



**HAL**  
open science

# Les peintures murales romaines de la Place Kléber, Strasbourg

Alexandra Dardenay

► **To cite this version:**

Alexandra Dardenay. Les peintures murales romaines de la Place Kléber, Strasbourg. Cahiers alsaciens d'archéologie d'art et d'histoire, 2001, tome XLIV, p.41-51. hal-01915459

**HAL Id: hal-01915459**

**<https://hal.science/hal-01915459>**

Submitted on 25 Jun 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

(22) PIGANIOL A., *op. cit.*, p. 189-220 ; DEMOUGEOT E., *La formation de l'Europe et les invasions barbares*, 2, 1, Aubier Editions Montaigne, Paris, 1979, pp. 105-121.; NAGL A., *Valentinianus I*, dans *Real-Encyclopädie*, VII, A, 2, 1948, pp. 2158-2204.

(23) A Ehl, 18,3 % des monnaies du IV<sup>e</sup> s. appartiennent à la période 364-378. 12 % d'entre-elles sont frappées à Siscia dont 71 % issues des émissions spéciales destinées aux troupes de Gaules (SCHAAD D., *op. cit.*) et DELMAIRE R., SEILLIER C., Trésor de monnaies romaines d'époque valentinienne dans une tombe à Vron (Somme), dans *Trésors Monétaires*, II, Paris, 1980, pp. 77-85.

\* Daniel SCHAAD  
Service Régional de l'Archéologie  
7, rue Chabanon  
31200 TOULOUSE

## Les peintures murales romaines de la place Kléber à Strasbourg : étude iconographique

par Alexandra DARDENAY \*

*Résumé* : Lors des fouilles archéologiques de la place Kléber menées par R. Forrer, une vaste *domus* a livré un bel ensemble de peintures murales datant du I<sup>er</sup> siècle après J.-C. constituant principalement le décor de deux pièces. L'étude iconographique de ces tableaux peints a été reprise et affinée récemment. Le décor, illustrant les exploits de héros de la mythologie gréco-romaine, a été mis en parallèle avec d'autres exemples présents dans les camps militaires romains. Ce programme iconographique devait exalter, par la force d'images diffusées à travers tout l'Empire, la puissance toute neuve de Rome dans les provinces germaniques.

*Zusammenfassung* : Als R. Forrer vor einem Jh. eine große *domus* unter dem Kleberplatz ausgrub, fand er umfangreiche Wandmalereien, die hauptsächlich zwei Räume schmückten. Die neulich vorgenommene ikonographische Untersuchung dieser Gemälden, die Heldentaten aus dem Bereich der griechisch-römischen Mythologie darstellten, deckte Ähnlichkeiten zu anderen, aus römischen Militärlagern stammenden Beispielen auf. Solche im ganzen Reich verbreiteten, einprägsamen Szenen sollten wohl die neue Macht Roms in den germanischen Provinzen verherrlichen.

Les fouilles menées à Strasbourg au début du XX<sup>e</sup> siècle, sous la direction de R. Forrer, mirent au jour, place Kléber, des ensembles de peintures murales romaines de la fin du I<sup>er</sup> siècle dans les ruines d'une vaste *domus*, localisée à l'extérieur du camp romain d'*Argentorate*. Le quartier dans lequel fut édifié cette *domus*, situé au carrefour de deux routes, a été identifié par J.-J. Hatt comme un quartier d'hôtellerie, mêlant établissements modestes et luxueux <sup>(1)</sup>. Dans un tel contexte urbain, et compte tenu du matériel mis au jour lors des fouilles de cette *domus* - en particulier un grand nombre de tessons de sigillée, des pièces de harnachement de chevaux et des coquilles d'huîtres en abondance - J.-J. Hatt a proposé d'y voir une auberge destinée à des hôtes de choix.

### Un ensemble de peintures murales de grande qualité

Lors de leur découverte, les enduits peints furent répertoriés avec le reste du matériel et quelques beaux panneaux furent restaurés. Certains font actuellement l'objet d'une présentation muséographique, tandis que les autres sont conservés dans les réserves du Musée Archéologique de Strasbourg avec les fragments d'enduits peints isolés. Ayant entrepris des recherches dans les réserves du musée pour tenter de réunir près d'un siècle plus tard les peintures murales de la place Kléber pour en réaliser l'étude, il nous est très vite apparu qu'elles formaient un tout cohérent, d'une grande richesse iconographique et laissaient entrevoir une problématique très complexe. C'est sous cet aspect plus particulier que nous avons choisi de présenter ici ces peintures murales romaines.

A la fin du I<sup>er</sup> siècle, la conquête des Champs Décumates accrut l'importance du camp militaire d'*Argentorate* qui devint une plaque tournante du transit des armées et du commerce vers la Germanie. En 74, la conquête est achevée. Un réseau de voies est alors mis en place afin de contrôler ces régions hostiles. Les fouilles de Strasbourg et les textes antiques nous révèlent que la ville fut à plusieurs reprises ravagée par un incendie. Celui de 70, antérieur aux événements que nous venons de relater, et celui de 97, qui causa la destruction de la *domus* de la place Kléber, constituent pour nous deux *terminus*, un *post quem* et un *ante quem*, permettant de situer dans une fourchette chronologique assez brève, à peine 30 ans, la réalisation des peintures murales de la place Kléber.



Fig. 1 : Strasbourg, place Kléber, paroi "dionysiaque", détail des personnages. Cl. A. Dardenay.

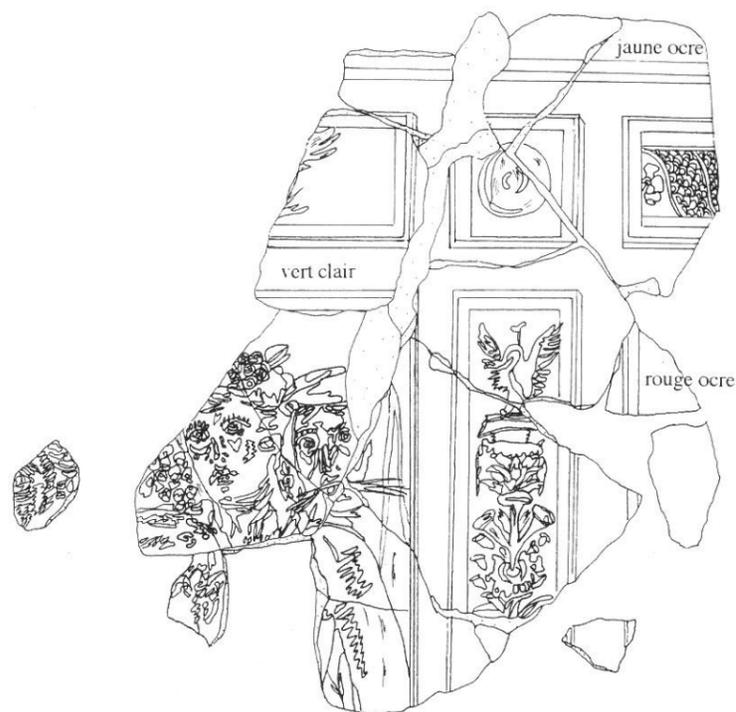


Fig. 2 : Strasbourg, place Kléber, paroi "dionysiaque", relevé et dessin de la partie figurée du panneau. (A. Dardenay).

La publication de R. Forrer fut remarquable pour son temps. Mais si l'auteur livre le catalogue complet des plaques et fragments d'enduits peints mis au jour, assortis de dessins schématiques, il ne précise ni dans quelle pièce, ni dans quelles conditions furent recueillis ces décors. Il se contente de mentionner les plaques d'enduits qui, selon lui, ornaient la même pièce. Le caractère lacunaire des décors conservés indique à la fois que la plus grande partie des peintures murales a été détruite lors de l'incendie qui ravagea la *domus* et que le ramassage des peintures n'a pas été exhaustif.

Le Musée Archéologique de Strasbourg expose plusieurs panneaux de peintures murales romaines découvertes dans la ville. Parmi ceux-ci, seule la "fresque dionysiaque" fut découverte place Kléber, les autres provenant des fouilles de la place Saint-Thomas<sup>(2)</sup>. Sur un fond bleu gris, se détache un groupe fragmentaire de trois personnages, étroitement serrés dans la partie supérieure droite du panneau. Ils sont vus de face et étagés sur trois plans. Au premier plan, on distingue le haut d'une tête aux cheveux noirs, courts et crépus, d'où émerge une grande oreille pointue. Derrière lui, décalé vers la droite et le dépassant d'une tête, un homme d'aspect juvénile, torse nu. Ses cheveux bouclés, peints dans des tons brun rouge, sont couronnés de pampres de vignes et de grappes de raisin. L'aspect frappant de ce visage tient dans ses grands yeux écarquillés et levés vers le ciel, aux cils très longs et espacés les uns des autres, sur lesquels le peintre a insisté par d'épais rehauts bordeaux. Par-dessus son épaule apparaît la tête du troisième personnage conservé. Il s'agit d'une figure à laquelle sa peau très claire et le voile blanc dissimulant ses cheveux et le haut du corps confèrent un caractère androgyne. Ses yeux à l'iris gris vert ouverts de façon démesurée semblent sortir de leur orbite. Le personnage pincé entre ses lèvres fermées de fines tiges blanches dépassant légèrement de part et d'autre les contours de son visage. Les trois figures étant groupées dans l'angle supérieur droit du panneau, on peut admettre, sans prendre beaucoup de risque, qu'elles ne constituent qu'une partie d'une composition plus complexe, comportant plusieurs autres personnages, et que le groupe central, la clé du tableau, celui qui nous aurait permis son identification immédiate, ne nous est pas parvenu. Le trio était probablement un groupe secondaire. Deux arguments nous permettent d'avancer cette hypothèse. Tout d'abord son emplacement dans la composition générale, ensuite l'attitude des personnages : l'inclinaison des visages, disposés sur un axe suivant la diagonale du panneau, oriente leurs regards vers le centre de la composition. Leur expression est également très significative : les yeux grands ouverts trahissent l'étonnement, voire l'émerveillement. On peut sans doute en conclure que l'objet de leur surprise était un personnage ou un groupe situé au centre du tableau, et auquel appartenait peut-être un des autres fragments retrouvés de la scène : un visage et un pied.

Le personnage couronné de pampres de vignes et de grappes de raisin a toute l'apparence de Dionysos et l'on peut reconnaître un satyre dans le personnage aux oreilles pointues devant lui. A première vue, nous sommes donc en présence d'une représentation de Dionysos et de personnages de son thiasse, et la figure voilée derrière l'épaule du dieu n'est pas sans évoquer une ménade. Afin de valider cette hypothèse, cherchons les formules iconographiques où Dionysos, accompagné de son thiasse, est confronté à un spectacle qui suscite surprise ou effroi.

#### Ariane et Dionysos

Un tableau de la Maison du Cithariste exposé au Musée National de Naples nous livre une première piste<sup>(3)</sup>. Dionysos étroitement suivi de son cortège de satyres et de ménades se tient dans l'angle gauche du tableau. Derrière son épaule se dressent des ménades voilées, dont l'une a les yeux exorbités, dans une expression semblable à celle du personnage voilé de Strasbourg. Au centre, se tient le personnage principal : il s'agit d'Ariane abandonnée par Thésée à Naxos, étendue sur la plage et découverte par le dieu qui en tombe immédiatement amoureux. La composition correspond très bien avec le tableau de Strasbourg, si ce n'est qu'elle est inversée et que le cortège se tient à gauche du tableau. Le personnage principal, Ariane ici soutenue par Hypnos, occupe la partie centrale.

Revenons à la ménade aux yeux exorbités du tableau de la Maison du Cithariste. Une observation plus fine nous permet de constater que ce n'est ni la surprise, ni l'effroi qui font jaillir les yeux de ses orbites, mais l'effort, le souffle continu de la joueuse de flûte, personnage traditionnel du thiasse dionysiaque, et qui est ici facilement identifiable grâce à son instrument. De même, dans le tableau de Strasbourg, le personnage aux yeux exorbités derrière l'épaule de Dionysos pourrait être un ou une joueuse de flûte. Mais alors, comment expliquer que l'on voit des sortes de brindilles et non une flûte dans sa bouche ? Nous proposons deux explications à ce phénomène, toutes deux liées à la mauvaise interprétation d'un schéma iconographique. Le support de diffusion privilégié des scènes dionysiaques était, outre la vaisselle de céramique ou de métal, les sarcophages, les



Fig. 3 : Ariane à Naxos, Pompéi, Maison du Cithariste (Cl. Elia 1963, pl. I).



Fig. 5 : Trois musiciens, tableau d'Herculanum. (Cl. A Dardenay).



Fig. 4 : Détail du tableau précédent. (Cl. Deutsches Archäologisches Institut Rom, n° 63.2196).

camées et les intailles. L'iconographie parvenait donc vraisemblablement sous forme gravée ou moulée plutôt que peinte. La qualité de ces objets est de valeur très inégale ; de plus, la fabrication en série avait pour effet de légères transformations dans les représentations figurées qui se traduisaient par un effacement plus ou moins prononcé de certains motifs en les rendant moins lisibles. Il n'y a donc rien d'extraordinaire à ce qu'à un moment donné de la chaîne de diffusion un artisan, sculpteur ou peintre, peu attentif, ait mal compris cette double flûte vue de face, qui se résume, sur un support gravé ou moulé, à de simples traits pénétrant dans la bouche et l'ait transformée en brindilles qui évoquaient dans son esprit quelque chose de concret et de bien connu.

Une étude approfondie des représentations de joueurs de flûte à l'époque romaine nous a mis sur une seconde piste<sup>(4)</sup>. Dans de nombreuses représentations, le joueur porte autour de la tête un dispositif de lanières empêchant ses joues de se gonfler exagérément : il s'agit de *phorbeia*. Elles sont constituées d'une bande de cuir ou de tissu ménageant un orifice au niveau des lèvres pour laisser aux anches la faculté de pénétrer dans la bouche. Cet accessoire est parfois complété par deux attelles qui passent au-dessus de la tête et derrière la nuque. Ce dispositif était propre aux Grecs, lesquels, toujours soucieux de l'esthétique du corps, n'appréciaient pas l'aspect disgracieux des joues gonflées du flûtiste. Ce souci était déjà plus éloigné des Romains et cet accessoire rarement utilisé. Nous n'avons pu en retrouver que très peu de représentations pour l'époque romaine : vues de face, les *phorbeia* apparaissent sur une peinture murale découverte à Herculaneum et conservée au Musée de Naples représentant trois musiciens assis sur des fauteuils, et sur la mosaïque de la maison du Poète tragique à Pompéi figurant des comédiens se préparant à la représentation d'un drame satyrique<sup>(5)</sup>. Il est remarquable aussi que, dans ces deux dernières œuvres en particulier ainsi que dans le tableau de la Maison du Cithariste, le joueur de flûte soit figuré les yeux exorbités, sa physionomie transformée de façon très caractéristique par l'effort soutenu. On ne sait si le dispositif des *phorbeia* fut courant en Germanie et dans les provinces de l'Est de l'empire. Il est ainsi fort plausible que la représentation d'un tel accessoire, traduit par de fines rayures en travers du visage, ait été mal rendue par des artisans qui en ignoraient l'usage et même peut-être l'existence. On peut donc imaginer qu'une mauvaise interprétation graphique de cet accessoire serait à l'origine des tiges dans la bouche du personnage voilé de Strasbourg, le dispositif étant alors aplati, mais la pauvreté des documents probants et les lacunes dans la chaîne de diffusion sont trop grands pour avancer plus loin l'hypothèse. Quoi qu'il en soit, la composition du tableau, l'attitude et l'expressivité des regards des personnages, et en particulier du personnage de la ménade voilée aux yeux exorbités, ainsi que la parenté avec le tableau de la Maison du Cithariste, nous amènent à voir dans le tableau de Strasbourg une représentation de la découverte d'Ariane à Naxos<sup>(6)</sup>.

#### Représentation du mythe d'Enée fuyant Troie en flammes

Une autre pièce fut qualifiée de "galerie de tableaux" par R. Forrer d'après les peintures murales qui y furent découvertes. Deux de ces plaques à décor figuré furent enchâssées dans des gangues de mortier coulées dans des caissons de bois peu après leur découverte. Ces deux tableaux sont aujourd'hui conservés dans les réserves du musée<sup>(7)</sup>.

Le premier tableau figure sur un fond bleu clair deux personnages fragmentaires, un homme et un enfant. L'homme, dont il manque le buste, situé à droite de l'enfant qu'il tient par la main, se déplace à grands pas vers la droite. Il est vêtu d'une tunique jaune par-dessus laquelle le corps est enserré dans une tenue militaire composée d'une cotte rigide, dont la couleur or pourrait correspondre à du bronze, et une courte jupe bleu azur. D'après la tension de son bras droit et la pression de la main, l'homme tire énergiquement l'enfant par le poignet. Il s'agit d'un petit garçon, si l'on en croit sa peau brune et ses courts cheveux bouclés. Il porte des vêtements de mêmes couleurs que ceux de l'homme : une tunique jaune d'or serrée à la taille, dont les plis et la ceinture sont figurés par des rehauts ocre rouge, et un manteau bleu azur attaché autour du cou. La tête tournée vers la gauche, il regarde quelque chose ou quelqu'un d'un air implorant et tend la main comme pour s'y raccrocher. Le visage est très expressif, les yeux aux sourcils haussés et la bouche fermée aux commissures baissées expriment la douleur de l'enfant prêt à pleurer. L'organisation du tableau est par ailleurs remarquable : la diagonale formée par les deux corps est prolongée par le regard de l'enfant. Ceci contribue à équilibrer la composition de manière harmonieuse et à ouvrir la scène au-delà des limites du cadre. Ce tableau représente un schéma iconographique tellement connu que son identification ne fait aucun doute : il s'agit de la fuite d'Enée. Les représentations romaines du mythe le figurent fuyant Troie enflammée, portant son père Anchise sur les épaules et entraînant son fils Ascagne par la main. Si ce motif était en usage depuis la période grecque archaïque,



Fig. 6 : Strasbourg, place Kléber, la Fuite d'Enée. (Cl. A. Dardenay)

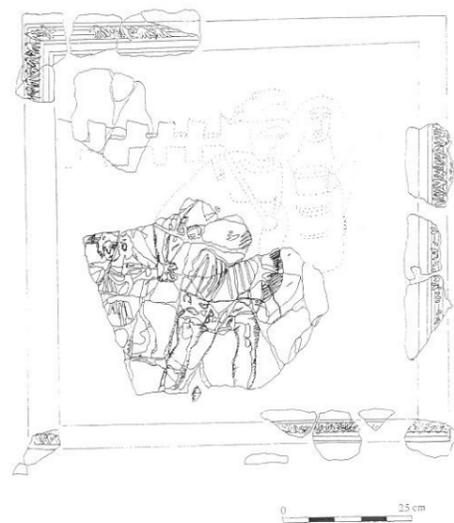


Fig. 7 : Strasbourg, place Kléber, la Fuite d'Enée. (Relevé et dessin, A. Dardenay)



Fig. 8 : Strasbourg, place Kléber, Hercule et Hippolyte. (Cl. A. Dardenay).

il connut une faveur nouvelle sous César et surtout sous Auguste. En effet, selon une légende de la fondation de Rome, Enée, prince troyen, parvient à quitter la cité détruite avec un certain nombre de rescapés, portant les *sacra*, les pénates. Accostant après de nombreuses pérégrinations dans le Latium, il s'installe sur le site de Rome et fonde une nouvelle cité. Son fils Ascagne-Julius sera l'ancêtre de la *gens Julia*. A travers cette représentation, Auguste installe son lignage et son pouvoir sous une égide mythique justifiant sa politique de conquête. Le groupe représentant la fuite d'Enée, Anchise et Ascagne fut diffusé dans tout l'Empire romain dès lors, dans des contextes aussi bien publics que privés, sous la forme de groupes sculptés, de peintures et de mosaïques, mais aussi bien comme relief d'autel ou de sarcophage, ou sur des objets d'usage domestique et bien entendu des monnaies <sup>(8)</sup>.

### Hercule et Hippolyte

Le deuxième tableau présente des dimensions équivalentes à celui décrit précédemment et le même fond bleu ciel. Des fragments du cadre fictif témoignent de la situation du tableau sur un panneau à fond rouge. Deux personnages fragmentaires occupent le centre de la scène. A droite, un homme à la peau brune, représenté dans la nudité héroïque, au torse très musclé, se tient de face, la jambe gauche tendue en arrière. Au creux du bras gauche appuyé sur la hanche, repose une longue peau de lion, admirablement exécutée dans ses moindres détails. L'homme tient dans sa main gauche un bandeau replié en deux, de couleur dorée. Entre ses jambes, on aperçoit la moitié d'un objet circulaire brun cerclé de beige, portant en son centre un léger renflement, circulaire lui aussi : il s'agit d'un bouclier, identifiable grâce à son *umbo* central. Face à lui, se présentant de trois-quarts vers la droite, une femme est agenouillée. Son visage tourné vers lui, les yeux et la bouche grands ouverts, reflète la terreur en une forte expressivité. De son bras droit levé et replié, elle tente de se protéger le visage, probablement du coup que veut lui porter l'homme au bras tendu, placé au-dessus d'elle. Ses longs cheveux roux tombent en légères boucles sur ses épaules dont la blancheur laiteuse contraste avec celle du personnage masculin. Derrière l'avant-bras, sa chevelure semble dressée au-dessus de la tête. On notera la qualité du traitement pictural, dans le détail de la peau de lion et des muscles de l'homme rendus par un éclairage blanc souligné de fines hachures ocre rouge. Le visage masculin ne nous est pas parvenu, mais celui de la femme témoigne du soin que le peintre avait apporté à l'expression du caractère dramatique de la scène.

La peau de lion, ou *leonté*, posée sur l'avant-bras de l'homme, permet d'identifier avec certitude Hercule. Il est ici mis en scène dans le neuvième de ses travaux, au cours duquel il se trouve aux prises avec Hippolyte, la reine des Amazones. Hercule fut chargé par Admète, fille d'Eurysthée, d'aller ravir à Hippolyte la ceinture enchantée dont son père, Arès, lui avait fait cadeau. Cette représentation métaphorique fut fréquemment utilisée dans le cadre de la propagande augustéenne après la victoire d'Actium : l'empereur avait alors entamé un vaste programme de colonisation et la victoire d'Hercule sur les Amazones symbolisait ainsi la victoire de l'Empire sur les nations barbares. Peut-être même pouvons-nous pousser l'interprétation jusqu'à voir dans l'image de l'amazone Hippolyte celle d'une autre reine, ennemie de Rome, vaincue par Octave en 31 av. J.-C., lors de la bataille d'Actium, Cléopâtre dont la défaite avait été décisive dans le destin de celui qui allait devenir l'empereur Auguste ?

C'est dans la sculpture en bas-relief que l'on découvre les modèles iconographiques les plus comparables avec le tableau de Strasbourg, confirmant ainsi ce que la frontalité de la représentation nous laissait déjà deviner. On citera en particulier la frise en marbre du théâtre de Delphes, datée du I<sup>er</sup> siècle et donc contemporaine de la fresque strasbourgeoise, qui situe la scène dans le cadre des douze travaux d'Hercule <sup>(9)</sup>. Signalons que, si nous avons été frappée, lors de l'étude iconographique de la fuite d'Enée, par la permanence du motif à travers les siècles et les aires géographiques, la figuration du combat entre Hercule et Hippolyte se distingue au contraire par l'extrême variété de la position du corps de l'adversaire soumis, traduisant par ces arabesques les différentes phases d'une lutte tumultueuse.

### Un décor peint au service de la politique impériale ?

De l'ensemble des peintures murales de cette dernière pièce, que Forrer désigna du nom de "galerie de tableaux", ne nous sont parvenus que ces deux tableaux. La présence de cadres en relief fictif est un indice de l'importance qui leur était accordée au sein du décor. On proposera en restitution une composition dans laquelle les tableaux prenaient place dans la zone médiane de la paroi, de préférence à hauteur des yeux du spectateur, au centre de panneaux dont une partie au moins était à fond rouge comme l'attestent des fragments appartenant au

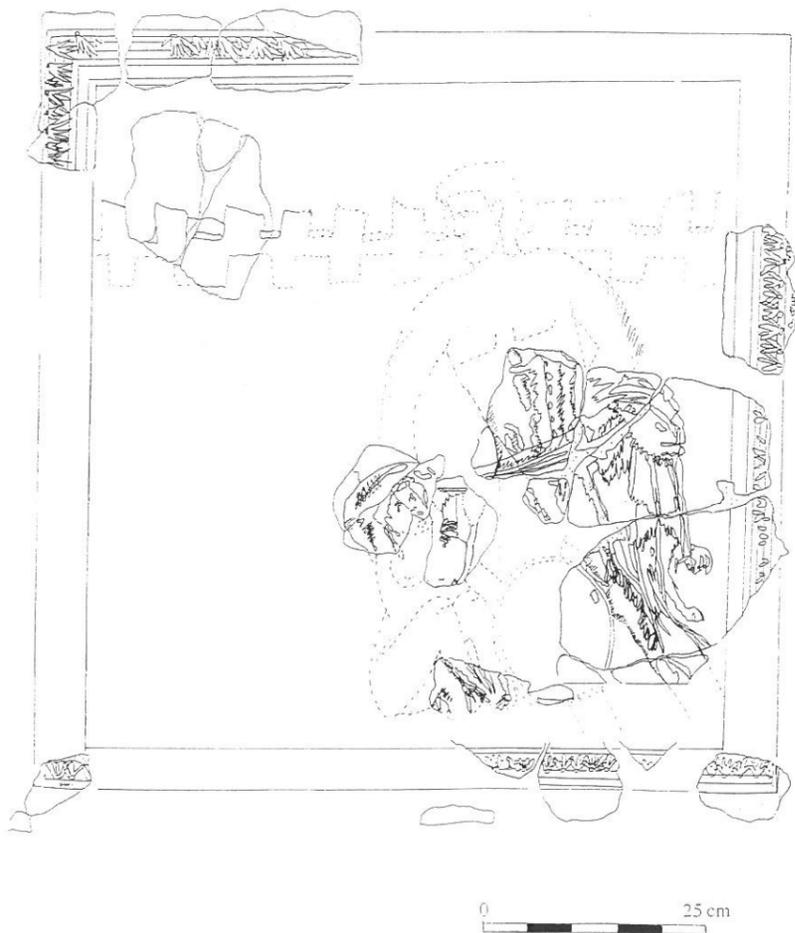


Fig. 9 : Strasbourg, place Kléber, Hercule et Hippolyte. Relevé et dessin, A. Dardenay.

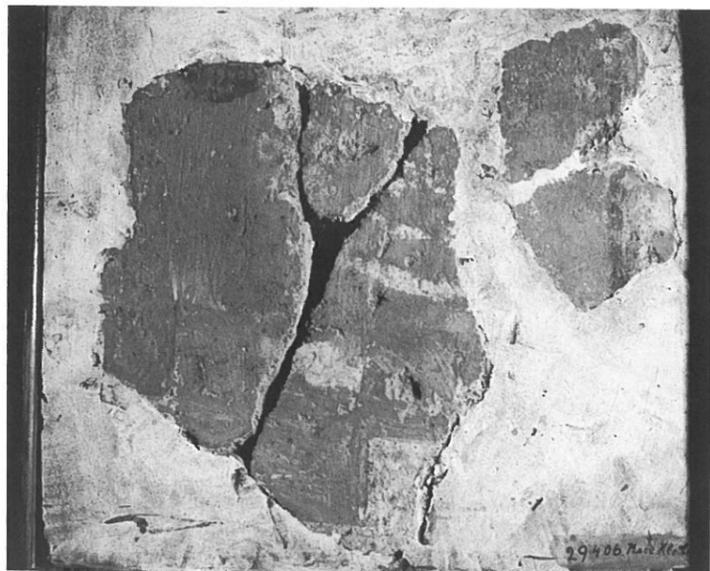


Fig. 10 : Strasbourg, place Kléber, fragment de muraille. (Cl. A. Dardenay).

tableau d'Hercule et Hippolyte. Que savons-nous finalement du décor de cette pièce ? Nous sommes certains que deux tableaux, au moins, mettaient en scène des héros fameux et honorés de l'antiquité grecque et romaine : Hercule d'une part, Enée d'autre part.

L'harmonie du décor de la pièce exigeait que ces deux œuvres prennent place parmi une série d'autres tableaux, répartis de façon équilibrée. En ceci, l'instinct de Forrer ne l'a pas trompé : il s'agissait probablement en quelque sorte d'une "galerie de tableaux". Existait-il un programme iconographique dans cette pièce ? On pourrait imaginer un fil conducteur entre les différentes représentations, la geste des héros par exemple. Une petite plaque isolée, enchâssée à part dans un troisième cadre, représentant un morceau de muraille, irait dans le sens de cette interprétation guerrière <sup>(10)</sup>. Une seule chose est sûre : les héros de la mythologie gréco-romaine étaient à l'honneur dans le décor de cette pièce et ce choix n'était certainement pas dépourvu de sens. En effet, il ne faut pas omettre le contexte archéologique de la découverte. R. Forrer et J.-J. Hatt identifient volontiers cette vaste *domus* comme une auberge de luxe, ouverte aux officiers et voyageurs de marque. On imagine volontiers que dans un tel endroit, quelques pièces de réception au moins avaient dû recevoir un décor pariétal propre à exalter la puissance toute neuve de l'Empire dans ces provinces reculées. Le tableau représentant Hercule, héros civilisateur, écrasant Hippolyte, reine d'un royaume barbare, illustre d'ailleurs un fait qui était d'actualité à l'époque où fut peint le tableau et dont Rome tirait une grande fierté : la victoire des légions romaines contre les tribus germanes aux Champs Décumates en 74. Rappelons qu'*Argentorate* fut l'épicentre de cette expédition menée par la XIV<sup>e</sup> légion, sous les ordres de Vespasien. Dans ce contexte, la fuite d'Enée, qui évoque les origines de Rome, peut être lue comme une justification de l'impérialisme romain.

Enée, on l'a vu, incarne des valeurs primordiales vers lesquelles devrait tendre tout citoyen romain. Pour un légionnaire, un soldat, il est en plus le héros itinérant et colonisateur auquel il voudrait s'identifier. Il représente un idéal de courage et de conquêtes couronnées de succès. Dans les régions hostiles où les légions d'*Argentorate* étaient amenées à combattre, il était nécessaire pour l'édification et le moral des troupes d'avoir de tels exemples idéalisés auxquels se référer. En inscrivant profondément ce mythe dans l'imaginaire des troupes - de sorte qu'on en faisait presque un fait historique - on assurait une meilleure fidélité des légions à l'empereur, réduisant ainsi les risques de mutineries que multipliaient les terribles conditions de vie des soldats. Faire descendre l'empereur d'un héros tel qu'Enée, c'était assurer ainsi la légitimité du pouvoir en place. C'est ainsi aussi que l'on doit lire la représentation d'Hercule, héros civilisateur entre tous, puisqu'il eut pour mission d'éradiquer les êtres monstrueux, symboles de la sauvagerie et de la barbarie, devenu par excellence le héros des soldats. Ces tableaux proposaient donc aux visiteurs des images fortes de la toute nouvelle puissance de Rome en Germanie.

La destination exacte du lieu qu'ornaient ces tableaux nous est inconnue, nous ne pouvons nous permettre ici que des spéculations. Mais les travaux de F. Yates, A. Rouveret et, tout récemment, ceux de C. Baroin, ont permis d'établir qu'il existait une interaction entre le décor d'une maison, son contexte historique et géographique et l'image sociale, voire le message politique que le commanditaire voulait afficher <sup>(11)</sup>. Ajoutons que cette découverte n'est pas isolée. A la lumière des dernières recherches archéologiques, nous avons constaté que dans deux camps militaires romains de Germanie, Strasbourg et Echzell, et un camp de Pannonie - sur le territoire de l'actuelle Hongrie - Brigetio, les fouilles avaient fait apparaître des pièces décorées de galeries de tableaux représentant des scènes mythologiques dont les sujets sont tirés de la guerre de Troie ou des combats mythiques de héros <sup>(12)</sup>. A Strasbourg encore, les fouilles d'une *domus* romaine place Saint-Thomas ont livré une frise peinte de tableautins exposée au Musée Archéologique de Strasbourg <sup>(13)</sup>. Les sujets traités sont en accord avec les thèmes iconographiques révélés dans les exemples précédents. Tandis que le Jugement de Pâris s'inscrit dans la lignée des illustrations de la guerre de Troie, la scène de palestre constitue un éloge de l'entraînement physique, de la discipline corporelle inhérentes à la vie militaire <sup>(14)</sup>.

Les peintures murales romaines de Strasbourg, par leur richesse et leur diversité iconographique et stylistique, mais aussi par les multiples questions et problématiques qu'elles soulèvent, forment ainsi l'un des plus passionnants ensembles d'enduits peints qu'ait livré le sol français. Elles apportent à la recherche de nouveaux éléments concernant la diffusion des schémas iconographiques, leur interprétation graphique mais aussi métaphorique, adaptés au contexte architectural dans lequel ils s'inscrivaient.

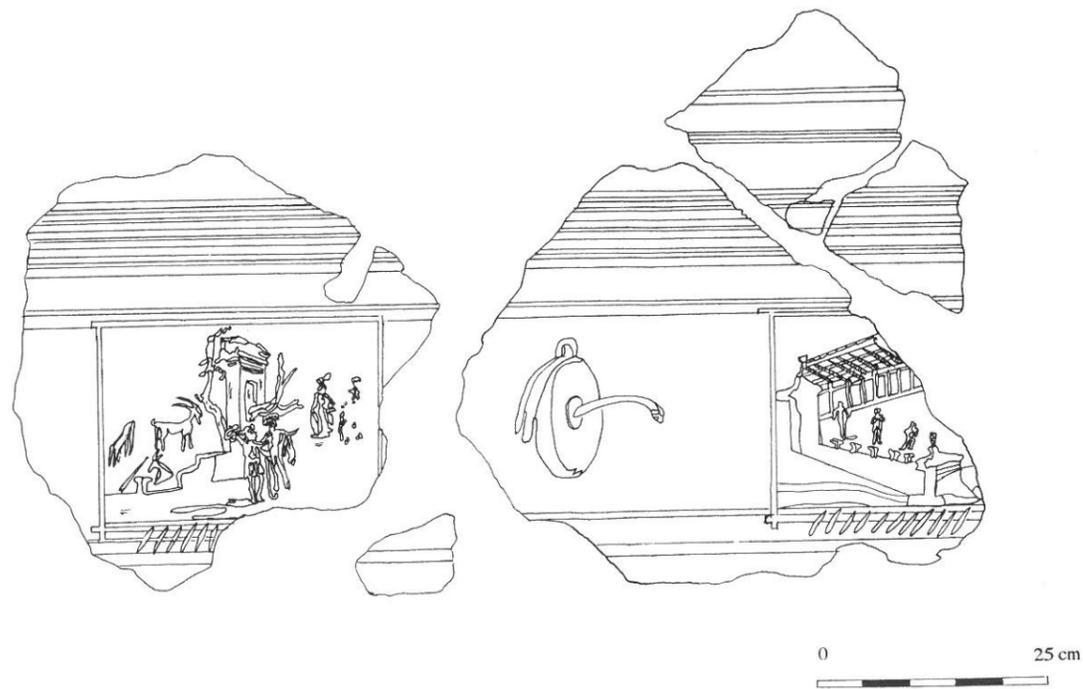


Fig. 11 : Brigetio, vue d'ensemble de la restitution muséographique au Château Tata. (Cl. E. Harsány).



Fig. 12 : Strasbourg, Saint Thomas, présentation muséographique de la frise de tableaux. (Cl. A. Dardenay).

## NOTES

- (1) Pour les données archéologiques, cf. Forrer R., *Strasbourg- Argentorate*, Strasbourg, 1927 et Hatt J.-J., *Argentorate- Strasbourg*, Lyon, 1993.
- (2) Fig. 1 et 2. Dimensions : ht = 190 cm, lg = 125 cm ; ht têtes = 15 cm.
- (3) Fig. 3 et 4. Elia O., "Le pitture della Casa dell Citharista", *Monumenti della Pittura antica scoperti in Italia, Sezione terza, Le Pitture Ellenistica-romana, Pompei, fasc. I*, Roma, 1963.
- (4) En particulier, Paquette D., *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, Paris, 1984 et Landels J.-G., *Music in ancient Greece and Rome*, Londres, 1999. Pour une restitution des *phorbeia*, cf. Landels 1999, fig. 2a.8.
- (5) Fig. 5. M.N.N. inv. 9021 et 9986.
- (6) Pour une étude iconographique complète, cf. Dardenay A., *Les peintures murales romaines de la place Kléber à Strasbourg*, 2000, mémoire de D.E.A, Université Paris-Sorbonne, 2000, inédit.
- (7) Fig. 6, 7, 8, 9. Forrer 1927, tome 2, pp. 433- 449. Dimensions, ht = 65 cm, lg = 64 cm et ht = 69 cm, lg = 69 cm.
- (8) Dardenay A., 2000, p. 34 à 42, inédit.
- (9) L.I.M.C., I, 1981, s.v. "Amazones", n° 115 et 116.
- (10) Dimensions : ht = 23 cm ; lg = 24 cm.
- (11) Yates F.A., *L'art de la mémoire*, Paris, 1975 ; Rouveret A., "Les lieux de la mémoire publique : quelques remarques sur la fonction des tableaux dans la cité", *Opus*, 6-8, 1987, pp. 101-125 ; Barouin C., "La maison comme image et lieu de mémoire", *Images romaines, Actes de la table ronde organisée à l'Ecole Normale Supérieure*, 24- 26 octobre 1996, sous la direction de Florence Dupont et Clara Auvray-Assayas, Paris 1998, pp. 177-191.
- (12) Pour Echzell, cf. Schleiermacher M., "Die römischen Wand- und Deckenmalereien aus dem Limeskastell Echzell", in *Sonderdruck aus dem Saalburg, Jahrbuch* 46, 1991 ; pour Brigetio, cf. Bona Istvan jr., "Observation on the painting technique of the second century frescoes in the museum of Tata", *De la fouille à la présentation, Colloque international pour la peinture murale de l'époque romaine*, 17-18 mai 1999, Veszprém, 2000, pp. 121-129.
- (13) Inv. 9309 b, dimensions ht = 73,2 cm ; lg = 120 cm.
- (14) Pour une étude iconographique comparative détaillée de ces différents ensembles, cf. Dardenay A. 2000, pp. 31 à 72.

\* Alexandra DARDENAY  
54, rue Stephenson  
75018 PARIS