, Paris, 2016.

Eingartner J., *Isis und ihre Dienerinnen in der Kunst der römischen Kaiserzeit*, Leiden, 1991.

Eule C., *Hellenistische Bürgerinen aus Kleinasien: Weibliche Gewandstatuen in ihrem Antiken Kontext,* 2001.

Fejfer J., *Roman portrait in Context*, Berlin-New York, 2008.

Felletti Maj B., « Afrodite Pudica : Saggio dell'arte ellenistica », ArchClass 3, 1951, p. 32-65.

Feuser S., *Monopedia–Figürliche Tischfüße aus Kleinasien. Ein Beitrag zum Ausstattung-luxus der römischen Kaiserzeit*, BYZAS 17, Istanbul, 2013.

Filges A., « Marmorstatuetten aus Kleinasien zur Ikonographie, Funktion und Produktion antoninischer, severischer und späterer Idealplastik », *IStMitt* 49, 1999, p. 377-430.

Fittschen K., *Ein Bildnis in Privatbesitz. Zum Realismus römischer Porträts der mittleren und späteren Prinzipatszeit, Eikones. Studien zum griechischen und römischen Bildnis. Hans Jucker zum sechzigsten Geburtstag gewidmet*, 1980, p. 108-117.

Fittschen K, P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, I, Mayence 1985.

Fittschen K., *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde*, compte-rendu dans *Göttingische gelehrte Anzeigen* 236, 1984, p. 188-210.

Fleischer R., *Eine neue Darstellung der doppelten Nemesis von Smyrna*, dans *Hommage Vermaseren*, Leiden,1978, p. 392-396.

Fournier J., « Cyzique à l'époque de l'hégémonie romaine (Ier s .av. J.-C.- Ier s ap. J.-C.) : un modèle d'intégration provinciale *?* », dans M. Sève, P. Schlosser (éd.), *Cyzique, une cité majeure et méconnue de la Propontide antique*, 2014, p. 309-338.

Naumann Fr., « Die Ikonographie der Kybele in der Phrygischen und der Griechischen Kunst », IstMitt, Beiheft 28, Tübingen, 1983.

Francastel P., *La réalité figurative. Eléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, 1965 (trad. roum. Bucarest, 1972).

Franchi E. de, « Statua di Dionysos giovanetto », dans C. Anti (éd.), *Sculture greche e romane di Cirene*, Padova, 1959, p. 209–226.

Frel J., Morgan S.K., *Roman Portraits in the J. Paul Getty Museum*, Getty Publications, 1987.

Frenz H.G., « Drusus maior und sein Monument zu Mainz », *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums* 32, 1985, p. 394-421.

Furtwängler A., *Das Tropaion von Adamklissi und provinzialrömische Kunst, Abhand-lungen der Philosophisch Philologischen Klasse der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, 22, 3, München, 1905.

Gabelmann H., « Die Typen der römischen Grabstellen am Rhein », *Bonner Jahrbücher* 72, 1972, p. 65-140.

Gabelmann H., « Die Frauenstatue aus Aachen-Burtscheid », *Bonner Jahrbücher* 79, 1979, p. 209-250.

Gabelmann H., *Die Werkstattgruppen der oberitalischen Sarcophage*, *Beihefte der Bonner Jahrbücher*, 1973.

Galasso L., *Epistulae ex Ponto*, in Peter Knox (ed.), *A Companion to Ovid*, Metz, 2009, p. 194-206.

Galinier M., « A vendre. Les sarcophages romains dans les ateliers, suggestion méthodologique, Iconographie funéraire romaine et société : Corpus antique, approches nouvelles ? » *Histoire de l'art*, 3, Perpignan 2013.

Gercke P., *Satyrn des Praxiteles*, Hamburg, 1968.

Gerov B., *Beiträge zur Geschichte der römischen Provinzen Moesien und Thrakien,* Amsterdam, I, 1980.

Gerov B., *Landownership in Roman Thracia and Moesia,* Amsterdam 1988.

Goette H. R., *Studien zu römischen Togadarstellungen. Beiträge zur Erschliessung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur*, Band 10, Mainz, 1989.

Gonzáles J., « Tabula Siarensis. Fortunales Siarenses et Municipia Civium Romanorum », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 55, 1984, p. 55-100.

Gordillo Hervàs R., « Religion and Identity in the Roman Empire : Strategies of Civic Consolidation in the 2nd c. A.D. », *The Edges of the Roman World*, éd. M.A. Jankovic, V.D. Mihailovic, Stassa Basic, Cambridge, 2014.

Gostar N., « Les inscriptions votives du monument triomphal d'Adamclisi », *Latomus* 28, 1969, 1, p. 120-125.

Graf F., « Heiligtum und Ritual », *Le sanctuaire grec*, Entretiens de la Fondation Hardt 35, 1992.

Gramatopol M., *Portretul roman în România*, Bucarest, 1985.

Gricourt D. « Les Dioscures sur les monnaies romaines imperiales », *Dialogues d'histoire ancienne* 20, 2, 1994, p. 189-224.

Hallett Chr. *The Roman Nude: Heroic Portrait Statuary 200 B.C. – AD 300*, Oxford 2005.

Hallett Chr., « A Group of Portrait Statues from the Civic Center of Aphrodisias », AJA 102, 1, 1998, p. 59-89.

Hayes J.W. *Handbook of Mediterranean Roman Pottery (Trustees of the British Museum)*, Londres, 1997.

Hellenkemper Salies G., von Prittwitz und Gaffron H.H., Bauchhenß G. (éd.), *Das Wrack. Der Antike Schiffsfund von Mahdia*, Köln, 1994.

Hermann Jr.J.J., Barbin V., « The Exportation of Marble from the Aliki Quarries on Thasos : Cathodoluminescence of Samples from Turkey and Italy », AJA 97, 1, 1993, p. 91-103.

Hermary A., « Les sculptures en marbre à Chypre à l'époque hellénistique et sous l'empire. Essai de bilan », *Cahiers du Centre d'Etudes Chypriotes* 39, 2009.

Hermary A., Jockey Ph., Queyrel Fr., *Sculptures déliennes*, Athènes-Paris, 1996.

Hessberg von H., *Römische Grabbauten,* Darmstadt, 1992.

Hölscher T., « Beobachtungen zu römischen Historischen Denkmälern III », *Archäologischer Anzeiger*, 1988, 3, 523-541.

Hölscher T., *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Beiträge zur Archäologie, 6., Würzburg, 1973.

Hölscher T., « Hellenistische Kunst und römische Aristokratie », *Das Wrack. Der Antike Schiffsfund von Mahdia*, éd. G. Hellenkemper Salies, H.H. von Prittwitz und Gaffron, G. Bauchhenß, Köln, 1994, vol. II, p. 875-888.

Hölscher T., *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg, 1987.

Iacob M., « Culte și zeități în Moesia Inferior. Demetra – evidență numismatică », *Pontica* 33-34, 2000-2001.

Inan J., Rosenbaum E., *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor*, London-Oxford, 1966.

Inan J., Alföldi-Rosenbaum E., *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei*, Philipp von Zabern, 1979.

Izvoare privind istoria Romaniei, I, éd. V. Iliescu, V. Popescu, Gh. Ștefan, București, 1964.

Jeanmaire H., *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1970 (1e éd. 1950).

Johns C. *Art, Romanisation and Competence*, dans *Roman Imperialism and Provincial Art*, Cambridge, 2003.

Jones C.P., « An Inscription from Istros and Ovid's Last Poems », *Zeitschrift fur Papyrologie und Epigraphik* 200, 2016, p. 122-132.

Jucker H., *Das Bildnis im Blatterkelch. Geschichte und Bedeutung einer Römischen Porträtform*, Bibliotheca Helvetica Romana 3, Olten, 1961.

Jucker H. Willers D. (éd.), *Gesichter. Griechische und römische Bildnisse aus Schweitzer Besitz*, Berne, 1982.

Kahil L., Auge C., Linant de Bellefonds P. (éd.), *Iconographie classique et identités régionales*, BCH suppl. 14, éd. Lilly Kahil, Paris, 1986.
Kähler H., « Ein römisches Siegesdenkmal in Mainz », *Germania* 12, 1930, p. 20-28.
Kansteiner S., « Kopf einer Statue der Aphrodite », *Caiete ARA* 4, 2013, p. 11-24.
Kleiner D.E.E., Kleiner F.S., « Early Roman Togate Statuary », *Bolettino della Commissione Archaeologica Comunale di Roma*, 87, 1980-1981, p. 125-133.
Knoepfler D*., L'empereur Hadrien et les cités grecques : état des lieux après un demi-siècle de découvertes épigraphiques exceptionnelles*, Cours et séminaires au Collège de France, www.college-de-france.fr/site/denis-knoepfler/course-2013-2014.htm
Koch G., Sichtermann H., *Römische Sarkophage*, München, 1982.
Koepp F., Germania Romana, ein Bilder-Atlas I, Bamberg, 1924.
Kraft K., *Das System der Kaiserzeitlichen Münzprägung in Kleinasien. Materialien und Entwürfe*, Berlin,1972.
Kruse H.J., *Römische weibliche Gewandstatuen des zweiten Jahrhunderts n. Chr.*, Göttingen, 1975.
Kubinskaia J., *Les monuments funéraires dans les inscriptions grecques de l'Asie Mineure*, Varsovie, 1968.
Künzl E., « Venus vor dem Bade. Eine Neufund aus der Colonia Ulpia Traiana und Bemerkungen zum Typus der „sandalenlosenden Aphrodite" », *Bonner Jahrbücher* 170, 1970, p. 102-162.
L'Orange H. P., *Studien zur Geschichte des spätantiken Portraits*, Oslo, 1933.
Landwehr Chr., *Konzeptfiguren. Ein neuer Zugang zur römischen Idealplastik*, JDAI 113, 1998, p. 139-194.
Lattanzi E., *I ritratti dei cosmeti nel Museo nazionale di Atene*, Rome, 1968.
Laumonier A., « Les cultes indigènes en Carie », *Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome*, Paris, 1958.
Leander Touati, *The Great Trajanic Frieze. The Study of a Monument and of Message Transmission in Roman Art*, Stockholm, 1987.
Lebek W. D., « Schwierige Stellen der Tabula Siarensis », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 66, 1986, p. 31-48.
Lebek W. D., « Drei Ehrenbogen für Germanikus: Tab. Siar. Frg. 19-34, CIL 31199a 2-17 », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 67, 1987, p. 129-148.
Legrand E., « Statue d'Hermès », BCH 16, 1882, p. 166.
Lepper F.A., Compte-rendu sur l'ouvrage de J. F. Hassel, *Der Trajansbogen in Benevent : Ein Bauwerk des römischen Senates,* Mainz, 1966, dans JRS 59,1969, p. 255 et suiv.
Leveau Ph., « La sculpture funéraire et présence des élites gallo-romaines dans les campagnes de la cité romaine d'Aqua Sextiae », dans *La sculpture romaine en Occident. Nouveaux regards. Actes des Rencontres autour de*

la sculpture romaine 2016, éd. V. Gaggadis Robin et P. Picard, Aix-en-Provence, Errance, 2016. p. 223-235.
Linfert A., *Von Polyklet zu Lysipp: Polyclets Schule und ihr Verhältnis zu Skopas von Paros*, Diss. Freiburg im Bressgau, 1966.
Linfert A., *Kunstzentren hellenistischer Zeit. Studien an weiblichen Gewandfiguren*, Wiesbaden, 1976.
Malaise M., « A propos de l'iconographie 'canonique' d'Isis et des femmes vouées à son culte », *Kernos. Revue internationale et pluridsciplinaire de religion grecque antique* 5, 1992, p. 329-361.
Malaise M., Veymiers R., « Les dévotes isiaques et les atours de leur déesse », dans *Individuals and Materials in the Greco-Roman Cults of Isis. Proceedings of the VIth International Conference of Isis Studies*, vol. 1, éd. Gasparini V., Veymiers R., Leiden - Boston, Brill, 2018.
Malaise M., « Le calathos sur la tête d'Isis, une enquête », *Studien zur Altägyptischen Kultur* 43, 2014.
Mandrou R., « Cultures ou niveaux culturels dans les sociétés d'Ancien Régime », *Revue des Études Sud-Est Européennes* X, 1972, p. 415-422.
Mansuelli G., *Le stelle romane del territorio ravennate e del Basso Po*, Ravenna, 1967.
Mărgineanu-Cârstoiu M., « Remarques sur les fortifications de Tropaeum Traiani », *Dacia* 25, 1981, p. 271-288.
Mărgineanu Cârstoiu M, « Némésis et la coudée. Un édicule votif de Tomis », *Caiete ARA* 2, 2011, p. 53-68.
Mărgineanu Cârstoiu M., « Le temple de culte impérial d'Auguste à Histria », *Caiete ARA* 5, 2014, p. 97-114.
Mărgineanu Cârstoiu M., « Fragments d'architecture avec images sculptées à Tomis : les Dioscures et Héraclès », *Caiete ARA* 9, 2018, p. 105-123.
Matei-Popescu F., *The Roman Army in Moesia Inferior*, The Centre for Roman Military Studies, éd. O. Țentea, F. Matei-Popescu, Bucarest, 2010.
Matei-Popescu Fl., « The Western Pontic Greek Cities and the Roman Army », dans V. Cojocaru, Chr. Schuller (éd.), *Die Außenbeziehungen pontischer und kleinasiatscher Städte in hellenistischer und römischer Zeit, Akten einer deutsch-rumänischen Tagung in Constanța, 20/24 september 2010*, Stuttgart, 2014, p. 173-208.
Mattingly H., *Coins of the Roman Empire in the British Museum,* Londres, 1936.
Matz Fr., « Hellenistische und römische Grabbauten », *Die antike Zeitschrift für Kunst und Kultur des klassischen Altertums* 4, 1928.
Mendel G., *Catalogue des monuments grecs, romains et byzantins du Musée Impérial Ottoman*, I–III, Constantinople, 1912-1914.
Milleker E. J., « Three Heads of Sarapis from Corinth », *Hesperia* 54, 2, 1985, p. 121-135.

Mircović M., « Die Anfänge der Provinz Moesia », dans I. Piso (éd.), *Die römischen Provinzen. Begriff und Gründung,* Kolloquium Cluj-Napoca 2006, Cluj-Napoca, 2008, p. 249-270.

Monna D., Pensabene P., *Marmi di Asia Minore*, Roma 1977.

Moushmov N., *Antichnite moneti na Balkanskiya polouostrov i monetite na bulgarskite tsare*, Sofia, 1912.

Müller Ch., « Les Romains et la Grèce égéenne du I^er^ s. av.J.-C au I^er^ s.ap.J.-C. : un monde en transition *?* », *Pallas* 96, 2014, p. 193-216.

Münsterberg R., « Grabrelief in Bukarest », AEM 1892, p.135-144.

Musso L., « Rilievo con pompa trionfale di Traiano al Museo di Palestrina »*, Bollettino d'Arte* 72 (46), 1987, p. 1-46.

Musti D., « Il dionisismo degli Attalidi. Antecedenti, modeli, sviluppi », dans *L'association dionysiaque dans les societés anciennes. Actes de la table ronde organisée par l'Ecole française de Rome*, Paris, 1984, p. 105-128.

Naumann Fr., *Die Ikonographie der Kybele in der Phrygischen und der Griechischen Kunst*, Istanbuler Mitteilungen, Beiheft 28, Tübingen, 1983.

Nawotka K., « The Founders of Western Pontic Cities *»*, *The Annual of the British School at Athens* 116, 2021, p. 359-375.

Netzhammer R., *Die christlichen Altertümer der Dobroudscha*, București, 1918.

Nijf O. M. van, *The Civic World of Professional Associations in the Roman East*, Dutch Monographs on Ancient History and Archaeology 17, Amsterdam 1997.

Nilsson M.P., *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age*, Lund, 1957.

Olteanu Ș., « Note epigrafice *»*, *Pontica*, 21-22, 1988-1989, p. 313-317.

Oppermann M., « Denkmäler und Kult der Nemesis in Ostbalkanraum *»*, in *Studies in Memory of Academician D. P. Dimitrov*, Sofia 2013, p. 515-531.

Opriș I.C., « Trajan et ses dédicaces dans la Mésie Inférieure. Activité constructive civile et militaire selon le dossier épigraphique »*, Divus Trajanus* : *travaux du colloque international, Drobeta-Turnu Severin, 2017*, éd. C.C. Petolescu, M. Galinier, F. Matei-Popescu, Bucarest, 2018.

Oța L., « Morminte de inhumație în sarcofag din Moesia Inferior *»*, SCIVA 63, n^o^ 3-4, 2012, p. 225-268.

Panait Bîrzescu F.*, «* A New List of Priests of Dionysos Karpophoros from Istros », *Il Mar Nero*, 8, 2010/2011, p. 103-112.

Panaite A. « Sur le trajet des routes romaines à travers la Mésie Inférieure, A Changing Landscape : the Organization of the Roman Road Network in Moesia Inferior », *Troesmis. A changing Landscape. International Colloquium,* Tulcea 2015.

Pellino G., « Una statua di provincia orientale dall'agorà di Hierapolis di Phrygia », *Roman Sculpture in Asia Minor*, Proceedings of the International Conference, éd. F.D. D'Andria, I. Romeo, Lecce 2011, p. 251-259.

Pensabene P., « Su alcuni aspetti produttivi di tre scuole di scultura », dans *Roman Sculpture in Asia Minor*, éd. F.D. D'Andria, I. Romeo, Portsmouth, 2011.

Peter U., « Die pseudo-autonomen Münzen von Moesia Inferior – ein erster ikonographischer Überblick », *The Numismatic Chronicle,* 1966, p. 245-259.

Petolescu C., *Decebal, regele Dacilor,* București, 1991.

Petolescu C., « Tiro leg(atus) (CIL III 8048) », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 58, 1985, p. 207-210.

Pfuhl E., Möbius H., *Die ostgriechischen Grabreliefs*. 2 vols. texte et 2 vol. planches, Mainz am Rhein, 1977-1979.

Philipps L.K., *Figural Table Supports : Aspects of the Archaeology of Dining in the Roman World*, dans Chr. Ratté, R.R.R. Smith (éds.), *Aphrodisias Papers* 4. *New Research on the City and its Monuments*, JRA Suppl. 70, 2008, p. 253-284.

Picard, G. Ch., *Les trophées romains. Contribution à l'histoire de la religion et de l'art triomphale de Rome*, BEFAR 187, Paris, 1957.

Pick B., Regling K., *Die Antiken Münzen Nord-Griechenlands*, vol. 1, *Dacien und Moesien, Berlin* 1910.

Pick B., « Das Monument von Adam-klissi », dans *AEM* 15, 1892, 1, p. 18-20.

Piettre R., « Images et perception de la présence divine en Grèce ancienne », *Mélanges de l'École française de Rome, Antiquité* 113, n°1, 2001, p. 211-224.

Pinkerneil J., *Studien zu den trajanischen Dakerdarstellungen,* Diss. Freiburg, 1983.

Pippidi D. M., *Contribuții la istoria veche a României*[2], București, 1967.

Pippidi D. M., *Studii de istorie a religiilor antice*[2], București, 1998.

Popova-Morozov V., Bachvarov I., « Roman Portraiture from Durostorum and its Territory », *Dacia* 36, 1992, p. 99-114.

Poulsen V., *Glyptothèque Ny Carlsberg,* vol. 8, *Les portraits romains*, vol. II, Copenhague, 1973.

Poulter A.G., « The Lower Moesian Limes and the Dacian Wars of Trajan », dans *Studien zu den Militärgrenzen Roms: 13. Internationaler Limeskongress, Aalen 1986*, 3, p. 519-528.

Preda C., « Monede coloniale rare și inedite – Istros, Callatis și Tomis – din tezaurul de la Mangalia », *Studii și cercetări de numismatică* 4, 1968, p. 230–231.

Prückner H., *Die lokrischen Tonreliefs*. *Beitrag zum Kultgeschichte*, Zabern, 1968.

Pugliese Carratelli G., *Lamelles d'or orphiques. Instructions pour le voyage d'outre-tombe des initiés grecs*, Paris, 2003.

Quandt G., *De Baccho ab Alexandri aetate in Asia Minori culto*, 1913.
Radt W., *Pergamon*, 1988.
Ratté Ch., Smith R.R.R., « Archaeological Research at Aphrodisias in Caria », AJA, 108, 2, 2004.
Reber K., « Ein Silbernes Kybelerelief aus Eretria », *Antike Kunst* 2, 1983, p. 77-83.
Reeder El.D., « The Mother of the Gods and a Hellenistic Bronze Matrix », AJA 3, 1987, p. 423-450.
Richmond I. A., *Trajan's Army on Trajan's Column*, Londres, 1980.
Richmond I. A., « *Adamclissi », Trajans Army on Trajan's column*, Londres, 1982.
Riccioni G., Ricciotti G., « Origine e sviluppo del gorgoneion e del mito della Gorgone-Medusa nell'arte greca », *Rivista del'Istituto Nazionale di archeologia e storia del'arte* , 1960, p. 127-206.
Riedweg Chr.*, «* Poésie orphique et rituel initiatique. Eléments d'un discours sacré dans les lamelles d'or », *Revue de l'histoire des religions* 219, 4, 2002, pp. 459-481.
Rizakis A. D., « La mobilité sociale dans les provinces helléniques sous l'Empire », dans Rizakis A.D., Camia, Zoumbaki, F.S. (éds.), *Social Dynamics under Roman Rule. Mobility and Status Change in the Provinces of Achaia and Macedonia, Proceedings of a Conference Held at the French School of Athens*, 30-31 May 2014, `Μελετεματα 74, Athènes, 2017, p. 11-56.
Rizakis A.D., « Le paysage culturel de la colonie romaine de Philippes en Macédoine : cosmopolitisme religieux et différentiation sociale », dans E. Muñiz Grijalvo, J.M. Cortés Copete, and F. Lozano Gomez (éd.), *Empire and Religion*, *Religious Change in Greek Cities under Roman Rule*, vol. 25, Brill, 2017, p. 177-212.
Rizakis A.D., « Les notables grecs sous la domination romaine: puissance économique, réseaux sociaux et cosmopolitisme », dans *Arcana Imperii. Mélanges d'histoire économique, sociale et politique, offerts au Professeur Yves Roman*. vol. 2, éd. C. Chillet, C. Courrier et L. Passet, Paris, 2018, p. 271-306.
Robert J., Robert L., *Revue des études grecques*, t. 79, fasc. 374-375, 1966, *Bulletin épigraphique*, p. 335-449.
Robu A., *Mégare et les établissements mégariens de Sicile, de la Propontide et du Pont- Euxin. Histoire et institutions*, Peter Lang, 2014.
Rogl Chr., *Späthellenistische Applikenkeramik und Verwandtes aus Ephesos*, *Lokale Produktion-Einflüsse-Importe,* Verlag der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften, 2004, p.187-206.
Rolley C., « Sculptures nouvelles à L'Agora de Thasos », BCH 88, 1964, 2, p. 496-524.

Romanelli P., *La Cirenaica Romana*, Rome, 1943.
Rosso, Em., « Le message religieux des statues divines et impériales dans les théâtres romains », *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Série des recherches archéologiques TMO 52, Lyon, 2009, p. 89–126.
Rothfus M.A., « The Gens togata: Changing Styles and Changing Identities », *American Journal of Philology* 131, 3, 2010, p. 425–452.
Russjaeva Ana S., « Orfizm i kult Dionisa v Olbii » (en russe), VDI 143, 1978, p. 87-104.
Sâmpetru M., « Trofeul lui Traian de la Adamclisi pe monede ale oraşului Tomis », SCIVA 30, 1979, 3, p. 367-375.
Sanie S., *Civilizaţia romană la est de Carpaţi şi romanitatea pe teritoriul Moldovei*, Iaşi, 1981.
Schade K., « Ein Paragone der Künste. Betrachtungen zur Idealplastik der Kaiserzeit », JDAI 122, 2007, p. 169–181.
Shear L.R., « Athens from the City State to Provincial Town », *Hesperia* 50, 4, 1981, p. 357-377.
Schmidt Pontel P., *Evergétisme et mémoire du mort. A propos des fondations de banquets publics dans les cités grecques à l'époque hellénistique et romaine*, dans *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, éd. G. Gnoli, J.P. Vernant, Paris, 1990, p. 177-188.
Schoppa H., *Die Kunst der Römerzeit in Gallien, Germanien und Britanien*, München, 1957.
Schröder St. F., *Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios: Studien zur Bildformulierung und Bildbedeutung in späthellenistisch-römischer Zeit,* Archaeologica 77, Rome, 1989.
Scorpan C., *Reprezentări bacchice*, Constanţa, 1966.
Settis S., La Regina A. Agosti G., Farinella V., *La colonna Traiana*, Torino, 1988.
Sichtermann H., « Zwei Darstellungen des Hermes als Seelenführer », RM 79, 1970, p. 110-122.
Siebler M., *Studien zum Augusteischen Mars Ultor*, Münchener Arbeiten zur Kunstgeschichte und Archäologie 1, 1988.
Simion G., « Ensemble funéraire de la nécropole tumulaire de Noviodunum (Isaccea) » avec une expertise de Apostolescu S., Apostolescu T., Scarlat A., Zoran V., *Dacia* 38-39, 1994-1995, p. 121-150.
Sîmpetru M., *Tropaeum Traiani.* II. *Monumentele romane*, Bucureşti, 1984.
Sismanidis K., « Excavations at Ancient Kalindoia to the Present », dans D. Pandermalis (hrsg.), 20 χρόνια. Το Αρχαιολογικό Έργο στη Μακεδονία και στη Θράκη, Thessalonique, 2009, p. 317-328.
Slobozianu H., « Reprezentări din cultul lui Dionysos şi al nimfelor de pe litoralul vestic al Mării Negre », SCIV 10, 2, 1959, p. 285.

Smith R. R. R., « The Imperial Reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias », *The Journal of Roman Studies* 77, 1987, p. 88-138.
Smith R.R.R., « The Greek East under Rome », dans B.E. Borg (éd.), *A Companion to Roman* Art, chap. 24, Chichester, 2015, p. 473-495.
Smith R.R.R., « Cultural Choice and Political Identity in Honorific Portrait Statues in the Greek East in the Second Century A.D. », *The Journal of Roman Studies,* 88, 1998, p. 56-93.
Smith R.R.R., *La sculpture hellénistique*, Paris, 1996.
Smith R.R.R., *Roman Portrait Statuary from Aphrodisias*, Aphrodisias 2, Zabern, 2006.
Sotinel Cl., « La disparition des lieux de cultes païens en Occident. Enjeux et méthodes », dans *Hellénisme et Christianisme*, éd. M. Narcy, É. Rebillard, Paris, 2004.
Squarciapino M., *La Scuola di Afrodisia*, Roma, 1943.
Stadter P. A., *Plinius and the Ideology of Empire. The Correspondence with Trajan*, Prometheus 32, 2006, p. 61-76.
Stanley Spaeth B., « Greek Gods or Roman? The Corinthian Archaistic Blocks and Religion in Roman Corinth », AJA 121, 3, 2017, p. 397-423.
Stephanidou-Tiveriou Th., « Ena micrasiatiko glypto sto Ethnikon Mouseio tis Attiki Omada », *Ἀρχαιολογικὴ ἐφημερίς* 1989, p. 39-66.
Stephanidou-Tiveriou Th., *Trapezophora me plastiki Diakomesi. I Attiki Omada*, Athenes, 1993.
Stewart A., « A Tale of Seven Nudes: The Capitoline and Medici Aphrodites, Four Nymphs at Elean Herakleia, and an Aphrodite at Megalopolis », *Antichthon* 44, 2010, p. 12-32.
Strobel K., *Untersuchungen zu den Dakerkriegen Trajans*, Bonn, 1984.
Strong E., *Art in Ancient Rome*, I, Rome, 1929.
Stuart M., « How were the Imperial portraits distributed throughout the roman Empire? », AJA 43, 4, 1939, p. 601-617.
Stuart P., *Statues in Roman Society Representation and Response*, Oxford, 2003.
Suceveanu Al., « În legătură cu statutul juridic al orașului Tomis în epocă romană », *Pontica* 8, 1975, p. 115-124.
Syme R., *Danubian Papers*, Bucarest, 1971, p. 40-72.
Syme R., « The Colony of Cornelius Fuscus : An Episode in the Bellum Neronis », *American Journal of Philology,* 58, 1937, 1, p. 7 et suiv.
Ștefan Gh., « Le camp romain de Drajna de Sus », *Dacia* 11-12, 1948, p. 115-144.
Thimme J., *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlung in Baden-Württemberg*, 4, 1967, p. 150 suiv.
Tocilescu Gr., *Das Monument von Adamklissi*, Vienne, 1895.

Tocilescu Gr., *Monumente epigrafice și sculpturali ale Muzeului național de antichități din Bucuresci publicate sub auspiciile Academiei Române*, 1902.
Tocilescu Gr., « Despre monumentele de la Adamklissi și diferite păreri asupra lor », *Revista pentru istorie, archeologie si filologie* 10, 1909, p. 87-105.
Tocilescu Gr., « Fossiles dans le Bas-Danube », *Revista pentru istorie, archeologie si filologie* 10, 1909, p. 252-257.
Tocilescu Gr., *Fouilles et recherches archéologiques en Roumanie*, Bucarest, 1900.
Toma N., « Marmorne Architektur im Kaiserzeitlichen Tomis. Zur Frage der Marmorwerkstatt », *Caiete ARA* 2, 2011, p. 69-78.
Toma N., « Marble trade in Moesia Inferior. The Case of Tomis and Odessos. Its Origin and its Characteristic », *Asmosia* IX, 2012, p. 549-559.
Torelli M., « Monumenti funerari romani con frigio dorico », dans *Dialoghi di Archeologia* 2, 1968, p. 32 et suiv.
Torelli M., *Typologie and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor, 1982.
Toynbee J.M.C., *The Roman Art Treasures from the Temple of Mithras*, Londres, 1986.
Tran Tam Tinh, *Sérapis debout, Corpus des monuments de Sérapis debout et étude iconographique*, Leiden, 1983 (EPRO 94).
Treasures of Ancient Macedonia, éd. K. Ninou, Thessalonique, 1978.
Treister M.Y., Zubar V.M., « A Gold Medallion Representing Fortuna and Glycon », *Ancient Civilisation from Scythia to Siberia*, I, 1994, p. 334.
Turcan R., « Bacchoi ou Bacchantes ? De la dissidence des vivants à la ségrégation des morts », dans L*'Association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, EFR 89, Rome, 1986, p. 227-246.
Varbanov I., *Greek Imperial Coins*, vol. I, *Dacia, Moesia Superior, Moesia Inferior,* Bourgas, 2005.
Vavritsas, A. K. « Ανασκαφή Μεσημβρίας Θράκης », *Praktika* 1973, p. 70-82.
Venedikov I. *La Mesambria thrace*, Nessebre 2, Sofia, 1980.
Vermaseren M.J., *Mithra, ce dieu inconnu*, Bruxelles, 1960.
Vermaseren M.J., *Cybele and Attis*, Londres, 1977
Vermeule C., *Studies presented in Memory of Porphyrios Dikaios*, Nikosia, 1979.
Veymiers R., *Sérapis sur les gemmes et bijoux antiques. Un portrait du dieu en images*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 2009.
Veyne P., « L'identité grecque devant Rome et l'empereur », REG 112, 2, 1999, p. 510-567.
Victor U., *Lukian von Samosata. Alexandros oder der Lügenprophet*, *Religions in the Greek-Roman World* 132, Leiden, 1997.
Volkmann H., « Studien zum Nemesiskult », *Archiv für Religionswissenschaft* 26, 1928, p. 294-321.

Vulpe R., *Histoire ancienne de la Dobroudja*, Bucarest, 1938.
Vulpe R., « Les Bures alliés de Décébale dans la première guerre dacique de Trajan », *Studii Clasice*, 5, 1963.
Vulpe R., *Din istoria Dobrogei*, II, Bucarest, 1968.
Waelkens M., *Dokimeion. Die Werkstatt der repräsentativen kleinasiatischen Sarkophage. Chronologie und Typologie ihrer Produktion*, AF II, Berlin, 1982.
Ward Perkins J. B., « Nicomedia and the Marble Trade », *Papers of the British School at Rome* 48, 1980, p. 23-69.
Wegner M., *Gordianus III bis Carinus. Das Römische Herrscherbild* III, 3, 1979.
West M., « The Orphics of Olbia », *Zetschrift für Papyrologie und Epigraphik* 45, 1983, p. 17-29.
Wilers D., *Hellenistische und römische Idealplastik, Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig*, II, *Skulpturen Veröffentlichungen der Antikenmuseum Basel* 4/3, Mainz, 1990.
Wood S., « Subject and Artist : Studies in Roman Portraiture of the Third Century », AJA 85, 198.
Woolf G., « Becoming Roman, Staying Greek. Culture identity and the Civilizing Process in the Roman East », *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 40, 1994, p. 116-138.
Zanker P., « Das Trajansforum in Rom », *ArchAnz* 4, 1970, p. 499-544.
Zanker P., *Klassizistische Statuen : Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der Römischen Kaiserzeit*, Mainz am Rhein, 1974.
Zanker P., « Nouvelles orientations de la recherche en iconographie. Commanditaires et spectateurs », *Revue Archéologique* 2, 1994, p. 281-293.
Zanker P., Ewald B.C., *The Imagery of Roman Sarcophagi*, Oxford, 2012.
Zanker P., *Herrscherbild und Zeitgesicht in Römisches Porträt: Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomenon*, Wiss. Zeit Berlin 31, 1982, p. 307-312.
Zugravu N., *Câteva probleme ale creştinismului din spaţiul românesc în mileniul I în lumina izvoarelor literare. Fontes historiae Daco-romanae christianitatis*, Iaşi, 2008.
Zugravu N., *Geneza creştinismului popular al românilor*, Bibliotheca Thracologica 18, Bucureşti, 1997.

Liste des figures dans le texte

1. Monnaie augustéenne, Tomis (Beldianu, 2020)
2. Aureus, Auguste, Espagne (*BMC*, vol 1, p. 66, nº 372)
3. Agripina Minor, Tomis (*RPC,* 1835)
4. Caracalla (Moushmov nº 1985.)
5. Elagabal (Moushmov, nº 2047)
6. Ostia (Landwehr, Konzeptfiguren, p. 179, fig. 14-17)
7. Collection Pierre Gianadda, Martigny (photo de l'auteure)
8. Antonin le Pieux (RPC IV.1 10041)
9. Palazzo Doria Pamphili (*https//arachne.dainst.org/entity/1088439)*
10. Musée national d'archéologie d'Athènes (photos de l'auteure)
11. a-b Inan J. & Alföldi-Rosenbaum E., *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei,* Philipp von Zabern, 1979, p. 114-116, nº 64, pl. 57, 1-2.
12. a-b. https://www.allnumis.ro/catalog-monede/imperiul-roman/lucio-settimio-severo-193-211/denar-argint-septimius-severus-fortuna-26762
13. https://rpc.ashmus.ox.ac.uk/type/28246
14. http://wildwinds.com/coins/ric/hadrian/RIC_0176
15. Wildwinds.com/coins.sear5/s3532
16. AMNG 2554
17. RPC VII.2.ID 28.129
18. RPC VII.2.ID 28.198
19. RPC VII.2, 1.779
20. Varbanov vol. I, nº 5.771
21. AMNG I.2 3.516
22. RPC VII.2.1779
23. Inan J.& Alföldi-Rosenbaum E, pl. 44.1
24. Musée archéologique d'Istanbul (photo Iulian Bîrzescu
25. https://www.wildwinds.com/coins/greece/thrace/tomis/i.html
26. Varbanov 4789
27. Varbanov 5196 ; AMNG 2.871
28. AMNG 3.201
29. Varbanov 5321
30. Musée archéologique de Nessebar
31. Cyzique, *apud* Pfuhl & Möbius, 1.991
32. *apud* Pfuhl & Möbius, 1.183
33. apud Pfuhl, Möbius, II 2089
34. apud Pfuhl, H. Möbius, II 1636

Liste des illustrations

1 a-b. Portrait de Cocargea (photos de l'auteur)
2 a-b.. MNH inv. 18.728 (photo Institut d'archéologie « Vasile Pârvan »,)
3 a-b MNH inv. 18.740 (photo de l'auteur)
4 MINAC inv. 30.059 (photo du MINAC)
5 MNA L 1.537 (photo Institut d'Archéologie « Vasile Pârvan », Bucarest)
6 MNA L 8 (photo de l'auteur)
7 MNA L 803 (photo de l'auteur)
8 SGR, p. 15, nº 3 (photo Institut d'Archéologie « Vasile Pârvan », Bucarest)
9 MINAC inv. 34.355 (photo de l'auteur)
10 MNA L 982 (photo Cătălin Ion Nicolae)
11 a-c. MINAC inv. 5.457 (photos de l'auteur)
12 a-b. MINAC inv. 1.921 (photo de l'auteur)
13 MNA L 627 (photo de l'auteur)
14 a-c MNA L 609 (photo de l'auteur)
15 a-b. Sanatorium Balnéaire et de Récupération de Techirghiol (photo de l'auteur)
16 SGR nº 114 (photo Institut d'Archéologie « Vasile Pârvan », Bucarest)
17 MINAC inv. 35.583 (Photo Vasilica Lungu)
18 MINAC inv. 7.876 (photo MINAC)
19 a-c MINAC inv. 20.743 (photos de l'auteur)
20 MINAC inv. 42.409 (photo MINAC)
21 a-b Musée National d'Archéologie, Sofia (photo archive Gabriella Bordenache)
22 a-b MINAC inv. 1.1874 (photo MINAC)
23 MINAC inv. 2002 (photo MINAC)
24 MNA inv. L 14 a.b (photo de l'auteur)
25 a-b MINAC, inv. 5.210 (photo MINAC)
26 a-b MINAC inv. 2.444 (photo MINAC)
27 MINAC inv. 7.877 (photo MINAC)
28 MNA L 769 (photo de l'auteur)
29 MNA L 1.755 (photo de l'auteur)
30 MNH, inv. 18.855, (photo archive Institut d'archéologie « Vasile Pârvan », Bucarest)
31 MNA L 801 (photo archive Institut d'archéologie « Vasile Pârvan », Bucarest)
32 a-b MNA inv. L 806 (photo archive Institut d'archéologie « Vasile Pârvan »,)
33 MNH inv. 18.842 (photo de l'auteur)
34 MINAC inv. 21.380 (photo Vasilica Lungu)

35 MNH inv. 48.892 (photo MNH)
36 MNH inv. 18.730
37 MINAC inv. 39.539 (photo Iulian Bîrzescu)
38 MINAC inv. 5.430 https ://arachne.dainst.org/entity/3461164
39 MNH inv. 18.729, Bordenache, SGR cat. 120
40 MINAC inv. 2.014 (photo MINAC)
41 a-b. MINAC, cratère (photo de l'auteur)
42 MNH inv.18.802(photo arachne : https://arachne.dainst.org/entity/1063547?fl=20&q=Tomis&resultInde[x [consulté le 20.11.2022])
43 MINAC inv. 2.015 (photo MINAC)
44 MINAC inv. 1.914 (photo MINAC)
45 MNH inv. 18.700 (photo MNH)
46 MINAC inv. 2.003 (photo MINAC)
47 a-c MINAC inv. 2001 (photos MINAC)
48 MINAC inv. 2.013.
49 a-c. MINAC inv. 2.006 (photo MINAC)
50 a-b. MINAC inv. 2.010
51 MINAC inv. 2.008. (photo MINAC)
52 MINAC inv. 2.018. (photo MINAC)
53 MINAC inv. 2.019 (photo MINAC)
54 a-b. MINAC inv. 20.045 (photo Monica Mărgineanu Cârstoiu)
55 MINAC inv. 2.012 (photo MINAC)
56 MINAC inv. 2.016 (photo MINAC)
57 MNH inv. 18.823 (photo MNH)
58 MNH 18.702 (photo MNH)
59 MNH inv. 18.746 (photo MNH)
60 MNH inv. 18.824 (photo MNH)
61 MNH L 171 et 183 (photo Institut d'Archéologie)
62 MNA L 201 (photo Institut d'Archéologie)
63 MNH inv. 18.785 (photo MNH)
64 MNH inv. 18.368 (photo MNH)
65 MNA L 593 (photo de l'auteure)
66 MNH inv. 18.795 (photo MNH)
67 MNH inv. 19.783 (photo MNH)
68 MNH inv. 18.801 (photo MNH)
69 MNA L 657 (photo Institut d'Archéologie)
70 MINAC inv. 6299 (photo C.B.N. Beldianu)
71 MINAC inv. 1.877 (photo C.B.N. Beldianu)
72 MNA inv. L 2.028 inv. (photo de l'auteur)
73 MINAC inv. 5.734 (photo MINAC)
74 MINAC inv. 35.801 (photo MINAC)

75 MNAinv. L 2 (photo de l'auteur)
76 MNA L 500 (photo G. Bordenache)
77 MNH inv 32.907 (photo MNH)
78 MNH inv. 18.849(photo MNH)
79 MNH inv. 18.789 (photo MNH)
80 MNH inv. 18862 (photo de l'auteur)
81 MNA L 619 inv. (photo MNH)
82 *Tumulus*, dessin Gr. Tocilescu (d'après Sîmpetru, fig. 124)
83 L'armure du trophée (photo de l'auteur)
84 Emplacement des métopes d'après Gr. Tocilescu
85 Métope 9, Barbares en char (photo de l'auteur)
86 Métope 39, Infanterie romaine (photo de l'auteur)
87 Métope 27. (photo de l'auteur)
88 Métope 45 (photo de l'auteur)
89 Métope 22 (photo de l'auteur)
90 Mérlon 1(photo de l'auteur)
91 Métope 49 (photo de l'auteur)
92 Métope 41. (photo de l'auteur)

Liste des tableaux et cartes dans le texte

Tableau 1. Le pourcentage des dédicaces d'après le genre.
Tableau 2. Nombre des divinités honorées par des inscriptions
Tableau 3. La déesse Némésis sur les monnaies romaines
Tableau 4. Les thèmes de l'iconographie funéraire
Tableau 5. Analyses isotopiques et pétrographiques des pièces de Tomis. Nous avons inglobé les analyses de plusieurs campagnes mennées par Liviu Nedelcu (Institut national de géologie de Bucarest), Norman Herz (Université de Georgie, Etats Unis), Z. Sharp (Université New Mexico, Etats Unis) y compris celle plus recente des chercheurs allemands Judith Zöldföldi et Heinrich Taubald (Tübingen, Allemagne).

Carte 1. La propagation du thème du banquet funéraire*, apud* Conrad 2004, pl. 19
Carte 2. Les stèles à portraits en buste, *apud* Conrad 2004, pl. 20

Liste des dessins

Dessin 1. Schémas iconographiques des combattants romains (Adriana Mihai)
Dessin 2. Schémas iconographiques des combattants barbares (Adriana Mihai)
Dessin 3. Métope 24… (Adriana Mihai)
Dessin 4. Métope 35… (Adriana Mihai)

A10-11	paliatus	Tomis	MNI	18743	2.93 -1.44	0.3 -1.3	Proconnèse
B5	togate	Tomis	MNA	L 8	1.18; -12.56	0.5-0.9	Naxos ?
B6	togate	Tomis	MNA	L 803	1.67; -10.240		Naxos?
B7-8, C 31	statue impériale	Tomis	MNA	L 14 a	4.18; -2.12	0.7-1.9	Proconnèse (C31)
C33	togate	Tomis	MNA	L 8	1.04; -2.63	0,3-0.8	Naxos
T10 CT15	Tyché tomitaine	Tomis tezaur	MINAC	2001	3.388 -3.073; 3.35 -1.87	1 - 1.8	Thasos Aliki
T11; CT 17	Isis	Tomis tezaur	MINAC	2002	3.26 -5.616; 3.16 -4.48	0.7-2.2	Sardis? Naxos? Ephèse Belevi
T13	statue féminine	Tomis	MINAC	21380	2.725 -2.433	07- 1.7	Proconnèse
T28	Aphrodite fête	Tomis	Tomis	5457	1.21; -4.93	0.4;-09	Afyon,
CT 12	torse homme	Tomis	MINAC		2.65 - 5.38	1.1	Penteli
CT13	Jupiter Dolichène	Hârşova? Tomis	MINAC	32	3.86 -2.27	1,8	Paros lychn
CT18	Glycon	Tomis	MINAC	2003	2.92 -1.40	2,2	Thasos Aliki
CT5	statue Cybèle	Tomis	MINAC	2011	2.81, -2.50	2,3	Paros non lychn.
CT1	relief Dioscures	Tomis	MINAC	16041	2.81 -2.06	3,2	Thasos Aliki
CT14	relief Mithras	Tomis	MINAC	1973	2.68 -0.69	2,1	Yatagan ???
CT16	aedicule Nemesis	Tomis tezaur	MINAC	2004	3.92 -1.95	2,7	Thasos Aliki
T 1	Cavalier Thrace	Tomis	MINAC	15763	2.781; -1.545	0.8-1.3	Proconnèse
T 2	relief Dionysos	Tomis	MINAC	5432	2.895; -1.731	0.8-1.6	Proconnèse
T 26	relief Dioscures	Tomis	MINAC	2012	2.87; -2.02	0.8-1.6	Proconnèse
T 27	relief Pluton et Proserpine	Tomis	MINAC	5430	3.09; - 3.87	0.9-1.9	Dokymeion, Proconnèse 34% 26%
T 29	relief Heraclès	Tomis	MINAC	1900	3.08; -1.31		Proconnèse 80%
T 30	relief Heraclès	Tomis	MINAC	5429	3.08 ; -1.31	0.9- 1.6	Proconnèse 82%
T 32	Cavalier Thrace	Tomis	MINAC		3.02; -1.98	0.9- 1.8	Proconnèse
T 24	Cybèle	Tomis	MINAC	6747	3.08;	0.8-2.3	Proconnèses 64%
T 43	Hecate triforme	Tomis tezaur	MINAC	2007	2.75 ; - 2.62	0.9-2	Proconnèse89%
T 44	Dioscure	Tomis tezaur	MINAC	2012	2.83; -3.1	0.9-1.8	Proconnesos 68%; Afyon 37%
T18	stèle funéraire 1er siècle	Tomis	MINAC	20618	2.763; - 3.66	0.9- 1.8	Dokymeion 45%; Proconnèse 44%
T 35	stèle funéraire Vibius Severus	Tomis	MINAC	15924	1.55; -3.53	0.5-1	Dokymeion 72%
T 20	sarcophage à colonnes	Tomis	MINAC		2.926; -2.186		Proconnèse 94%;
C 8	monument funéraire	Tomis	MNI	18849	3.44; - 1.27		Proconnèse
C 10	femme à amphore	Tomis	MNI	18840	3.70; - 3.55		Afion
C 32	togate	Tomis	MNA	L 803	1.69; -10.25		-
CT 22	sarcophage à muse	Tomis	MINAC	20617	3.22; -1.38	2	Thasos Aliki ?
A4	pilier	Tomis	MNA	L 110	2.32; -2.06	0.5 - 1.2	Proconnèse
A5-6	pilier	Tomis	MNA	L 110 bis	12.74;2.96; -1.73; -1.42	0.5-1.5	Proconnèse
A8-9	architrave avec inscription	Tomis	MNA	sans no.	2.24;2.87; -1.56; -1.64	0.5-1.4	Proconnèse

Tableau 5. Analyses isotopiques et pétrographiques des pièces de Tomis

ILLUSTRATIONS



1. a-b. Portrait de Cocargea (photos de l'auteur)



2. a-b. MNH inv. 18728 (photo du MNH)



3. a-b MNH inv. 18740 (photo de l'auteur)



4. MINAC inv. 30059 (photo de MINAC)



5. MNA L 1537 (photo Institut d'Archéologie « Vasile Pârvan », Bucarest)



6. MNA L 8 (photo de l’auteur)



7. MNA L 803 (photo de l’auteur)



8. SGR p. 15, no. 3 (photo Institut d'Archéologie « Vasile Pârvan », Bucarest)



9. MINAC inv. 34355 (photo de l'auteur)



10. MNA L 982 (photo Cătălin Nicolae)



11. MINAC inv. 5457 (photos de l’auteur)



12. a-b MINAC inv. 1921 (photos de l’auteur)



13. MNA L 627 (photo de l’auteur)



14. a-c MNA L 609 (photo de l’auteur)



15. a-b Sanatorium Balnéaire et de Récupération de Techirghiol
(photo de l'auteur)



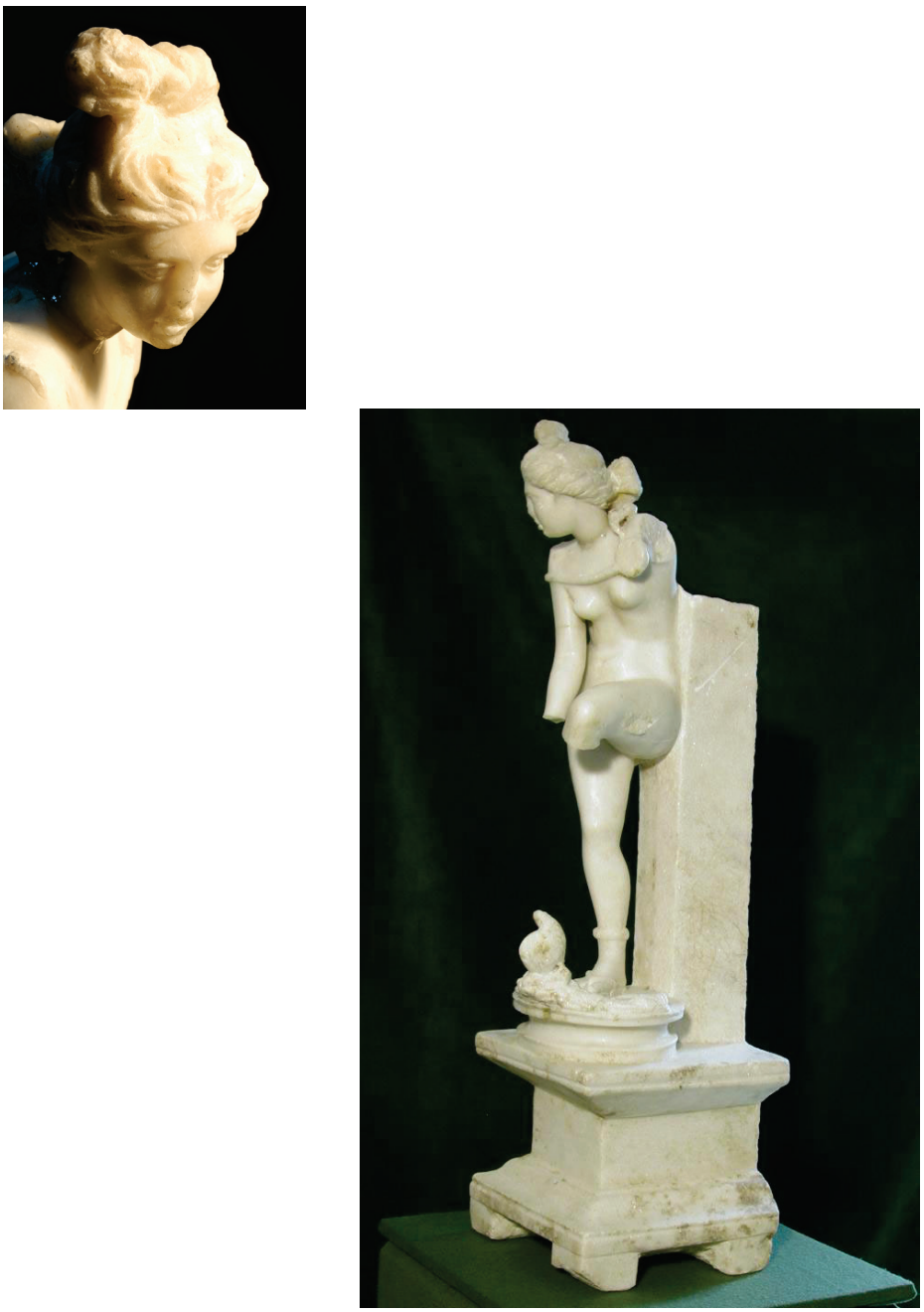
16. SGR no. 114
(photo Institut d'Archéologie « Vasile Pârvan », Bucarest)



17. MINAC inv. 35583. (Photo V. Lungu)



18. MINAC inv. 7876 (photo MINAC)



19. a-b MINAC inv. 20743 (photos de l’auteur)



19. c MINAC inv. 20743 (photos de l’auteur)



20. MINAC inv. 42409 (photo MINAC)



21. a-b Musée national d'archéologie, Sofia



22. a-b MINAC inv. 11874 (photo MINAC)



23. MINAC inv. 2002 (photo MINAC)



24. MNA inv. L 14 a.b réconstitution (photo de l'auteur)



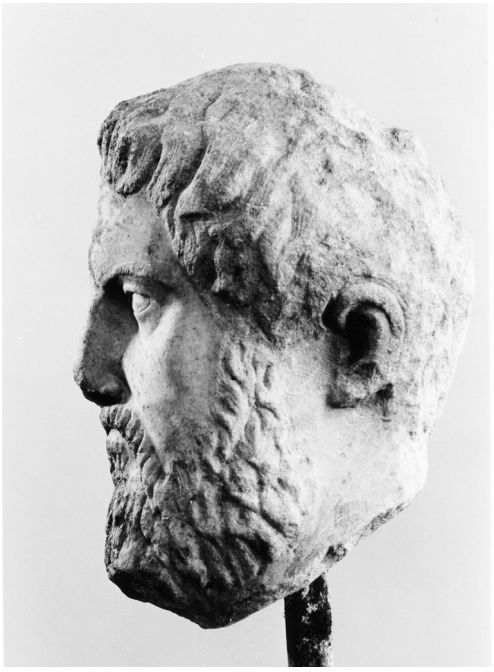
25. a-b MINAC inv. 5210 (photo MINAC)



26. a-b MINAC inv. 2444 (photo MINAC)



27. MINAC inv. 7877 (photo MINAC)



28. MNA L 769 (photo de l'auteur)



29. MNA L 1755
(photo de l'auteur)



30. MNH 18855



31. MNA L801



32. a-b MNA L 806



33. MNH 18.842



34. MINAC inv. 21.380



35. MNH 48.892 (photo de MHH)



36. MNH inv. 18.730



37. MINAC inv. 39 539 (photo Iulian Bîrzescu)



38. MINAC inv. 5430 (photo MINAC)



39. MNH inv. 18.729 (photo MNH)



40. MINAC inv. 2014



41. MINAC, crater (photo de l'auteur)





42. MNH inv. 18802 (photo arachne)
https://arachne.dainst.org/entity/1063547?fl=20&q=Tomis&resultInde[x
[consulté le 20.11.2022]



43. MINAC inv. 2015



44. MINAC inv. 1914 (photo MINAC)



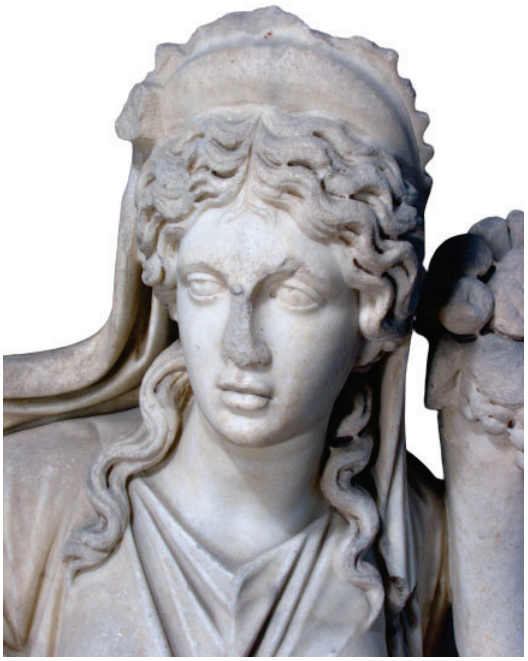
45. MNH inv. 18 700 (photo MNH)



46. MINAC inv. 2003 (photo MINAC)



47. a Tyché de Tomis MINAC inv. 2001



47. b-c MINAC inv. 2001 (photos MINAC)





48. MINAC inv. 2013



49. a-c MINAC inv. 2006



50. a MINAC inv. 2010



50. b MINAC inv 2010



51. MINAC inv. 2008. (photo MINAC)



52. MINAC inv. 2018. (photo MINAC)



53. MINAC inv. 2019 (photo MINAC)



54. a-b. MINAC inv. 20045 (photo Monica Mărgineanu Cârstoiu)



55. MINAC inv. 2012 (photo MINAC)



56. MINAC inv. 2016 (photo MINAC)



57. MNH inv. 18823 (photo MNH)



58. NH inv. 18702



59. MNH inv. 18 746 (photo MNH)



60. MNH inv. 18 824 (photo MNH)



61. MNH L 171 et 183 (photo Institut d'Archologie)



62. MNA L 201 (photo Institut d’Archologie)



63. MNH inv. 18785 (photo MNH)



64. MNH inv. 18368 (photo MNH)



65. MNA L 593



66. MNH inv. 18795 (photo MNH)



67. MNH inv. 19783 (photo MNH)



68. MNH inv. 18801 (photo MNH)



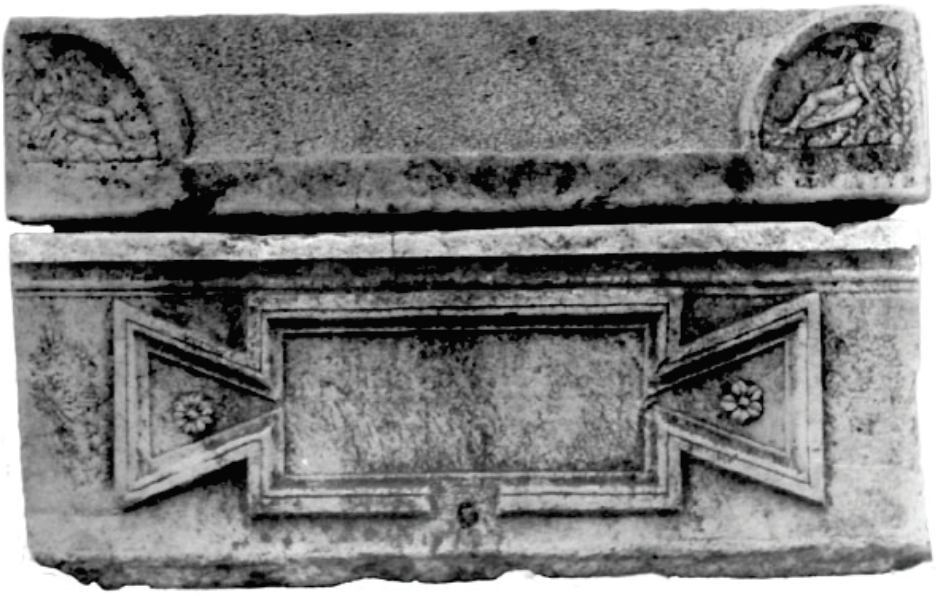
69. MNA L 657 (photo Institut d'Archologie)



70. MINAC inv. 6299 (photo CBN. Beldianu)



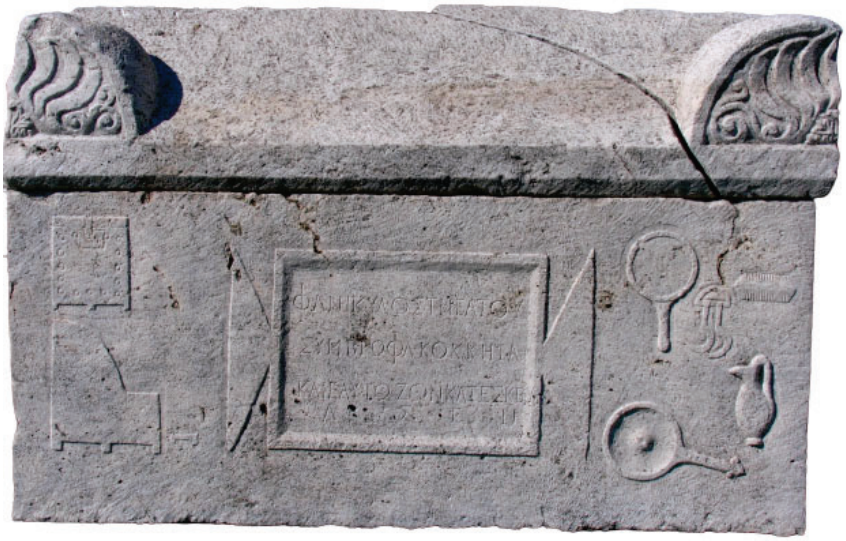
71. MINAC inv. 1877 (photo CBN. Beldianu)



72. MNA inv. L 2028 inv. (photo de l'auteur)



73. MINAC inv. 5734 (photo MINAC)



74. MINAC inv. 35 801 (photo MINAC)



75.

75. MNAinv. L 2 (photo de l’auteur)



76. MNA inv. L 500



77. MNH inv 32 907 (photo MNH)



78. MNH inv. 18.849.



79. MNH inv. 18 789 (photo MNH)



80. MNH inv. 18.862



81. MNA inv. L 619 (photo de l’auteur)

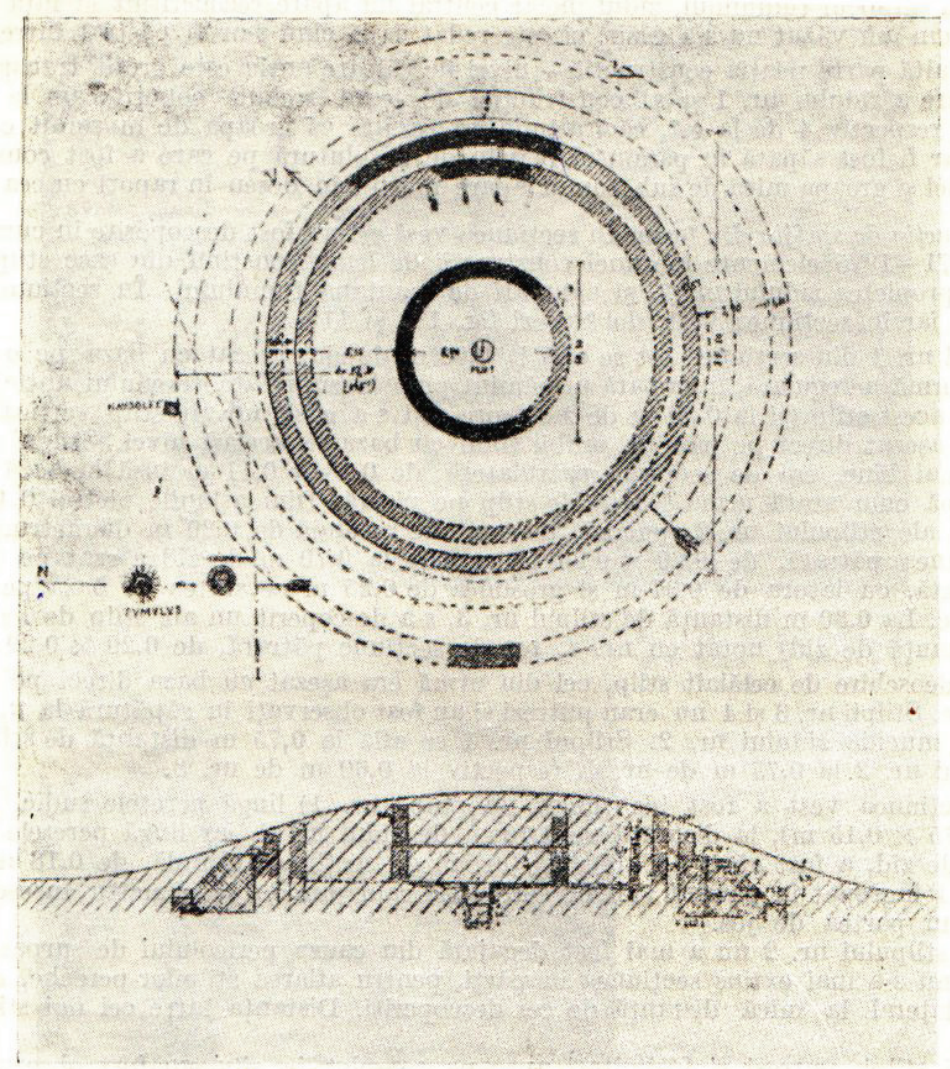
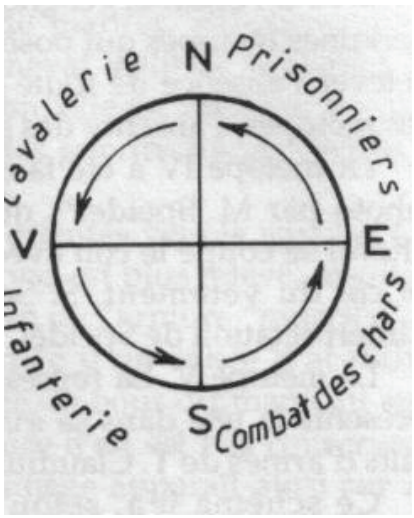


Fig. 124. „Movila mare", plan şi secţiune (Gr. Tocilescu).

82. Tumulus, dessin Gr. Tocilescu (d'après Sîmpetru, fig. 124.)



83. L’armure du trophé.



84. Emplacement des métopes d'après Gr. Tocilescu



85. Métope 9. Barbares en char

.



86. Métope 39, Infanterie romaine

.



87. Métope 27



88. Métope 45



89. Métope 22



90. Merlon 1



91. Métope 49



92. Métope 41

SOMMAIRE

Abréviations ……. 7
Avant-propos …… 9
Chap. 1 Pour une sociologie de l'art de Tomis ……. 11
Chap. 2 Les débuts de l'art en Mésie Inférieure ……. 21
Chap. 3 La cité et les élites. Le classicisme romain ……..…….. 38
Chap. 4 La cité et ses habitants ……..……. 65
Chap. 5 La cité et les cultes ……..…… 88
Chap. 6 La cité et les morts …… 131
Chap. 7 Conclusions ……..…….. 148
Annexe 1. Du reliéf funéraire MNA inv. 616 ……..……..….. 155
Annexe 2. Les monuments de propagande impériale sur le Bas Danube.
Tropaeum Traiani …… 164
Sources antiques …….…..… 190
Bibliographie ……..…….. 190
Liste des figures ……..…….……. 211
Liste des illustrations ……..……..... 212
Liste des tableaux et cartes dans le texte …… 214
Liste des dessins ……..……..... 215
Annexe 3. Tableau des donnes isotopiques …….. 215
Illustrations …….. 217

Volumes publiés dans la collection
« Bibliothèque de l'Institut d'Études Sud-Est Européennes » (BIESEE)

1. N. Iorga, *Histoire des États balkaniques à l'époque moderne*, édition par Andrei Pippidi et Andrei Timotin, 2018, 380 p.
2. Nicolae-Șerban Tanașoca, *Études byzantines et balkaniques*, édition par Oana Iacubovschi et Andrei Timotin, 2018, 314 p.
3. Viorel Panaite, *News in England on the Great Turkish War (1683-1699)*, 2018, 200 p.
4. Virgil Cândea, *Histoire des idées en Europe du Sud-Est (XVII^{e}-XVIII^{e} siècles)*, éditeurs Ioana Feodorov et Mihai Țipău, 2018, 349 p.
5. Maria Ana Musicescu, *Tradition et innovation dans l'art du Sud-Est européen du XV^{e} au XIX^{e} siècle*, édition par Oana Iacubovschi, 2019, 279 p.
6. Elena Siupiur, *Die deutschen Universitäten und die Bildung der Intelligenz in Rumänien und den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert*, 2019, 320 p.
7. *Un siècle d'études sud-est européennes en Roumanie. Bilan historiographique*, volume édité par Andrei Timotin, 2019, 310 p.
8. Petre Ș. Năsturel, *Études d'histoire byzantine et post-byzantine*, édition par Emanuel Constantin Antoche, Lidia Cotovanu, Ionuț-Alexandru Tudorie, 2019, 1021 p.
9. Vasile Grecu, *Byzantinische und neugriechische Forschungen*, herausgegeben von Octavian-Adrian Negoiță, 2020, 347 p.
10. Benjamin Landais, *Gouverner le Banat habsbourgeois au milieu du XVIII^{e} siècle. Édition critique de la correspondance de François Perlas, président du Banat, avec Charles-Ferdinand Königsegg-Erps, président de la Chambre aulique (1754-1756),* 2020, 315 p.
11. *South-Eastern Europe and the Eastern Mediterranean,* Proceedings of the session held at the 12th International Congress of South-East European Studies (Bucharest, 2-6 September 2019), edited by Ioana Feodorov, 2020, 323 p.
12. *Culture manuscrite et imprimée dans et pour l'Europe du Sud-Est. Manuscript and Printed Culture in and for South-Eastern Europe*, volume édité par Archim. Policarp Chițulescu et Ioana Feodorov, 2020, 237 p.
13. *Minorités religieuses dans le Sud-Est européen*, Actes de la session organisée dans le cadre du XII^{e} Congrès international d'études sud-est européennes (Bucarest, 2-6 septembre 2019), volume édité par Mădălina Vârtejanu-Joubert, 2020, 271 p.

14. *Translations of Patristic Literature in South-Eastern Europe*, Proceedings of the session held at the 12th International Congress of South-East European Studies (Bucharest, 2-6 September 2019), edited by Lora Taseva and Roland Marti, 2020, 342 p.
15. *Religious Rhetoric of Power in Byzantium and South-Eastern Europe*, Proceedings of the session held at the 12th International Congress of South-East European Studies (Bucharest, 2-6 September 2019), edited by Ivan Biliarsky, Mihail Mitrea, and Andrei Timotin, 2021, 402 p.
16. *Biblical Apocrypha in South-Eastern Europe and Related Areas*, Proceedings of the session held at the 12th International Congress of South-East European Studies (Bucharest, 2-6 September 2019), edited by Maria Cioată, Anissava Miltenova, and Emanuela Timotin, 2021, 382 p.
17. *New Perspectives on Balkan Linguistics / Nouvelles perspectives sur la linguistique balkanique*, Proceedings of the session held at the 12th International Congress of South-East European Studies (Bucharest, 2-6 September 2019), edited by Cătălina Vătășescu, 2021, 382 p.
18. *The Balkans in the Age of New Imperialism and Beyond*, Proceedings of the session held at the 12th International Congress of South-East European Studies (Bucharest, 2-6 September 2019), edited by Vojislav G. Pavlović, 2021, 181 p.
19. *Pratiques cultuelles et dynamiques religieuses entre le Pont-Euxin et la mer Égée dans l'Antiquité*, Actes de la session organisée dans le cadre du XIIe Congrès international d'études sud-est européennes (Bucarest, 2-6 septembre 2019), volume édité par Vasilica Lungu et Adrian Robu, 2022
20. N. Iorga, *Idées et formes littéraires françaises dans le Sud-Est de l'Europe. Leçons faites à la Sorbonne*, édition par Virginia Blânda, 2022, 201 p.
21. Lidia Cotovanu, *Émigrer en terre valaque. Estimation quantitative et qualitative d'une mobilité géographique de longue durée (seconde moitié du XIVe-début du XVIIIe siècle)*, 2022, 460 p.