



**HAL**  
open science

## Cadrage

Amina-Aïcha Malek, Sophie Montel, Laurent Haumesser

► **To cite this version:**

Amina-Aïcha Malek, Sophie Montel, Laurent Haumesser. Cadrage. Claude Pouzadoux; Airton Pollini. SYNOPSIS, Images antiques, images cinématographiques, Éditions de Boccard, pp.51-88, 2022, Travaux de la MAE René-Ginouvès (29), 978-2-7018-0568-9. hal-04101207v1

**HAL Id: hal-04101207**

**<https://hal.science/hal-04101207v1>**

Submitted on 19 May 2023 (v1), last revised 26 Apr 2024 (v2)

**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.

## CADRAGE

« La peinture était impuissante à reproduire le tableau complet d'un phénomène dans toute sa variété plastique (il existe un nombre infini d'exemples et de nuances qui illustrent cet effort). Seule la caméra a pu résoudre ce problème sur une surface plane, mais son ancêtre incontestable dans ce domaine, c'est... l'architecture. Les modèles parfaits de calcul du cadre, de changement de cadres, et même de métrage (c'est-à-dire de durée de l'impression) nous ont été livrés par les Grecs. Victor Hugo surnomma les cathédrales médiévales « les livres de pierre » (voir Notre-Dame de Paris). C'est au même titre que l'Acropole d'Athènes représente le modèle le plus parfait d'un des films les plus anciens. »  
S. M. EISENSTEIN, « Montage et architecture », 2009, p. 45.

Sophie MONTEL\*

Laurent HAUMESSER\*\*

et Amina-Aïcha MALEK\*\*\*

## CADRES ET SORTIES DE CADRE DANS LA SCULPTURE GRECQUE

« Mais quand l'être-dans-l'image prétend en sortir, quelle violence, quelle intensité, quel trouble!... »

Dans les travaux des historiens de l'art, les effets d'encadrement, de cadre ou de limite sont d'ordinaire envisagés pour les tableaux dits de chevalet, qui sont, au sens strict du terme, encadrés; pour la peinture murale antique, on analyse également les effets d'encadrement, de bordure, de cadre fictif ou réel, de limite de paroi, par exemple par des éléments architecturaux réels ou peints<sup>2</sup>. Au sens propre, cadre signifie « bordure entourant une glace, un tableau, etc.<sup>3</sup> ». Le mot

\* Université de Franche-Comté, EA 4011 Institut des sciences et techniques de l'Antiquité, sophie.montel@univ-fcomte.fr

\*\* Musée du Louvre, UMR 7041 Archéologies et Sciences de l'Antiquité (ArScAn), laurent.haumesser@louvre.fr

\*\*\* CNRS, UMR 8546 Archéologie et philologie d'Orient et d'Occident (AO/Oc), aicha.malek@ens.fr

1. TEFNIN 2003, p. 8. Pour compléter cette contribution à l'analyse de l'image sculptée antique, on se reportera avec intérêt à cet ouvrage. En effet, la question de la frontalité (ou des profils) des représentations doit être, il nous semble, étudiée en parallèle de leur « encadrement ».
2. En particulier dans le passage du deuxième au troisième style pompéien.
3. *Petit Robert* (CD-ROM), s. v. CADRE. On renvoie ici à la notion d'encadrement.

vient de l'italien *quadro* qui a pour origine le latin *quadrus*<sup>4</sup>. Mais, au sens figuré, cadre désigne « ce qui est circonscrit, et par extension, entoure un espace, une scène, une action », ce qui nous renvoie aux notions de décor, d'entourage, de milieu dans lesquels se situent l'objet ou la personne dont on parle. Au cinéma, le cadre correspond à ce que le spectateur verra à l'écran. Les effets de cadrage sont considérés comme de véritables choix artistiques, permettant de jouer avec l'imagination du spectateur. Nous croyons que, de la même façon, les sculpteurs antiques étaient bien conscients de ces effets de limite, cadre, bordure qui ceignaient les reliefs où figuraient dieux, héros ou mortels.

Si, à la fin des années 1970, J. Hurwit a consacré un article au cadre dans l'art grec<sup>5</sup>, il nous a semblé opportun de concentrer notre regard sur les effets de dépassement de cadre. Nous les avons repérés en étudiant par exemple l'évolution des stèles funéraires en *naïskos* vers des constructions indépendantes en trois dimensions<sup>6</sup>.

Les effets de cadre dans la céramique peinte depuis l'époque géométrique sont également bien étudiés, et avec eux les effets d'adaptation de la scène au cadre et de dépassements du cadre. Les *tondo* des coupes attiques à figures rouges constituent un bon exemple de ces liens étroits entre le cadre qui délimite la surface peinte et les personnages ou la scène représentés<sup>7</sup>; déjà, les panneaux ménagés sur la panse et le col des amphores ou les « métopes » des vases de l'époque géométrique permettaient à l'artisan de faire surgir les motifs, en les isolant du fond monochrome. Toutes ces notions sont bien connues. Nous allons essayer de montrer comment ces principes de mise en page ont également été appliqués à la sculpture.

Aborder les notions de cadre et de limite dans la sculpture grecque constitue une entreprise sans doute périlleuse. Les historiens de l'art antique oublient souvent que l'image sculptée en ronde-bosse est « encadrée » – par son environnement, par l'architecture qui lui sert de réceptacle, par les dispositifs qui l'accompagnent. L'image sculptée en relief présente, quant à elle, un cadre inhérent à l'œuvre : celui du support duquel émerge, en saillie, la représentation. Ce support sert de limites à la figuration, mais celles-ci peuvent être franchies par le sculpteur désireux d'élargir le champ de la représentation et de lui conférer une dynamique nouvelle. Sur la céramique, les personnages dépassent souvent des zones figurées qui les accueillent; ainsi le casque d'Athéna qui empiète sur le col des amphores panathénaïques. De la même façon, dès l'époque archaïque, le champ de la métope est très souvent transgressé dans la sculpture architecturale<sup>8</sup>.

Comme sur les marges de l'écran au cinéma, nous partirons de quelques exemples de parties de figures « hors-champ » pour réfléchir à la signification du cadre et des limites dans la sculpture grecque.

### *Reliefs architecturaux de l'époque archaïque : un champ de représentation limité*

#### *Frontons sculptés : contre-plongée*

Le temple d'Artémis à Corfou est l'un des premiers édifices à avoir reçu une décoration sculptée dans le tympan<sup>9</sup>. Construit vers 590 av. J.-C., ce vaste pseudo-diptère en *pôros* accueille, dans la partie centrale du fronton ouest, une gorgone en course agenouillée, entourée de Pégase et de Chrysaor, représentés à une échelle bien moins importante (fig. 1). La tête de la gorgone débord

4. Le verbe *quadrare* a deux sens principaux que l'on peut rappeler ici : « 1. équarrir, faire le carré, compléter de manière à former le carré, d'où parfaire. 2. former un tout harmonieux, équilibré; cadrer, se rapporter parfaitement; cadrer, être exact (en parlant d'une somme) », d'après *Gaffiot, s. v. quadro*.

5. HURWIT 1977. L'auteur a distingué des représentations cernées (« enclosed ») et des modes de représentations ouverts, dans lesquels les bords sont niés; dans cette seconde catégorie, il a dégagé quatre types : image gênée par le cadre, cadre interrompu, représentation débordant du cadre et composition libre (absence de cadre, ce dernier type n'étant applicable qu'à la peinture sur vases).

6. Nous revenons *infra* sur quelques-uns de ces monuments du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

7. Le médaillon de la coupe du Peintre de Sôsius, présentant Achille pansant Patrocle, en constitue un magnifique exemple (Berlin, F2278, vers 500 av. J.-C.).

8. Pour une synthèse récente : SCHULTZ et VON DEN HOFF 2009.

9. RODENWALDT 1939. Voir aussi HERDT *et al.* 2014.



**Fig. 1** – Fronton ouest du temple d'Artémis à Corfou.  
Musée archéologique de Corfou (cliché : M.-Chr. Hellmann).

sur la *sima* rampante. Deux fauves couchés sont disposés symétriquement de part et d'autre de la scène centrale; viennent enfin des dieux et des géants, dont les jambes serpentiformes s'adaptent parfaitement aux angles du fronton, en une formule appelée à être reprise.

Le relief est fort, la gorgone, monumentale, menaçante (H. 2,74 m). Elle veille sur le temple de la déesse. Alors que toutes les autres figures semblent se soumettre aux dimensions du fronton, la tête de la gorgone dépasse sur la corniche supérieure, comme pour accentuer le sens que les Anciens lui conféraient.

Cet effet a saisi les historiens de la sculpture archaïque, tel I. Beyer, qui a proposé de replacer, au centre du fronton est du temple H de l'Acropole d'Athènes, une gorgone en course agenouillée, restituée sur le modèle de celle de Corfou<sup>10</sup>. Parmi les fragments sculptés de l'époque archaïque mis au jour sur l'Acropole d'Athènes, nous possédons des fragments de la décoration sculptée des frontons du « vieux temple » d'Athéna, qui connut plusieurs états<sup>11</sup>. Le fronton à la gorgone est daté vers 570 av. J.-C. À Athènes, d'autres éléments sculptés en calcaire attestent le soin accordé, durant tout le VI<sup>e</sup> siècle, à la mise en page des scènes iconographiques ornant les parties hautes des temples et des petits édifices connus par ces seuls vestiges<sup>12</sup>. Les frontons d'Héraclès contre l'Hydre de Lerne, d'Héraclès contre Triton, de la réception du héros dans l'Olympe, ou encore le fronton de l'olivier témoignent de la richesse des expériences et de l'adaptation des sculpteurs aux espaces dont ils disposaient.

Ce type de dépassement n'était pas réservé aux seuls temples de l'époque archaïque. Les frontons sculptés des trésors, qui ont l'apparence de petits temples, présentent des cas semblables. Nous retenons le cas du fronton est du trésor de Siphnos, élevé dans la partie sud du sanctuaire d'Apollon à Delphes vers 525 av. J.-C. La lutte d'Héraclès et d'Apollon pour le trépied de Delphes est représentée en un relief à la saillie très variable, certaines parties étant même en ronde-bosse. Le fond du tympan n'a pas été traité de façon homogène : dans la partie supérieure, il a été davantage creusé que dans la partie inférieure, à l'arrière des jambes des protagonistes (inversement, la surface a été ravalée dans la partie inférieure et pas dans la partie supérieure). Les têtes de certains protagonistes débordent le champ triangulaire du tympan : c'est le cas d'Héraclès et d'Artémis, par exemple, qui accompagne son frère; le trépied convoité déborde légèrement lui aussi. Les têtes des deux autres personnages centraux (Apollon et Zeus, qui tente de séparer les deux querelleurs) sont malheureusement perdues et il est difficile de restituer leurs dimensions précises; un creux dans le fond du tympan indique

10. Comme à Corfou, la gorgone est entourée de deux fauves et, dans le dessin de restitution, sa tête débord le cadre du tympan. Voir BEYER 1974, 1977.

11. L'architecture H correspond probablement à l'une des phases du temple d'Athéna Polias.

12. Pour un état récent de la question, voir SANTI 2010; JACOB 2012. Sur le sanctuaire athénien à l'époque archaïque, on consultera désormais les travaux d'Elisavet P. Sioumpara (par ex. SIOUMPARA 2016). Nous n'avons pas pu accéder à toutes les publications récentes de l'auteur, membre du service de restauration de l'Acropole.

l'emplacement de la tête de Zeus, qui a l'air bien comprise dans le champ. À droite, enfin, la tête d'un personnage marchant vers la droite déborde le cadre du tympan. Dans cet exemple, une fois encore, les franchissements de limite n'ont pas été systématiques. Considérant la qualité de ce décor sculpté en marbre de Paros, nous ne pouvons pas penser que ces observations sont le fait du hasard. Les principes de composition de la frise ionique qui ornait les parties hautes du monument, étudiée par P. de La Coste-Messelière<sup>13</sup>, sont novateurs et permettent de faire d'autres observations sur la mise en page des figures : on note, par exemple, le subtil jeu des différents plans (matérialisés par les niveaux de relief) ou encore l'utilisation de compositions tympanales (Athéna au centre d'une scène de gigantomachie, plaque C)<sup>14</sup>. Il semble donc assuré que le responsable du fronton a volontairement choisi de faire dépasser certaines figures – mais pas toutes – du cadre tympanal restreint.

L'évolution des frontons sculptés aux VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles<sup>15</sup> montre que les artisans responsables de ces œuvres ont également transgressé les limites dans le sens de la profondeur. Plus le relief est fort, plus les personnages se détachent du fond, certains parvenant même à déborder la corniche inférieure du tympan sculpté : ainsi, par exemple, certaines parties des figures colossales indépendantes qui animent les frontons du Parthénon sur l'Acropole d'Athènes, en particulier les têtes des chevaux du fronton ouest. Dans un même élan, les figures s'adaptent au cadre – on pense en particulier aux angles qui accueillent des figures couchées s'intégrant parfaitement au cadre triangulaire rigide – et le dépassent<sup>16</sup>.

### *Métopes archaïques*

Les métopes archaïques retrouvées dans le sanctuaire d'Héra sur les rives du fleuve Sele, au nord de Poseidonia-Paestum<sup>17</sup>, permettent elles aussi d'entrevoir les relations entre les figures et le cadre sur lequel elles se développent ; il y aurait beaucoup à dire sur les principes de mise en page retenus par les sculpteurs chargés du premier et du plus important ensemble, dont nous connaissons trente-huit métopes figurées<sup>18</sup>. Tout le champ de ces métopes est occupé, au moins en hauteur, comme il est d'ordinaire à l'époque archaïque ; à l'Héraion du Sele, comme dans bien des temples de cette période, la frise dorique peut mettre en image des scènes continues, mais découpées en morceaux. Les métopes d'Héraclès et Alkyon (38), du supplice de Sisyphe (36) ou encore celle d'ordinaire interprétée comme une représentation d'Ulysse sur une tortue (27) sont des exemples particulièrement probants de l'adaptation du schéma iconographique au cadre rigide de la métope : dans la première, le géant s'affaisse sous le coup que lui porte le héros, sa tête s'incline en arrière, occupant de façon astucieuse l'angle supérieur droit de la métope ; la montagne que doit gravir Sisyphe occupe le tiers droit de la métope, les personnages courbés remplissent la zone entre la montagne, le triglyphe et le haut de la métope ; enfin, le sculpteur de la métope à la tortue a représenté le guetteur avec le dos nettement courbé afin de le caser de façon harmonieuse dans le champ de la représentation.

Les métopes de l'archaïsme récent, datées de la fin du VI<sup>e</sup> siècle, intéressent quant à elles notre réflexion sur le dépassement du cadre : douze métopes de cette période sont connues ; sur dix d'entre

13. LA COSTE-MESSELIÈRE 1936 (en particulier p. 413-436 pour l'analyse stylistique). Sur ce monument, voir aussi NEER 2001 ; VIVIERS 2002.

14. On remarque que les figures de la frise respectent bien les limites induites par les blocs longitudinaux qui la composent.

15. Dans ce dossier, il faut bien sûr mentionner les frontons du temple d'Aphaïa à Égine et ceux du temple de Zeus à Olympie, qui ont fait évoluer le genre.

16. J. Hurwit, parmi d'autres, a souligné ces effets : « [...] *the surviving sculptures (particularly those from the angles) are enough to demonstrate Pheidias's intention of obscuring or negating the shallowness of the tympanal space* » (HURWIT 1977, p. 14).

17. Voir désormais, GRECO et DE LA GENIÈRE 2010, p. 29-82, avec la bibliographie antérieure.

18. Datées autour du milieu du VI<sup>e</sup> siècle, ces métopes appartiennent au premier temple d'Héra repéré par des tranchées de fondation, mises au jour à environ 2 m au nord du Temple majeur. Les dimensions de l'édifice invitent à restituer une frise dorique de 64 métopes. Mais ce temple n'a probablement jamais été achevé, comme en témoignent les degrés d'inachèvement d'au moins 11 métopes sur les 38 connues. Il est désormais assuré que la nature marécageuse du terrain a rendu instable la construction, comme pour d'autres temples de cette même période, à Métaponte ou à Samos par exemple.



Fig. 2 – Métope du Temple majeur, Héraion du Sele.  
Musée archéologique national de Paestum (cliché : S. Montel).

elles, figurent des danseuses se dirigeant vers la droite (fig. 2). La scène est d'ordinaire interprétée comme la représentation d'une danse rituelle menée par la coryphée que l'on peut reconnaître sur une métope figurant une seule femme se dirigeant vers la droite mais tournant la tête vers l'arrière<sup>19</sup>.

Sur ces métopes, les têtes des femmes empiètent sur le bandeau supérieur; les sculpteurs semblent avoir considéré que ce bandeau en saillie faisait partie de l'espace destiné à la représentation. Ces reliefs architecturaux sont attribués au Temple majeur, construit à la toute fin du VI<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup>. Le faible nombre de métopes conservées, eu égard au premier ensemble du milieu du siècle, doit nous inviter à la plus grande prudence dans la restitution de ce nouvel édifice de l'Héraion. J. de La Genière et le regretté D. Theodorescu proposent de replacer cette nouvelle série de métopes sur les côtés est et ouest, en façade et à l'arrière de l'édifice. Dans leurs dernières conclusions, résumées dans l'article des *Monuments Piot*, les fouilleurs ont émis l'hypothèse qu'une partie des métopes archaïques avait été remployée pour les longs côtés nord et sud du Temple majeur<sup>21</sup>. Si nous suivons cette hypothèse, il est tentant de voir dans l'utilisation de l'espace du bandeau supérieur pour le champ figuré un élément unificateur permettant aux nouvelles métopes de se distinguer de leurs prédécesseurs. L'équipe en charge de la nouvelle série de reliefs aurait ainsi innové à plusieurs niveaux : iconographique, stylistique et dans la mise en page des images données à voir aux pèlerins.

Ce principe de composition, qui permet au sculpteur de donner à voir des figures plus élancées, a eu une longue postérité dans la sculpture architecturale. À l'Héraion du Sele, il a été retenu par les artisans d'une dernière série de métopes dites préclassiques, dont une seule plaque est relativement bien conservée : on y voit un hoplite marchant vers la gauche, la majeure partie du cimier de son casque sculptée sur le bandeau supérieur de la métope.

19. Sur les interprétations fournies pour cet ensemble, voir GRECO 2001, p. 87-90.

20. En plus de GRECO et DE LA GENIÈRE 2010, voir MERTENS 2006, p. 220-222.

21. De nombreuses traces de retouches sont visibles à l'arrière des plaques de la frise archaïque.



Fig. 3 – Métope du trésor des Athéniens. Delphes, musée archéologique (cliché : S. Montel).

### *Métopes préclassiques*

Pour la transition entre archaïsme et classicisme, nous retenons l'exemple du plus ancien trésor dorique en marbre : le trésor des Athéniens dans le sanctuaire d'Apollon à Delphes. Élevé par les Grecs après leur victoire à Marathon, il se dresse à l'endroit où la voie empruntée par les pèlerins-visiteurs du sanctuaire tourne avant de monter vers l'Aire puis l'esplanade du temple et de l'autel. Cette enclave athénienne au cœur du sanctuaire pythien est en réalité composée de plusieurs éléments : une terrasse, qui sert de substruction au trésor, mais aussi à la base rectangulaire d'un groupe statuaire exposé le long du côté sud du bâtiment. Les statues des héros éponymes de la cité permettaient de faire de la victoire des Athéniens une victoire de la toute jeune démocratie.

D'autres héros étaient mis en scène dans le décor métopal du trésor qui nous intéresse<sup>22</sup> : les exploits de Thésée, héros athénien par excellence, ornaient les métopes de la façade et du côté sud, tandis que les travaux d'Héraclès se trouvaient à l'ouest et au nord (ce dernier côté du trésor était assez peu visible). La métope d'Héraclès combattant un cerf (ou la biche de Cérynie : 19 ; fig. 3) est particulièrement intéressante : le héros, à la musculature saillante, semble véritablement bondir sur le cervidé, le corps arc-bouté ; dans le mouvement, son épaule droite dépasse sur le bandeau qui limite le champ dans sa partie supérieure ; le bras, en quasi-ronde-bosse, est malheureusement perdu, mais il atteste la dextérité du sculpteur en charge de ce relief – un artisan qui savait brillamment utiliser les différences de saillie et qui n'a pas hésité à franchir le cadre de la métope afin de donner plus d'aisance au mouvement d'Héraclès. Claude Rolley suggérait que « [l']attitude des deux participants est déterminée par le souci de dessiner deux formes symétriques autour de l'espace central<sup>23</sup> », mais nous croyons que le choix de respecter les limites ou de les franchir a également conditionné la mise en page de ce combat.

Les métopes de ce trésor s'inscrivent précisément dans la période charnière entre l'époque archaïque et l'époque classique ; certaines ont des traits plus archaïques mais innovent par d'autres aspects ; ainsi la métope qui oppose Héraclès à Kyknos (21) ou celle de Thésée contre l'Amazone Antiope (8). Dans la première, le cimier du casque du héros déborde le champ métopal ; dans la seconde, c'est

22. Trente métopes sculptées au total. LA COSTE-MESSELIÈRE 1957. Voir aussi NEER 2004.

23. ROLLEY 1994, p. 217.

la tête de Thésée, en ronde-bosse, qui déborde, permettant de montrer la supériorité du héros sur l'Amazone vaincue. Il semble que, dans ces trois exemples, le sculpteur ait délibérément choisi d'enfreindre les limites afin de donner davantage de poids à ses images : comme si, en débordant du cadre, les héros sortaient grandis de leurs aventures.

Ces différences de traitement, de rapport des figures sculptées au cadre, se retrouvent dans les douze métopes disposées au-dessus de l'entrée du *pronaos* et de l'opisthodomé du temple de Zeus à Olympie. Les métopes, réparties entre le musée du Louvre et le musée archéologique d'Olympie, sont en marbre de Paros ; elles sont datées du deuxième quart du v<sup>e</sup> siècle. Nous signalons encore une fois un cimier débordant, celui du casque d'Athéna dans la métope des écuries d'Augias (Olympie) ; dans celle des oiseaux du lac Stymphale (Louvre, Ma 717), la tête d'Héraclès déborde largement le cadre.

Avec la mise en place progressive des ordres, les sculpteurs de l'époque archaïque et du début du v<sup>e</sup> siècle ont peu à peu conquis les espaces disponibles pour la décoration architecturale ; nous avons montré comment les limites de ces espaces, qui permettent et encadrent les représentations, ont été dès le départ transgressées. Mais il n'y a rien de systématique à ces franchissements de limite ; les schémas de mise en page varient, au sein du décor sculpté d'un bâtiment, d'un endroit à l'autre du fronton, d'une métope à l'autre, etc.

### *Reliefs funéraires : un cadre vite dépassé*

#### *Premiers encadrements peu marqués*

La fin du vi<sup>e</sup> siècle semble marquer le commencement de l'art funéraire monumental ; l'emplacement des tombes est alors signalé par une plaque en pierre (une stèle, qui peut être peinte, gravée ou sculptée) ou une statue. En Attique, les premières stèles portant en relief l'image du défunt datent de 570 av. J.-C. Le phénomène commence en Béotie en même temps qu'en Attique. Le plus ancien monument funéraire béotien, celui de Dermys et Kitylos, dédié par Amphalkès, provient de Tanagra<sup>24</sup>. Les deux personnages masculins, en très haut-relief, sont disposés sur une haute base portant l'inscription de dédicace. Au-dessus de leur tête, est conservée la plate-forme qui devait porter un motif de couronnement, peut-être une sphinge funéraire. Les corps de Dermys et Kitylos, deux *kouroi* « dédaliques », semblent enfermés dans cette construction particulière. Sans doute conscient de la difficulté de présenter ces deux personnages dans un espace si resserré, le sculpteur les a fait se tenir par les épaules, une position audacieuse dans la sculpture de l'époque que seule la vue de profil permet de comprendre. Les deux défunts sont mis en valeur malgré le champ étroit de leur support ; rien ne dépasse du bloc de pierre initial qui donne ses contours au monument.

Une stèle du cimetière du Céramique présente un bord décoré inhabituel<sup>25</sup> : un jeune homme nu, de profil à droite, armé d'une épée et d'une lance, occupe le champ du relief, cerné de petits rectangles accolés qui doivent représenter des palmettes très stylisées.

La stèle d'Orchomène, signée par Alxénor de Naxos<sup>26</sup>, constitue un autre exemple intéressant pour notre propos. L'homme, barbu, est appuyé sur un bâton et tend une sauterelle à son chien ; le relief présente un encadrement architectural : pilastres fins et peu saillants, corniche rectiligne, plinthe débordant légèrement en bas avec pied gauche du personnage un peu avancé. Alxénor circonscrit de façon discrète la représentation figurée du défunt.

24. Athènes, Musée national archéologique (MNA), 56 – hauteur (H.) : 2 m ; H. des deux personnages : 1,47 m ; calcaire ; début du vi<sup>e</sup> siècle ; HOLTZMANN 2010, p. 138-139.

25. Athènes, musée archéologique du Céramique P 1132 – H. 1,81 m ; calcaire ; vers 560 av. J.-C. ; BOARDMAN 1994, n° 230.

26. La signature est gravée sur l'encadrement. MNA 39 – H. : 1,97 m ; marbre gris béotien ; premier quart du v<sup>e</sup> siècle (vers 490 av. J.-C.). L'activité de ce naxien en Béotie permet de souligner la mobilité des artistes et le rôle que joue Naxos dans la production de sculpture en marbre à cette époque ; ROLLEY 1994, p. 236 et fig. 232, p. 237.





**Fig. 4** – Deux stèles semblables et contemporaines du Musée national archéologique d’Athènes montrent que les sculpteurs n’ont pas toujours le même rapport au cadre : MNA 2670 et 1858 (vers 420-400 av. J.-C.) (cliché : S. Montel).

Ces exemples, isolés du reste de la production de stèles funéraires archaïques<sup>27</sup>, mettent en lumière les liens étroits existant, dès le début de la maîtrise de la sculpture de la pierre, entre le cadre (le fond du relief) et les figures qu’il accueille. Nous avons vu que cette relation s’observe également, à la même période, mais d’une tout autre manière, dans les premiers frontons sculptés.

#### *Stèles en naiskos d’époque classique*

Les premières stèles attiques fabriquées dans la deuxième moitié du v<sup>e</sup> siècle n’ont qu’un couronnement, mais pas d’encadrement latéral : elles peuvent être couronnées d’un bandeau ou d’un fronton sans profondeur. Les proportions des reliefs funéraires vont en s’élargissant et ce n’est qu’à la toute fin du v<sup>e</sup> siècle qu’apparaît un véritable encadrement architectural qui sert d’écrin au relief funéraire. Le fronton des stèles est alors supporté par des pilastres, d’ordre dorique en général, mais l’architecture est subordonnée aux figures puisque, souvent, un bras ou un élément de la composition déborde, passe devant les pilastres latéraux (fig. 4). Deux thèmes principaux s’imposent : la scène d’adieu à l’homme mort à la guerre, avec serrement de main (*dexiôsis*) et les scènes présentant la défunte assise sur un siège ouvragé, accompagnée d’une servante et/ou d’autres membres de sa famille<sup>28</sup>. Lorsqu’apparaissent les stèles à deux personnages ou plus, il est parfois difficile de déterminer qui est le mort. Avec la stèle du jeune homme au chat d’Égine<sup>29</sup>, le format change : la stèle attique, plus large, permet de représenter, au lieu d’un seul homme de profil, plusieurs personnages en action et dans des postures variées.

Dans cette évolution des formes et des styles des reliefs funéraires, l’étape suivante est marquée par les stèles d’Ampharète et d’Hégèsô, qui proviennent toutes deux de la nécropole du Céramique et datent des années 420-410 av. J.-C. Sur la stèle d’Hégèsô<sup>30</sup>, la morte est assise de profil à gauche sur

27. Sur ce sujet, voir ROLLEY 1994, p. 233-242; 1999, p. 165-169, 216-221 et 378-379, avec la bibliographie antérieure.

28. Sur les représentations familiales dans l’art funéraire grec, voir ESPOSITO et MONTEL 2017.

29. MNA 715; vers 430-420 av. J.-C.; marbre pentélique – H. conservée : 1,47 m; CLAIRMONT 1993-1995, n. 1550.

30. MNA 3624; vers 400 av. J.-C.; cimetière du Céramique – H. : 1,58 m. CLAIRMONT 1993-1995, n. 2150.

une chaise dont le pied arrière gauche et le dossier débordent sur le pilastre de droite. Le vêtement et l'épaule droite de la servante qui lui fait face débordent sur le pilastre de gauche : les figures semblent adossées à une porte. Le rapport au cadre reste le même de la stèle d'Hégèsô à celle de Mnésarète<sup>31</sup>, datée du premier quart du IV<sup>e</sup> siècle, ou celle de Thraséas et Euandria, datée vers 350 av. J.-C.<sup>32</sup>. Sur cette dernière cependant, le fort relief (profondeur max. du relief : 0,25 m) des personnages fait passer à l'arrière-plan les pilastres qui soutiennent le fronton couronnant la stèle; de plus, la tête du défunt dépasse largement sur l'entablement. L'encadrement architectural sitôt né paraît relégué au second plan par des figures sculptées en haut-relief ou par des figures qui dépassent, franchissent les limites du cadre architectural : l'architecture semble subordonnée aux figures.

Dans le deuxième quart du IV<sup>e</sup> siècle, la conception du relief familial se transforme. Sur la stèle de Thraséas et Euandria, par exemple, sont figurés non plus seulement deux personnages, mais trois. Le nombre de personnages continue d'augmenter, et avec lui le relief, jusqu'à l'arrêt de la production dû à la loi de Démétrios de Phalère évoquée par Cicéron (*De Legibus*, II, 26). Deux stèles du musée du Louvre montrent comment tout l'espace de la large stèle en *naïskos* est utilisé : sur la stèle de Phainippos et Mnésarète<sup>33</sup>, on dénombre quatre personnages, tandis que la stèle de Bacô, Socratès et Aristonikè<sup>34</sup> en réunit six. Dans les deux cas, le sculpteur a utilisé différents plans et n'a pas hésité à faire apparaître la tête d'un personnage derrière le dos d'un autre : ainsi, derrière Mnésarète, une jeune servante dont le visage – aujourd'hui arraché – déborde sur le pilastre de droite, ou la nourrice portant le bébé emmaillotté dans le deuxième exemple. Dans ce dernier cas, la jeune femme prend la place du pilastre de droite qui a quasiment disparu. Les sculpteurs de ce type de monuments, après avoir tiré parti du cadre, semblent donc le nier.

Les personnages, tout comme l'encadrement architectural, sont désormais sculptés en très haut-relief : têtes, bras et parfois même d'autres parties du corps se détachent du fond du panneau, tandis que les *naïskoi* acquièrent leur indépendance plastique. Les deux phénomènes vont de pair : la saillie toujours plus grande du relief des personnages entraîne un développement corrélatif du cadre qui les reçoit. Les *naïskoi* ne forment plus un tout avec la scène figurée, mais sont parfois conçus à part<sup>35</sup>. Ce principe de fabrication des deux éléments composant le monument funéraire aboutit à des réalisations en trois dimensions comme celles de Callithéa (*naïskos* de Nikératos et Polyxénos, aujourd'hui remonté au musée du Pirée) et de Rhamnonte (*naïskos* de Diogeitôn et d'Abrô) que nous avons analysées en détail dans notre thèse de doctorat<sup>36</sup>.

Cet encadrement architectural très saillant, désormais indépendant des figures qu'il encadre, est source de jeux d'ombre et de lumière beaucoup plus marqués que les reliefs antérieurs : la surface des sculptures en saillie accroche la lumière, tandis que le *naïskos* les abrite dans une atmosphère particulière. Quelques monuments se distinguent dans cette série datée des années 330-317 av. J.-C. : le *naïskos* d'Aristonautès du cimetière du Céramique<sup>37</sup>, la stèle de Hiérôn et Lysippè de la nécropole de Rhamnonte<sup>38</sup>, et un monument fragmentaire réunissant quatre membres de la

31. Glyptothèque de Munich 491 ; vers 380 av. J.-C. ; Attique (probablement de Vélanidéza) ; marbre pentélique – H. : 1,66 m. CLAIRMONT 1993-1995, n. 2286.

32. Berlin Sk 738 ; vers 350 av. J.-C. ; cimetière du Céramique ; marbre pentélique – H. : 1,60 m. CLAIRMONT 1993-1995, n. 3419.

33. Musée du Louvre MNB 1751 (Ma 767) ; milieu du IV<sup>e</sup> siècle. D'Athènes. Marbre pentélique – H. : 1,47 m. CLAIRMONT 1993-1995, n. 4416.

34. Musée du Louvre MND 909 (Ma 3113) ; vers 340 ; d'Athènes ; marbre pentélique – H. : 1,47 m. CLAIRMONT 1993-1995, n. 4910.

35. Voir par exemple les reliefs de New York (11.100.2 ; CLAIRMONT 1993-1995, n. 3846) et du MNA (832-833 ; CLAIRMONT 1993-1995, n. 4431 et 2480).

36. MONTEL 2008.

37. MNA 738 ; entre 330 et 317 av. J.-C. ; cimetière du Céramique ; marbre pentélique – H. : 2,48 m. Relief et *naïskos* ont été conçus de manière indépendante. CLAIRMONT 1993-1995, n. 1460.

38. MNA 833 ; entre 330 et 317 av. J.-C. ; de la nécropole de Rhamnonte ; marbre pentélique – H. : 1,81 m. Relief et *naïskos* ont été conçus de manière indépendante. CLAIRMONT 1993-1995, n. 2480.

famille d’Alexos du Sounion<sup>39</sup>. Le *naïskos* n’enferme pas les figures des défunts, il les sublime plutôt en leur donnant un espace propre qui les encadre et les distingue des autres types de monuments funéraires, moins coûteux, plus répandus dans les nécropoles de l’époque.

### *Pistes ouvertes à la réflexion*

Au milieu du v<sup>e</sup> siècle, plusieurs édifices présentent un décor sculpté particulièrement abondant qui permet de raisonner sur des représentations plus nombreuses. Les programmes décoratifs de deux édifices athéniens – le Parthénon sur l’Acropole d’Athènes<sup>40</sup> et l’Héphaïstéion<sup>41</sup> sur la colline qui domine le côté ouest de l’agora – pourraient être analysés en prêtant attention à ces rapports entre les figures et le champ de la représentation. Les grands programmes de sculpture architecturale du iv<sup>e</sup> siècle pourraient aussi être revus sous cet angle d’analyse particulier.

Le Parthénon, trésor monumental, abritait une statue colossale en or et en ivoire, l’Athéna Parthénos de Phidias. Toutes les métopes de la frise dorique du Parthénon (92 au total) étaient sculptées; les sujets permettaient aux Athéniens de célébrer la victoire contre les Mèdes par des allusions à des combats mythiques : Gigantomachie, Amazonomachie, prise de Troie et Centaureomachie. Le champ sculpté des métopes est couronné d’un bandeau lisse haut de 14 cm et d’une petite moulure d’astragales (non réalisés sur un tiers des métopes).

Les analyses ont permis de montrer qu’une cinquantaine d’artisans sculpteurs avaient travaillé à la réalisation des métopes; il serait intéressant de voir si le dépassement du cadre constitue une clé de lecture supplémentaire pour distinguer les artisans les uns des autres<sup>42</sup>. Sur la métope sud 27, par exemple, la tête du Lapithe en ronde-bosse dépasse sur le bandeau supérieur<sup>43</sup>; sur la métope sud 28, c’est la queue de la peau de panthère du centaure qui est sculptée en bas-relief sur le bandeau supérieur<sup>44</sup>. À l’inverse, sur la métope sud 4, l’hydrie servant de projectile au centaure est tronquée afin que son volume s’adapte rigoureusement au champ métopal<sup>45</sup>. Certains sculpteurs ont donc adopté une attitude très différente face à l’espace qu’ils devaient orner<sup>46</sup>.

Cl. Rolley considérerait ces diverses attitudes comme une marque de négligence, mais nous pensons qu’il n’en est rien : « Les figures sont mises en place avec le souci de l’équilibre et de l’animation dans la composition, sans guère tenir compte du cadre architectural : de nombreuses têtes, surtout vues d’en bas, se profilaient sur le bandeau supérieur, et les espaces vides sont nombreux<sup>47</sup>. »

« Le cadre fait l’homme », disait Pierre Francastel à propos de Le Corbusier<sup>48</sup>. Nous espérons que ce modeste article saura attiser la curiosité de nos lecteurs sur ces images sculptées qui, tout en

39. MNA 2574; entre 330 et 317 av. J.-C.; du sud-ouest d’Athènes (Agios Ioannis Rentis); marbre pentélique – H. : 1,76 m. Seule la partie gauche du *naïskos* (avec un personnage masculin dont la tête est en ronde-bosse) est préservée, mais les noms de quatre personnes sont conservés; C. W. Clairmont (CLAIRMONT 1993-1995, n. 4471) a proposé une reconstitution du reste du monument. Le cadre architectural du *naïskos* est particulièrement développé : architrave à trois fascies, modillons, corniche à antéfixes.

40. Sur le Parthénon, voir HOLTZMANN 2003, p. 101-144, avec la bibliographie antérieure.

41. L’Héphaïstéion est le temple d’Héphaïstos et Athéna Erganè, patrons des artisans qui œuvraient non loin dans ce quartier de l’Athènes classique. Le décor sculpté de l’Héphaïstéion comprend, comme le Parthénon dont il s’inspire très nettement, une frise dorique alternant triglyphes et métopes, et une frise ionique en haut des murs est et ouest de la *cella*. Résumé et bibliographie dans ROLLEY 1999, p. 104-108.

42. Un travail que nous n’avons malheureusement pas pu réaliser dans le cadre limité de cette contribution.

43. British Museum, Sculpture 316. Le moulage de la Skulpturenhalle de Bâle présente la tête du Lapithe (il est reproduit dans HOLTZMANN 2003, fig. 104, p. 125).

44. British Museum, Sculpture 317.

45. British Museum, Sculpture 307.

46. Comme le soulignait déjà J. Hurwit dans l’article mentionné en introduction (HURWIT 1977, p. 12, n. 56), le mauvais état de conservation des métopes des côtés est, ouest et nord du Parthénon empêche de voir si les représentations débordantes y étaient également présentes.

47. ROLLEY 1999, p. 87.

48. FRANCASTEL 2008. Citation mise en exergue dans la préface « Le paradoxe de la limite » du recueil dirigé par LENAIN et STEINMETZ 2010, p. 7.

bénéficiant des effets de bordure et d'encadrement, outrepassent les limites fixées par le bloc duquel émerge le relief. Dans les deux catégories de documents analysées – la sculpture architecturale et les reliefs funéraires –, nous avons montré que les sculpteurs s'affranchissaient parfois des limites rigides fixées, dans la première, par les contraintes de la construction, dans la seconde sans doute par les contraintes financières et les blocs disponibles. Les parties de figures « hors-champ » nous semblent particulièrement intéressantes à recenser dans les grands programmes de sculpture architecturale : lorsque plusieurs sculpteurs interviennent, nous pourrions sans doute y reconnaître des manières de faire de l'un ou de l'autre. Dans les reliefs funéraires, le rapport au cadre semble plus linéaire : avant la loi somptuaire du dernier quart du IV<sup>e</sup> siècle, en Attique en particulier mais pas uniquement, les sculpteurs dégagent toujours plus les personnages et leur encadrement ; afin de s'assurer que la représentation ne serait pas trop resserrée dans les reliefs réunissant plus de protagonistes que d'ordinaire, la seule solution était d'utiliser la surface des éléments architecturaux latéraux. Comme pour la sculpture architecturale, il conviendrait de recenser tous les cas de débordement connus afin de voir s'ils peuvent être, par exemple, attribués à un atelier ou une école en particulier<sup>49</sup>. L'enquête à venir permettra de tester la pertinence du rapport au cadre comme critère d'évaluation chronologique et/ou stylistique.

Dans ces deux catégories, les figures se révélaient aux yeux des spectateurs d'une façon bien différente selon que l'image est cernée ou débordante : pour le décor sculpté bien connu des temples et des trésors<sup>50</sup>, situé à plusieurs mètres de hauteur, le sculpteur cherchait à attirer l'attention en travaillant les principes de mise en page des reliefs qui décorent les parties hautes des édifices. D'ordinaire, les historiens de la sculpture ont analysé la façon dont le champ était rempli, les principes de symétrie, les diagonales et les effets produits par les éléments en ronde-bosse émergeant des reliefs. Nous croyons que les débordements participent de ces principes de mise en page. Il nous reste à les pister plus avant...

## CREVER L'ÉCRAN : SUR QUELQUES FIGURES À L'ARRIÈRE-PLAN DES IMAGES ÉTRUSQUES

« Quant au corps du cheval, il est resté dans la nuit extérieure... », STAROBINSKI 1974.

Un célèbre tableau de Füssli, décliné en plusieurs versions (des *remakes*), adopte un dispositif d'une redoutable efficacité pour figurer l'irruption du rêve (fig. 5). Renversée sur un lit, une jeune femme cauchemarde. Son cauchemar (ou les créatures qui provoquent son cauchemar) est lui aussi représenté : un démon simiesque et grimaçant, juché sur sa poitrine, qui oppresse la malheureuse, et un cheval, dont la tête aux yeux exorbités surgit seule d'une tenture sombre qui constitue le fond du tableau. Deux univers se côtoient et s'interpénètrent dans cette image : le réel de la rêveuse et l'au-delà onirique des créatures bestiales. Comme l'écrit Jean Starobinski dans une belle étude<sup>51</sup>, le tableau « inclut la rêveuse et son rêve. Nous la voyons dormir, et nous voyons en même temps ce qu'elle "voit" dans son sommeil. Le peintre s'attribue, littéralement, le don de double vue ».

Au-delà des aspects érotiques et psychanalytiques dont Starobinski s'amuse<sup>52</sup>, le surgissement de la tête du cheval constitue la clé du tableau. C'est là que s'ouvre le passage entre les deux dimensions,

49. Il faudrait commencer par reprendre l'ouvrage de C. W. Clairmont disponible sous la forme d'une base de données : [www.dyabola.de/manuals/grabrel/de/grab\\_fm.htm](http://www.dyabola.de/manuals/grabrel/de/grab_fm.htm)

50. Voir aussi OSBORNE 2000, p. 228-246.

51. STAROBINSKI 1974, p. 129 pour la citation.

52. *Ibid.*, p. 138-140 et p. 144 : « Le cheval vient du dehors et force l'espace intérieur : l'apparition de la tête et du long cou, dans la fente des rideaux, est un viol. Quant au corps du cheval, il est resté dans la nuit extérieure... »



Fig. 5 – J. H. Füssli, *Le Cauchemar*.

Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum (cliché : © David Hall).

comme si un ailleurs se dissimulait derrière la tenture. Cette toile où se projette la vision de la dormeuse transforme le monde de la veille et l'image elle-même en un écran, susceptible de se déchirer pour laisser passer d'inquiétantes créatures.

Ce type de dispositif n'est pas inconnu de l'imagerie antique. À côté de formes de surgissement latéral et, surtout, vertical comme l'*anodos*, qui jouent sur le hors-champ de figures<sup>53</sup>, il existe un certain nombre de représentations qui privilégient le jeu sur la profondeur de champ et inventent des formes d'ouverture du fond de l'image. Nous voudrions ici revenir sur quelques-unes de ces images, en privilégiant le corpus falisque et étrusque de la fin de l'époque classique et du début de l'époque hellénistique.

Le musée de l'Ermitage conserve un grand skyphos à figures rouges, de production falisque, provenant de la collection Campana<sup>54</sup>. Le décor développe une scène continue, répartie sur les deux faces du vase : sur la première face (fig. 6), trois femmes nues se lavent autour d'un bassin sur pied, alimenté par une bouche de fontaine à tête de lion représentée en haut de l'image, près de la lèvre du vase. Sur la droite, un personnage masculin s'éloigne, tout en regardant les femmes à la toilette ; il tient dans ses mains des colliers à bulles qui, selon toute vraisemblance, appartiennent aux baigneuses. Sur la deuxième face du vase, qui complète la scène (fig. 7), deux personnages masculins se tiennent près d'une femme en train de se déshabiller (ou de se rhabiller ?). Sur la droite, surgit un jeune satyre nu, allongé sur un bélier, qui souffle dans une trompe. Cette irruption visuelle et sonore, qui ne semble pas troubler les autres personnages, donne une tonalité dionysiaque et sans doute rituelle à cette scène<sup>55</sup>.

53. BÉRARD 1974 ; pour le domaine étrusque, voir notamment AMBROSINI 1998.

54. Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage, inv. B. 1672 : *Cataloghi Campana*, I, série IV, 180 ; *Exposition Berlin* 1988, p. 254, n° D 1.24 (L. I. Gatalina) ; GILOTTA 2003, p. 221 ; *Exposition Cortone* 2008, p. 80-83 (E. Ananich), avec bibliographie (le vase, daté de la première moitié du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., n'est pas attribué).

55. Voir en ce sens *ibid.*



Fig. 6-7 – Skyphos falisque à figures rouges. Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage (cliché : © The State Hermitage Museum. Photo by Alexander Lavrentyev).



Fig. 8-9 – Skyphos falisque à figures rouges. Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines (cliché : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec).

Ce vase trouve une quasi-réplique (un *remake*) dans un vase du musée du Louvre, qui a fait partie lui aussi de la collection Campana<sup>56</sup>. Les dimensions sont les mêmes<sup>57</sup>, et le décor est comparable, avec la même disposition des figures (fig. 8-9). Quelques éléments varient toutefois. Outre l'agencement des éléments secondaires (feuilles de vigne et vêtements accrochés), qui ne sont pas tous placés au même endroit sur les deux vases, un changement important intervient dans la scène du bain. Là où une feuille de vigne occupait l'espace entre le dos de la baigneuse de droite et le personnage masculin s'éloignant, le vase du Louvre introduit une figure supplémentaire (fig. 10). Le nez, la chevelure et surtout l'oreille (dressée, comme celles du cheval de Füssli) indiquent qu'il s'agit d'un satyre. Son visage et une partie du buste apparaissent dans une sorte d'ouverture sur le fond noir, matérialisée par des demi-cercles. Le satyre sort le bras, qu'il tend vers la figure masculine, pour le toucher ; de fait, sa main passe au premier plan, instituant ainsi une profondeur troublante

56. Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, K 554 (Cp 1059). Le vase est inédit, si ce n'est pour sa mention dans les *Cataloghi Campana*, I, série IV, 178. Nous remercions Françoise Gaultier d'avoir attiré notre attention sur ce skyphos et sur le parallèle du musée de l'Ermitage.

57. Skyphos du Louvre/skyphos de l'Ermitage (voir *Exposition Cortone 2008, loc. cit.*) : H. 24,20 cm/23,20 cm ; diamètre de l'embouchure 23,30 cm/23,40 cm ; diamètre du pied 13,50 cm/13 cm.



Fig. 10 – Skyphos falisque à figures rouges, détail. Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines (cliché : ©RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Philippe Fuzeau).

à l'image. Les deux personnages semblent échanger un regard, signe que l'homme a conscience de l'apparition<sup>58</sup>.

La figure du satyre est redoublée par celle d'un oiseau, absent lui aussi de l'autre version du vase. L'animal est posé au sol, sur le même rocher que la baigneuse; il a la tête levée vers le personnage masculin, établissant une ligne oblique symétrique de celle formée par le bras du satyre.

Il nous semble difficile de proposer une interprétation assurée de cette scène et de préciser le sens de cette apparition à l'arrière-plan de l'image. Tout au plus pouvons-nous avancer qu'elle vient répéter, d'une autre manière, le surgissement de la figure du satyre chevauchant le bélier, sur l'autre face du vase, et troubler l'image trop tranquille de cette scène de toilette – en y introduisant une dimension érotique, entre ce voyeur masculin et les corps blancs des amoureuses?

Nous réservant de revenir par ailleurs sur ces vases jumeaux, nous nous limiterons ici à deux remarques. Tout d'abord, la proximité entre les deux vases ne manque pas de surprendre. Comme pour d'autres vases de même forme portant une scène voisine, on pourrait conclure à une simple variation d'atelier, voire à une fantaisie du peintre. Si bien sûr cette explication ne peut être écartée, il est remarquable que les deux vases aient appartenu à la même collection. Même si cette dernière est très riche en vases falisques, les grands skyphoi n'y sont pas si nombreux et il est légitime de se demander s'il ne s'agit pas ici, comme pour d'autres vases de la collection Campana, d'une paire<sup>59</sup>, trouvée dans une même tombe et si dès lors les deux vases ne devaient être regardés ensemble. Si c'est bien le cas, le spectateur moderne pourrait être tenté d'y voir une séquence, une image en mouvement : scène de toilette avec apparition du buste d'un satyre<sup>60</sup>.

58. Le regard du jeune homme varie d'un vase à l'autre : sur le vase de l'Ermitage, il observe les jeunes femmes ; sur celui du Louvre, il est tourné vers le satyre.

59. Sur l'existence de paires de vases identiques ou presque identiques dans les mobiliers falisques et étrusques, voir ADEMBRI 2014, p. 371.

60. La description du vase du musée de l'Ermitage dans les *Cataloghi Campana (loc. cit.)* rend bien compte de cet effet : « *nel presente vaso manca la figura del satiro, quantunque il giovine vi sia egualmente rivolto come in atto di ascoltarlo* ». Notons toutefois le changement du regard du jeune homme : voir *supra* n. 58.



Fig. 11-12 – Peintre de Settecami, stamnos à figures rouges.  
Florence, musée archéologique national (d'après BEAZLEY 1947).

Notons par ailleurs que les antécédents de l'introduction de figures en buste à l'arrière-plan sont certainement à chercher dans la céramique italote et notamment paestane. Il est probable que, comme pour d'autres aspects de la céramique italote, les peintres de vases falisques ont été l'un des relais dans la transmission de ce motif en Italie centrale et en particulier dans l'imagerie étrusque<sup>61</sup>. On sait en effet la prédilection des peintres de vases paestans, à commencer par Astéas et Python, pour les dieux, satyres ou furies qui surgissent dans la partie supérieure de l'image<sup>62</sup>. Ces figures apparaissent en général comme des témoins de la scène représentée au centre, au premier plan de l'image, sans intervenir elles-mêmes; on ne voit d'elles que le buste, dissimulées derrière ce qui pourrait apparaître comme un repli de terrain, marqué par une ligne blanche continue ou pointillée<sup>63</sup>. Il arrive aussi que des furies, à l'image du satyre sur le skyphos, tendent les bras vers les

61. On notera que les attestations du motif que nous étudions ici se déploient plus particulièrement entre le pays falisque, Vulci et surtout Orvieto, suivant un axe essentiel dans la production de céramique à figures rouges : voir GILOTTA 2003, notamment p. 221-222; ADEMBRI 2014, p. 375, n. 46.

62. Pour une mise au point récente sur la céramique paestane et ses éléments de langage, voir DENOYELLE 2011, notamment p. 45-47.

63. Cet effet de disposition échelonnée des personnages suivant des lignes de relief du terrain est bien attesté déjà dans la céramique attique du <sup>v</sup>e siècle av. J.-C., comme sur le cratère des Niobides du Louvre, qui reprend sans doute des innovations de la peinture contemporaine (DENOYELLE 1997, p. 11-12 et p. 16). Dans le domaine étrusque, la représentation qui se rapproche le plus de cette disposition est le miroir de Bolsena représentant les frères Vibenna et Cacus, avec apparition à l'arrière-plan d'un personnage grimaçant, qui s'appuie sur les rochers; cette image n'est pas sans présenter d'étroites analogies avec celles que nous analysons ici (par la réduction de l'apparition à la tête et aux mains et par la nature monstrueuse de la figure). Voir notamment DOMENICI 2009, p. 119-120, avec bibliographie. Voir également, pour une représentation comparable, *Etruskische Spiegel*, IV,



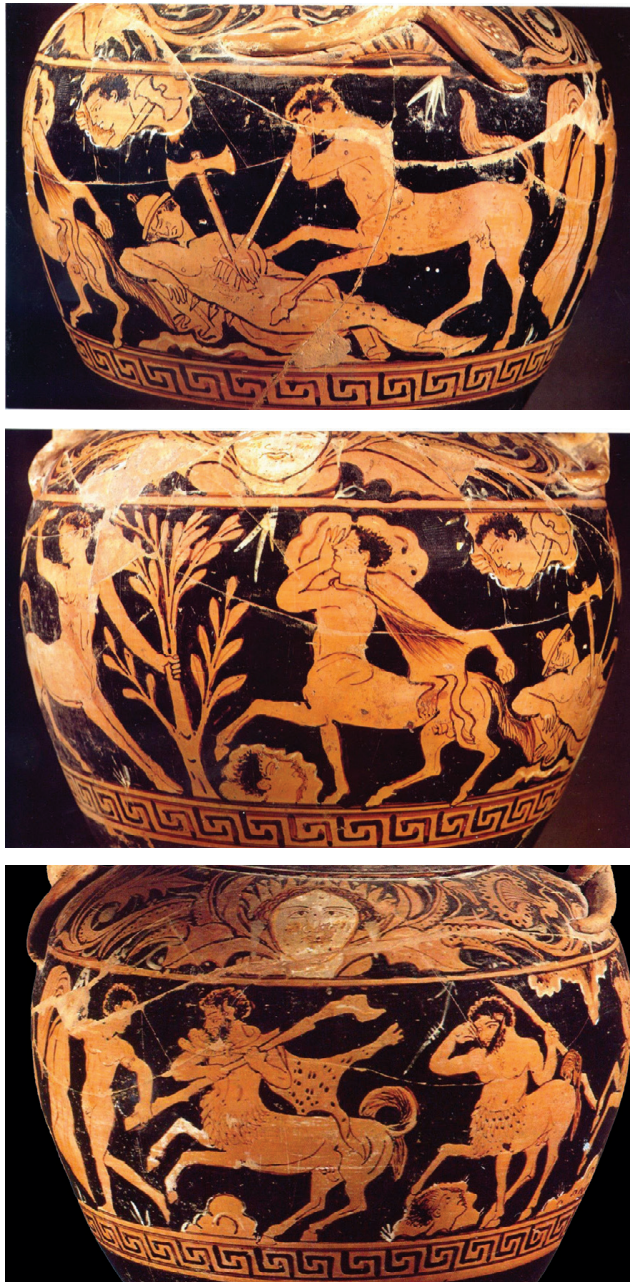


**Fig. 13** – Miroir. Rome, musée national étrusque de Villa Giulia  
(cliché : © Universitätsbibliothek Heidelberg, E. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, IV, pl. CCXCI, A).

personnages de la scène principale, établissant ainsi une sorte de contact avec eux<sup>64</sup>. Ces dispositifs se retrouvent sur un certain nombre d'images étrusques, qui se ressentent de l'influence méridionale. C'est le cas d'un stamnos étrusque à figures rouges, vase éponyme du Peintre de Settecami. Les fenêtres ouvertes au centre de la scène sont la transposition la plus nette du motif des ouvertures paestanes<sup>65</sup> : sur la première face apparaissent Tinia et Uni (fig. 11), sur l'autre face un personnage masculin dont le bras, là aussi, débord le cadre et entre dans l'image principale, ainsi que les quatre chevaux d'un quadriges dont, comme sur le tableau de Füssli, seules émergent les têtes (fig. 12)<sup>66</sup>. D'autres images reprennent la simple ligne continue, comme un miroir découvert à Cerveteri représentant Aplu et Artumes face au serpent Python (fig. 13) ; dans la partie supérieure figurent un satyre et un personnage féminin, sans doute une ménade<sup>67</sup>. Comme sur une amphore de Capoue<sup>68</sup>, la main du satyre est posée sur la ligne continue et le bâton qu'il tient entre dans la scène principale. Plusieurs autres miroirs représentent volontiers un personnage dans la partie supérieure, solution efficace de remplissage du sommet arrondi du champ figuré<sup>69</sup>.

pl. CCCL.

64. Voir par exemple l'amphore à col de l'atelier d'Astéas et Python, conservée au Getty Museum : TRENDALL 1987, p. 183-184, n° 418, pl. CXXIXa ; AELLEN 1994, p. 29, n° P 9, pl. XV.
65. *Exposition Orvieto* 1982, p. 91-93 (B. Adembri) ; FERUGLIO 1995, p. 68, fig. 37a-b.
66. Les deux ouvertures n'ont pas exactement le même statut : d'un côté une épiphanie divine, de l'autre un motif plus prosaïque, qui fonctionne comme élément de décor (le quadriges d'Achille). Sur ce motif des têtes de chevaux insérées dans le fond de l'image, voir HERBIG 1927 ; BEAZLEY 1947, p. 130-131 ; BONAMICI 2002, p. 87-88.
67. Rome, Musée national étrusque de Villa Giulia, inv. 51109 : *Etruskische Spiegel*, IV, pl. CCXCI, A ; PFISTER-ROESGEN 1975, p. 45-46 et p. 132, n° S 26, pl. XXVIII-II ; KRAUSKOPF 1984, p. 339, n° 11. La datation du miroir dans la seconde moitié du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C. nous semble trop haute, au vu des parallèles italiotes du iv<sup>e</sup> siècle av. J.-C.
68. Capoue, musée archéologique, inv. 7559 – amphore à col attribuée au Peintre de Karlsruhe B 2400 : TRENDALL 1967, p. 331, n° 767 ; AELLEN 1994, II, p. 210 n° 67, pl. LXXXIII ; voir également ADEMBRI 1981, p. 16.
69. Parmi les éléments qui se rapprochent le plus du motif étudié ici, citons une tête de Silène (*Etruskische Spiegel*, II, pl. CCXII), comparable à celles qui apparaissent à Orvieto sur des vases de céramique argentée (MICHETTI 1996, p. 151-154, fig. 5, fig. 4-5 ; 2005, p. 126-131, fig. 28-30) et sur le sarcophage de Torre San Severo (COLONNA 1985, p. 121-122, n. 86, fig. 10) ; la furie sur un miroir du musée du Vatican (*Etruskische Spiegel*, IV, pl. CCCLXXXI) ; la tête au centre d'un disque sur un miroir du musée du Louvre (*Etruskische Spiegel*, IV, pl. CCCXCIX ; EMMANUEL-REBUFFAT 1988, p. 48-50, n° 11, fig. 11a-b, avec une interprétation sans doute réductrice). Un autre motif récurrent est Thesan et son quadriges, autre apparition de chevaux : voir



**Fig. 14-16** – Peintre de la Centauromachie, amphore à figures rouges. Florence, musée archéologique national (cliché : d'après MARTELLI 1987).

Le skyphos du Louvre se distingue de ces images et des précédents italiotes par le traitement original de l'espace, le fond semblant se déchirer ou du moins s'ouvrir. L'ouverture est soulignée par des renflements qui pourraient passer pour des nuées. Ce procédé se retrouve sur quelques autres images étrusques, qui confirment l'importance nouvelle accordée à l'arrière-plan du champ figuré. Sur ces documents, qui représentent des scènes de bataille et de mise à mort, le nouvel espace qui s'ouvre au fond de l'image n'est plus un espace dionysiaque ou génériquement divin, mais l'au-delà

CRISTOFANI 1985, notamment p. 5.

qui attend les défunts : non plus seulement une ouverture d'où surgissent des personnages, mais aussi une ouverture par laquelle certains personnages sont destinés à disparaître.

Les représentations les plus complexes se trouvent sur deux amphores à figures rouges d'Orvieto, datées du troisième quart du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et attribuées au Peintre de la Centaouromachie. La première, découverte dans la tombe Golini I, porte sur la panse une frise continue mettant en scène six centaures et deux hommes, ainsi que trois têtes isolées<sup>70</sup>. La scène la plus intéressante figure sur le côté, au niveau de l'attache de l'anse (fig. 14). Un homme coiffé d'un bonnet ou d'un casque est allongé, nu, sur sa tunique qui couvre probablement un rocher. Il semble dormir, la main sur sa poitrine tenant le manche d'une double hache. Il a trois trous rouges au côté droit, transpercé par le trident d'un centaure. Le visage de l'homme paraît animé d'une grimace, mais on ne sait si l'homme a été frappé dans son sommeil ou s'il est représenté déjà mort<sup>71</sup>.

Juste au-dessus, dans une ouverture du fond, apparaît le visage d'un homme ayant le même attribut de la double hache. La duplication de la figure ne fait donc aucun doute mais le statut ontologique de l'apparition n'est pas aisé à préciser. Davantage qu'une émanation onirique du personnage endormi, comme cela a été avancé<sup>72</sup>, nous y verrions plus logiquement l'âme, la *psychè* du personnage gisant, son *eidôlon* – ce qu'en étrusque on appelait *hinhial* – figurée après la mort<sup>73</sup>. Il ne s'agit pas en effet d'une tête purement symbolique. La main qui vient s'appuyer sur l'ouverture rend celle-ci tangible et invite à imaginer la présence du corps derrière le fond, dans un espace autre où évoluent désormais ces ombres, qui gardent (pour un temps?) un droit de regard sur l'univers qu'elles quittent<sup>74</sup>.

L'interprétation de la scène du vase est rendue d'autant plus difficile que deux autres têtes apparaissent, cette fois en partie basse, sur le mode de l'*anodos*; elles s'insèrent dans une ouverture comparable à celle où s'inscrit le personnage à la hache. Les deux têtes semblent dialoguer, l'une avec le personnage à la hache (fig. 15), l'autre avec un centaure (fig. 16). Cette position a incité à y voir des têtes vaticinant, telles qu'on les connaît par ailleurs en Étrurie<sup>75</sup>. Toutefois, la présence de deux têtes, soigneusement distinguées par la coiffure, rend cette hypothèse moins plausible, et il semble plus logique d'y voir là aussi des apparitions d'outre-tombe, en dépit de la difficulté qu'il y a à les relier à des figures présentes sur le vase (homme ou centaure).

Cette hypothèse est renforcée par la répétition du motif sur la seconde amphore analogue<sup>76</sup>. Il s'agit cette fois proprement d'une centaouromachie, où les monstres affrontent des guerriers en armes. Deux têtes apparaissent dans des nuages au niveau du sol; l'une d'elles est casquée, et correspond peut-être au guerrier combattant à côté, dont elle anticipe en quelque sorte la défaite. Il est plus difficile d'attribuer la seconde tête à l'un des combattants.

La complexité de la scène et l'insistance sur les aspects eschatologiques ou ésotériques sont révélatrices de la culture des commanditaires du vase<sup>77</sup>, qui adaptent des solutions empruntées aux images de Grande-Grèce. Davantage encore que sur le skyphos du Louvre, plusieurs détails iconographiques témoignent ici, par-delà la différence de traitement du motif, de la familiarité du

70. Florence, Musée archéologique national, inv. 70529 : ADEMBRI 1981, *passim*, fig. 1-4; *Exposition Orvieto* 1982, p. 85-87 (B. ADEMBRI); MARTELLI 1987, p. 228-299, p. 327, n° 175 (M. Cristofani); FERUGLIO 1995, p. 67-68, fig. 33a-d.

71. Sur cette iconographie du dormeur frappé, voir ADEMBRI 1981, p. 16. La position du personnage et l'inquiétude de son sommeil ne sont pas sans évoquer la figure de la dormeuse de Füssli : le trident vient frapper là où le démon oppresse.

72. MASSA-PAIRAULT 1985 p. 69, n. 72; MASSA-PAIRAULT 1992, p. 136-137, fig. 121-122.

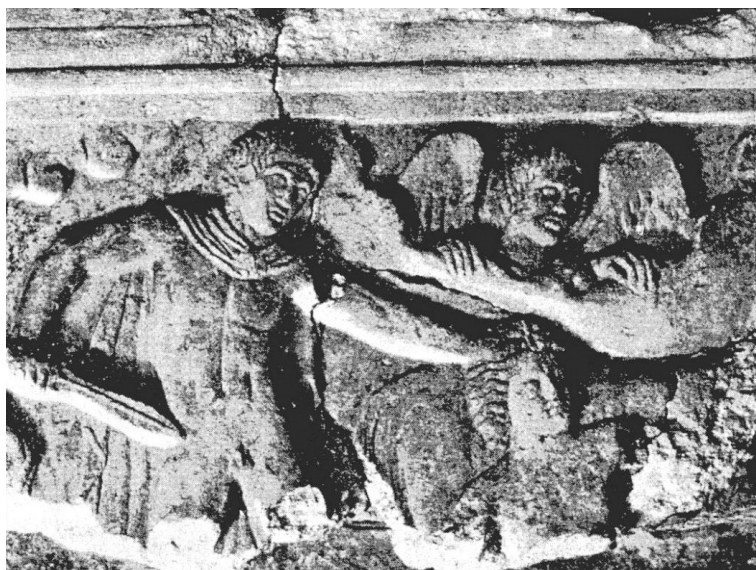
73. Sur ce terme, interprété à la lumière des parallèles d'Italie méridionale, voir COLONNA 1980, p. 174-179.

74. La même idée se retrouve, avec un autre artifice de représentation, dans la tombe François de Vulci, au cœur de la scène du sacrifice des prisonniers troyens : à l'arrière-plan, derrière un passage symbolisé cette fois par Vanth et Charun, les deux démons gardiens de la porte, l'ombre de Patrocle (comme le précise la didascalie : *hinhial Patruclès*) assiste à ses funérailles. Nous suivons ici la lecture d'Agnès Rouveret qui rappelle qu'il s'agit là d'une transposition quasi littérale (*etrusco more*) de l'*Illiade* (ROUVERET 2002).

75. MASSA-PAIRAULT 1992, *loc. cit.*; MICHETTI 1996, p. 153-157. Sur l'iconographie des têtes vaticinant, voir notamment DE GRUMMOND, 2011.

76. Orvieto, Musée archéologique national, inv. 4036. Voir ADEMBRI 1981, *passim*, fig. 5-8, dont nous suivons l'interprétation.

77. Voir sur ce point MASSA-PAIRAULT 1992, p. 137-138; GILOTTA 2003, p. 221.



**Fig. 17** – Sarcophage des Amazones. Rome, musée national étrusque de Villa Giulia (cliché : © MiBAC. Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Photo Mauro Benedetti).

peintre avec les schémas de la céramique d'Italie méridionale<sup>78</sup>. Ainsi, les ouvertures dans lesquelles s'inscrivent les têtes présentent un tracé ondulé, souligné par un trait blanc, qui se retrouve fréquemment, comme nous l'avons montré, pour mettre en évidence le relief derrière lequel se dissimule le corps des figures en buste sur les vases italiotes. La main du personnage à la hache qui s'appuie sur le rebord de la « fenêtre » (fig. 14) se retrouve également, nous l'avons rappelé, sur certaines représentations paestanes ou campaniennes<sup>79</sup>; elle prend toutefois ici une importance particulière, contribuant à renforcer la matérialité ambiguë du fond qui s'ouvre.

Notons enfin qu'à la différence des images italiotes (et du skyphos du Louvre), les têtes isolées se détachent non pas sur le vernis noir, mais sur le fond épargné, qui devient ainsi plus visible et plus concret; les têtes sont dès lors traitées au trait. Toutefois, comme pour compenser cette absence du fond noir et pour que les visages se détachent mieux, des hachures viennent souligner le profil des personnages. Peut-être s'agit-il aussi d'évoquer leur aspect ombreux, en une véritable skiagraphie<sup>80</sup>?

La dimension funéraire du motif se retrouve sur un sarcophage de Vulci, provenant de la tombe des Inscriptions et datant du troisième quart du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>81</sup> Sur les quatre côtés de la cuve sont ménagés des panneaux en retrait, où figure en relief une amazonomachie; les bordures en saillie sont laissées vides sur les petits côtés, mais occupées sur chacun des deux longs côtés par des démons masculins ailés, qui encadrent (et semblent observer) les combattants. Les figures des guerriers et des Amazones se détachent sur un fond neutre, que viennent toutefois caractériser dans la partie supérieure et sur les côtés<sup>82</sup> des séries de renflements circulaires, que l'on peut interpréter

78. Cette culture figurée est décelable aussi dans les deux têtes au milieu des rinceaux qui décorent les épaules des deux vases (ADEMBRI 1981, p. 14), et qui pourraient faire écho aux têtes isolées de la scène figurée.

79. Voir également ADEMBRI 1981, p. 16, n. 30.

80. On notera d'ailleurs que le procédé ne se retrouve pas sur le visage du centaure qui porte le rocher, près du personnage à la double hache, dont il apparaît comme une figure inversée (fig. 15). La disposition des figures renforce l'idée de profondeur de la scène : la tête du centaure se détache devant le rocher, qui se détache sur le fond noir, où est ménagée l'ouverture (comparable au rocher par la forme et la couleur) dans laquelle surgit le personnage – soit quatre plans.

81. Rome, Musée national étrusque de Villa Giulia, inv. 64174. Voir notamment BARTOCCINI 1961, p. 279-280, fig. 15,3-16,1; 1965; NIELSEN 1990, p. 46, fig. 3a-d; BRENDÉL 1995, p. 384-385, fig. 296; VAN DER MEER 2004, p. 37, fig. 14-15, et p. 157 (G 15).

82. Toute la partie basse du sarcophage est lacunaire, mais il semble, sur un des deux côtés courts, que le motif se prolongeait



**Fig. 18** – Hélène sortant de l'œuf. Métaponte, musée archéologique national (cliché : su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali – Direzione Generale Musei – Polo Museale Regionale della Basilicata ; reproduction interdite).

comme des nuages enveloppant la bataille et signifiant l'approche de la mort<sup>83</sup>. La confirmation de cette interprétation est donnée par une figure de démon féminin ailé, qui surgit d'un de ces nuages (fig. 17). Elle surplombe une Amazone tombée à terre qu'un Grec saisit aux cheveux et s'apprête à achever d'un coup d'épée; figure spéculaire des spectateurs que nous sommes, le démon semble observer passivement la scène, les deux mains posées sur le rebord du nuage<sup>84</sup>. Mais l'impassibilité du démon est trompeuse : elle attend que la guerrière succombe pour s'emparer d'elle.

Cette lecture se trouve corroborée par d'autres images comparables qui, si elles ne reprennent pas à l'identique le motif de l'ouverture du fond de l'image, témoignent de la valeur attribuée au fond même indistinct de l'image, conçu comme une échappée vers l'au-delà. C'est ainsi par exemple que le décor peint du sarcophage du Prêtre, provenant de la tombe des Partunu à Tarquinia et de peu antérieur au sarcophage de Vulci, nous montre une autre amazonomachie qui se développe sur trois côtés de la cuve<sup>85</sup>. En plusieurs endroits de la bataille<sup>86</sup> surgissent de l'arrière-plan des démons ailés,

pratiquement jusqu'au sol. Comme le montre un fragment subsistant entre les jambes d'un guerrier, il n'est pas exclu que d'autres éléments chargés de sens aient figuré au niveau du sol : BARTOCCINI 1965, p. 83-84, fig. 7.

83. Voir en ce sens BRENDEL 1995, p. 384, qui rappelle les précédents homériques et les parallèles iconographiques étrusques. À l'exemple cité de la tombe de l'Ogre et à celui de la tombe Golini I (celle-là même où était déposée une des amphores d'Orvieto examinées plus haut) et peut-être de la tombe des Hescanas (FERUGLIO 2003, p. 124, fig. 4a-b), on ajoutera notamment celui de la tombe du Quadrigé infernal de Sarteano : MINETTI 2006, p. 38.

84. Là encore, la pose reprend celle des furies sur les vases italiotes, comme sur l'amphore du Peintre de l'Oreste de Genève : TRENDALL 1987, p. 57-59, n° 1, pl. XV; AELLEN 1994, p. 210, n° 67, pl. LXXXIII.

85. BLANCK 1982 (qui signale p. 20, n. 29, le lien avec le sarcophage de Vulci) et 1985. Sur le quatrième côté est représentée une autre version du sacrifice des prisonniers; comme dans la tombe François (voir *supra* note 74), l'ombre de Patrocle est représentée à l'arrière-plan, caractérisé là aussi comme espace appartenant déjà à l'au-delà.

86. Les démons apparaissent au centre et sur le bord droit du long côté secondaire, sur les deux côtés courts, sur au moins le bord gauche du long côté principal. Une figure de démon, la main tendue en un geste rapace, fait – à gauche de la scène du sacrifice

à la peau bleue, qui saisissent les guerriers tombés – soit l’instant qui suit celui représenté sur le sarcophage de Vulci. Cette insistance sur le destin funèbre des guerriers, s’il trouve des antécédents dans la tradition littéraire et figurée grecque (il suffira de citer le cas de Sarpédon, illustré par Euphronios), apparaît profondément ancrée dans la pensée étrusque. Rappelons le témoignage de Tite-Live, qui raconte comment des prêtres étrusques s’étaient présentés sur le champ de bataille déguisés en démons menaçants, prêts à emporter les Romains<sup>87</sup>.

Il est remarquable que le sculpteur du sarcophage de Vulci ait choisi le moment qui précède l’irruption du démon. Par sa tranquille position d’attente, à l’arrière-plan de la bataille qui fait rage, le démon signifie clairement que deux temporalités sont à l’œuvre au sein de l’image, le temps rapide de l’affrontement et le temps autre, définitif, de cet espace de la mort. L’inquiétante étrangeté de ce surgissement est remarquablement rendue par le traitement du relief. Afin de créer l’illusion de la profondeur (et alors même que le démon est pratiquement sur le même plan que le guerrier), le sculpteur a légèrement bombé l’espace sur lequel s’appuie le démon, au-dessus de la tête de l’Amazone<sup>88</sup>. Ce renflement renforce l’impression d’une nuée ou d’une membrane prête à se déchirer complètement. La position du démon n’est pas sans évoquer celle d’Hélène dans l’œuf éclos de la tombe de Métaponte (fig. 18)<sup>89</sup>. Cette venue au jour d’Hélène, prête à naître, les mains posées sur le rebord de la coquille en partie brisée, est précisément le mouvement inverse de celui opéré par le démon de Vulci, qui n’attend que de retourner avec l’Amazone au fond de l’image, dans la nuit extérieure.

## LE RÔLE DU CADRE DANS LA MOSAÏQUE : SIMULTANÉITÉ DES ESPACES ET EXPÉRIENCES DISJOINTES

« Ὅστις μὴ ἀσπάζεται τὴν ζωγραφίαν, ἀδικεῖ τὴν ἀλήθειαν, ἀδικεῖ καὶ σοφίαν, ὁπόση ἐς ποιητὰς ἤκει—φορὰ γὰρ ἴση ἀμφοῖν ἐς τὰ τῶν ἡρώων ἔργα καὶ εἶδη—ξυμμετρίαν τε οὐκ ἐπαινεῖ, δι’ ἣν καὶ λόγου ἢ τέχνη ἄπτεται.

Quiconque méprise la peinture fait injure à la vérité, fait injure également à toute la sagesse (*sophia*) qui est accordée aux poètes – car l’apport des peintres et des poètes est égal en ce qui concerne les exploits et les portraits des héros – et ne sait pas faire droit à la science des proportions (*symmetria*) par laquelle l’art touche aussi à la raison (*logos*). »  
Philostrate, *Imagines*, Prologue, 1.

Quand on parcourt les musées et les sites d’Afrique du Nord, force est de constater la richesse polymorphe qui se dégage des pavements de mosaïque. L’espace plastique manié par les artistes mosaïstes, fruit d’un travail de composition, de jeu et d’exploitation d’une forme spécifique et originale dans la culture romaine, témoigne d’une pensée artistique dont il formait l’objet. Cette pensée se fonde sur une longue tradition qui renvoie à une classe de formes, d’espaces et de lieux chargés de significations, traversés par une émotion religieuse. Dans certains cas, cette appréciation intellectualisée se devine à une allusion savante – inscription, détail pictural –, dans

des prisonniers troyens (dont il attend de s’emparer) – le lien formel avec l’amazonomachie.

87. Liv., VII, 17, 2-5. L’épisode date de 356 av. J.-C. et est donc pratiquement contemporain des peintures du sarcophage du Prêtre. Voir notamment KRAUSKOPF 1998, p. 364, n. 27.

88. Comme pour le passage du fond noir au fond rouge sur les amphores d’Orvieto, ce nouveau plan introduit dans l’image entraîne une inversion de technique : alors que les autres nuages se détachent en plein sur le fond, celui-ci est dessiné en creux.

89. BOTTINI 1988; 1992, p. 75-84, fig. 10. Notons que l’œuf d’Hélène (fermé, mais portant le nom d’*Elinai*) est attesté dans le même contexte culturel que les représentations étrusques que nous avons analysées, au centre du décor d’un stamnos du Peintre de Settecami : MARTELLI 1987, p. 218 et 323, n° 166 (M. CRISTOFANI); MASSA-PAIRAULT 1992, p. 134, fig. 118-120.



Fig. 19 – Mosaïque de la Jonchée, Cherchel. Parc de la mosaïque.

d'autres cas à l'utilisation d'un grand thème populaire, mais elle est toujours portée par un langage pictural singulier qui s'exprime par un travail subtil de surface où le cadre joue un rôle fondamental, à l'exception d'une œuvre, un *unicum* jusqu'à présent : la mosaïque de la Jonchée de Cherchel (fig. 19) qui figure un amas de branches feuillues parsemé de fleurs. On sait que le cadre a pour fonction d'autonomiser l'image qu'il enferme par rapport à son environnement, nous permettant par exemple de voir une marine accrochée sur une tapisserie de fleurs sans y percevoir d'incongruité. La mosaïque de la Jonchée présente une particularité singulière qui la distingue des autres pavements : elle n'est pas délimitée par un cadre mais par les murs de l'espace qu'elle décore. Par cet artifice, le *pictor* de la Jonchée joue du rapport à l'espace architectural en conviant l'observateur à confondre l'espace pictural et l'espace réel. Il va plus loin en suggérant qu'il a figuré une portion de nature qui se prolonge au-delà des murs de la pièce, immergeant ainsi l'observateur dans un espace imaginaire.

Deux procédés picturaux président à la conception de cette image : l'absence du cadre et la métonymie picturale par la représentation d'une couche de feuillage évoquant, comme un signe, l'ensemble des éléments d'un récit mythique<sup>90</sup>. L'absence de cadre est donc un choix pictural qui participe à l'élaboration d'une image jouant sur la confusion entre l'espace et la temporalité de l'observateur et ceux du récit mythique.

Cette éliion du cadre est révélatrice de la compréhension profonde qu'avaient les mosaïstes romains de sa fonction visuelle : créer une distinction claire entre l'espace physique de la pièce décorée et l'univers propre de l'image et par là même représenter sur une seule image des notions

90. MALEK 2003; FERDI 2005.

distinctes ou des expériences disjointes dont ils voulaient distinguer, souligner, masquer ou nuancer les rapports qu'elles entretenaient entre elles.

La mosaïque de la Jonchée de Cherchel est donc symptomatique de la maîtrise d'un langage figuratif qui s'exprime par un travail de composition des surfaces internes de la mosaïque dont le caractère volontaire s'impose à tous les observateurs. Nous tenterons de le montrer à la lumière de six mosaïques choisies. Notre lecture s'en tiendra à un niveau d'interprétation relativement modeste pour souligner les modalités du travail de composition des formes sous-tendu par le jeu subtil des encadrements à la fois décoratifs et signifiants.

Mais avant de dévoiler les différentes formes d'encadrement que les mosaïstes africains ont élaboré, une question essentielle doit être soulevée : celle de l'observateur.

Toute représentation suppose un observateur, et la manière dont un objet est représenté indique de quel point de vue l'observateur est censé le découvrir. Dans sa *Leçon d'anatomie du docteur Deyman*, Rembrandt a représenté un cadavre vu en raccourci. Son image occupe un espace vertical sur le tableau lorsqu'il est exposé sur un mur. La représentation suggère néanmoins que le corps de ce personnage est posé à l'horizontale sur une table et que l'observateur est debout à ses pieds. Le fait de poser la toile sur le sol ne modifie pas la perception que nous avons d'une figure allongée que regarde un observateur debout, à quelque distance, à ses pieds. Ceci tient à deux choses : l'indication par toute représentation d'une position relative de l'objet et de l'observateur, et la loi psychologique d'invariance des formes qui permet de reconnaître un carré incliné quand on nous présente le dessin d'un losange.

Bien entendu, la perspective géométrique permet une disposition très précise des postures relatives de l'objet représenté et de l'observateur, mais elle n'est pas indispensable. Les mosaïques romaines nous donnent à voir des personnages ou des animaux debout sur leurs pieds, donc verticaux, représentés dans un plan horizontal, exactement comme nous regardons les photographies dans un journal posé sur une table. Cette convention n'est pas plus gênante, pour quiconque en a l'habitude culturelle, que celle qui consiste à reconnaître l'étendue horizontale de la mer quand elle est représentée par une tache de couleur sur une toile verticale.

Quant à la position de l'observateur qu'indique l'objet représenté, il ne faut surtout pas la confondre avec celle du spectateur de l'image : nous pouvons regarder de biais une image présentant une personne vue de face, et nous la voyons comme un observateur qui serait en face d'elle – et non de trois quarts. Le regard transporte par l'imagination le spectateur jusqu'à la position de l'observateur, ce qui fait dire à R. Arnheim que « [l]a perception est finaliste et sélective : en regardant un objet, nous allons vers lui. D'un doigt invisible, nous traversons l'espace qui nous entoure, nous nous transportons vers les lieux éloignés où se trouvent les choses, nous les touchons, nous les saisissons, palpons leurs surfaces, en parcourons leurs contours, en explorons la matière. Il s'agit là d'une occupation éminemment active<sup>91</sup>. » Cette remarque éclaire profondément un aspect très caractéristique de l'art figuratif des mosaïstes romains.

### *Un encadrement, mais pas seulement*

La bordure de la mosaïque des Échansons servant à boire de Dougga<sup>92</sup> (fig. 20) se caractérise par un motif géométrique avec un effet de perspective axonométrique. Alors même que la scène centrale du pavement privilégie une orientation, la bordure fait émerger un espace construit par rapport à une succession de points de vue différents. Lorsqu'il est placé sur le côté long du pavement, l'observateur voit émerger le motif géométrique en trois dimensions ; en revanche, quand il regarde la bordure

91. ARNHEIM 1969, p. 27.

92. La mosaïque des Échansons (350 x 190 cm, fin III<sup>e</sup> siècle) décorait une des pièces de la maison qui porte son nom. Elle est connue pour sa devise « Bois, tu vivras » inscrite sur les amphores que portent les serviteurs. YACOUB 1995, p. 241-242, fig. 125 ; BLANCHARD-LEMÉE *et al.* 1995, p. 77, fig. 48.





Fig. 20 – Mosaïque des Échansons, Dougga. Tunis, musée du Bardo (d'après M. YACOUB, 1995, fig. 125 p. 242).

opposée de ce même point d'observation, le motif perd de son relief. C'est donc en marchant le long du pavement que le motif se présente en axonométrie et prend toute son amplitude, selon une succession de points de vue. À l'angle de la mosaïque, l'introduction de la diagonale dans le motif géométrique assure le changement d'orientation ; l'emploi de la diagonale est un procédé courant des mosaïstes pour masquer l'interruption visuelle.

Cet exemple de bordure présentant un relief en trompe-l'œil témoigne de l'intérêt que peut prendre la texture d'un cadre qui joue du regard de l'observateur, l'invitant à le découvrir en se déplaçant, lui conférant ainsi une prégnance visuelle propre, supérieure ou égale à la scène qu'il encadre. La mobilité qu'il induit convie, quand il se transforme en frise figurée, à une promenade métaphorique dans un espace-temps imaginaire.

Rappelons que la mosaïque de pavement est indissociable de son cadre architectural. Le *pictor* mosaïste, conscient de sa contexture, use d'artifices visuels, grâce à des procédés picturaux spécifiques<sup>93</sup>, pour introduire des points de vue différents, car mobiles, tout en créant une image qui devait apparaître, et dès le premier regard, cohérente dans son ensemble. Une maîtrise des mécanismes de cadrage, même les plus simples, peut représenter à l'œil des notions complexes.

### *De la continuité du temps*

La mosaïque de Neptune et les Saisons de La Chebba<sup>94</sup> (fig. 21) décorait une grande salle à colonnade d'une vaste villa – sur laquelle malheureusement nous ne possédons que très peu d'informations – qui dominait la mer.

Sur ce pavement, les mécanismes de cadrage sont de trois ordres : les cadres circulaires qui enferment le groupe central, les cadres en mandorles entourant une figure en pied, et enfin les rinceaux en mandorles qui se prolongent en direction les uns des autres en fines tiges qui se touchent à peine, introduisant une tension à leurs extrémités – tension qui souligne l'existence virtuelle d'un rinceau redoublant le cadre du groupe central tout en réunissant chacune des mandorles.

Quand on regarde plus attentivement l'image, on s'aperçoit qu'elle possède en fait un niveau

93. Le mosaïste construit son image en organisant des unités visuelles issues d'homologies formelles telles que la taille, la forme, la couleur ou la direction.

94. POINSSOT 1958, p. 56. ; BLANCHARD-LEMÉE *et al.* 1995, p. 129 et fig. 90-91, p. 132-133.



**Fig. 21** – Mosaïque de Neptune et les Saisons, La Chebba. Tunis, musée du Bardo (cliché : Bardo National Museum / CC BY-SA [<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/>]).

de complexité supérieur. Quatre paires de figures représentant un homme et un animal, disposés en croix, forment deux axes : l'un vertical l'autre horizontal. Chaque figure de la paire est séparée par une plante, roseau, rosier, vigne, etc. Ces végétaux ont la même épaisseur et la même finesse que celles des tiges en rinceaux et du fait de leur courbe induisent un mouvement en direction des rinceaux qui entourent les figures en pied sans pour autant les rejoindre, introduisant à leur tour une autre tension visuelle. Elles suggèrent l'existence de cadres réunissant un animal et un personnage de part et d'autre de chacune des figures, revêtues d'attributs symboliques, inscrites dans une mandorle, invitant à lire la composition comme un ensemble dont chaque angle serait autonomisé. Ce mode de lecture entre en tension avec le précédent : la liaison visuelle entre les mandorles et le médaillon central.

L'examen de la signification des différents personnages en fonction de leurs attributs permet de comprendre le sens de cette tension.

Cette image présente au niveau phénoménal des scènes de la vie à la campagne qui, pour la plupart d'entre elles, peuvent être rattachées à une saison : le ramasseur d'olive et le sanglier à l'hiver, les vendanges et la panthère dionysiaque à l'automne, la moisson et le lion à l'été et enfin la cueillette des roses et le chien au printemps. On observe que chaque paire appartient à deux saisons. Cette liaison est légèrement plus faible que celle entre les deux figures de part et d'autre du roseau, des épis de blé ou du rosier. Le premier cadrage introduit une séparation forte des saisons indiquant une autonomie de l'une par rapport à l'autre. Le regroupement des ensembles homme-animal rappelle que, dans l'ordre de la durée sensible, les saisons se rattachent l'une à l'autre. Cette volonté de masquer l'unité profonde des saisons est particulièrement soulignée par un jeu d'encadrement en tiges qui fait se réunir les quatre paires et le médaillon central par des saisons.

La mosaïque de La Chebba met sous les yeux du spectateur une démonstration visuelle de la continuité profonde de l'année au-delà de l'illusion apparente de la séparation des saisons, illusion qui s'impose pourtant à la conscience immédiate lorsqu'elle distingue le temps de l'hiver, du printemps, de l'été et de l'automne. Représenté au centre de la composition, Neptune apparaît



**Fig. 22** – Mosaïque du Génie de l'Année et les quatre Saisons, El Jem. Tunis, musée du Bardo (d'après M. BLANCHARD-LEMÉE *et al.* 1995, fig. 17-18, p. 42-43).

comme l'ordonnateur de celle-ci. Immuable sur son char, il assure la continuité et la pérennité des quatre Saisons et, par là même, des travaux agricoles qui accompagnent chacune d'elles. Régulateur des eaux marines et des eaux douces qui fécondent les terres labourées, le dieu marin est honoré, simultanément, par les pêcheurs et les laboureurs.

Les cercles qui scandent la bordure extérieure de l'image renvoient par leur forme au médaillon central. Cette bordure se veut discrète avec ses motifs simples traités finement ; elle est doublée par de fines lignes de méandres et de postes qui s'associent au thème aquatique présidant à la composition.

Cet encadrement est radicalement différent de celui, particulièrement prégnant, de la mosaïque du Génie de l'Année d'El Jem<sup>95</sup> (fig. 22), autre chef-d'œuvre des ateliers de Byzacène, et hymne au temps cyclique. Il contraste par son décor avec la composition végétale qu'il enserme, où les tiges donnent lieu à un enchaînement de courbes et contre-courbes qui se ramifient et s'entrelacent pour se déployer en un réseau linéaire régulier dont la dynamique semble sans cesse se renouveler, créant finalement une impression de sérénité pour l'œil qui la regarde. Sérénité mise à mal à sa périphérie par sa bordure, qui place au contraire le spectateur en situation instable. Cet inconfort est généré par l'ambiguïté visuelle que créent les solides en perspective cavalière agrémentés de svastikas tournoyants qui poussent le spectateur vers le tapis végétal pour retrouver son équilibre, l'invitant à concentrer son regard vers le centre de la composition.

L'image se caractérise par un réseau arachnéen formé par des ramifications de tiges d'acanthé. Le fond végétal est construit selon les axes diagonaux, matérialisés par des figures répétitives disposées suivant une diagonale. La stylisation de son dessin évoque plus nettement les axes structurants de l'image et l'insertion de figures qui font sens et qui confèrent à l'ensemble une signification particulière.

95. BLANCHARD-LEMÉE *et al.* 1995, p. 41 et fig. 17-18, p. 42-43.



**Fig. 23** – La traversée heureuse de Léandre, Dougga.  
Tunis, musée du Bardo (d'après M. YACOUB, 1995, fig. 82, p. 167).

On observe cinq unités. En partant de la bordure vers le centre du pavement, se succèdent les têtes d'Océan, les Bacchantes, les Saisons, les Génies et enfin le Génie de l'Année dans son médaillon.

La trame arachnéenne associe ces différents éléments en les insérant dans ses volutes, formant ainsi des cercles concentriques autour du Génie de l'Année. Celui-ci se caractérise visuellement par son cadre richement décoré d'une guirlande de fruits et de fleurs et par sa position centrale.

L'œil distingue tantôt des axes convergents vers la figure centrale, tantôt des cercles concentriques induisant un phénomène de rotation visuelle. Ce phénomène est accentué par le sens des éléments répétitifs. Quand l'observateur se positionne sur chacun des côtés du pavement, les figures se présentent à son regard selon une direction unique qui converge vers le médaillon. Inéluctablement, son regard est dirigé vers le centre du pavement, tout en procédant à une rotation visuelle.

Ces figures placées le long de la diagonale fonctionnent comme un vecteur fécondant. Au-delà de son aspect ornemental, la répétition des mascarons d'où s'échappent des rinceaux d'acanthes rappelle que l'élément liquide – dont l'élan vital est traversé par le flux dionysiaque des Ménades, le cycle des Saisons et la présence des génies – préside à toute fertilité.

Le mouvement circulaire manifeste l'écoulement du temps et les axes convergents indiquent le processus de la métamorphose, dont l'aboutissement est symbolisé par le Génie de l'Année couronné par une profusion de fruits et de fleurs qui évoque la corne d'abondance.

En tournant autour du pavement, l'observateur partagera cette expérience dans la durée; sa temporalité propre se confondra avec celle du récit de l'image, provoquant une métamorphose du temps et chargeant d'une signification métaphorique l'expérience du déplacement. Cette image n'offre pas une représentation de la métamorphose de la nature mais, plus directement, de son expérience sur un mode métonymique. Ces constructions picturales rendent possibles à la fois le déplacement dans l'espace du sujet et la transmutation de son identité.

Soulignons la capacité du mosaïste à jouer du regard de l'observateur en créant des ambiguïtés

visuelles générées par une savante manipulation du dessin géométrique qui sous-tend l'ensemble d'une composition *a priori* simple : celle de l'emboîtement d'un cercle dans un carré.

La première, nous l'avons évoquée, se situe dans le choix du motif de la bordure ; la seconde réside dans l'impression que donne à voir le tapis végétal qui semble s'enfoncer dans le sol ou au contraire se déployer vers le ciel, dématérialisant en quelque sorte le sol circonscrit dans l'encadrement, encadrement dont le traitement affirme au contraire la présence et l'horizontalité du sol par un redoublement de sa matérialité.

### *Quand le cadre est une frise paysagère...*

#### *La traversée*

La traversée heureuse de Léandre sur une mosaïque de Dougga<sup>96</sup> (fig. 23) nous est racontée aussi par une combinaison de deux figures simples : un cercle inscrit dans un carré. Elle rappelle celle de la mosaïque de Neptune et les Saisons de la Chebba et celle du Génie de l'Année d'El Jem, mais en jouant sur la couleur des fonds et en les transformant en frises figurées. À l'intérieur de la figure circulaire, le cortège des Néréides se détache sur un fond blanc alors que la figure de Léandre est représentée sur un fond bleu. Cette distinction par la couleur du fond permet de différencier l'espace océanique des Néréides et celui de Léandre. Malgré la détérioration du fond bleuté sur lequel est représenté le nageur, nous pouvons distinguer la représentation des ondes aquatiques par des traits courts et blancs. Malheureusement, il nous est impossible de reconnaître leur disposition sur le fond circulaire qui délimite l'espace de Léandre. En revanche, les ondes en lignes circulaires qui épousent la forme du cadre et qui se brisent à intervalles presque réguliers suggèrent le glissement sur les eaux des Néréides juchées sur leurs monstres marins. L'univers aquatique, délimité par un cadre circulaire, évoque deux espaces différents par les expériences qui s'y déroulent : celle du cortège marin des Néréides qui émerge à la surface des eaux et celle de Léandre qui nage pour rejoindre Héro sur l'autre rive de l'Hellespont. Les mouvements de son corps semblent former un cercle qui correspond à celui sur lequel il se détache : l'espace exprimé est celui de la traversée du héros à la nage<sup>97</sup>.

Les Néréides forment une ronde qui tourne dans les deux sens autour de Léandre : elles l'accompagnent tout au long de son voyage, et leur présence indique que les eaux sont calmes. Le cortège symbolise ainsi les traversées heureuses de Léandre. Nous sommes tentés d'imaginer, comme c'est souvent le cas sur les mosaïques africaines, que le mosaïste a représenté de manière régulière et uniforme sur tout le fond bleu les traits courts qui schématisent les ondes afin de suggérer un espace aquatique à trois dimensions : les eaux comme surface horizontale sur laquelle Léandre se déplace, les eaux comme surface illimitée – expérience qu'il connaîtra par la suite quand il se perdra dans l'obscurité – et enfin les eaux comme abîmes dans lesquelles le jeune amant va se noyer, profondeur renforcée par la couleur bleue<sup>98</sup>.

Le rivage que le jeune homme veut atteindre pour rejoindre Héro se trouve sur le pourtour de l'image, dans le cadre carré qui autonomise l'espace où sont figurés les quatre vents, les Néréides et Léandre. Le rivage est représenté par des oiseaux aquatiques dont certains rappellent des pluviers explorant de leurs longs becs le sable des grèves et qui évoquent un espace humide et marécageux, comme le sont les bords de fleuves et de rivières.

Ce dispositif se présente comme une frise qui suggère un espace fermé sur lui-même et que l'on

96. BLANCHARD-LEMÉE *et al.* 1995, p. 135 et fig. 100, p. 142.

97. Ovide, *Héroïdes*, v. 56, 81-82, 86 : « Déposant à la fois vêtements et peur, mes bras manœuvraient avec souplesse dans l'élément liquide. » ; « De nulle part, aucune voix ne venait à mes oreilles, aucun murmure sauf celui de l'eau déplacée par mon corps. Et déjà à la jointure des deux épaules, mes bras se fatiguaient ; d'un violent effort, je m'élève dressé à la surface de l'eau. » ; « Le pouvoir de ne pas sentir le froid du glacial abîme, l'amour me le fournit. »

98. Ovide, *Héroïdes*, v. 145-147, 161 : « Je ne réclame pas l'office d'une bête ou d'un navire pourvu que me soient données des eaux que puisse fendre mon corps. Nul concours ne m'est nécessaire : que j'aie la possibilité de nager ; à la fois je serai navire, rocher, passeur. » ; « Souvent à force de se mouvoir mes bras mollissent ; fatigué j'ai peine à les tirer dans l'immensité des eaux. »

découvre en le parcourant, invitant le regard à des points de vue différents. Les figures qui composent ce cadre sont orientées de sorte que l'observateur circule non pas sur son pourtour extérieur mais sur le bord intérieur de celui-ci. Les quatre vents situés aux angles entre la frise marginale et le cadre circulaire des Néréides organisent l'image selon une symétrie d'axes. Ils sont représentés orientés selon le sens des Néréides et non des volatiles, engageant le regard à associer comme un ensemble cohérent les quatre vents, les Néréides et Léandre. Cette liaison visuelle rend compte de l'action des vents sur les eaux de l'Hellespont<sup>99</sup>, indice de la destinée funeste de Léandre.

Le visiteur apercevait d'abord la frise la plus proche de lui sans pouvoir la distinguer clairement – les volatiles qui l'habitent étant représentés tête-bêche – et sans s'y attarder, car son regard était avant tout attiré par le médaillon central au fond bleu animé par Léandre. Puis, au-delà de Léandre et ses accompagnatrices, il apercevait la rive opposée. Ainsi, le renversement de la convention de représentation des figures de la frise marginale est clairement mis au service de la suggestion de la traversée par Léandre de l'Hellespont.

Les eaux du détroit apparaissent comme mouvantes et soumises aux caprices des vents, alors que le rivage – par la forme carrée de son support en opposition avec celle, circulaire, de l'espace aquatique qu'il enferme – se présente plutôt comme un univers stable. Si la forme de la frise ne détermine pas la forme de l'espace qu'elle décrit, elle rend compte de la nature de ce qui s'y déroule<sup>100</sup> : la nature du déplacement sur l'eau des Néréides n'est pas comparable à celle des volatiles occupés à picorer les rives du détroit.

L'univers aquatique propose une multiplicité d'expériences heureuses et malheureuses, par la suggestion de ses trois dimensions, mais aussi numineuses, par la présence des Néréides ; à l'inverse, le rivage apparaît comme statique et uniforme par la répétition, comme à l'infini, des volatiles qui l'habitent. Quel que soit l'endroit où l'observateur se placera, le rivage lui apparaîtra comme identique, suggérant une expérience très limitée de la terre ferme. Situés aux quatre angles du pavement, entre les rives et les eaux de Hellespont, les Vents symbolisent non seulement les quatre Saisons, mais aussi les quatre points cardinaux. Repères géographiques et temporels, ils rythment la composition marginale, signifiant leur rôle dans l'issue de la traversée.

En composant deux frises marginales séparées par leur forme, leur encadrement (deux filets de tesselles noires), l'orientation opposée de leurs figures et par celles disposées en diagonale, le mosaïste a réussi à rendre compte de deux espaces : le rivage et les eaux de l'Hellespont, qui paraîtront à Léandre comme inaccessibles et illimités.

Cette évocation en image d'un récit mythologique atteste l'existence d'un *mode narratif* propre à la mosaïque, fondé sur un agencement et un traitement subtil des encadrements qui convoque dans la mémoire de celui qui la regarde une poétique de la traversée<sup>101</sup>. L'image révèle l'univers mouvant de l'eau à un spectateur en mouvement. Elle évoque une succession de traversées, au passé, au présent et au futur, de la première à la dernière, selon quatre temps, quatre saisons, personnifiées par les Vents en bustes : Borée, Euros, Notos et Zéphyr.

### *La veillée de Vénus*

La schématisation des ondes aquatiques par de longues lignes continues qui épousent la forme du cadre est un procédé pictural que l'on retrouve également sur une mosaïque d'Oudna<sup>102</sup> tout à fait originale tant par le thème qu'elle évoque – une Vénus accompagnée de deux nymphes (fig. 24) – que par la manipulation picturale du fond sur lequel se détachent les figures. Les ondes aquatiques

99. *Ibid.*, v. 131-135 : « Déjà au milieu des ondes accoutumées, s'ouvre un sentier non moins foulé qu'un chemin pressé par mainte roue. Je me plaignais auparavant de ne pouvoir cheminer vers toi que de cette manière; aujourd'hui je me plains que par la faute des vents, cela même me soit ôté. »

100. Le cercle induit l'idée d'un mouvement rapide et le carré invite plutôt à un rythme plus lent.

101. WESTPHAL 2002, p. 128.

102. « Atrium n° 18 » (4,71 x 2,48 x 1,70 m), BEN MANSOUR 1984, p. 437-439.



Fig. 24 – Vénus accompagnée de deux Nymphes, Oudna. Tunis, musée du Bardo (d'après M. YACOUB 1995, fig. 100, p. 191).

se déploient sur trois côtés en formant un « U » qui encadre le tableau central, lui-même constitué d'ondes aquatiques horizontales sur lesquelles sont représentées les trois divinités.

Les ondes forment à la fois le fond sur lequel se détachent les figures et l'encadrement de la scène centrale. Au changement d'angle, les lignes changent de direction pour former un angle droit. La superposition des lignes qui se coupent en angle droit forme une diagonale virtuelle. Dans le cas de cette mosaïque, le nuage de points issu de la brisure des lignes formant une diagonale ne semble pas suffisant pour masquer le changement d'angle qui brise la continuité de la frise. Les documents photographiques de la mosaïque *in situ* révèlent que celle-ci décorait une cour ; les colonnes, situées aux angles du pavement, obligeaient l'observateur à les contourner, lui faisant oublier qu'il tourne, et de ce fait assuraient par ce procédé architectural la continuité visuelle de la frise. Sur cette image, celle-ci rend compte d'un univers présidé par Vénus. Celui-ci se caractérise par les activités des oiseaux aquatiques que l'on découvrirait si on longeait la rive humide d'un ruisseau ou d'un étang, les uns volant, les autres chassant ou se figeant sur un rocher.

Alors que les cortèges divins sur un fond marin schématisé par la répétition du symbole de l'onde suggéraient une surface illimitée, étale et sans borne, la manipulation de l'onde en frise suggère au contraire une limite territoriale de l'espace qu'elle enserme. Ce lieu est fortement associé à l'idée de fertilité par la grande corbeille de fruits ou de roses et, surtout, par les conques d'où jaillissent les eaux, redoublement de leur matrice que les nymphes tiennent de leurs mains. Au-dessus des trois divinités, une guirlande de lierre donne à imaginer, par sa disposition, qu'elle est accrochée le long d'une colonnade fictive, impression renforcée par celle qui rythme le mur de fond de la cour que décore ce pavement. On peut alors se demander si le mosaïste et le propriétaire ont cherché à recréer une sorte de sanctuaire dédié à Vénus, à l'image de ces temples qui fleurissaient en grand nombre sur le pourtour du bassin méditerranéen, ou un lieu consacré à la divinité, un de ces « endroits mesurés et choisis qui concentrent en eux le charme fascinant de la nature<sup>103</sup> ».

Corbeille de fleurs, guirlande de lierre, volatiles aquatiques et terrestres, nymphes qui personnifient les sources : tous ces éléments sont agencés de façon à articuler deux espaces qui se condensent, car régis par une seule et même divinité, tout en étant distincts par la nature des expériences qui s'y déroulent et par leurs échelles spatio-temporelles. La scène centrale suggère l'espace numineux de

103. MOTTE 1973, p.127 : « Aphrodite n'a rien en général d'une divinité topique, solidement accrochée à un terroir et s'identifiant avec toutes les formes de vie qui s'y manifestent. Elle n'est pas non plus une terre mère à la manière de Déméter qui règne surtout sur les terres labourées et dispense aux hommes la nourriture. Ses apanages, ce sont les jardins, les bocages, les vergers, les gazons fleuris, tous endroits mesurés et choisis qui concentrent en eux le charme fascinant de la nature. »

Vénus accompagnée des nymphes et la frise évoque un univers fermé, limité, que l'on peut explorer dans son ensemble puisqu'il rend compte d'un parcours construisant une multiplicité d'expériences visuelles dans un espace imaginaire, celui des volatiles que l'on peut suivre dans leurs envols en longeant la frise à travers la colonnade qui la borde.

Nous ne pouvons faire de conjectures sur la composition de cet espace à ciel ouvert, très peu d'éléments nous étant parvenus, mais il laisse à penser que le mur aveugle rythmé d'une colonnade pouvait avoir été peint et agrémenté de sculptures pour créer l'illusion d'un espace consacré à Vénus, dont le reflet en image est représenté sur la mosaïque.

Cet ensemble convoquait certainement une texture poétique pour celui qui souhaitait s'y engager, et peut-être même une émotion religieuse comparable à celle qui est versifiée dans le *Pervigilium Veneris* : « C'est encore sous l'ordre de la déesse que les oiseaux se gardent d'interrompre leur mélodie. Voici que la voix rauque du cygne ne cesse de retentir sur les étangs, un chant lui répond à l'ombre du peuplier<sup>104</sup>. » Cet extrait de texte avec ses notations sonores donne voix aux volatiles qui habitent la frise marginale de la mosaïque. Vénus apparaît comme souveraine des oiseaux ; la corbeille de fleurs, la guirlande de lierre comme accrochée à une colonnade semblent annoncer un lieu de fête en hommage à la déesse.

Si les gestes simples de cueillir des fleurs, d'en tresser des couronnes, d'en garnir des corbeilles avaient eu, pour les Grecs, valeur de prière, il semblerait que ces gestes rituels aient persisté chez les Romains à une époque tardive où les esprits étaient familiarisés avec la légende hellénique. Dans le *Pervigilium Veneris*, la déesse trône accompagnée de ses nymphes parmi les guirlandes tressées et les fleurs que l'on répand. Certes, il s'agit ici de la plaine de l'Etna, et le poème mentionne des guirlandes tressées et des fleurs que l'on répand, alors que le mosaïste a représenté une guirlande de lierre, dont les attributs sont plutôt dionysiaques, et un panier qui contient des fleurs qui – peut-on imaginer – ont été cueillies pour être tressées ou jetées.

La mosaïque est d'autant plus évocatrice qu'elle fonctionne par métonymie. Au lieu de procéder à des identifications par des attributs iconologiques, elle nous incite à procéder plutôt à des repérages de séries de variations dans ces champs d'attributs pour découvrir les phénomènes qui résultent d'un même *numen*. Mettre en parallèle la description du *Pervigilium Veneris* avec cette image, qui pourrait paraître à première vue laconique, devient alors possible : guirlande, fleurs et nymphes renvoient – même représentées sur un fond aquatique – à des espaces terrestres comparables à la plaine de l'Etna ou au mont Ida que dépeint Apulée pour décrire un cortège champêtre en l'honneur de la déesse<sup>105</sup>. Le fond aquatique sur lequel se détache Vénus ne rappelle-t-il pas la légende de sa naissance selon la *Théogonie* d'Hésiode<sup>106</sup>, et le sens du mythe poétique de Vénus née de la semence céleste mêlée à l'écume marine ?

Le mosaïste a évoqué l'univers de la déesse selon une vision qui rend compte de l'expérience humaine de cet univers : les autels et sanctuaires ou jardins dédiés ne sont-ils pas des espaces fermés qui concentrent en eux l'image que se faisaient les hommes de l'univers cosmique des dieux dont l'espace et le temps ne peuvent être quantifiés ?

Le double jeu du cadre, pictural par la frise et architectural par la colonnade, met en exergue l'articulation entre l'unité d'un parcours imaginaire et la succession d'expériences variées qui le constituent. Parcours marqué par la présence numineuse de Vénus.

### *Le domaine*

Dans la vie courante, nous pouvons avoir des expériences successives d'un espace dont nous reconnaissons dans notre pensée l'unité profonde, comme l'illustre poétiquement la frise agreste de

104. *Pervigilium Veneris*, 84-85.

105. Apulée, *Métamorphoses*, XI, XXV.

106. Hésiode, *Théogonie*, 188-192.





Fig. 25 – Scènes de la vie rurale, Oudna. Tunis, musée du Bardo (d'après M. BLANCHARD-LEMÉE et al., 1995, fig. 125, p. 174-175).

la mosaïque qui décorait l'une des cours d'une vaste *domus* à Oudna<sup>107</sup> (fig. 25) en Tunisie, elle aussi doublée d'une colonnade. La frise se déroule sur trois côtés et entoure comme une bordure, mais sans cadre, un domaine rural dont elle révèle les différentes activités en soulignant, par la continuité de la terre qui sert de support à la frise marginale, l'unité d'un parcours. On y découvre les champs où l'on cultive les olives, les rochers où l'on garde les chèvres, plus loin les forêts où l'on chasse les sangliers et les clairières où l'on tend les filets pour attraper les perdrix, alors que la ferme, quand on s'en approche, nous laisse découvrir les champs retournés par les charrues, les puits, la bergerie, et plus loin la plaine aride où l'on chasse les fauves.

La figure centrale, thème principal et ordonnateur de l'ensemble, n'est pas autonomisée par un cadre signifiant, l'espace de la métairie est associé aux lieux de chasse et de culture représentés sur la frise marginale. La composition picturale de la mosaïque suppose donc une multiplicité de points de vue amenant le spectateur à passer de *topos* en *topos* comme s'il se tenait droit devant eux à une distance analogue à celle à laquelle il en ferait l'expérience s'il était le maître ou le visiteur du domaine. Le spectateur ne saisit donc pas les *topia*<sup>108</sup> de la mosaïque comme un ensemble visuel mais comme le support d'un parcours qui permet de construire une multiplicité d'expériences visuelles dans un espace imaginaire.

La composition marginale est particulièrement intéressante de ce point de vue. À l'ouest de la métairie, le spectateur voit s'étendre devant lui les terres cultivées et les lieux d'élevage, mais les espaces de chasse qui se trouvent à l'est lui sont illisibles. Il peut sans doute deviner, s'il en fait l'effort, que les figures qu'il aperçoit à quelques mètres de lui sont des figures de chasseurs à l'envers, mais la convention du regard à laquelle l'invite la mosaïque l'appelle à renoncer à toute devinette qui ne serait le pendant d'aucune expérience réelle. Tout au contraire, l'irréalisme des figures inversées s'offre comme une suggestion poétique d'une distance infranchissable par le regard. Certes, il y a là-bas, à l'horizon oriental, d'autres choses à voir, mais, dans l'expérience ordinaire du visiteur qui se promène dans les champs et les pâturages occidentaux, elles ne peuvent être perçues. La succession des paysages marginaux et la variation des orientations du regard qu'elle appelle créent les circonstances qui donnent à l'imagination du spectateur la possibilité de se représenter la

107. « Atrium 21 » (3,90 x 2,70 m), GAUCKLER 1897, p. 24-27; BEN MANSOUR 1984, p. 110-135, pl. XXVI.

108. GRIMAL 1984, p. 93; ROUVERET 1989, p. 323-330; BERGMANN 2001, p. 156; ROUVERET 2006, p. 64-65.



Fig. 26 – Mosaïque du Silène à l'âne, El Jem. Musée archéologique d'El Jem (d'après M. YACOUB, 1995, fig. 17a p. 60).

distance qui sépare les limites du domaine. Les *topia* retenus y concourent : les prairies ne peuvent pas être proches des déserts habités de bêtes sauvages. Le regard sur la mosaïque confirme ce que l'esprit laisse deviner : ce domaine est immense.

La mosaïque évoque ce qu'un séjour permet d'y vivre comme expériences variées : le rapport au monde s'éprouve dans la durée, et il se représente par un déplacement, dans le temps et dans l'espace, du point de vue. Cet art pictural est totalement différent de tous ceux qui ont été développés en Europe depuis la Renaissance jusqu'à nos jours.

### *En guise de conclusion : pour une sémantique du cadre pictural*

À l'issue de ce parcours visuel de quelques mosaïques choisies, centré sur une étude formelle du cadre, il nous paraît pertinent de conclure par l'analyse d'un ultime pavement, aboutissement de notre démonstration sur le rôle du cadre dans la mosaïque africaine, et de l'existence d'une sémantique du cadre pictural.

La mosaïque du Silène à l'âne d'El Jem<sup>109</sup> (fig. 26) rappelle par certains aspects la mosaïque de l'Année précédemment évoquée (fig. 22). L'entrelacement végétal de la vigne où s'enroulent tiges et feuilles forme un fond unificateur des différentes scènes qui composent le tapis. Les pampres enveloppent les médaillons et les tableaux rectangulaires disposés autour du tableau central pour créer une continuité visuelle entre les scènes figurées dans les différents encadrements.

L'homologie formelle entre les médaillons et leur disposition de part et d'autre des diagonales

109. FOUCHER 1994, p. 70-80; MALEK, 2014, p. 22.

– matérialisées par les ceps de vigne qui jaillissent des culots d'acanthé – permet à l'observateur de parcourir, sans interruption visuelle, le pourtour du pavement. L'effet de continuité visuelle aurait été identique si chaque scène avait été représentée le long d'une frise. Les couples de personnages dans les médaillons et les tableaux sont représentés en mouvement, orientés selon la même direction invitant l'observateur à suivre du regard leur déplacement. Au milieu de la procession champêtre se glissent des créatures marines. Satyres, Ménades et Néréides forment un cortège unissant les mondes marin et terrestre. Les cadres, leurs configurations et leurs textures forment une séparation entre les deux univers ; cependant, la liaison visuelle que le mosaïste établit par le jeu des homologies formelles et l'entrelacement végétal manifeste la toute-puissance dionysiaque qui ne connaît pas de limites. Les Néréides installées sur des ichtyocentaures participent au cortège comme les Bacchantes et les satyres. Ainsi, toutes les scènes figurées sur cette mosaïque évoquent l'espace de l'expérience épidémique, et leur agencement est une invitation au déplacement, projetant l'observateur, au fur et à mesure de son parcours, dans des espaces imaginaires différents et plus vastes.

Les médaillons et les tableaux rectangulaires introduits dans la treille dionysiaque fonctionnent un peu comme des fenêtres ou des colonnades à travers lesquelles on perçoit un paysage extérieur en se promenant dans son jardin ou encore comme un bassin mosaïqué ou une peinture qui ouvrent le jardin sur un espace imaginaire. Au mouvement horizontal du déplacement du promeneur s'associe la verticalité de la végétation et de l'eau qui traverse le bassin pour arroser le jardin.

Si la thématique dionysiaque de ce pavement et le fond végétal à partir duquel s'organise l'image nous font d'emblée imaginer une promenade dans un jardin, cette mosaïque – comme l'ensemble des images que nous avons analysées – donne à voir plusieurs espaces imaginaires correspondant à des manières différentes d'appréhender le monde sur une surface unique. Ceci ne conduit pas à un modèle de composition qui est enfermé dans la représentation d'un dispositif. Au contraire, nous avons pu voir que cela ouvrait un domaine d'invention propre à cet art de la mosaïque qui permet à celui qui la regarde de parcourir autant d'espaces différents que d'échelles variées en ouvrant sur une poésie de l'univers insoupçonnable au premier regard, grâce à un langage pictural singulier où le cadre joue un rôle fondamental.

Le cheminement de la perception « éminemment active » de ces images est d'autant plus complexe qu'elle ne peut être envisagée sans leur texture qui les fait découvrir au fil d'une promenade architecturale, elle-même rythmée d'ouvertures – colonnades, fenêtres, *oculi* – qui sont autant de découpes où se déroulent d'autres actions. Deux mondes – le réel et le fictif – se côtoient dans une absolue symbiose pour n'en former plus qu'un, unité qui s'impose d'elle-même pour un homme de l'Antiquité.

## BIBLIOGRAPHIE

- ADEMBRI B. (1981), « Due nuovi gruppi di vasi orvietani a figure rosse », *Prospettiva*, 27, p. 14-26.
- ADEMBRI B. (2014), « Aspects de la céramographie étrusque septentrionale : le cratère à figures rouges de Casole d'Elsa », in AMBROSINI L. et JOLIVET V., éd., *Les Potiers d'Étrurie et leur monde. Contacts, échanges, transferts*, Paris, Armand Colin, p. 369-379.
- AELLEN Ch. (1994), *À la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la céramique italienne*, Zurich, Akanthus.
- AMBROSINI L. (1998), « Il pittore di Micali. Nota iconografica sulla raffigurazione di due teste isolate », *ArchCl*, 50, p. 343-361.
- ARNHEIM R. ([1954] 1969), *Art and Visual Perception, A Psychology of the Creative Eye*, Londres, Faber & Faber.
- BARTOCCINI R. (1961), « Tre anni di scavi a Vulci (1956-1958) », in *Atti del settimo congresso*

- internazionale di archeologia classica*, Rome, L'Erma di Bretschneider, II, p. 257-281.
- BARTOCCINI R. (1965), « Sarcofago di Vulci », in *Gli archeologi italiani in onore di A. Maiuri*, Cava dei Tirreni, Di Mauro, p. 81-97.
- BEAZLEY J. D. (1947), *Etruscan Vase-Painting*, Oxford, Clarendon.
- BEN MANSOUR S. (1984), *Les Mosaïques d'Utina (Oudna) Tunisie*, Thèse de doctorat, Paris, université Paris IV.
- BÉRARD Cl. (1974), *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chtoniens*, Berne, Institut suisse de Rome (coll. Bibliotheca Helvetica Romana, 13).
- BERGMANN B. (2001), « Meanwhile, back in Italy », in ALCOCK S. E., CHERRY J. F. et ELSNER J., éd., *Pausanias, Travel and Memory in Roman Greece*, Oxford, Oxford University Press, p. 154-166.
- BEYER I. (1974), « Die Reliefgiebel des alten Athena-Tempels der Akropolis », *AA*, p. 639-651.
- BEYER I. (1977), « Die Datierung der grossen Reliefgiebel des Alten Athena-Tempels der Akropolis », *AA*, p. 44-74.
- BLANCHARD-LEMÉE M., ENNAIFER M., SLIM H. et SLIM L. (1995), *Sols de l'Afrique romaine. Mosaïque de Tunisie*, Paris, Imprimerie nationale.
- BLANCK H. (1982), « Die Malereien des sogenannten Pristere-Sarkophages in Tarquinia », in BLANCK H. et STEINGRÄBER S., éd., *Miscellanea archaeologica Tobias Dohrn dedicata*, Rome, Bretschneider, p. 11-28.
- BLANCK H. (1985), « Le pitture del sarcofago del Sacerdote », in *Ricerche di pittura ellenistica. Lettura e interpretazione della produzione pittorica dal IV secolo a.C. all'ellenismo*, Rome, Quasar, p. 79-84.
- BOARDMAN J. ([1978] 1994), *La Sculpture grecque archaïque* (trad. L. Marignac), Londres, Thames & Hudson.
- BONAMICI M. (2002), « Diaspora prenestina », in *Caelatores. Incisori di specchi e ciste tra Lazio ed Etruria. Atti della Giornata di studio. Roma, 4 maggio 2001*, Rome, Consiglio nazionale delle ricerche, p. 83-94.
- BOTTINI A. (1988), « Elena in Occidente. Una tomba dalla chora di Metaponto », *BdA*, 73, p. 1-18.
- BOTTINI A. (1992), *Archeologia della salvezza*, Milan, Longanesi (coll. Biblioteca di archeologia, 17).
- BRENDEL O. ([1978] 1995), *Etruscan Art*, New Haven – Londres, Yale University Press.
- Cataloghi Campana* (1857-1858), Rome, s.e.
- CLAIRMONT C. W. (1993-1995), *Classical Attic Tombstones*, Kilchberg, Akanthus.
- COLONNA G. (1980), « Note di lessico etrusco », *Studi etruschi*, 48, p. 161-179 (= COLONNA G. [2005], *Italia ante romanum Imperium: scritti di antichità etrusche, italiche e romane, 1958-1998*, 3, *Epigrafia, lingua e religione*, Pise-Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, p. 18-33 et p. 18-46).
- COLONNA G. (1985), « Società e cultura a Volsinii », *Annali della Fondazione per il museo « Claudio Faina »*, 2, p. 101-131 (= COLONNA G. [2005], *Italia ante romanum Imperium: scritti di antichità etrusche, italiche e romane, 1958-1998*, 3, *Epigrafia, lingua e religione*, Pise-Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, p. 231-261).
- CRISTOFANI M. (1985), « Il cosiddetto specchio di Tarchon: un recupero e una nuova lettura », *Prospettiva*, 41, p. 4-20.
- DENOYELLE M. (1997), *Le Cratère des Niobides*, Paris, Musée du Louvre Éditions.
- DENOYELLE M. (2011), *La Céramique grecque de Paestum. La collection du musée du Louvre*, Paris, Musée du Louvre Éditions.
- DOMENICI I. (2009), *Etruscae fabulae. Mito e rappresentazione*, Rome, Bretschneider.
- EMMANUEL-REBUFFAT D. (1988), *Corpus speculorum etruscorum. France 1. Paris-musée du Louvre. Fascicule 1*, Rome, L'Erma di Bretschneider.
- ESPOSITO A. et MONTEL S. (2017), « Points de vue en image sur la femme et l'enfant dans l'art grec », in PARMENTIER É., GUILHEMBET J.-P. et ROMAN Y., éd., *Famille et société dans le monde grec et en Italie du V<sup>e</sup> au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.*, Paris, Ellipses, p. 249-268.

- Etruskische Spiegel* : GERHARD E. (1840-1867), *Etruskische Spiegel*, I-IV, Berlin.
- Exposition Berlin* (1988) : SCHADE G., éd., *Die Welt der Etrusker. Archäologische Denkmäler aus Museen der sozialistischen Länder*, Catalogue d'exposition, Berlin, Altes Museum, 4 oct.-30 déc. 1988, Berlin, Henschelverlag.
- Exposition Cortone* (2008) : ANANICH E., GIULIERINI P. et BRUSCHETTI P., éd., *Capolavori etruschi dall'Ermitage*, Catalogue d'exposition, Cortone, MAEC, 6 sept. 2008-11 janv. 2009, Milan, Skira.
- Exposition Orvieto* (1982) : FERUGLIO A. E., éd., *Pittura etrusca a Orvieto. Le tombe di Settecamini e degli Hescanas a un secolo dalla scoperta: documenti e materiali*, Rome, Kappa.
- FERDI S. (2005), *Corpus des mosaïques de Cherchel*, Paris, CNRS éditions.
- FERUGLIO A. E. (1995), *Porano. Gli Etruschi*, Pérouse, Quattroemme.
- FERUGLIO A. E. (2003), « La tomba volsiniese degli Hescana : restauri e nuove letture », in MINETTI A., éd., *Pittura etrusca: problemi e prospettive, Atti del convegno, Sarteano-Chiusi, 26-27 ott. 2001*, Sienne, Amministrazione provinciale di Siena, p. 118-139.
- FOUCHER L. (1994), « Une mosaïque de Thysdrus », in LE BOHEC Y., *L'Afrique, la Gaule, la religion à l'époque romaine, Mélanges à la mémoire de Marcel Le Glay*, Bruxelles, Latomus (coll. Latomus, 226), p. 70-80.
- FRANCASTEL P. ([1956] 2008), *Art et technique aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Gallimard.
- GAUCKLER P. (1897), *Le Domaine des Laberii à Uthina*, Paris, Ernest Leroux.
- GILOTTA F. (2003), « Aspetti delle produzioni ceramiche a Orvieto e Vulci tra V e IV sec. a.C. », in DELLA FINA G. M., éd., *Tra Orvieto e Vulci, Atti del X Convegno internazionale di studi sulla storia e l'archeologia dell'Etruria*, Rome, Quasar, p. 205-240.
- GRECO G. (2001), *Il Santuario di Hera alla foce del Sele*, Salerne, Ingegneria per la Cultura (coll. I Quaderni del Museo, II).
- GRECO G. et LA GENIÈRE J. (DE) (2010), « Recherches récentes dans le sanctuaire d'Héra au Sele », *Monuments Piot*, 88, p. 29-82.
- GRIMAL P. ([1946] 1984<sup>3</sup>), *Les Jardins romains*, Paris, Fayard.
- GRUMMOND N. T. (de) (2011), « A Barbarian Myth? The Case of the Talking Head », in BONFANTE L., éd., *The Barbarians of Ancient Europe. Realities and Interactions*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 313-346.
- HERBIG R. (1927), « Giebel, Stallfenster und Himmelsbogen (eine Scheidung etruskischer Motive) », *MDAI(R)*, 42, p. 117-128, pl. XIII-XIV.
- HERDT G., ERKAL A., D'AYALA D. et WILSON JONES M. (2014) « Structural Assessment of Ancient Building Components, the Temple of Artemis at Corfu », in VERHAGEN Ph., éd., *Archaeology in the Digital Era: 40<sup>th</sup> Annual Conference CAA (Southampton 2012)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, II, p. 130-137.
- HOLTZMANN B. (2003), *L'Acropole d'Athènes : monuments, cultes et histoire du sanctuaire d'Athènes Polias*, Paris, Picard.
- HOLTZMANN B. (2010), *La Sculpture grecque*, Paris, Le Livre de poche.
- HURWIT J. (1977), « Image and Frame in Greek Art », *Journal of American Archaeology*, 81, 1, p. 1-30.
- JACOB R. (2012), « Sculpture architecturale et topographie archaïques de l'Acropole d'Athènes », *Histoire antique et médiévale*, h.-s. 32 : La sculpture grecque, p. 18-29.
- KRAUSKOPF I. (1984), « Aplu », in *LIMC*, Zurich-Munich, Artemis, p. 335-363, II, 2.
- KRAUSKOPF I. (1998), « Nachklänge etruskischer Unterwelts- und Dämonenbilder in der römischen Literatur und Bildkunst. Einige Beobachtungen », in AIGNER-FORESTI L., éd., *Die Integration der Etrusker und das Weiterwirken etruskischen Kulturgutes im republikanischen und kaiserzeitlichen Rom*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, p. 357-367.
- LA COSTE-MESSELIÈRE P. (DE LA) (1936), *Au musée de Delphes*, Paris, de Boccard.
- LA COSTE-MESSELIÈRE P. (DE LA) (1957), *Sculptures du Trésor des Athéniens*, Paris, de Boccard (coll.

- Fouilles de Delphes, IV, 4).
- LENAIN Th. et STEINMETZ R. (2010), *Cadre, seuil, limite. La question de la frontière dans la théorie de l'art*, Bruxelles, La Lettre volée.
- MALEK A.-A. (2003), « De la mosaïque de la Jonchée aux mosaïques de treille », in TERNES Ch.-M., éd., *Ancient Roman Mosaics, Paths through the Classical Mind*, Luxembourg, Linden, p. 198-226.
- MALEK A.-A. (2014), « De l'espace pictural à l'espace du jardin : mosaïques et jardins dans les *domus* de l'Afrique romaine », in VAN OSSEL P. et GUIMIER-SORBETS A.-M., éd., *Archéologie des jardins : analyse des espaces et méthodes d'approche*, Dremil-Lafage, Monique Mergoïl (coll. Archéologie et histoire romaine, 26), p. 13-22.
- MARTELLI M., éd. (1987), *La ceramica degli Etruschi*, Novara, De Agostini.
- MASSA-PAIRAULT Fr.-H. (1985), « La divination en Étrurie. Le IV<sup>e</sup> siècle, période critique », in BRIQUEL D., THUILLIER J.-P., Guittard Ch. et MASSA-PAIRAULT Fr.-H. (éd.), *La Divination dans le monde étrusco-italique. Études réunies d'une table-ronde, Tours, le 23 février 1985*, Tours, université de Tours (coll. Suppl. à *Caesarodunum*, 52), p. 56-112.
- MASSA-PAIRAULT Fr.-H. (1992), *Iconologia e politica nell'Italia antica. Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo a. C.*, Milan, Longanesi (coll. Biblioteca di archeologia, 18).
- MERTENS D. (2006), *Città e monumenti dei Greci d'Occidente : dalla colonizzazione alla crisi di fine V secolo a. C.*, Rome, L'Erma di Bretschneider.
- MICHETTI L. M. (1996), « Riflessi dell'arte pubblica su quella privata tra il IV e il III secolo a.C.: esempi da *Falerii* e Orvieto », *ArchCl*, 48, p. 143-167.
- MICHETTI L. M. (2005), « La ceramica argentata volsiniese. Temi iconografici e scelte stilistiche », *MEFRA*, 117, 1, p. 99-136.
- MINETTI A. (2006), *La tomba della Quadriga infernale nella necropoli delle Pianacce di Sarteano*, Rome, L'Erma di Bretschneider.
- MONTEL S. (2008), *Recherches sur la présentation architecturale des groupes sculptés en Grèce antique*, Thèse de doctorat, Nanterre, université Paris X-Nanterre.
- MOTTE A. (1973), *Prairies et jardins de la Grèce Antique. De la religion à la philosophie*, Bruxelles, Académie royale de Belgique (coll. Mémoires de la classe des Lettres, 2<sup>e</sup> série, 61/5).
- NEER R. (2001), « Framing the Gift: The Politics of the Siphnian Treasury at Delphi », *Classical Antiquity*, 20, 2, p. 273-336.
- NEER R. (2004), « The Athenian Treasury at Delphi and the Material of Politics », *Classical Antiquity*, 23, 1, p. 63-93.
- NIELSEN M. (1990), « Sacerdotesse e associazioni culturali femminili in Etruria: testimonianze epigrafiche ed iconografiche », *Analecta Romana Istituti Danici*, XIX, p. 45-67.
- OSBORNE R. (2000), « Archaic and Classical Greek Temple Sculpture and the Viewer », in RUTTER N. K., SPARKES B. A., éd., *Word and Image in Ancient Greece*, Edinburg, Edinburg University Press, p. 228-246.
- PFISTER-ROESGEN G. (1975), *Die etruskischen Spiegel des 5. Jhs. v. Chr.*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang (coll. Archäologische Studien, 2).
- POINSSOT Cl. (1958), *Les Ruines de Dougga*, Tunis, Institut national d'Archéologie et Arts.
- RODENWALDT G. (1939), *Die Bildwerke des Artemistempels von Korkyra*, Berlin, Mann.
- ROLLEY Cl. (1994), *La Sculpture grecque*, 1, *Des origines au milieu du V<sup>e</sup> siècle*, Paris, Picard.
- ROLLEY Cl. (1999), *La Sculpture grecque*, 2, *La période classique*, Paris, Picard.
- ROUVERET A. (1989), *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne : V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. – I<sup>er</sup> siècle apr. J.-C.*, Rome, École française de Rome.
- ROUVERET A. (2002), « Figurer le corps ennemi : quelques remarques sur le thème du sacrifice des prisonniers troyens dans l'art funéraire étrusque et italique au IV<sup>e</sup> siècle », in MÜLLER Chr. et PROST F., éd., *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique*, Paris, Publications de la Sorbonne, p. 345-366.

- ROUVERET A. (2006), « Les paysages de Philostrate », in COSTANTINI M., GRAZIANI F. et ROLET S., éd., *Le Défi de l'art, Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. La licorne, 75), p. 63-76.
- SANTI F. (2010), *I frontoni arcaici dell'Acropoli di Atene*, Rome, L'Erma di Bretschneider.
- SCHULTZ P. et HOFF R. (VON DEN) (2009), *Structure, Image, Ornament. Architectural Sculpture in the Greek World*, Oxford, Oxbow Books.
- SIOUMPARA E. (2016) « A new Reconstruction for the Archaic Parthenon, the Archaic Acropolis and the Evolution of Greek Architecture Revisited », Bulletin de la SFAC, *Revue archéologique*, 1, p. 196-205.
- STAROBINSKI J. (1974), « La vision de la dormeuse », in STAROBINSKI J., *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, p. 127-162.
- TEFNIN R. (2003), *Les Regards de l'image, Des origines jusqu'à Byzance*, Paris, La Martinière.
- TRENDALL A. D. (1967), *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, Clarendon.
- TRENDALL A. D. (1987), *The Red-figured Vases of Paestum*, Rome, British School at Rome.
- VAN DER MEER L. B. (2004), *Myths and More on Etruscan Stone Sarcophagi*, Louvain, Peeters (coll. Monographs on Antiquity, 3).
- VIVIERS D. (2002), « Le bouclier signé du Trésor de Siphnos à Delphes : “régions stylistiques” et ateliers itinérants ou la sculpture archaïque face aux lois du marché », in MÜLLER Chr. et PROST Fr., éd., *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique*, Paris, Publications de la Sorbonne, p. 53-85.
- WESTPHAL B. (2002), « Les eaux de la mer agitée : Héro et Léandre. Une traversée », in VION-DURY J., éd., *Le Lieu dans le mythe*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, p. 127-140.
- YACOUB M. (1995), *Splendeurs des mosaïques de Tunisie*, Tunis, Agence nationale du patrimoine.