

## Le Tombeau de Déméter – Approche renouvelée d'un caveau peint découvert à Kertch en 1895

Le tombeau dit «de Déméter» a été découvert il y a plus d'un siècle à Kertch. Ce tombeau voûté, baptisé d'après le portrait de la déesse peint en voûte, se trouve implanté dans une des nécropoles de Panticapée, dénommée «Glinišče».

D'abord appelé à être publié au nombre des *Matériaux d'Archéologie russe*, le complexe funéraire fut finalement décrit pour la première fois en détail par M.I. Rostovtseff qui lui consacra un chapitre de son ouvrage «La peinture décorative antique en Russie méridionale». La tombe et son mobilier n'ont depuis lors plus été considérés dans leur ensemble et seuls quelques rares articles viennent briser ce silence centenaire.

Les auteurs soviétiques qui ont été amenés à étudier ce caveau l'ont volontiers rapporté au Ier siècle de notre ère; ils se sont attachés à en

souligner l'originalité et le caractère local, déniait la proposition de Rostovtseff de l'intégrer à un courant hellénistique. L'article de A. P. Ivanova (1952) souligne l'importance de ces monuments exceptionnels que sont les fresques découvertes tant sur la presqu'île de Taman qu'à Kertch. Mme Ivanova écarte d'emblée l'idée d'en faire les témoins d'un art purement grec; au contraire, ces peintures murales seraient intimement liées à une histoire et une culture locales.

Publiée dans un recueil d'articles édité à Simferopol' en 1962, la précieuse note de G. I. Sokolov apporte un éclairage nouveau sur la construction de la tombe et, surtout, sur l'aménagement interne de celle-ci. L'auteur est en effet convaincu de la convergence de vues de l'architecte et du peintre du caveau, ce dont il témoigne par des arguments tout à fait probants.

T. A. S. Tinkoff-Utechin consacre un article paru en 1979 dans le *BCH* à l'étude détaillée du thème iconographique du tombeau: *l'enlèvement de Perséphone*. L'auteur procède ainsi à une étude comparative des tombeaux peints de Crimée qui recèlent une représentation identique. Cette démarche se révèle rémunératrice mais demande à être approfondie à la lumière des données archéologiques récentes ainsi que des informations contenues dans les archives conservées à Saint-Petersbourg.

L'encyclopédie archéologique de l'URSS réserve deux pages à la peinture du Bosphore. Logé à l'enseigne de la «culture spirituelle et matérielle», ce bref panorama ne révèle aucun élément qui diffère significativement de l'ouvrage de Rostovtseff, si l'on excepte les données archéologiques nouvelles. Il est ainsi fait un fréquent usage des clichés reproduits dans «La peinture décorative antique...» et l'on perçoit la dette de l'auteur de l'article envers la contribution de Rostovtseff.

Le rapport le plus récent est celui rédigé par A. Barbet sous la forme d'une note d'information. La spécialiste française de la peinture antique y annonce la publication prochaine de la traduction de l'ouvrage de Rostovtseff. Elle néglige toutefois de reconsidérer le mobilier de la tombe, dont elle se contente de dresser l'inventaire en adoptant comme acquise la datation proposée par M. I. Rostovtseff. Mme Barbet ne peut en revanche suivre le savant russe lorsqu'il rattache le caveau à la catégorie des témoignages du *style floral*.

*La tombe.* A défaut de pouvoir disposer d'un plan détaillé de la ville contemporaine de Kertch qui permette de localiser précisément le tombeau, nous exploiterons les renseignements fournis par Rostovtseff. On sait donc que le Tombeau de Déméter est aménagé dans la nécropole appelée «Glinišče» au sein d'une éminence naturelle. La chambre funéraire à laquelle on accède après avoir parcouru un dromos aux dimensions réduites est enfouie à 5m env. au-dessous de la surface

actuelle du sol. De forme rectangulaire, la chambre funéraire (2,80 x 2,20 m env.) est voûtée avec une petite niche aménagée dans chaque mur, exception faite du mur d'entrée. La porte du caveau est décentrée sur la droite. L'identification précise de l'appareillage des murs et de la voûte, dont l'observation était impossible à l'époque où Rostovtseff séjournait en Crimée, a été partiellement réalisée en 1959.

La voûte du caveau est décrite comme cintrée; elle a une surface projetée moins grande que celle du sol, les murs se rapprochant au fil de leur élévation. La voûte cintrée du caveau, haute en moyenne de 2,20 m, donne l'impression que l'on a affaire à une construction funéraire reproduisant le schéma classique d'une tombe macédonienne. Divers aménagements internes ont été relevés par Rostovtseff: un tenon, taillé dans la pierre du bloc en assise de la paroi et recouverte de stuc; un clou planté au-dessus de la niche que surplombe le porte-lampe; enfin des socles pour les sarcophages éveillent la curiosité.

Les parois et la voûte du caveau ont été entièrement enduites de stuc puis recouvertes de peinture. Une frise peinte à la hauteur des retombées de la voûte articule cet ensemble; les parois sont traitées de manière uniforme, sans aucune division architecturale. Une corniche à denticules indique le départ de la voûte et des lunettes sur lesquelles se concentre l'essentiel des compositions. Les lunettes accueillent chacune une composition picturale: la lunette de fond, une composition figurée, la scène de *l'enlèvement de Perséphone*; la lunette d'entrée, une composition ornementale. Outre les peintures prenant place sur les lunettes, notre caveau présente une voûte richement ornée: au centre du plafond, un médaillon accueille le portrait en buste de la déesse Déméter. La paroi d'entrée, percée de la baie de la porte, accueille deux personnages qui flottent dans un espace neutre, le peintre n'ayant pas tracé de niveau de circulation. *Calypso*, dont le nom est inscrit juste au-dessus de la jeune femme et *Hermès*, un personnage croqué en courant et détenteur du caducée au nom peint également. La femme portraiturée en médaillon est aussi identifiable grâce à une inscription. La composition reproduisant l'enlèvement de Perséphone ne désigne que le nom du ravisseur: *Pluton* est inscrit en lettres noires juste dans l'arrondi que décrit la voûte. La jeune victime n'est pas nommée, pas plus que l'anonyme cocher voletant au-dessus de l'attelage. Les chevaux ne sont pas nommés non plus. Un vaste ensemble décoratif orne l'entier de la lunette d'entrée et s'étale en un foisonnement végétal sur fond rosâtre; cette composition mérite une attention particulière car c'est bien son aspect «conventionnel» qui est le plus susceptible de nous renseigner sur les influences et les provenances des modèles utilisés. Les frontons «en accolade» que l'on aperçoit en trompe-l'œil sur les parois des riches maisons pompéiennes trouvent un

écho dans notre composition végétale complexe; sans doute faut-il y voir l'influence des ateliers de sculpteurs et de peintres néo-attiques.

*Le «Style floral».* M. I. Rostovtseff a consacré une grande partie de ses recherches scientifiques aux peintures des caveaux de Russie méridionale. Il s'est attaché d'une part à les mieux porter à la connaissance du public, d'autre part à en analyser les spécificités par le biais d'une série d'articles publiés avant le coup d'état de 1917. Sa monographie de 1914 vient couronner ses investigations et constitue la seule source d'informations fiable que l'on cite toujours à l'heure actuelle. Mais le savant ne s'est pas borné à décrire des tombes, il adjoint à ses comptes rendus des comparaisons analytiques et soulève un problème auquel il a été rendu sensible lors de son séjour en Italie, celui des *styles picturaux*. Or, les critères qu'établit Mau lui paraissent impropres aux découvertes faites en Russie. Deux articles résument bien ses thèses; ils font non seulement état des nouvelles pistes explorées par le savant mais étoffent également les caractéristiques qu'il donne du *style floral* dans lequel sont d'ailleurs rangées les fresques du «Tombeau de Déméter». Celles-ci entrent (au même titre du reste que d'autres tombes de Russie méridionale) dans la catégorie lâche des représentants du style floral dont tant la mosaïque que les textiles ou les verreries sont des spécimens. L'archéologue dresse dans son article «Vases peints en verre de basse époque hellénistique et histoire de la peinture décorative» paru en 1914 dans les *I.I.A.K.* un argumentaire qui fait de son analyse audacieuse une première dans le domaine de ce type d'approche comparative.

Un autre article du savant, «Ancient decorative Wall-Painting» (in *JHS*, 1919), publié durant les premières années de l'exil, vise avant tout à intégrer le corpus des fresques de Russie méridionale dans l'histoire de la peinture antique; le but de sa communication, adressée à ses collègues anglais d'Oxford, puis de son article est avant tout de faire part du résultat de ses investigations à un public qui ne lit pas le russe et qui n'a donc que partiellement pu prendre connaissance des découvertes fantastiques faites dans le Sud de la Russie. Inscire les monuments antiques russes au cœur de l'histoire des cultures européenne et byzantine, voilà le double engagement -chronologique et spatial- auquel le savant russe semble avoir souscrit ici. Rostovtseff souligne l'importance qu'il y a à confronter la peinture pariétale hellénistique avec la peinture sur vase et la peinture sur vaisselle de verre. Il évoque également ce qu'il croit être un chemin propre à l'Orient et dont les traits sont nets à l'époque hellénistique tardive: deux styles picturaux feraient leur apparition aux I<sup>er</sup> et II<sup>e</sup> siècles de notre ère, le *style floral* et le *style à incrustations*. Ce qui est nommé style floral trouverait ses prémices dans les tentes des tribus nomades qui étaient entièrement tendues de tapis. Rostovtseff se dispense toutefois de développer plus avant sa définition du style floral qu'il dit

n'être pas confiné à la Russie méridionale. Dans un second temps, le style floral est subdivisé en deux courants, le style en tapis et le véritable style floral, bien reconnaissable au fait que les fleurs qui le caractérisent se répandent sur la surface qu'elles ornent de manière désordonnée. Il ne fait aucun doute pour le savant russe que ce style plonge ses racines dans la longue histoire de l'Égypte pharaonique que les Ptolémées ont régénéré et accommodé à la culture hellénique. Le «Tombeau de Déméter» figure en première position dans la catégorie des monuments depositaires du style floral; cette situation dissipe toute équivoque et fait de cette tombe pour ainsi dire un «modèle du genre», ce que Rostovtseff alléguera à plusieurs reprises.

Cependant, le terme de *style* est en lui-même inapproprié et crée davantage de confusion qu'il ne résout de problème. A vouloir se délivrer du carcan typologique pompéien, on finit par s'y retrouver enfermé en appliquant le terme de *style* à la suite des autres styles définis par Mau. Plutôt que d'un style floral, il serait préférable d'employer avec plus de circonspection le terme de «traitement floral».

*Le Mobilier.* Tous les objets récoltés lors de l'ouverture du «Tombeau de Déméter» ont été acquis par la Commission Archéologique Impériale en 1906; ils ont tous été transférés de Kertch à Saint-Petersbourg pour y être entreposés au Musée Impérial de l'Ermitage, à l'exception des fragments du sarcophage en bois. On doit faire état de la perte de quelques objets, certainement dérobés par quelque main malveillante car ils étaient portés disparus lors des inventaires menés après-guerre. Ils sont dès lors considérés comme perdus. On s'en remettra pour leur compte aux clichés de l'Atlas de l'ouvrage «La peinture décorative antique...», qui est la seule publication à en avoir conservé le souvenir.

Voici les objets répertoriés par le savant: -un candélabre en bronze, -des petits pieds en bronze de forme humaine, -une patère en bronze et les appliques en bronze d'une boîte en bois ainsi que le fragment d'une clef du verrou de cette boîte, -une coquille en argent, -une agrafe en bronze monté d'un motif de sphinge en argent, -des objets en or, dont de fines feuilles d'or, deux plaquettes circulaires en or, quinze perles creuses en or, une petite plaquette circulaire en or, une grande plaquette circulaire en or, -deux anneaux en or, dont un grand serti d'un rubis et un autre avec une petite pierre ciselée, -l'anneau de pierre d'un manche d'épée et enfin les fragments d'un ou de plusieurs sarcophages.

Nous nous attarderons principalement sur les quelques objets que nous avons pu nous-même avoir en main, remettant l'étude du reste du matériel à une autre étape de nos investigations. Ainsi réservons-nous une attention particulière aux objets suivants: -le candélabre, -les petits pieds en bronze, -la patère, -la coquille en argent, -les verreries.

Nos recherches nous ont amené à constater l'absence quasi complète de travaux de **synthèse** portant **sur** les **objets** contenus dans le caveau, **hormis** les **oenochoés**, si l'on s'accorde à **en** faire des produits sortis de l'atelier d'Ennion ou d'une manufacture proche. Les candélabres souffrent toujours d'être mal publiés; l'analyse de leurs composantes constituerait pourtant un premier pas crucial dans l'étude de ces luminaires que l'on trouve régulièrement dans les tombes de Crimée et de Thrace par exemple. Les patères en bronze, si elles ont **bénéficié un peu plus** de l'attention des chercheurs ces trente dernières années, mériteraient qu'on **en** analyse les variantes orientales; les patères d'Europe occidentale sont en effet bien publiées et le corpus pompéien fournit un matériel comparatif **non négligeable**.

L'analyse et la description de nos objets ont rendu criante l'absence de point de repère tant spatial que temporel; l'inventaire d'un matériel comparable issu de sépultures des territoires côtiers de la Mer Noire serait une étape importante pour une meilleure compréhension de nos objets.

Rostovtseff considère le candélabre, les oenochoés en verre, les plaquettes impressionnées, les pierres montées sur anneaux d'or et le sarcophage comme autant d'éléments caractérisés fournissant une indication précise. Ses conclusions -même si son intuition ne le trompe pas- sont quelque peu rapides et s'abstiennent d'une argumentation solide basée sur des éléments de comparaison probants. Il n'est pas possible de prendre en considération le candélabre en une seule pièce; seule sa composante la plus tardive peut nous indiquer un terminus; ici, la coupe campaniforme qui coiffe le chapiteau du luminaire semble être l'élément le plus tardif à rapporter à l'époque hellénistique tardive et au début de l'Empire. Les petits pieds en bronze ne sont guère attribuables qu'à la période romaine, sans davantage de précision possible. La coquille en argent est un objet de toilette que l'on trouve dès l'époque hellénistique et le faciès de la nôtre, à laquelle il manque peut-être une valve, n'autorise aucun développement supplémentaire. La patère en bronze ne peut pour le moment être située chronologiquement que sur la foi de typologies établies pour l'Europe occidentale. La présence d'un umbo mésomphalique serait alors la marque indubitable d'une mode romaine prenant son essor dès l'époque du règne de Claude. Mais il est peu probable que les patères orientales reflètent les mêmes inclinations au même moment. Les oenochoés en verre, même si l'on peut douter qu'elles soient effectivement issues des ateliers d'Ennion, ainsi que le postule Rostovtseff, reflètent néanmoins l'influence des formes et des décors qui s'y créent. Les ressemblances d'avec les verreries arborant la marque d'atelier sont telles que l'on peut se sentir autorisé de ramener chronologiquement nos vases à la production issue des ateliers d'Ennion,

dont la littérature archéologique contemporaine est encline à situer l'activité d'exportation entre 30 et 50 apr. J.-C. Un examen approfondi de l'empreinte qui décorait certainement la couronne de feuilles d'or livrerait assurément des informations précieuses.

D'où l'on peut conclure avec le savant russe que le caveau fut utilisé pour la première fois au début de l'époque impériale, vraisemblablement pas plus tard que la première moitié du Ier siècle de notre ère.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСТОРИИ РЕЛИГИИ  
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

# БОСПОРСКИЙ ФЕНОМЕН

## ПОГРЕБАЛЬНЫЕ ПАМЯТНИКИ И СВАТИЛИЩА



Санкт-Петербург  
2002