
Eustathios Raptou

Nicosia

UNE NOUVELLE PEINTURE FUNÉRAIRE
DE PAPHOS À DÉCOR SYMBOLIQUE

Abstract: *The city of Nea Paphos is the only ancient city of Cyprus to have preserved much of the painted decoration of its buildings and tombs and the following paper aims to present a fresco that has recently come to light in one of the cemeteries of the city. The newly found painting was discovered on the right-hand side of the entranceway to the funerary chamber of a tomb of Hellenistic and Roman date and may be part of a larger decoration that has been destroyed. A human figure, possibly a young man, is depicted inside a frame created by branches bearing pomegranates. The figure is holding a fruit and is turned to his right, possibly towards another person. Behind him, an open mirror hangs from the wall over something that looks like a funerary monument. Although fragmentary, the scene depicts features that have a deeply symbolic meaning observed for the first time in Paphos. It presents an opportunity to examine new funerary iconography and discuss issues concerning afterlife beliefs in the ancient city.*

Keywords: *Cyprus; funerary chamber; Nea Paphos; painting; tomb*

Nea Paphos, la grande métropole gréco-romaine de Chypre, est la seule parmi les villes anciennes de l'île à avoir préservé une grande partie du décor peint de ses bâtiments. Les fouilles effectuées sur le site de la ville et de ses nécropoles en ont révélé des nombreux exemples, très fragmentaires dans leur majorité. Ces peintures se répartissent entre celles qui reflètent un art profane, que l'on rencontre dans les résidences privées et les bâtiments publics et celles qui sont chargées d'un symbolisme plus accentué que

l'on trouve dans des contextes funéraires. Ces dernières, enfouies sous la terre, sont les mieux préservées et les plus nombreuses, constituant ainsi l'ensemble le plus cohérent et le plus représentatif pour une étude de cet art somptueux à Chypre.

En dehors de quelques rares exemples de peinture préservés dans des tombes et dont on connaissait l'existence depuis longtemps (Nicolaou 1966, 600-601, fig. 28; Młynarczyk 1990, 237, fig. 78), ce n'est qu'à une date récente qu'on a commencé vraiment à mieux connaître cet art à Paphos quand les fouilles d'urgence effectuées par le Département des Antiquités de Chypre ont révélé de nombreuses nouvelles tombes peintes. Jusqu'à présent une seule étude d'ensemble a été publiée qui porte essentiellement sur les peintures funéraires de l'île (Michaelides 2004), mais les fouilles incessantes conduites dans la région enrichissent continuellement les données en ce domaine. Ainsi, d'autres études sont parues entretemps qui ont montré que la peinture pariétale ou sur des voûtes constituait une part importante du décor architectural dans la cité ancienne. Ainsi, à travers l'étude de l'iconographie de ces peintures et du symbolisme des sujets représentés, on peut tirer des conclusions portant sur la culture et les croyances de la société locale (Guimier-Sorbets, Michaelides 2003; Wood-Conroy 2003; Raptou 2004; Raptou 2006; Raptou 2007; Raptou 2011).

La nouvelle peinture que nous présentons ici a été mise au jour lors de la fouille d'une tombe datant d'une période allant de la fin de l'époque hellénistique à l'époque romaine. Elle a été accidentellement localisée lors de travaux de construction à Ktima, c'est-à-dire dans la ville haute de Paphos, au fond du jardin public qui se trouve devant la Galerie Municipale de la ville (Pl. 1). La tombe semble avoir été aménagée dans une grotte naturelle qui se trouvait sur le front rocheux de la falaise qui délimite le plateau de Ktima du côté de la plaine côtière de Kato Paphos, où était implantée la ville antique. Elle consistait en une seule chambre funéraire de plan très irrégulier qui a été aménagée dans l'espace naturel de la grotte qui a subi quelques transformations pour cela. Ainsi, une des parois a été régularisée par un mur de pierre pour dissimuler un creux dans le rocher et à côté de ce mur une niche funéraire a été creusée. Enfin, un sarcophage construit en pierres soigneusement taillées a été installé dans une autre cavité du rocher dans la partie Ouest de la chambre. Il est intéressant de noter qu'à l'intérieur de la chambre on a observé l'existence de nombreuses attaches creusées en différents endroits du rocher qui auraient pu avoir servi pour l'accrochage de guirlandes lors de cérémonies. La tombe comportait plusieurs inhumations,

mais celles-ci ont été toutes perturbées par des pilliers en quête de trésors, comme le démontre d'ailleurs le fait que le sarcophage a été trouvé ouvert et vidé de son contenu.

L'accès à la chambre se faisait du côté nord par un *dromos* large d'un peu plus d'un mètre, qui a été aménagé dans le rocher, mais qui était en grande partie déjà détruit avant notre intervention. Ses parois rocheuses ont été régularisées par des murs construits en petites pierres brutes recouvertes d'un enduit de chaux. La nouvelle peinture a été mise au jour près de l'entrée de la chambre, sur la paroi droite du *dromos* (Pl. 2: 1). La surface peinte étant relativement réduite amène à penser qu'il s'agissait d'un décor sur un élément de fermeture de niche funéraire. Pourtant, on s'est vite aperçu qu'il s'agissait de la partie subsistante d'une peinture bien plus étendue recouvrant une partie de la paroi. Des traces d'enduits subsistaient sur le reste des surfaces pariétales du *dromos* mais il n'est pas certain qu'un décor peint ait été appliqué partout. Finalement, peu de fragments d'enduit peint ont été recueillis lors de la fouille, mais tous viennent de façon sûre de la peinture découverte, ce qui pourrait indiquer que le décor peint était limité à un seul endroit du *dromos* et que sa destruction serait survenue dès l'Antiquité.

La surface peinte mesure environ 51cm de haut sur 50cm de large et, dans son état actuel, elle comprend deux parties qui ne se rejoignent pas, à cause de l'effondrement de la partie intermédiaire. En raison de sa fragilité, la peinture a été restaurée sur place par les restaurateurs du Département des Antiquités mais, par mesure de précaution, elle a été ensuite détachée de son support et transportée au laboratoire (Pl. 2: 2).

La surface décorée semble être complète uniquement dans sa partie supérieure où on discerne une limite très nette en ligne droite de l'enduit blanc qui marque aussi la limite de la zone peinte. Le décor se développait sûrement sur les trois autres côtés, sans qu'il y ait pourtant aucune trace préservée à cause de la destruction complète de l'enduit.

Dans la mesure où l'étude détaillée de la peinture reste à faire, de même qu'un examen avec des appareils d'investigation appropriés, il serait délicat de préciser la technique d'exécution. Par la seule observation nous distinguons que les couleurs sont appliquées sur un enduit fin de faible épaisseur, lui-même appliqué sur l'enduit brut de chaux et qu'il s'agit de pigments naturels ou artificiels. On ne distingue des lignes directrices du dessin gravées sur l'enduit que dans une petite partie du décor qui ne comporte pas de couleurs, ce qui pourrait être volontaire. La surface peinte est écaillée

en de nombreux endroits: elle comporte des cupules et des cassures et les couleurs sont en grande partie effacées.

Bien que la peinture ait beaucoup souffert et qu'elle soit difficilement perceptible à première vue, une observation attentive nous permet de donner une description que nous pensons très proche de son état d'origine (Pl. 2: 3). Ainsi, une figure humaine apparaît se détachant au milieu d'un fond blanc-beige, encadrée de branches de grenadier. La figure représentée n'a été préservée que dans sa partie supérieure, au-dessus des hanches, et elle se tient debout se tournant légèrement à droite. Sa tête, dont on voit seulement le contour du visage et les lignes ondulées de ses cheveux courts, est tournée également dans la même direction. Les caractéristiques faciales ont complètement disparu et une partie de son visage a été emporté par une cassure de la surface peinte, ce qui nous empêche de déterminer clairement s'il s'agit d'une figure féminine ou masculine. Cependant, le contour du visage, les cheveux courts et la posture de ce personnage nous amènent à pencher plutôt pour un personnage masculin et juvénile.

La figure porte une tunique dont on distingue le tracé du col et, par-dessus, elle porte un large manteau, perceptible uniquement par les lignes de couleur jaune qui dessinent son contour et les larges plis obliques sur la poitrine, tandis que les couleurs du remplissage des vêtements sont presque complètement effacées. En revanche, la couleur jaune du remplissage des bras a mieux résisté au temps et aux dégradations. Ainsi, on distingue nettement son bras gauche sortant du manteau et se trouvant le long du corps, tandis que son bras droit se lève légèrement vers l'avant en tenant un objet rond de couleur jaune foncé qui semble être un fruit, très vraisemblablement une orange. Malgré l'effacement des couleurs, on peut distinguer sur le manteau des restes d'une couleur rouge pâle, mieux perceptibles au moment de la découverte, ce qui laisse supposer qu'à l'origine ce personnage aurait été vêtu de vêtements rouges dont les plis étaient rendus par du jaune. Finalement, sur sa poitrine on discerne une large bande de couleur jaune, dessinée en oblique depuis son épaule, qui serait le bord du manteau. On aurait donc une personne richement vêtue d'habits luxueux comme le suggère le recours aux couleurs rouge et jaune foncé ocre, semblable à l'or.

La figure se trouve dans un espace délimité par des branches de grenadier en guise de guirlandes de fleurs qui se rencontrent habituellement dans les décors funéraires (Raptou 2004, pl. 45). A gauche on voit une branche de grenadier rendue par une file verticale de feuilles longues et minces peintes

avec alternance de couleurs jaune ocre et bleu égyptien. Deux grenades de couleur rouge foncé pendent au milieu de la branche. Au-dessus de la figure se trouve encore une branche de grenadier dessinée de la même manière que la précédente mais disposée horizontalement. Malheureusement, celle-ci est très fragmentaire, et en grande partie emportée par une cassure, mais son identification ne fait pas de doute. Au moins deux paires de grenades, dont on distingue des restes sur l'enduit, se trouveraient sur cette branche. Enfin, sur le côté droit, bien qu'il soit presque complètement détruit, subsistent des traces des couleurs qui laissent deviner une troisième branche de grenadier qui devait fermer le cadre.

Derrière la figure, vers la partie inférieure de la scène, on voit apparaître, en lignes légèrement gravées sur l'enduit, un dispositif qui pourrait être une stèle funéraire du type du *naiskos* à fronton triangulaire. On discerne des lignes dessinant un entablement comportant un décor de lignes entrecroisées par-dessus lequel se trouve une corniche, le tout surmonté d'un fronton au tympan vide. Cette partie du décor ne porte pas de couleur, suggérant peut-être l'existence en cet endroit d'un monument funéraire en marbre ou en pierre blanche.

Finalement, au-dessus du monument est accroché de façon très apparente un grand miroir-à-boîte ouvert. Il constitue sûrement la représentation d'un miroir en bronze consistant en deux pièces circulaires unies par une charnière, comme c'est le cas dans cette catégorie d'objets. Les parties réfléchissantes sont rendues de façon plutôt conventionnelle en bleu, probablement avec des reflets blancs, et elles comportent des rebords larges de couleur jaune ocre délimités par des lignes rouges. Deux grandes attaches ovales se trouvent à ses deux extrémités et correspondraient l'une à la bélière qui servait à suspendre le miroir quand il était fermé et l'autre à l'anneau qui permettrait de soulever le couvercle. Habituellement l'une des pièces servait de fond et l'autre de couvercle mais parfois les deux pièces servaient de parties réfléchissantes comme il semble que cela ait été le cas ici. Il est à souligner que des miroirs de cette catégorie sont rarement représentés, ce qui constitue une particularité de cette nouvelle peinture de Paphos.

Les branches des grenadiers délimitent un espace extérieur incontestablement funéraire comme le suggère d'ailleurs la stèle à fronton qu'on aperçoit à droite de la figure. Ceci pourrait être tout simplement la représentation d'un espace près d'une tombe ou encore, en raison du symbolisme des motifs végétaux choisis, cela pourrait évoquer le jardin des bienheureux, une allusion aux champs Elysées, du paradis poétique des héros imaginé par les Romains (Markī 2005, 85). Les grenades sont

évidemment des fruits chargés de forts symbolismes dans plusieurs civilisations et ceci depuis des temps reculés (Charitōnidīs 1960 [1965], 162). Ce sont des fruits qui contiennent plusieurs graines, ce qui en fait des symboles de la fertilité, de la fécondité et de la régénération, et elles renvoient aussi à des notions telles que l'abondance et la richesse. Elles peuvent ainsi avoir une connotation double, symbole à la fois de la vie et de la mort (Charitōnidīs 1960 [1965], 160-161; Markī 2005, 87).

Dans l'iconographie ancienne elles sont le plus souvent aux mains des divinités liées à la fertilité, à des divinités chthoniennes ou en relation avec des divinités ouraniennes qui étaient à l'origine elles-mêmes des divinités chthoniennes, telles que les déesses Déméter, Héra, Aphrodite et même Athéna. Plusieurs autres divinités et héros liés au monde souterrain et à la fertilité se présentent tenant des grenades: parmi eux on trouve Dionysos, Perséphone, les Heures, etc. (Oikonomou 1939; Sourvinou-Inwood 1978, 108-109). Selon les auteurs anciens, il est caractéristique qu'à Chypre, Aphrodite, divinité de la fertilité par excellence, qui a aussi des connotations funéraires, soit considérée, selon les auteurs anciens, comme ayant planté sur l'île un jardin de grenadiers (Oikonomou 1939, 98).

Les grenades constituent un motif qui se retrouve couramment sur les guirlandes de feuillages et de fruits qui servent comme décor dans des maisons ou des tombes aux périodes hellénistique et romaine ou dans tout autre décor qui voudrait suggérer la fertilité, la fécondité et l'espoir (Dunand 1965, 36; Markī 2005, 85). Sur une fresque romaine de Tyr, on voit Tantale dans les jardins infernaux entouré d'arbres parmi lesquels se trouvent des grenadiers (Dunand 1965, 20). C'est un fruit qui se retrouve aussi fréquemment aux mains des morts dans des représentations funéraires. Il peut aussi signifier la fidélité conjugale, étant donné que Perséphone ne pouvait plus quitter Pluton après avoir mangé de ses graines (Sourvinou-Inwood 1978, 109). D'ailleurs, la grenade était un des symboles d'Héra, divinité ancienne de la fertilité et protectrice du mariage (Oikonomou 1939, 99). Des grenades en terre cuite se retrouvent dans les sanctuaires de Perséphone, divinité par excellence du monde souterrain, ainsi que dans des contextes funéraires ou elles jouent un rôle principal dans des rites liés à la mort (Charitōnidīs 1960 [1965], 159-160; Karageorghis 1973, 196).

L'espace délimité par les grenadiers est ainsi un espace sanctifié par tous les symbolismes que véhicule ce fruit, ce qui pourrait servir d'indice

pour l'identité surhumaine du personnage représenté: il pourrait s'agir d'un personnage élevé à une sphère surhumaine, c'est-à-dire une divinité ou un héros. Un parallèle très proche se trouve dans une autre tombe de Paphos datant du II^e ou III^e s. ap. J.-C., dont une peinture murale représente une figure féminine allégorique, également richement vêtue et qui tient dressée entre ses bras ce qui semble être une branche de feuillage. Cette figure a été interprétée comme étant une entité liée à la fertilité de la nature, réminiscence des cultes anciens de la fertilité liés aussi aux croyances funéraires et suggérerait l'identité païenne de l'occupant de la tombe (Raptou 2004, 316-318, pl. 40: 1 et 45: 1; Raptou 2007, 120-121; Raptou 2011, 256-258). En dehors de cet exemple, des figures isolées entre des guirlandes et tenant des objets symboliques se retrouvent dans l'iconographie funéraire de l'Orient romain; on trouve par exemple un parallèle très proche dans une série de figures peintes dans une tombe à Ashkelon (Israël) et de date à peu près contemporaine de la peinture de Paphos (Michaeli 1999, 182, fig. 1-8).

Revenons à notre peinture funéraire de Ktima. Il est presque certain qu'une deuxième figure était représentée dans la partie gauche de la peinture, détruite aujourd'hui, vers laquelle se tourne le personnage représenté qui lui tend ce qu'il tient dans la main et qui semble être très vraisemblablement une orange. Si notre interprétation est correcte nous avons à faire à une scène au sujet allégorique et à connotation funéraire étant donné que le fruit aurait pu être la pomme d'or, le fruit des Hespérides, symbole d'immortalité et de jeunesse. Dans ce cas, il s'agirait d'un élément iconographique comportant des symbolismes additionnels comme celui de la vie conjugale. C'est une notion que l'on retrouve dès l'antiquité classique sur des représentations figurées de vases attiques et sur des reliefs (Harrison 1964, 79). Le personnage debout offrirait un fruit chargé de symbolismes à une autre personne se trouvant en face de lui, très probablement la personne morte. Ceci n'est qu'une pure hypothèse et on reconnaît qu'il est très difficile de proposer une interprétation certaine de la scène en raison de son caractère fragmentaire. Qu'il nous soit cependant permis de proposer d'y voir une scène mythologique disparue: une représentation de Pâris offrant la pomme d'or à Aphrodite ou un autre personnage mythologique qui offrirait le symbole d'immortalité à la défunte; une telle scène soulignerait l'espoir de la survie et la consolation face à la mort et à la disparition de l'être cher. On sait que des scènes mythologiques complètes ou des figures mythologiques isolées liées à la vie dans l'Au-delà, de même que des figures ayant une signification allégorique font partie des décorations peintes des tombes

de Méditerranée orientale à l'époque romaine, à Chypre comme au Liban, en Israël, en Jordanie, ainsi qu'en Russie méridionale (Dunant 1965, 20-33, pl. VII-XVI; Michaeli 1999; Raptou 2004, 318).

Le miroir que l'on voit représenté à droite, derrière la figure, est un élément iconographique qui renferme également de forts symbolismes. Il faut tout d'abord préciser que le type de miroir-à-boîte qu'on voit sur la peinture succède au miroir à pied dans la seconde moitié du V^e s. av. J.-C., et il se rencontre fréquemment dans les fouilles des tombes à Chypre dès la fin de l'époque classique. Il s'agit d'objets très en vogue surtout aux époques hellénistique et romaine (Chavane 1990, 16-18; Bectarte 2006, 168-169), mais qui sont rarement représentés.

Dans les cultures anciennes, le miroir, qu'il soit montré aux mains de personnes ou comme objet complémentaire, sert d'attribut, définit l'espace représenté et caractérise les scènes et les personnages. Cependant, c'est un objet dont la présence dans l'iconographie ancienne a suscité de nombreuses interprétations sur sa fonction dans la vie des gens, mais aussi comme objet véhiculant un grand nombre de croyances, et notamment des idées liées à la vie et la mort. Il semble donc nécessaire de s'attarder un peu sur le symbolisme de cet objet et de sa place dans l'iconographie ancienne. Sur la céramique grecque, la représentation des femmes tenant un miroir est un élément caractéristique des scènes de gynécée, de mariage et autres qui soulignent la coquetterie et la beauté des jeunes femmes. Ainsi, le miroir comme symbole de la beauté et de la jeunesse, notions qui sous-entendent aussi l'aspect érotique, se trouve dédié dans des sanctuaires d'Aphrodite mais aussi à de divinités qui protègent la fécondité féminine (Cassimatis 1998a, 297-301; Pōlogiōrgī 2007 [2008], 163). Il est indubitable que le miroir dans les représentations funéraires constitue un accessoire caractéristique de féminité et d'élégance qui peut être vu aussi comme un indicateur de statut social. Les miroirs que l'on trouve dans les tombes accompagnent très souvent des femmes, comme objets reflétant dans l'éternité la beauté et la jeunesse de celles-ci.

Pourtant, bien au-delà de cette interprétation, le miroir constitue un élément associé à des croyances et des idées qui dépassent la simple signification cosmétique. Des miroirs se trouvent représentés sur les stèles funéraires, sur les lécythes à fond blanc, sur les vases funéraires apuliens, plus rarement sur la peinture, tenus par des femmes, quelquefois par des hommes, ou seul dans un espace. Partout leur présence donne lieu à plusieurs interprétations, ce qui a amené des auteurs à considérer

le miroir comme un des sujets les plus ambigus de l'iconographie ancienne et à l'interprétation complexe (Cassimatis 1998b, 157).

Le miroir, au-delà de sa fonction comme objet de coquetterie dans plusieurs cultures, est entouré de forces magiques et de croyances qu'il reflète en plus de l'âme de la personne dont il renvoie l'image. Selon certaines analyses, le miroir a encore la possibilité, à travers des croyances liées aux mystères orphiques et dionysiaques, de garder l'image du mort et de protéger l'âme au tombeau. Le miroir est encore vu comme un élément intermédiaire entre le monde d'ici-bas et celui de l'Au-delà. L'utilisation de l'instrument réfléchissant indiquerait, dans une scène funéraire, un appel envers le monument et ses occupants. Ce serait une tentative de transgression que permettrait l'instrument pour franchir la barrière séparant les deux mondes (Cassimatis 1998a, 304).

Le miroir est encore un instrument de prophétie, donc de la *catoptromancie*, comme on le constate clairement sur des scènes gravées sur des miroirs étrusques. Plus précisément, une de ces scènes montre un personnage qui tient un miroir derrière un couple qui s'embrasse et dont il reflète l'activité; une inscription explique le rôle du miroir comme rapporteur de prophétie (Grummond 2002, 63-64, fig. 6). Sur des amphores apuliennes on voit des miroirs interpellant des stèles funéraires, ce qui est expliqué comme la volonté de communiquer avec les occupants des sépultures à l'aide du miroir (Cassimatis 1998a, 321-322).

Ainsi, on rencontre très souvent des miroirs dans des tombes comme offrandes funéraires, mais il n'est pas toujours certain que leur ensevelissement soit un acte symbolique; on peut se demander, en effet, quelle aurait pu être la croyance précise qui aurait poussé les vivants à placer un miroir à côté de leur proche décédé. Il est très probable qu'il y avait derrière cet acte une combinaison de croyances diverses et d'idées qui entouraient cet objet. Il serait cependant intéressant de fixer notre attention sur deux catégories d'offrandes caractéristiques liées à ce sujet qu'on rencontre dans les tombes de Paphos: les miroirs brisés et les montures de petits miroirs votifs.

Dans les tombes romaines de Paphos, on rencontre souvent des miroirs brisés. Il n'est pas toujours certain que ce fait soit lié à une coutume mais il y a des cas où les miroirs semblent avoir été volontairement, rituellement, détruits pendant les funérailles. Plusieurs exemples en sont connus mais très peu d'entre eux ont été publiés et il est possible que d'autres n'ont pas attiré l'attention des fouilleurs. Un miroir brisé intentionnellement en trois morceaux a été trouvé dans une tombe de Paphos récemment

publiée (Raptou 2004, pl. 47: 2) et plusieurs autres ont été observés dans des tombes encore inédites. Briser le miroir volontairement est une coutume funéraire qui implique des croyances particulières, un acte réalisé dans le but d'anéantir les forces que le miroir contient: cette coutume a été observée dans plusieurs nécropoles (Davaras 1985, 135, 149, 195; Pölogiörgī 2007 [2008], 164). Dans l'Antiquité certains pensaient que le miroir contient un autre monde qui n'est plus accessible si le miroir est brisé ou fermé. Plusieurs civilisations, même dans des sociétés modernes, ont la coutume de couvrir le miroir au moment de la mort de quelqu'un pour empêcher l'âme d'y prendre place. Briser le miroir n'est pas seulement un geste lié à l'idée de ne pas être utilisé dans l'Au-delà, mais aux croyances selon lesquelles le miroir a la capacité de se trouver entre les deux mondes. Le miroir brisé interdirait le passage entre les deux mondes, et le mort ne pourrait pas effectuer le passage dans l'autre sens par ce moyen (Grummond 2009).

Une autre catégorie d'offrande rencontrée dans les tombes est celle de petits miroirs de verre portatifs, dont le plus souvent ne subsistent que les montures métalliques. Cette catégorie d'objets se rencontre dans le monde romain essentiellement du II^e au IV^e s. On les trouve évidemment dans des tombes, mais aussi dans les habitats et les sanctuaires. Les objets se composent d'une monture, d'un cadre ou d'un boîtier métallique, le plus souvent carré, de dimension modeste, de 2.5 à 5cm, généralement en plomb. Le cadre comporte un décor plus ou moins riche avec quelquefois une inscription. Dans ces montures étaient fixés ou sertis des disques de verre très fins. Ces miroirs pourraient avoir été destinés à l'usage de la toilette féminine mais on constate qu'ils sont très modestes et il s'agit plutôt d'objets symboliques dédiés à des divinités de la lune comme Séléné et Aphrodite comme l'indiquent les inscriptions (Barruol 1985). Des objets similaires se rencontrent fréquemment en Gaule romaine comme en Allemagne et maintenant, donc, à Paphos même, mais ils sont encore inédits (tombes nos MP 3508 et MP 3515). Parfois on suppose qu'ils ont été détruits rituellement, comme c'est le cas d'un exemple paphiot dont le cadre en plomb est tordu, plié volontairement plusieurs fois. La découverte d'objets similaires dans des sites de la Méditerranée occidentale aussi bien qu'orientale montre que les croyances entourant le rôle des miroirs étaient communes et très répandues dans tout le monde romain, mais aussi très compliquées, comportant plusieurs notions et symbolismes ainsi que des particularités locales selon le lieu de la découverte.

Pour en revenir au miroir représenté sur notre peinture, on doit souligner qu'il n'est pas tenu par une personne qu'il aurait pu éventuellement

caractériser mais il se trouve accroché dans un espace funéraire, près d'une tombe et au-dessus d'une stèle. Une telle représentation de miroir est rare dans l'iconographie funéraire, au moins à Chypre. Jusqu'à présent un seul exemple de miroir peint était connu dans l'art chypriote, à Paphos même et d'une date indéterminée. Il s'agit pourtant d'un miroir à pied qui figure parmi d'autres objets et une branche de feuillage (di Vita 1986-1987, 526-530, fig. 134-135).

S'il est difficile de se prononcer sur le rôle exact du miroir dans l'interprétation de la scène, le fait qu'il soit placé derrière la figure debout et tourné vers ce qui serait représenté semble donner un caractère magique au reflet de ce qui se passe près de la tombe, de la rencontre probable d'un couple, dans un but de prophétie, à moins qu'il ne reflète la scène dans le but de communiquer avec les occupants de la tombe. En tout cas, son implication dans la scène s'accorderait avec les idées entourant cet objet à l'époque romaine telles que nous les avons exposées plus haut.

Enfin, un des plus grands problèmes auquel on est confronté à propos des peintures anciennes est évidemment celui de la chronologie, surtout quand on manque d'indices certains fournis par l'archéologie. Dans notre cas la tombe dans laquelle la nouvelle peinture a été découverte avait été utilisée pendant une longue période, de la fin de la période hellénistique jusqu'au III^e s. ap. J.-C., ce qui nous donne une fourchette chronologique à l'intérieur de laquelle on doit la placer. Les parallèles les plus proches auxquels on a fait référence datent du II^e-III^e s. ap. J.-C. et cette date paraît la plus probable pour la nouvelle peinture de Paphos, créée par un atelier local travaillant dans une ambiance commune aux pays avoisinants.

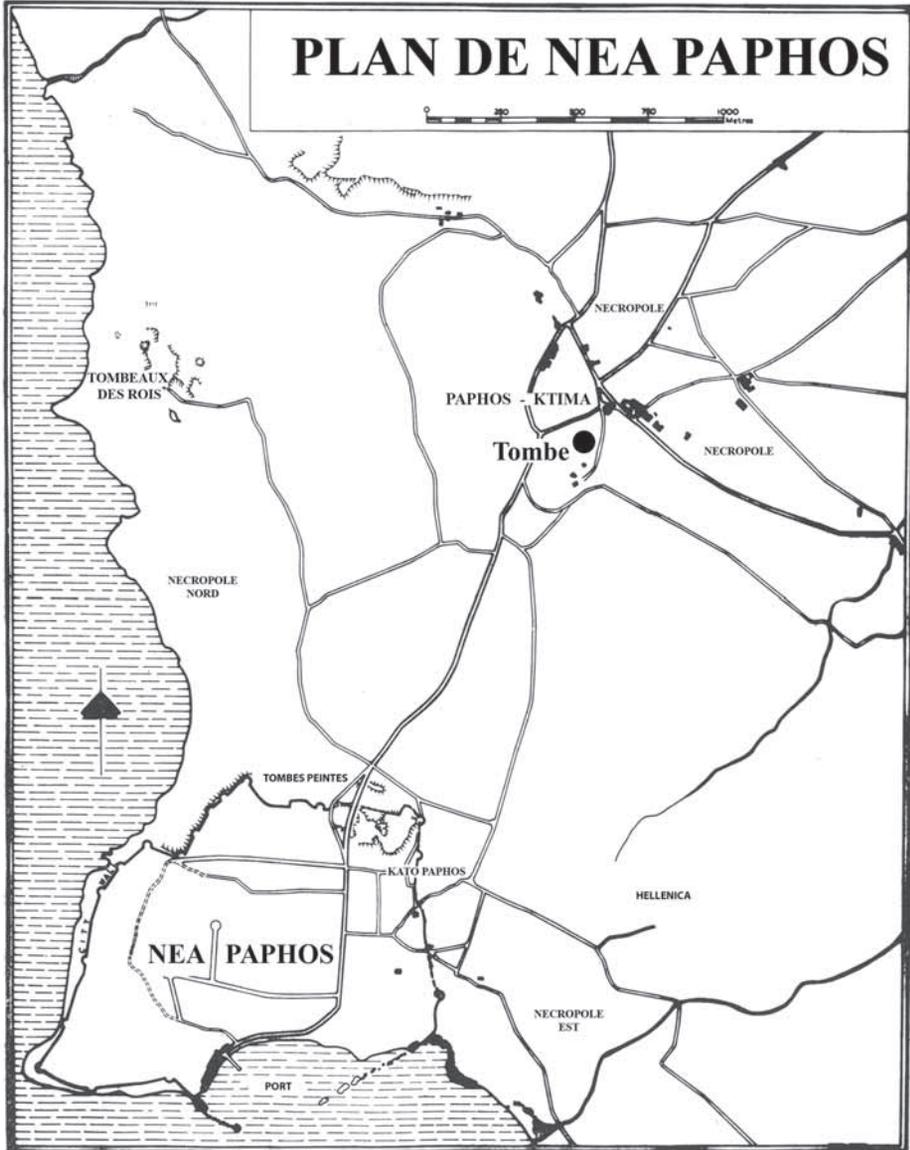
En dépit de son état fragmentaire, qui empêche une évaluation complète de son importance, cette scène ne manque pas pour autant d'intérêt pour l'étude de la culture locale et en particulier des idées liées au contexte funéraire. Même si tous les éléments représentés ne sont pas faciles à interpréter, le choix de l'iconographie exprime de façon évidente l'intérêt et l'attention des vivants à garder le souvenir des morts par l'intermédiaire de figures allégoriques et symboliques. Bien au-delà, il permet une réflexion sur les croyances eschatologiques qui accompagnaient la mort et qu'on rencontre pour la première fois dans l'iconographie funéraire de la ville de Paphos.

Bibliographie

- Barruol G. 1985.** Miroirs votifs découverts en Provence et dédiés à Séléne et à Aphrodite. *RANarb* 18, 343-373.
- Bectarte H. 2006.** Tenir un miroir dans l'art funéraire grec antique. In L. Bodiou, D. Frère, V. Mehl (éds), *L'expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, 165-180. Rennes.
- Cassimatis H. 1998a.** Le miroir dans les représentations funéraires apuliennes. *MÉFRA* 110, 297-350.
- Cassimatis H. 1998b.** Cosmétique et funéraire sur les vases apuliens. In S. Marchegay, M. Th. Le Dinahet, J.-F. Salles (éds), *Nécropoles et pouvoir. Idéologies, politiques et interprétations, Actes du colloque Théories de la nécropole antique*, Lyon 21-25 Janvier 1995, 155-166. Paris.
- Charitōnidīs S. 1960 [1965].** Χαριτωνίδης Σ. Ι. Πήλινη γεωμετρική ροιά. *ArchEph*, 155-164.
- Chavane M.-J. 1990.** *La nécropole d'Amathonte. Tombes 110-385. IV, Les petits objets. (Études chypriotes XII)*. Nicosia.
- Davaras K. 1985.** Δαβάρας Κ. Ρωμαϊκό νεκροταφείο Αγίου Νικολάου. *ArchEph*, 130-216.
- Dunand M. 1965.** Tombe peinte dans la champagne de Tyr. *Syria* 18, 5-51.
- Grummond de N. 2002.** Mirrors, marriage, and mysteries. *JRA Suppl.* 47, 63-85.
- Grummond de N. 2009.** On mutilated mirrors. In M. Gleba, H. Becker (éds), *Votives, Places, and Rituals in Etruscan Religion. Studies in Honor of Jean MacIntosh Turfa*, 171-182. Leiden.
- Guimier-Sorbets A.-M., D. Michaelides 2009.** Alexandrian influences on the architecture and decoration of the Hellenistic tombs of Cyprus. In D. Michaelides, V. Kassianidou, R. S. Merrillees (éds), *Proceedings of the International Conference Egypt and Cyprus in Antiquity*, Nicosia, 3-6 April 2003, 216-233. Nicosia.
- Harrison E. 1964.** Hesperides and Heroes: A Note on the Three-Figure Reliefs. *Hesperia* 33, 76-82.
- Karageorghis V. 1973.** *Excavations in the Necropolis of Salamis III*. Nicosia.
- Markī E. 2005.** Μαρκή Ε. Η απεικόνιση των οπωρών στην παλαιοχριστιανική τέχνη της Θεσσαλονίκης. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας Δ' ΚΣΤ'*, 85-92.

- Michaeli T. 1999.** The wall-paintings of the Migdal Ashkelon tomb. *'Atiqot* 37, 211-223.
- Michaelides D. 2004.** Cypriot painted tombs and ceilings. In L. Bohry (éd.), *Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du VIII^e Colloque international de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA)*, 15-19 mai 2001, Budapest, Veszprém, 89-96. Budapest.
- Młynarczyk J. 1990.** *Nea Paphos III. Nea Paphos in the Hellenistic Period.* Warsaw.
- Nicolaou K. 1966.** The Topography of Paphos. In *Mélanges offerts à Kazimierz Michalowski*, 561-601. Warsaw.
- Oikonomou G. 1939.** Οικονόμου Γ. Η επί της Ακροπόλεως λατρεία της Αθηνάς Νίκης. *ArchEph*, 97-110.
- Pōlogiōrgī M. 2007 [2008].** Πωλογιώργη Μ. Χάλκινα κάτοπτρα από τη Σαλαμίνα. *ArchEph* 146, 148-192.
- Raptou E. 2004.** A painted tomb at Paphos (P.M. 3510). In *Festschrift in Honour of J. Richard Green*, 311-321. (*Mediterranean Archaeology* 17). Sydney.
- Raptou E. 2006.** The built tomb in Icarus street. *RDAC*, 317-343.
- Raptou E. 2007.** Painted tombs of Roman Paphos. *Archaeologia Cyprica* V, 117-128.
- Raptou E. 2011.** Ράπτου Ε. Ο συμβολισμός στην ταφική ζωγραφική της ρωμαϊκής Πάφου. In *Πρακτικά του Δ' Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*, Λευκωσία 29 Απρ. – 3 Μαΐου 2008, 251-266. Nicosia.
- Sourvinou-Inwood C. 1978.** Persephone and Aphrodite at Locri: a model for personality definitions in Greek religion. *JHS* 98, 101-121.
- Vita di A. 1986-1987.** Nea Paphos: necropoli del gruppo Omiros. *Annuario* LXIV-LXV, 526-530.
- Wood-Conroy D. 2003.** Roman wall paintings in the Paphos theater. *RDAC*, 275-300.

Eustathios Raptou
Département des Antiquités de Chypre
raptou@hotmail.com



Pl. 1. L'emplacement de la tombe. Dessin de l'auteur



1



2



3

Pl. 2. 1 – La peinture *in situ*. Photo de l'auteur
2 – La peinture après restauration. Photo de l'auteur
3 – Dessin de la peinture. Dessin de l'auteur