

Lavagne, H. Le cordonnier fantome de la mosaïque de Kelibia (Tunisie)
Comptes-rendus des seances de l'Academie des inscriptions et belles-lettres 2003
147 39-60 C8 Kelibia

6269

LAVAGNE, H.

2003

Le cordonnier fantôme de la mosaïque de Kélibia (Tunisie) (note d'information)

Lavagne, Henri

Comptes-rendus des séances de l'année... - Académie des inscriptions et belles-lettres, Année 2003, Volume 147,
Numéro 1
p. 39 - 60

[Voir l'article en ligne](#)

Avertissement

L'éditeur du site « PERSEE » – le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation – détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation. A ce titre il est titulaire des droits d'auteur et du droit sui generis du producteur de bases de données sur ce site conformément à la loi n°98-536 du 1er juillet 1998 relative aux bases de données.

Les oeuvres reproduites sur le site « PERSEE » sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Droits et devoirs des utilisateurs

Pour un usage strictement privé, la simple reproduction du contenu de ce site est libre.

Pour un usage scientifique ou pédagogique, à des fins de recherches, d'enseignement ou de communication excluant toute exploitation commerciale, la reproduction et la communication au public du contenu de ce site sont autorisées, sous réserve que celles-ci servent d'illustration, ne soient pas substantielles et ne soient pas expressément limitées (plans ou photographies). La mention Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation sur chaque reproduction tirée du site est obligatoire ainsi que le nom de la revue et- lorsqu'ils sont indiqués - le nom de l'auteur et la référence du document reproduit.

Toute autre reproduction ou communication au public, intégrale ou substantielle du contenu de ce site, par quelque procédé que ce soit, de l'éditeur original de l'oeuvre, de l'auteur et de ses ayants droit.

La reproduction et l'exploitation des photographies et des plans, y compris à des fins commerciales, doivent être autorisés par l'éditeur du site, Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation (voir <http://www.sup.adc.education.fr/bib/>). La source et les crédits devront toujours être mentionnés.

NOTE D'INFORMATION

LE CORDONNIER FANTÔME DE LA MOSAÏQUE DE KÉLIBIA (TUNISIE),
PAR M. HENRI LAVAGNE, CORRESPONDANT DE L'ACADÉMIE*

« Le texte ne contredit pas l'image, il affirme autrement »

Magritte

La présence de mots, et plus encore de phrases, sur une représentation figurée, qu'elle soit peinture¹ ou mosaïque, pose toujours une question : pourquoi cette intrusion du langage dans une image qui, à elle seule, devrait faire apparaître clairement ce qu'elle veut dire à celui qui la regarde ? Certes, « les images en mosaïque parlent », comme l'a souligné J.-P. Darmon², mais peut-être ne parlent-elles pas assez ? Il faudrait alors pallier cette aphasie des images par des mots qui commentent, expliquent et complètent leur message. Et pourtant, bien souvent, ces mots qui devraient aider à leur compréhension, ne semblent être là que pour l'obscurcir. C'est le cas pour cette mosaïque de Kélibia, dont le texte latin est d'une apparente clarté sur le plan de la langue, mais dont la signification réelle pose de grandes difficultés d'interprétation par rapport à l'image. Il serait trop simple de dire, comme le faisait R. Cagnat³ à propos d'une autre mosaïque

* Nous remercions M. Hédi Slim qui a bien voulu nous confier la publication de cette mosaïque. Peu après la découverte, il en avait lui-même présenté une première interprétation, le 12 décembre 1990, à la *IV^e Journée d'études franco-tunisiennes* organisée par le Centre H. Stern de recherches sur la mosaïque (C.N.R.S.). Nous sommes aussi très redevable à tous ceux qui, par leurs amicales discussions, nous ont aidé à mieux la comprendre : S. Lancel, A. Beschtaouch, P. Flobert, S. Gozlan, J. C. Dumont, J. P. Laporte, K. Dunbabin et W. Slater, sans oublier J.-P. Darmon qui nous a souvent apporté la contradiction la plus féconde.

1. M. Butor, *Les mots dans la peinture*, Paris, 1969, p. 72 : « l'inscription est un des éléments de l'énigme proposée ».

2. J.-P. Darmon dans *Mosaïque, trésor de la latinité*, H. Lavagne (éd.), Ars Latina, Paris, 2000, p. 40.

3. R. Cagnat, « Une bizarrerie épigraphique », *Mélanges Paul Thomas*, Bruges, 1930, p. 82-86. Nous avons proposé une interprétation symbolique de cette mosaïque : « Les Trois Grâces et la visite de Dionysos chez Ikarios sur une mosaïque de Narbonnaise », dans *Fifth International Colloquium on ancient mosaics*, P. Johnson, R. Ling, D. J. Smith (éd.), *Journal of Roman Archaeology*, suppl. 9, Ann Arbor, USA, 1994, I, p. 138-148.

dont le texte lui paraissait ne pas concorder avec la représentation figurée, que le mosaïste se souciait fort peu d'établir un lien entre l'image et l'inscription et puisait au hasard une scène ou une autre dans un répertoire d'atelier ! Affirmation d'épigraphiste pour qui l'image est toujours surrogatoire, alors qu'en réalité, elles vivent en étroite symbiose, et c'est au contraire la phrase si profonde de Magritte qui nous paraît s'imposer : « Le texte ne contredit pas l'image, il affirme autrement »⁴.

Selon nous, la plus grande attention du commanditaire devait régler le choix des inscriptions figurant sur les mosaïques antiques⁵, particulièrement sur les seuils⁶, qui interpellent le visiteur au moment où il les franchit, mais aussi sur les pavements des *triclinia* qui servaient de prétextes aux discussions littéraires ou philosophiques des convives⁷. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles ces inscriptions n'ont généralement pas⁸ une signification évidente : elles doivent susciter la curiosité des invités, mettre en éveil leur attention et provoquer des joutes oratoires qui animeront le banquet⁹ et permettront au propriétaire de briller en dévoilant l'interprétation de l'image telle qu'il l'avait conçue. Bien souvent enfin, au divertissement de lettrés s'ajoute une leçon de morale et celle-ci est d'autant plus frappante qu'elle s'incarne dans un personnage de la fable, un texte littéraire bien connu, ou un dicton populaire. L'image et son inscription déploient alors toute leur fascinante complexité, due aux niveaux de significations différents, aux jeux de mots, aux allusions à des vers célèbres ou aux admonestations déguisées, qui

4. Le mot est cité par Mireille Corbier dans son article essentiel sur le sujet : « L'écriture dans l'image », *Acta colloquii epigraphici latini*, Helsinki, 3-6 septembre 1991, H. Solin, O. Solomies, U. M. Liertz (éd.), *Societas Scientiarum Fennica*, Helsinki, 1995, coll. *Commentationes Humanarum Litterarum*, 104, 1995, p. 152.

5. Cf. également, K. M. D. Dunbabin, M. W. Dickie, « Mosaics and their public », *La mosaïque gréco-romaine*, VII (Tunis, 1994), Tunis, 1999, p. 741-745.

6. A. Notermans, « Speaking mosaics », *Actes du VIII^e colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale*, D. Paunier et Chr. Schmidt (éd.), Lausanne, 2001, p. 459-463.

7. Voir nos remarques, « La mosaïque figurée, expression de conduites sociales ou moyen d'accès privilégié à un imaginaire ? », dans *Ancient Roman Mosaics, paths through the classical mind*, Ch. M. Ternes (éd.), Centre Alexandre Wiltheim, Luxembourg, 2002, p. 61-71.

8. Le problème est plus simple lorsque ces inscriptions ne sont que des paroles de salutation ou des noms d'animaux vainqueurs aux jeux, comme dans presque toutes les mosaïques de l'Espagne antique (J. Gomez Pallarès, *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania, inscripciones no cristianas*, Rome, 1997).

9. Sur l'aspect philosophique de ces discussions, cf. L. Romer, *Philosophes entre mots et mets*, Grenoble, 2002.

vont des conseils de modération à la mise en garde, et de l'*exemplum* héroïque à la menace à peine voilée¹⁰.

Qualifiée d'*énigmatique*¹¹, la mosaïque de Kélibia le fut dès sa découverte, d'abord à cause de son contexte archéologique peu explicite. Kélibia, l'antique *colonia Iulia Clipea*¹², située à l'extrémité du cap Bon¹³, avait déjà donné par le passé, de riches pavements dont quelques-uns à inscriptions¹⁴, mais dans des édifices bien définis comme publics ou privés. Ici, le bâtiment où elle fut mise au jour avait été élevé sur les restes d'un établissement antérieur, qui pourrait être une riche *domus* dont on avait repris dans un deuxième état « l'impressionnante façade en pierres de taille »¹⁵. La pièce (fig. 1) où se trouvait la mosaïque était primitivement un vestibule et, dans une deuxième phase, cette entrée fut transformée en une salle avec des niches dont la fonction est peu claire. C'est probablement de cette deuxième phase que date l'aménagement du puits qui traverse la mosaïque et n'est pas centré par rapport à l'implantation du pavement. Une bordure en méandre de svastikas et carrés est encore partiellement visible sur une photographie prise au moment de la fouille et le tableau figuré était placé à l'une des extrémités du tapis polychrome, près de la porte. Le tapis géométrique, qui n'a pas été déposé, doit se trouver encore (?) en place. Il est difficile de s'appuyer sur l'analyse de ce décor pour en préciser la datation. En effet, le peu qui est visible sur le cliché pris lors de la découverte¹⁶ permet de res-

10. En contexte chrétien, la question de « l'écrit dans la mosaïque » est différente et doit être située dans la perspective de la lumière divine. Le thème a été analysé par P. A. Février, « La lettre et l'image », *La mosaïque gréco-romaine*, IV (Trèves, 1984), Paris, 1994, p. 383-401.

11. Hédi Slim, « Aperçu de quelques découvertes récentes en Tunisie : l'énigmatique mosaïque du cordonnier de Kélibia », dans *Images de pierre : la Tunisie en mosaïques*, A. Ben Abed-Ben Khader (éd.), Paris, 2001, p. 477-480.

12. A. Beschtaouch, « Notes sur des inscriptions inédites de *Clipea* (Qlibia = Kélibia) », dans *B.C.T.H.*, V, 1969, p. 204-205.

13. Plin l'Ancien, *Histoire Naturelle*, V, 24, 7, J. Desanges (éd.), CUF, Paris, 1980, p. 222-224.

14. A. Ennabli, J.-M. Lassère, « Kélibia », *Africa* III-IV, 1969-1970 (1971), p. 239-241, M. Ennaïfer, « État de la recherche dans le domaine de la mosaïque de Tunisie », *La mosaïque gréco-romaine* IV, (Trèves, 1984), Paris, 1994, p. 237-238, Mh. Fantar, « Le mythe de Marsyas sur deux nouvelles mosaïques de Tunisie », *Africa romana*, IV, 1987, p. 151-166, T. Ghalia, « A propos d'une inscription d'un contrepoids dans la région de Kélibia », *Africa romana*, VIII, 1, 1990, (1991), p. 253-262 et M. Ennaïfer, « La maison des deux chasses à Kélibia », *La mosaïque gréco-romaine VII* (Tunis 1994), Tunis, 1999, 1, p. 233-248.

15. H. Slim, *op. cit.* n. 11, p. 477.

16. C'est d'après ce cliché, trop pâle pour être reproduit, et aimablement fourni par H. Slim, que M. P. Raynaud a redessiné le pavement dans la salle (fig. 1).

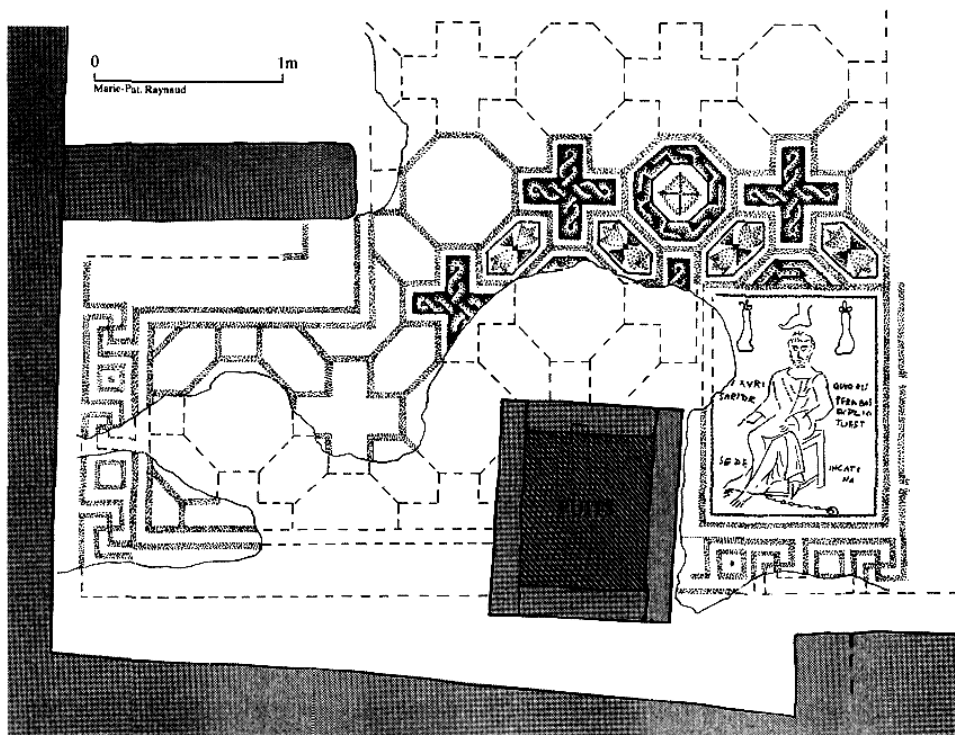


FIG. 1. — Kélibia (Tunisie). Plan du vestibule de la *domus* d'après une photographie prise au moment de la découverte (dessin M. P. Raynaud).

tituer une composition d'octogones et de croix adjacents déterminant des hexagones oblongs. Cette trame est bien connue dans le répertoire de la mosaïque tardive mais les remplissages qui surchargent les octogones et les hexagones sont malheureusement trop communs pour permettre d'aller au-delà d'une date approximative. Cependant, le double filet qui dessine les contours des motifs, l'usage de la couleur pour souligner le cadre des hexagones peuvent faire rapprocher le traitement qui est ici employé de celui d'une mosaïque d'Hippone¹⁷. Cette comparaison laisse à penser qu'une date au IV^e siècle est probable.

Le tableau figuré¹⁸ (fig. 2) est surprenant dès l'abord parce qu'il constitue à ce jour un *unicum* dans le répertoire de la mosaïque gréco-romaine. Un homme, qui paraît âgé, maigre, aux

17. J.-P. Morel, « Recherches stratigraphiques à Hippone », *Bulletin d'archéologie algérienne*, III, 1968, p. 73, fig. 33-35.

18. Le tableau figuré a été déposé, restauré et se trouve conservé au musée d'El Jem. Dimensions : 1,12 x 0,87 m.

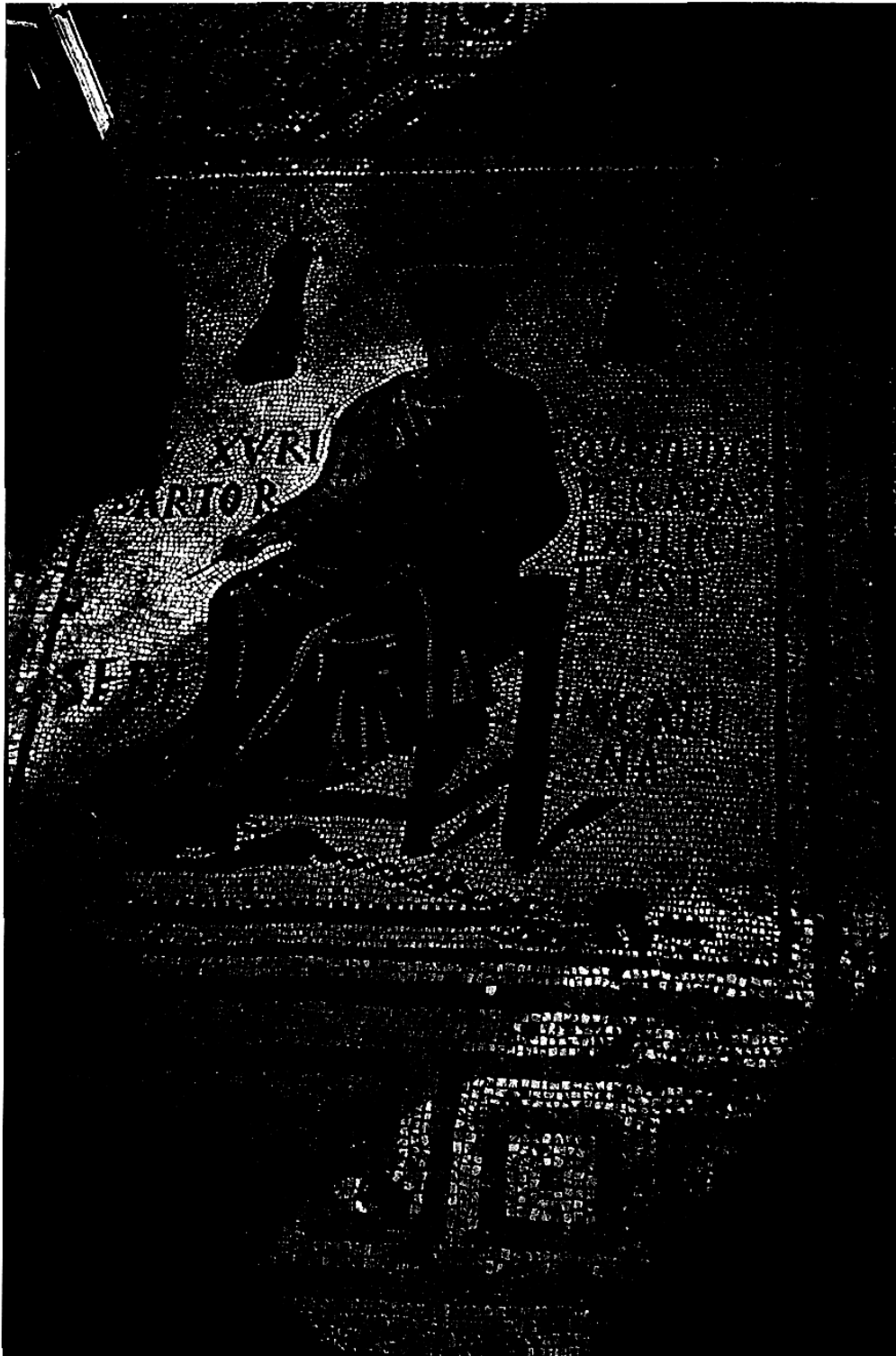


FIG. 2. – Mosaïque du *sartor* de Kélibia (cliché Tillot).

cheveux hirsutes, ramenés en frange courte et clairsemée sur le front, à la barbe longue, est assis sur un tabouret. Il est habillé d'un vêtement simple, dans les tons vert sombre et brun foncé ; de la main droite, il tient une longue aiguille, et de la gauche, il retient sur sa cuisse le pan d'un tissu, ou d'une pièce de cuir brun orangé, recouvrant ses jambes jusqu'aux pieds, qui, eux, restent découverts et nus. On remarque qu'ils ont, comme d'ailleurs les mains, un teint curieusement cadavérique vert pâle. Le personnage a le regard fixe, les yeux petits et comme cernés de noir, le teint hâve et la bouche serrée. L'expression soucieuse, voire amère et douloureuse qui se dégage de son visage trouverait-elle son explication dans la chaîne qui attache son pied gauche ? C'est là le détail de l'image qui est le plus étrange par sa rareté : à sa cheville nue est attachée une longue chaîne, elle-même reliée par un crochet courbe à l'extrémité d'une barre de fer posée au sol et munie de crans sur laquelle cette chaîne pouvait glisser.

Sauf à la première ligne qui était endommagée par une large lacune¹⁹, l'inscription ne présente pas de difficultés de lecture. On lit, à gauche du personnage :

[.....] XVRI
SARTOR

et à droite :

QVOD DIS
PERABAS
EXPLICI
TVEST

enfin, séparés par le bas de la figure, les mots :

SEDE	INCATE
	NA

Le premier mot est de lecture peu assurée. La photographie montre que la lacune affectait le début de la ligne et qu'une restauration moderne a été pratiquée après la découverte sans qu'on puisse garantir qu'elle soit parfaitement fidèle à ce qui était

19. Lacune aujourd'hui habilement comblée par le restaurateur mais qui a fâcheusement supprimé les restes des premières lettres.

encore visible au moment du dégagement du pavement. A. Beschaouch nous a indiqué qu'il avait lu une première lettre presque effacée, qui pourrait avoir été un O, puis une seconde lettre qu'il avait interprétée comme un L et ensuite un V. Il propose donc de lire : O LU XURI, qui serait une apostrophe avec le nom du personnage au vocatif, Luxurius. Toutefois, faute d'autres photographies prises avant la restauration, il est impossible de garantir cette lecture. En tout cas, on peut déceler la présence d'une réparation en observant que si la fin du mot intact (XVRI) est tracée de manière ferme (les tesselles blanches séparant les lettres noires sont placées en lignes verticales), en revanche, la lacune deux fois trop large qui sépare l'élément subsistant et la lettre X, est comblée par des cubes blancs disposés en éventail. On ne peut donc pas être sûr qu'une autre lettre ne remplissait pas cet espace étrangement plus large que la normale et qui paraît être le résultat d'une réfection maladroite.

S'il s'agit bien du nom unique du personnage, il faut noter que Luxurius est très rare dans l'onomastique latine²⁰ et que sa variante, Luxuriosus, est à peine mieux attestée. En dehors des quelques exemples d'individus, on ne connaît ce nom que pour un guépard sur une mosaïque de Smirat²¹, pour un rat sur un pavement de Volubilis²² et pour deux chevaux de course, l'un sur une mosaïque de Barcelone, l'autre sur un pavement de Meninx (Djerba)²³. S'il faut chercher une signification symbolique à ce nom, on peut penser à l'idée de surabondance et d'excès, qui peut d'ailleurs comporter, même pour les chevaux, une nuance péjorative de démesure, comme le remarque M. Darder Lisson²⁴. Les

20. Dans I. Kajanto (*The latin cognomina*, Helsinki, 1965, p. 265), on relève seulement quatre occurrences de *Luxurius* comme nom d'homme et trois *Luxuria* ; sans parler du poète vandale *Luxurius* de Carthage. Cf. aussi H. Happ, « *Luxurius oder Luxuriosus* », *Beiträge zur Namenforschung*, 13, 1962, p. 243-252. F. Bérard nous a signalé, en outre, une inscription grecque de Lyon, portant ce *cognomen* (*CIL* XIII, 1916).

21. A. Beschaouch, « La mosaïque de chasse à l'amphithéâtre découverte à Smirat en Tunisie », *CRAI*, 1966, p. 134-157 et *id.* « A propos de la mosaïque de Smirat », *Africa romana*, IV, 1986 (1987), p. 677-680.

22. J. Aymard, « A propos de la mosaïque du chat de Volubilis », *Latomus*, 1961, p. 52-71.

23. M. Ennaifer, « Le thème des chevaux vainqueurs à travers la série des mosaïques africaines », *MEFRA*, 95, 1983, p. 830. Pour l'exemple de Barcelone, cf. J. Gomez Pallarès, *op. cit.* n. 8, p. 50.

24. M. Darder Lisson, *De nominibus equorum circensium*, Barcelone, 1996, p. 143. J. M. C. Toynbee, « Beasts and their names in the roman Empire », *P.B.S.R.*, 16, 1948, p. 28, traduit par : le sybarite. M. Blanchard (« Fragments de mosaïques de Djerba conservés au musée de Blois », *Antiquités africaines*, 12, 1978, p. 238), nous paraît faire fausse route en

dates de ces occurrences des noms *Luxurius* et *Luxuriosus* sont toutes tardives (de la fin du II^e au VI^e siècle), et elles se trouvent surtout en Afrique du Nord.

D'autre part, outre les incertitudes de lecture qui pèsent sur les premières lettres de l'inscription, il faut reconnaître que ce nom de *Luxurius* convient fort mal au personnage, car tout dans son aspect physique, ses pauvres vêtements et sa chaîne, dément ce que le mot *luxurius* peut comporter de connotations de luxe, de profusion ou de vigueur. On est donc tenté de préférer une autre hypothèse suggérée W. Slater, qui verrait dans XVRI le verbe EXVRERE, EXVRI à l'impératif, le E étant à restituer dans la lacune du début de la ligne. Pour compléter l'espace initial, nous proposons ET TV, qui pourrait trouver place devant le verbe à l'impératif : « Toi aussi, brûle ! » Ce type d'apostrophes, fréquente dans les inscriptions relatives à l'*Invidus* dont on veut retourner les maléfices²⁵ aurait l'avantage de mieux s'accorder avec la signification de cette mosaïque que nous développerons plus loin.

Qui est ce personnage ? La première hypothèse est d'en faire un *sartor*, un ravaudeur de vêtements, comme l'indique le deuxième mot de l'inscription, ce qui invite à interpréter l'élément de couleur brune qu'il tient sur ses genoux comme une pièce de tissu qu'il s'apprêterait à coudre avec sa longue aiguille. Mais cette identification est aussitôt contredite par les objets qui sont suspendus au-dessus de sa tête et qui renvoient nettement à l'image d'un cordonnier dans son échoppe²⁶. En effet, en haut et au centre de la scène, est suspendue par un anneau une *forma calcei*, le modèle en bois²⁷ servant à mettre en forme la pièce de

comprenant que le mot renvoie au caractère « voluptueux » de l'animal. Dans Virgile, *Énéide*, XI, 498, A. Bellessort, C.U.F., Paris, 1946, p. 173, traduit l'épithète voisine, *luxurians* par : « dans sa force fouguese », J. Perret (CUF Paris, 1980, p. 104) par « ivre de ses excès ».

25. K. M. D. Dunbabin, M. W. Dickie, « *Invidia rumpantur pectora*, the iconography of Phthonos/Invidia in graeco-roman art », *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 26, 1983, p. 35-36 et Chr. Kondoleon, *Domestic and divine, roman mosaics in the House of Dionysos*, Cornell University Press, Ithaca-Londres, 1995, p. 106-108.

26. Toute la bibliographie concernant le métier de cordonnier est réunie dans la thèse d'O. Lau, *Schuster und Schusterhandwerk in der griechisch-römischen Literatur und Kunst*, Bonn, 1967.

27. C'est l'équivalent du *καλάπους* ou *καλόπους* des Grecs, comme le rappelle Isidore de Séville dans son chapitre sur les chaussures, *Etymologiae*, lib. XIX, 34, 1, M. Rodríguez-Pantoja (éd.), Paris, 1995, note 337, qui renvoie à *Schol. Hor. Sat.*, 2, 3, 106 : *calopodiae, id est formae sutorum*. Pour des représentations d'échoppes de cordonniers sur les vases grecs avec les mêmes *formae* et *soleae* que sur les reliefs romains, cf. J. Ziomecki, *Les représentations d'artisans sur les vases attiques*, Paris, 1975, p. 113-116.

cuir qui constitue la partie principale de la chaussure²⁸. De part et d'autre, deux objets également accrochés, font aussi partie de l'*instrumentum sutorium*. On peut les interpréter comme des *soleae*, qui seraient ici attachées par des lacets. Les spécialistes²⁹ s'accordent à penser que la forme de ces sandales va en s'élargissant sous le Haut-Empire et, par conséquent, le type que nous avons ici, nettement plus large à l'extrémité du pied qu'au talon, date plutôt du III^e-IV^e siècle, ce qui aurait l'avantage de convenir avec la datation tardive que l'on peut inférer du décor géométrique. Mais on peut aussi penser que ces objets un peu disproportionnés sont plutôt des écheveaux de fils dont le mosaïste aurait voulu suggérer les brins en plaçant les tesselles en lignes courbes, soulignées par quelques cubes noirs. Ce pourrait être alors les soies de porc³⁰ qui, au dire d'Isidore de Séville, étaient utilisées en cordonnerie. En tout cas, ce ne sont pas des peaux comme dans la scène de cordonnerie figurée sur le sarcophage d'Ostie de T. Flavius Trophimas³¹ où l'on voit le patron, assis à gauche, et attendant que son aide, debout à droite, tire à lui les peaux suspendues au mur (fig. 3).

Que l'on retienne l'une ou l'autre de ces deux hypothèses, les objets suspendus au-dessus de la tête du personnage sont propres aux échoppes de cordonnerie et sont déjà présents dans les représentations peintes sur les vases grecs de l'époque classique, comme par exemple sur une amphore du musée de Boston (fig. 4)³², attribuée au peintre Plousios, et sur quelques reliefs d'époque romaine³³.

Puisque cet *instrumentum sutorium* fait identifier le personnage comme un cordonnier ou *sutor*, le mot *sartor* dans l'inscrip-

28. Sur la technique de fabrication des chaussures, voir le catalogue *La civilisation romaine de la Moselle à la Sarre*, Paris, musée du Luxembourg, 1983, p. 199-203.

29. Notamment l'article de Giovanna Parmegianni, « I cuoi », dans *Fortuna maris, la nave di Comacchio*, Bologne, 1990, p. 88, fig. 4.

30. Isidore de Séville, *Etymologiae*, 12, 1, 26, J. André (éd.), Paris, 1986, p. 56-57 : *Porcorum pilos setas uocamus et setas a sue dictas : a quibus et sutores uocantur quod ex setis suant, id est consuunt pelles*, et 19, 34, 1 : *sutores nuncupatos quod insertis filo porcorum setis suant, id consuunt, quasi setores*.

31. E. Nash-R. Calza, *Ostia*, 1959, p. 76, fig. 106, sarcophage aujourd'hui au musée national romain (*A.S.R.*, I, 4, p. 149, n°173, pl. pl. 117. Voir Giuliano, *M.N.R.*, *Le sculpture*, Rome, 1981, p. 148-150, n° 44 (S.A. Dayan, L. Musso) et G. Koch-H. Sichtermann, *Römische Sarkophag*, Munich, 1982, p. 121-122, n° 47, fig. 117).

32. Boston, Museum of Fine Arts (VI^e siècle av. J.-C.), cf. Ziomecki, *op. cit.* n. 27, p. 84, fig. 34.

33. Voir O. Lau, *op. cit.* n. 26, *passim*.

tion pose problème. Si l'on écarte d'emblée l'explication trop simple d'une erreur du mosaïste qui aurait confondu les deux mots, il faut analyser sur le plan philologique l'emploi et les occurrences de ces deux termes³⁴ pour découvrir la raison de cette confusion qui n'est qu'apparente. Elle masque, selon nous, un jeu de mots très élaboré comportant plusieurs niveaux de significations. *Sutor*, le cordonnier, est un mot de bonne latinité classique, fréquemment employé dans les textes, plus rarement dans les inscriptions³⁵, formé sur *suo*, *suere*, « coudre » et ne présentant pas d'ambiguïté. En revanche, *sartor* est d'origine double³⁶ et d'emploi plus complexe. Un premier mot *sartor* qualifie « le sarcler » et dérive du verbe *sario*, *sarire*, *saritum* (*sartum*), « sarcler », l'outil correspondant étant le *sarculum*, la houe, le sarcloir. Le substantif, souvent sous sa forme *sarritor*, est employé couramment chez les agronomes latins pour caractériser les plus pauvres des esclaves agricoles qui brisent les mottes de terre dans les champs³⁷.

Mais il existe un deuxième mot *sartor* signifiant « celui qui répare, qui raccommode » et vient du verbe *sarcio*, *sarcire*, *sartum*, dont le premier sens est « recoudre, ravauder »³⁸. Un morceau de

34. Nous avons utilisé les listes qui nous ont été communiquées par le D^r D. Krömer (Thesaurus de Munich) et nous les avons confrontées avec les occurrences de ces termes dans les *CDrom* des textes latins.

35. Les inscriptions sont relativement peu fréquentes (une trentaine environ). Citons seulement C. Iulius Helius sur une stèle (fig. 5) aujourd'hui présentée au musée de la Centrale Montemartini à Rome (D. Mustili, *Il museo Mussolini*, Rome, 1939, p. 99, n. 5), ou encore l'unique inscription mentionnant un *sutor* en Gaule, à Bavai, *CIL* XIII, 3578 ; différents collèges de *sutores* sont attestés, comme celui d'Osma en Tarracoennaise (*CIL* II, 2818). Voir aussi le mot sur une monnaie gallo-romaine, D. Gricourt, D. Hollard, « Le dieu celtique Lugus sur des monnaies gallo-romaines du III^e siècle », *Dialogues d'Histoire ancienne*, 23/1, 1997, p. 228-230. Pour l'*ars sutoria*, A. Mehl, « Handwerker und Künstler in der Gesellschaft der nordwestlichen Provinzen des Römischen Reiches », *Mitteilungen der archaeologischen Gessellschaft Steiermark*, M. Hainzmann, D. Kramer, E. Pochmarski (éd.), Vienne, 3/4, 1989/90, p. 62-63.

36. Pour les exemples du haut Empire, H. von Petrikovits, « Die Spezialisierung des römischen Handwerks », dans H. Jankuhn, u. a. (HRG.), *Das Handwerk in vor- und frühgeschichtlichen Zeit*, = Abh. d. Akad. Wiss. Göttingen, phil.-hist.-Kl., 1982 p. 112 et pour l'antiquité tardive, *Id.* « Die Spezialisierung des römischen Spätantike », dans *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphie*, 43, 1981, p. 303.

37. Par exemple, Varron, *Économie rurale*, III, 2, 5 (la vraie villa campagnarde est *crebra sartoris*, « pleine de sarclers ») ; également I, 29 (*per sartores occare solent siquae in porcis relictæ grandiores sunt glebae*).

38. Nonius Marcellus, *De compendiosa doctrina*, ed. J. Onions (éd.), Oxford, 1895, 7-8, p. 11 et Isidore de Séville, *De differentiis*, Cl. 1187, 547, col. 65 : *sartorem agrum sarrientem, sarcinatore, vestes sarcientem*. Voir l'inscription d'une stèle mentionnant un *sarcitor* et dédiée à Sucellus, trouvée à Saint-Romain-en-Gal (Rhône), dans *AE*, 1968, p. 100-101, n° 294 et M. Le Glay, *R.A.*, 1970, p. 182 ; pour la stèle, *Nouvel Espérandieu*, Vienne, H. Lavagne (éd.), Paris, 2003, n° 90.



FIG. 3. – Sarcophage de T. Flavius Trophimas, Ostie, aujourd'hui au Musée National Romain (Rome). Cliché M. de Spagnolis.



FIG. 4. – Amphore du peintre Plousios (cliché : Photograph c 2003 Museum of Fine Arts, Boston, U.S.A.).

tissu cousu sur un autre est dit³⁹ *sartum*. On doit faire remarquer ici que l'usage classique n'emploie jamais *sartor* pour désigner celui qui confectionne les habits, métier pour lequel existe le mot *vestifex* ou celui de *vestiarius*⁴⁰. Une inscription de Cirta (Constantine)⁴¹, malheureusement non datée, a été utilisée pour attester l'existence de ce mot en ce sens : elle parle d'un *sartor arenarius magister* et L. Renier⁴² proposait de traduire par « faiseur de reprises, raccommodeur d'habits », comprenant que le personnage était, en outre, *magister* dans le collège des *Arenarii*. H.-G. Pflaum⁴³, sans prendre parti sur l'interprétation du mot *magister*, voyait dans cette profession celle de « costumier de théâtre », ce qui serait un *hapax*, à nos yeux, très suspect. Selon nous, le *sartor arenarius* est celui qui répare le sol de l'arène après les combats lorsque le piétinement des adversaires l'a rendu impraticable pour de nouvelles luttes et il est le chef (*magister*) d'une équipe d'esclaves à qui, par exemple, il fait remettre du sable pour combler les trous⁴⁴. Nous sommes donc bien encore dans le champ lexical de la « réparation » mais rien n'indique qu'il s'agisse de tissu. Dans l'*Édit* de Dioclétien, seul l'adjectif *sartorius* apparaît pour la première fois avec cette signification de « qui appartient au domaine du tailleur ». Le mot, selon les philologues, doit être considéré comme « une nouveauté lexicale », à la date de 301⁴⁵. C'est seulement saint Augustin qui, dans la *Cité de Dieu*⁴⁶, au début du v^e siècle, utilise le mot *sartor* en ce sens, en racontant l'anecdote d'un saint homme qui vivait de son métier de tailleur ou de raccommodeur de vêtements⁴⁷ (*homo religiosus et*

39. Varron, *Ling. lat.*, VI, 64, *etiam in vestimento sartum quod comprehensum*, « sur un vêtement aussi, la pièce parce qu'elle y est attachée » (P. Flobert [éd.], Paris, 1985).

40. Un exemple de *vestiarius* à Lutèce (*CIL* XIII, 3037, cf. P.-M. Duval, *Paris antique*, Paris 1961, p. 83, n. 23).

41. Cirta, *CIL* VIII, 7158.

42. L. Renier, dans une lettre de 1855 à A. Cherbonneau, l'éditeur de l'inscription dans l'*Annuaire de Constantine*, 1, 1854/55, p. 72, n° 52.

43. H. G. Pflaum, *ILAlg.* II, 1, 822. Il existe un autre *sartor* à *Cuicul* (Djemila), mais le texte ne permet pas de savoir quelle est sa véritable profession (*ILAlg.* II, 3, 8024, à paraître).

44. Une inscription de Die (Drôme), *CIL* XII, 1590, utilise l'expression *ministerium arenarium* pour qualifier l'office de ceux qui sont chargés des aspects pratiques de l'arène. P. Flobert, dans sa nouvelle édition du dictionnaire Gaffiot, (Paris, 2000) propose plus justement « balayeur ».

45. *Édit* de Dioclétien, 16, 12a (16, 8a dans l'édition Lauffer), voir J. André, « Nouveautés lexicales dans le texte de l'*Édit* de Dioclétien », *Revue de philologie*, 50, 1976, p. 203.

46. Augustin, *Cité de Dieu*, 22, 8, 10, œuvre rédigée vers 405 ap. J.-C.

47. L'anecdote fait comprendre qu'il s'agit bien de vêtements puisque c'est le sien qui lui est volé et qu'il se met à la recherche de tissu pour en refaire un autre.

pauper sartoris se arte poscebat). Or, si la mosaïque de Kélibia est certainement antérieure au début du v^e siècle, elle est peut être du iv^e siècle⁴⁸. Il n'est donc pas impossible qu'on ait dans cette inscription la première occurrence du mot *sartor* avec son sens tardif de « tailleur » ou du moins de « ravaudeur de vêtements »⁴⁹.

Nous nous heurtons donc ici à une contradiction interne entre le terme employé dans l'inscription, qui désigne le personnage comme un *sartor* et l'image qui le présente comme un *sutor* avec les outils de l'échoppe d'un cordonnier. L'inscription contredit-elle l'image ou, inversement, l'image *trahit*-elle l'inscription, au sens où Michel Butor parle de la « trahison des images »⁵⁰ ?

La contradiction est encore plus troublante si l'on rappelle que le *sutor* n'est jamais un esclave et n'est jamais représenté ni même évoqué avec des entraves aux pieds. Au contraire, les figures de *sutores* qui sont citées dans les textes sont toujours des hommes libres, appartenant d'ailleurs à l'un des plus anciens collèges de Rome, fondé par Numa⁵¹. Certains sont de riches commerçants⁵², l'un d'entre eux devint même consul⁵³, et l'empereur Vitellius lui-même passait pour descendre d'une famille de cordonniers⁵⁴. La tombe d'un *sutor* de la région de Nuceria Alfaterna (moderne Nocera, Salerno) a été récemment étudiée par M. de Spagnolis⁵⁵ et l'auteur a bien montré que le propriétaire, L. Atilius Artemas, est lié à une riche famille de cordonniers d'Ostie⁵⁶ et que sa tombe, ornée de stucs et de peintures, atteste

48. Cf. ci-dessus, n. 17.

49. Pour des emplois plus tardifs (v^e siècle ap. J.-C. ?), voir les inscriptions chrétiennes de *Tergeste*, *AE* 1973, n° 260 et 1975, n° 422. Parmi les donateurs d'un pavement en mosaïque apparaît un Julianus Sarso(r ?), inscription dans laquelle « *Sarsor* paraît être une forme populaire pour *sartor* ? ». *Contra*, A. Degraffi (*Scritti vari di antichità*, III, 1967, p. 91) propose plutôt d'y voir un nom oriental *Sarso*. Voir aussi un sarcophage de Salone, portant le nom de *Sartur* (*CIL* III, 9614).

50. M. Butor, *op. cit.* n. 1, p. 77.

51. Plutarque, *Numa*, 17 (éd. des *Vies parallèles* par Cl. Mossé, J. M. Pailler, R. Sablayrolles, Paris, 2001, p. 184).

52. Celui de Bologne dont se moque Martial (*Épigrammes*, III, 16, 6) offre à ses concitoyens des spectacles de gladiateurs, tout comme le savetier de Bénévent mentionné par Tacite (*Annales*, XV, 34).

53. Ce consul est connu sous le nom de P. Alfenus Varus (39 av. J.-C.) selon Porphyryon (*ad Hor. Sat.*, I, 3, 132).

54. Suétone, *Vitellius*, II, H. Ailloud (éd.), CUF, Paris, 1932, p. 32.

55. Marisa de Spagnolis, *La tomba del calzolaio dalla necropoli monumentale romana di Nocera superiore*, coll. *Studia archaeologica*, 106, Rome, 2000.

56. Le *sutor* Trophimas, d'Ostie, a lui-même un beau tombeau (*supra* n. 31), comme le *sutor* de Tortona (*CIL* V, 73 38).

l'aisance certaine du personnage. Que l'individu de la mosaïque de Kélibia soit représenté comme un pauvre hère, les fers aux pieds, dans une échoppe, ne correspond donc pas à l'image socio-professionnelle du cordonnier romain. On est donc amené à penser que ce *sartor* joue au *sutor* ou essaye de se faire passer pour tel. Serait-ce le premier sens de l'inscription et du verbe *explicitum est*, son usurpation professionnelle, pourrait-on dire, étant *démasquée* ?

Un passage d'Horace dans la *Satire* 3 du livre II⁵⁷ donne une clé qui permet de comprendre cette apparente contradiction :

Si scalpra et formas non sutor,
(...) delirus et amens
undique dicatur merito.

« Si quelqu'un achète des tranchets et des formes, alors qu'il n'est pas cordonnier, (...) on dira partout et à juste titre qu'il est fou et qu'il a perdu la raison. »

La formule horatienne est la même que celles qu'Épictète⁵⁸ énonce pour plusieurs autres professions :

« Si quelqu'un qui ne joue pas de la cithare, achète des plectres, on ne dira pas qu'il est musicien, si un autre, qui n'est pas forgeron achète un bonnet de feutre et une ceinture, on ne dira pas qu'il est forgeron et celui qui n'est pas cordonnier ne peut pas être utile au cordonnier. »

Dans un autre passage (*Satire* 3, I, qui a été appelée la satire sur la *luxuria*), Horace utilise encore le personnage du cordonnier dans un sens voisin mais toujours dans le contexte de la doctrine stoïcienne :

(...) Si dives, qui sapiens est
Et sutor bonus et solus formosus et est rex,
Cur optas quod habes ? Non nosti, quid pater, inquit, Chrysippus
Dicat : sapiens crepidas sibi numquam
Nec soleas fecit, sutor tamen est sapiens.

« Mais si le sage est riche et s'il est bon cordonnier et si, seul, il est beau et roi, pourquoi désires-tu ce que tu as déjà ? Tu ne connais pas, dira-t-on, ce que notre père, Chrysippe, dit : 'Le sage n'a jamais fait ses chaussures ni ses sandales, le sage est pourtant cordonnier'. »

57. Horace, *Satires*, II, 3, vers 104-106, éd. CUF, Paris.

58. Épictète, *Entretiens*, IV, 8, 17, dans Arrien, J. Souilhé (éd.), CUF, Paris, 1993, p. 330. Cf. F. Plessis, P. Lejay, *Œuvres d'Horace, Satires*, Paris, 1911, p. 372. Voir aussi les commentaires de P. Fedeli, *Q. Orazio Flacco*, II, Rome, 1994, p. 378-381.

Horace, se moque ici de l'un des paradoxes⁵⁹ les plus célèbres des Stoïciens, afin de faire comprendre de manière ironique à son lecteur la vanité des efforts pour travestir sa condition. En somme, comme l'écrivait plus prosaïquement P. Lejay dans son commentaire⁶⁰ « L'habit ne fait pas le moine », ou encore, ici, « Ce ne sont pas les attributs du cordonnier qui font le cordonnier »⁶¹. La confusion ou du moins le rapprochement entre les deux métiers, qui semble apparaître à l'époque tardive, pourrait avoir joué en faveur de ce passage de l'un à l'autre. Augustin⁶² et Isidore de Séville⁶³ les regroupent ensemble, et beaucoup plus tard, Du Cange⁶⁴ donne pour *sutorium* la définition suivante :

sutorium ubi sutores vel sartores merces suas venum exponunt,

comme si l'on trouvait désormais les deux catégories d'artisans dans le même atelier.

Si l'on suit cette première interprétation, la mosaïque de Kélibia serait une leçon de morale épicurienne et elle rappellerait à chacun que l'on doit se contenter d'assumer la condition qui est la sienne. On y verrait volontiers également un avertissement à savoir garder la mesure, dont l'emblème est précisément placé au point fort de l'image, c'est-à-dire sur la tête du personnage. En effet, cette *forma* qui est suspendue dans l'axe de l'image n'est pas seulement une manière de caractériser une profession, comme par exemple sur la mausolée de du cordonnier C. Iulius Helius (fig. 5), elle donne la mesure de son action. On pense ici aux vers de Plaute⁶⁵ qui y fait allusion en parlant des « âmes avides et insatisfaites » dont « aucun cordonnier ne peut prendre la mesure » :

59. Cicéron, *Paradoxes des Stoïciens*, 5 et 6, éd. J. Molager, CUF, Paris, 1971, p. 117-129. Sénèque partira en guerre contre ce travers de vouloir toujours rapporter les inventions des métiers ou des techniques à des sages et l'exemple du savetier revient encore sous sa plume (Sénèque, *Lettres à Lucilius*, 90, 23).

60. *Op. cit.* n. 58, p. 371.

61. Notons d'ailleurs que les cordonniers passaient déjà pour être de fieffés menteurs. Ésope, *Fable* 111 (É. Chambry [éd.], CUF, Paris, 1960, p. 51).

62. Saint Augustin, *De opere monachorum*, 13, J. Saint-Martin (éd.), Paris, 1949, p. 357-358.

63. Isidore de Séville, reprenant Augustin cité *supra* dans *Regula monachorum*, 1868, chap. 5, p. 97 : *nam patriarchae greges pauerunt et gentiles philosophi sutores et sartores fuerunt.*

64. Du Cange, s.v. *sutorium*, p. 683.

65. Plaute, *Aululaire*, 487-488.

Quorum animis auidis atque insatietatibus
neque lex neque sutor capere est qui possit modum.

et l'on retrouve encore cet exemple dans le *Manuel* d'Épictète⁶⁶ :

« Pour chacun la mesure de ce qu'il doit avoir, c'est son corps, comme le pied est la mesure de la chaussure. »

Mais cette réflexion amène inévitablement à se demander si le célèbre dicton *Ne sutor ultra crepidam* ne serait pas lui aussi caché derrière cette image. Déjà connu des Grecs⁶⁷, il avait été popularisé par l'anecdote du cordonnier d'Apelle racontée par Pline l'Ancien⁶⁸. Le cordonnier qui avait critiqué, à juste titre, un détail de la chaussure peinte par Apelle, n'aurait pas dû s'enthardir à critiquer aussi la jambe, au-dessus de la *crepida*. On peut facilement adapter à l'inscription de Kélibia la leçon de morale ordinaire qui se dégage de ce dicton populaire et que l'on retrouve chez tous les poètes satiriques sous forme d'injonctions à rester dans sa condition. On la retrouve déjà dans la *Satire IV* de Perse, toujours avec la même métaphore du savetier :

Respue quod non est, tollat sua munera, cerdo.
Tecum habita : noris quam tibi sit curta suppellex

« Repousse ce que tu n'es pas et que le savetier reprenne ses cadeaux. Habite avec toi-même et tu verras combien est médiocre ton intérieur. »

Dans cette satire, que l'on a définie comme celle de l'affranchissement intérieur de l'individu⁶⁹, Perse fustige tous ceux qui vivent de faux-semblants et ne veulent pas se poser la question essentielle de la morale antique : « Qui suis-je ? Quel est mon rang, par décret du dieu ? Où est la limite aux désirs et aux vœux ? »⁷⁰. Le *tecum habita* est analogue au *sede in catena* de l'inscription et c'est toujours le même problème de la cohérence de la vie intérieure qui est en jeu. Martial ou Juvénal, à leur tour, n'ont que sarcasmes pour tous ceux qui veulent paraître plus que

66. Arrien, *Manuel d'Épictète*, 39, P. Hadot (éd.), Paris, 2000, p. 192.

67. App. *Prov.* 3, 90.

68. Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXV, 85 : *Apellem denuntiantem ne supra crepidam sutor iudicaret quod in proverbium abiit.*

69. Commentaire de B. Pautrat à son édition des *Satires* de Perse, Paris, 1995, p. 18.

70. B. Pautrat, *ibid.*, p. 19. Voir aussi les rapprochements avec Horace dans *Aules Persius Flaccus Satiren*, W. Kissel (éd.), Heidelberg, 1990, p. 563-565.

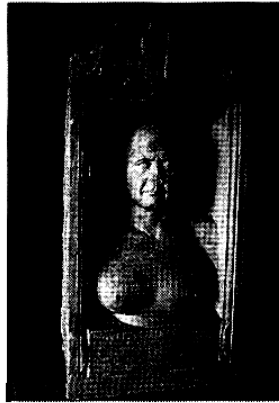


FIG. 5. – Stèle de C. Iulius Helius. Rome, Musée de l'Antiquarium (actuellement au musée de la Centrale Montemartini). Cliché M. F. Dumont Heusers.

ce qu'il sont et qu'ils renvoient à leur condition. L'un comme l'autre reprennent l'exemple du cordonnier enrichi et parvenu. Martial⁷¹ se moquant de celui de Bologne⁷², qui offre des jeux à ses compatriotes, lui rappelle de s'en tenir à sa profession :

Sed te, mihi, crede, memento
nunc in pellicula, cerdo, tenere tua.

Les commentateurs⁷³ du poète renvoient encore à Horace qui avait déjà utilisé cette expression *continere se intra pelliculam suam*, dont le *sede in catena* pourrait être une autre variante.

L'interprétation moralisante que nous proposons du message de cette mosaïque n'est cependant pas entièrement satisfaisante du point de vue de l'image, car la chaîne, très surprenante par son réalisme, que l'on voit aux pieds du personnage, ne s'en trouve pas expliquée. On sait que les Romains, en dehors des fugitifs ou des captifs faits prisonniers à la guerre⁷⁴, répugnaient à employer des esclaves enchaînés⁷⁵. Il est à noter d'ailleurs qu'il ne

71. Martial, *Épigrammes*, III, 16, 5.

72. Martial, *ibid.*, III, 59, 1 et *supra*, n. 52.

73. H. J. Izaac, CUF, Paris, 1930, p. 252, qui renvoie à Horace, I, 6, 22.

74. M. Donderer - L. Stiliopoulou, « Spätorepublikanische und Kaiserzeitliche Grabmonumente von Sklavenhändlern », *Gymnasium*, 100, 3, 1993, p. 254-266. Voir aussi, W. Backhaus, « *Servi vincti* », *Klio*, 71, 2, 1989, p. 321-329.

75. Comme le montre Plinie le Jeune (*Ep.* III, 19, 7). Cf. A. Gonzalès, *Plinie le Jeune, esclaves et affranchis à Rome*, Paris, 2003, p. 120.

porte pas les entraves traditionnelles (les *manicae*), celles qui ressemblent à nos menottes modernes et que l'on connaît par des exemplaires retrouvés dans les fouilles de la Gaule⁷⁶ mais qu'il est attaché par le pied à une longue chaîne (*compes*), ce qui lui permet un certain déplacement en coulissant sur le ratelier à crans placé au sol. Ce détail nous oriente vers une autre anecdote très connue dans l'Antiquité et qui nous fournit une autre clé pour comprendre cette image.

Elle peut, en effet, être interprétée en un autre sens si l'on reconnaît dans ce vieillard le protagoniste d'une histoire de fantôme célèbre dans le monde grec et romain. Ici, c'est à Pline le Jeune qu'il faut faire appel et à sa lettre sur les apparitions. Dans une lettre⁷⁷ à son ami Sura, Pline lui demande son avis sur la croyance que l'on peut accorder aux histoires des fantômes. En particulier, avec un art du récit qui fait penser aux nouvelles fantastiques de Mérimée, Pline raconte qu'il y avait à Athènes un maison « maudite » dont les bruits terrifiaient les habitants du voisinage :

Per silentium noctis sonus ferri et, si attenderes acrius, strepitus vinculorum longius primo, deinde e proximo reddebatur.

« Dans le silence de la nuit, un bruit de fer se faisait entendre et si l'on tendait l'oreille, des grincements de chaînes vous parvenaient d'abord de loin, puis de plus près. »

Et la description qui suit rend presque exactement l'image du personnage de notre mosaïque :

Mox apparebat idolon, senex macie et squalore confectus, promissa barba, horrenti capillo ; cruribus compedes, manibus catenas gerebat quatiebatque.

« Ensuite le spectre apparaissait : c'était un vieillard émacié, revêtu de haillons de deuil, il avait la barbe longue et les cheveux hirsutes ; il portait des fers aux pieds et agitait ses mains chargées de chaînes. »

Cette apparition fait fuir d'éventuels locataires et la maison, condamnée à l'abandon, tombe en ruine, jusqu'au jour où le pro-

76. A. Audin, L. Armand Calliat, « Entraves trouvées en Bourgogne et dans le Lyonnais », *R.A.E.*, XII, 1962, p. 7-38, J. Sirat, P. H. Mitard, « Les entraves gallo-romaines de Rhus », *Bulletin archéologique du Vexin français*, 5, 1969, p. 105-108, D. et E. Vermeersch, « Une paire d'entraves gallo-romaines trouvées à Famechon, Somme », *Revue archéologique de l'Oise*, 8, 1976, p. 12-13.

77. Pline le Jeune, *Lettres*, VII, 27, A. M. Guillemin (éd.), CUF, Paris, 1928, p. 27 et Sherwin-White, *The letters of Pliny*, Oxford, 1966, p. 436, n. 5-11.

priétaire la loue au philosophe Athénodore. Celui-ci se fait fort de conjurer le fantôme ; il s'installe dans le vestibule d'entrée de la maison et se prépare à une nuit de méditation et de travail intellectuel. Lorsque le spectre se manifeste et lui fait signe de l'accompagner, il le suit jusqu'au milieu de la cour où ce dernier disparaît. Athénodore marque alors l'emplacement et le lendemain, demande aux autorités de la ville de faire creuser un trou à cet endroit. On y trouve les ossements et les chaînes d'un individu auquel on donne une sépulture. Ses mânes alors apaisés, il cesse de hanter la demeure. L'histoire n'est pas nouvelle et illustre une des plus vieilles craintes de l'imaginaire romain, comme l'a souligné E. Jobbé-Duval⁷⁸ et qui est le retour des morts sans sépulture. Elle se retrouve, sous sa forme grecque, avec quelques variantes, sous la plume de Lucien qui la place parmi d'autres histoires de fantômes dans son dialogue *L'ami du mensonge*⁷⁹. Elle devait être bien connue des habitants de Kélibia dont les autres pavements reflètent la grande culture classique⁸⁰ et qui lisaient certainement Lucien et Pline le Jeune. Nous pensons donc que ce vieillard enchaîné, et dont les pieds et les mains sont de couleur cadavérique (*liuidus*, mot constant dans ce type d'inscriptions) est bien une image de ce fantôme qui devait hanter l'imagination de tous les esprits à une époque où la magie avait encore une grande puissance. L'expression *quod disperabas* serait une allusion à sa condition d'être errant sans sépulture, ce qui le met au désespoir. Mais lorsque ce fantôme a été apaisé par le rituel de l'ensevelissement, « ce qui le désespérait s'évanouit » (*quod disperabas explicitum est*) et n'a plus de raison d'être. Il peut alors rester enseveli dans ses chaînes et le propriétaire peut à nouveau vivre une vie paisible dans sa maison débarrassée de ses maléfices.

La mosaïque ainsi comprise s'inscrit parfaitement dans la riche série des textes contre l'*Invidus* qui sont si nombreux en Afrique

78. E. Jobbé-Duval, *Les morts malfaisants, larvae, lemures, d'après le droit et les croyances populaires des Romains*, Paris, 1924, p. 113-114 qui renvoie aussi à la *Mostellaria* de Plaute.

79. Lucien, *L'ami du mensonge ou l'incrédule (Philopseudes)*, 30-32, J. Schwartz (éd.), Publications de la faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, Paris, 1951, et commentaire p. 53-54. Également, Luciano, *Racconti fantastici*, int. F. Barberis, trad. notes de M. Matteuzi, Rome, 1995, p. 181-185.

80. Cf. *supra*, n. 14 et la communication du 16 janvier 2004 (à paraître, *CRAI* 2004) de A. Beschtaouch, « Homère, Esope, Lycophron et les Africains, aspects inédits de l'hellénisme africo-romain ».

du Nord et particulièrement en Tunisie⁸¹. Placées le plus souvent à l'entrée des maisons, ou des édifices publics, ces inscriptions sont destinées à conjurer l'*Invidia*, cette force maligne qui ronge et brûle de l'intérieur celui qui en est la proie, en même temps qu'elle exerce sa malveillance à l'encontre de ceux qui en sont l'objet. Le personnage qui l'incarne est parfois décrit et il a tous les traits de celui qui est représenté sur la mosaïque : visage émacié, yeux perçants, apparence de malade, tel que Lucien voit Phthonos dans le tableau de la *Calomnie* d'Apelle⁸². Un homme décharné, qui se consume, en quelque sorte, d'envie. Si bien que la restitution proposée pour la partie lacunaire du début de l'inscription : « Toi aussi, brûle ! », trouverait ici un nouvel argument favorable.

On pourrait alors se risquer à traduire l'inscription par :

« Toi aussi, brûle, ravaudeur, ce qui te désespérait est résolu, reste enchaîné »

Nous reconnaissons que cette traduction est bien pâle par rapport aux résonances iconographiques et littéraires que nous avons évoquées, mais c'est le propre de ces inscriptions très laconiques qui ne prennent leur pleine signification et leur force que dans une vision synchrone avec l'image sur laquelle elles se trouvent.

Deux autres interprétations sont encore à discuter, même si elles ne nous paraissent pas devoir emporter la conviction. La première est celle que nous avons présentée lors de notre communication et elle est de caractère littéraire. Cette mosaïque ne serait-elle pas aussi une allusion au dialogue de Lucien, *Le Coq* ? En effet, dans ce texte⁸³, Lucien met en scène un pauvre cordonnier, Micylle, qui rêve qu'il est invité chez son riche voisin à un luxueux festin et que celui-ci le déclare héritier de tous ses biens. Mais le rêve s'évanouit lorsqu'il se réveille au chant du coq. Micylle, furieux, veut égorger l'auteur de ses désillusions, mais ce dernier lui révèle qu'il est la réincarnation de Pythagore. Le coq-

81. Cf. les références réunies dans l'article de K. M. D. Dunbabin - M. W. Dickie, cité *supra* n. 25 et dans M. T. Olszewski, « Mauvais œil et protection contre l'Envie », *Mosaïque gréco-romaine VIII*, p. 283, n. 45 et en dernier lieu J. P. Laporte, « Saint Paul contre l'*Invidus* », *Mélanges à la mémoire de M. Le Glay*, Bruxelles, 1994, p. 285-287.

82. K. M. D. Dunbabin, *ibid.*, qui renvoie à Lucien, *Calumn.* 5.

83. Lucien, *Le coq*, I, 22, M. D. Mac Leod (éd.), Oxford, 1972.

Pythagore lui enseigne alors la véritable sagesse, qui est de renoncer à la vie des riches, toujours tourmentés par la conservation de leurs biens et proie des aigrefins qui veulent les voler. Pour vivre heureux, il devra, au contraire, s'en tenir à sa vie de modeste savetier. On reconnaît là le thème repris plus tard dans *Le savetier et le financier* de La Fontaine⁸⁴. Le cordonnier de la mosaïque de Kélibia serait ce Micylle désespéré (*disperabas*) d'avoir vu son rêve disparaître (*explicitum est*) à son réveil et que le coq-Pythagore persuaderait de revenir à sa destinée d'humble artisan (*sede in catena*). Mais, outre que rien n'atteste que ce récit de Lucien ait été connu des habitants de Kélibia⁸⁵, on attendrait un détail iconographique important pour caractériser la scène et l'identifier à coup sûr, par exemple, la présence du coq⁸⁶, qui est le protagoniste essentiel de l'anecdote. L'interprétation est donc trop téméraire pour pouvoir être retenue.

Reste enfin l'hypothèse séduisante que nous a proposée A. Beschaouch. Elle consiste à voir dans cette mosaïque une scène liée aux sodalités africaines, qu'il a si souvent su déceler dans bien des textes et des images du Maghreb romain. Interprétant le début de l'inscription comme un *cognomen* *O Luxuri*, au vocatif, il le rapproche du début de plusieurs textes analogues⁸⁷ et suggère de voir dans ce personnage un membre d'une sodalité dont on ignore encore le nom mais qui serait à mettre en rapport avec les *sartores*. Ceux-ci pourraient constituer, comme les *Pentastii* ou les *Taurisci*, etc., une sodalité liée au service de l'arène et l'inscription du *sartor arenarius* de Cirta évoquée plus haut⁸⁸ serait à verser à ce dossier. L'expression *explicitum est* serait à comparer avec celles des autres inscriptions indiquant qu'une entreprise a été réalisée en dépit de la mauvaise volonté des uns, du mauvais œil des autres ou des coups du sort⁸⁹. L'échec des

84. Les spécialistes du fabuliste considèrent d'ailleurs que La Fontaine a dû plutôt s'inspirer du savetier Blondeau dans Bonaventure des Périers (*Nouvelles*, 21).

85. Comme nous l'a fait remarquer très judicieusement Jacques Bompaire.

86. Objection que nous devons à K. Dunbabin.

87. Notamment la mosaïque d'Uzitta qui commence par *O Leo*, cf. *Mosaico romano del Mediterraneo*, exposition au Musée archéologique national de Madrid, catalogue édité par H. Lavagne, Paris, 2001, p. 76.

88. *Supra*, n. 41-42.

89. Comme par exemple sur la mosaïque d'El Haouria (Tunisie) qui dit : « Envieux livide, ces magnifiques monuments que tu prétendais impossibles à réaliser ont été menés à bien pour le salut de Nos Seigneurs ». Cf. A. Merlin, « Mosaïque africaine représentant le jugement entre Minerve et Neptune », *CRAI*, 1907, p. 797, M. Yacoub, *Splendeurs des*

envieux étant proclamé, il ne reste plus à ceux-ci qu'à se tenir tranquilles et l'expression *sede in catena* serait l'équivalent, par exemple, de *silentium dormiant tauri* dans la mosaïque d'El Jem⁹⁰. Cette interprétation, riche de subtilités ne nous convainc pas, car, outre le fait qu'une telle sodalité n'est pas attestée, aucun emblème, ou signe de reconnaissance tel que les tiges de millet, les feuilles de lierre, etc., n'est repérable sur cette mosaïque. Ainsi, il ne nous paraît pas assuré qu'elle cache une allusion à une sodalité.

La mosaïque de Kélibia est donc un des pavements les plus « cryptés » de la série des mosaïques relatives à l'Envieux. Elle invite, comme disait G. Bachelard, à « chercher l'image qui se cache derrière l'image qui se montre » et à faire ressortir les sens divers d'un même mot. L'anecdote d'Apelle est évidemment l'image qui se montre. Elle vient immédiatement à l'esprit à cause des attributs du *sutor* dans son échoppe, mais cette image est aussitôt brouillée volontairement par celle du *sartor* qui ravaude un tissu et que l'inscription désigne comme tel. Enfin, une troisième évocation se superpose aux deux autres et les complète : celle de l'Envieux qui, tel le fantôme de la fable, voudrait hanter la maison et la rendre inhabitable.

Cette superposition d'images et d'allusions n'est-elle pas ce que Bachelard appelait le « feuilleté de l'image » ?

*
* *

MM. Azedine BESCHAOUCH, associé étranger de l'Académie, et Robert TURCAN interviennent après cette note d'information.

mosaïques de Tunisie, Tunis, 1995, p. 339-341. Voir encore la mosaïque de Sullethum, A. Beschouch, « Échec à l'Envieux », *Accademia nazionale dei Lincei, Rendiconti*, 1968, p. 65.

90. Mosaïque du banquet des *Taurisci*, cf. J. W. Salomonson, « The fancy dress banquet, attempt at interpreting a Roman mosaic from El Djem », *BAbesch.*, 35, 1960, p. 25-55.