



**HAL**  
open science

## Polir le miroir de l'âme. L'art du portrait à Rome

Joël Thomas

► **To cite this version:**

Joël Thomas. Polir le miroir de l'âme. L'art du portrait à Rome. Formes du portrait dans le monde hellénistique et romain, Béatrice Bakhouché, May 2005, Montpellier (34000), France. pp.17-27. hal-04561991

**HAL Id: hal-04561991**

**<https://hal.science/hal-04561991>**

Submitted on 29 Apr 2024

**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.

## Polir le miroir de l'âme : l'art du portrait à Rome

Joël THOMAS

Université de Perpignan-*Via Domitia*, France

« Si les portes de la perception étaient nettoyées,  
chaque chose apparaîtrait à l'homme telle qu'elle est,  
infinie »

(William Blake, *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*.)

« *Crede mihi, plus est quam quod videatur imago.* »

(Ovide, *Héroïdes*, XIII, 155)

« Les miroirs sont les portes par lesquelles la mort  
va et vient. »

(J. Cocteau, *Orphée*)

« On y voit la vie et la mort qui dans l'espace  
profond se regardent et s'entrelacent »

(F. Garcia Lorca, *J'aimerais laisser dans ce livre...*)

Lucrèce croyait que la vision résultait de deux mouvements complémentaires : le flux des simulacres, qui venait frapper l'œil ; et la capacité de l'œil à percevoir et analyser ces simulacres. C'est sans doute un mauvais paradigme de la vision, mais c'est une bonne représentation de l'art du portrait, qui a toujours consisté en un aller-retour entre le portraitiste et le sujet du portrait. Ce mouvement en forme d'échange repose fondamentalement sur une imitation. Mais l'imitation ne cesse d'apporter ou de retrancher de l'information par rapport au modèle imité. Picasso faisant le portrait de Dora Maar, Léonard de Vinci peignant la Joconde, oublie une partie de ce qu'elles étaient (leur parfum, leur voix, leur rire), et au contraire rajoutent leur propre regard sur elle<sup>1</sup>. Le portrait va donc être la résultante de cet échange ; il se charge nécessairement d'une part d'imaginaire.

Déjà, je l'ai dit à l'instant dans la présentation de notre colloque, les représentations picturales de Lascaux ou de la Grotte Chauvet apparaissent comme une sorte de propédeutique au portrait, une forme rudimentaire mais

---

<sup>1</sup> Oughourlian 2013, p. 94.

particulièrement expressive. Elles donnent à voir aux hommes préhistoriques ce qu'ils ont de plus précieux : ces troupeaux qu'ils ont vus à la lumière du jour, et qu'ils ont peints dans la nuit, sans doute à la lumière des torches, au terme d'une forme de parcours initiatique, labyrinthique et effrayant. Ils n'ont accompli cet effort que parce que ces troupeaux étaient, pour eux, à la fois sacrés et vitaux, puisqu'ils assurent leur subsistance. On peut déjà parler d'une dimension sociale, puisque ces représentations s'adressent à l'ensemble de la tribu, du groupe, dont elles sont à la fois la mémoire et l'objet du désir. Elles ne tendent bien sûr nullement à la ressemblance ; elles visent au-delà, le totem, l'invisible qui est dans l'animal. Elles sont une mise en miroir du réel qui s'ouvre à l'invisible, et fonde la puissance de l'imaginaire humain : ce monde invisible est efficace, et donc aussi vrai, aussi réel que le monde matériel. Donc, les gravures et les peintures rupestres vérifient déjà deux composantes essentielles de la représentation picturale : la dimension sociale et la dimension symbolique.

La représentation picturale superpose donc l'apparence et l'être. Plus exactement, derrière l'apparence, elle cherche l'être intérieur, la profondeur de l'apparence. Pour les Grecs, le visage est *prosôpon*, « ce qu'on présente à la vue », ce qui sous-entend qu'il y a, derrière cette apparence, toute une part d'invisible. C'était déjà ce que Socrate disait à Parrhasios. Dans ses *Mémoires* (III, 10, 1-2), Xénophon rapporte un dialogue entre Socrate et le peintre Parrhasios, où Socrate contraint Parrhasios à avouer que dans ses portraits, il ne peut rendre que l'apparence des hommes ; l'âme, le caractère, la personnalité lui restent inaccessibles. Du coup, il confie à Socrate que, pour représenter la beauté humaine, aucun individu ne pourra fournir, à lui seul, un modèle parfait. Le peintre devra donc avoir recours à la « composition par élection » : il sélectionne dans plusieurs corps les parties les plus réussies, afin de les combiner dans un tout qui sera parfait<sup>2</sup>. C'est exactement la perspective platonicienne, qui conclut d'ailleurs à une impuissance du portrait à restituer le modèle, faute justement de

---

<sup>2</sup> Cf. là-dessus Pigeaud 1995, p. 209, et Boulogne 1999, p. 42.

pouvoir restituer l'intériorité, l'âme. L'image n'est donc capable que de ressemblance formelle, elle se limite à rendre visible l'apparence extérieure du modèle réel. Si l'on veut aller plus loin, il faudra polir le miroir pour lui rendre sa pureté essentielle, lui ôter les ternissures de la matière. C'est tout le travail de la *mimesis* : tendre vers l'icône, éviter l'idole et ses prestiges. En matière de représentation picturale, il n'y aura d'autre solution que d'idéaliser le portrait, en particulier en travaillant sur le regard. Cicéron pensait que le visage était la seule partie du corps qui puisse faire transparaître les émotions intérieures, et parler pour l'âme : « Comme le visage est l'image de l'âme, les yeux en sont les révélateurs » (*Orator*, 60). C'est précisément la charge symbolique des portraits funéraires du Fayoum (**fig. 1**) ; ils sont peints bien avant le décès de leur modèle,



comme un défi à l'éternité ; et en ceci, ils rejoignent le premier tropisme que j'évoquais dans ma présentation, le souci de mémoire, dans le cadre d'un imaginaire social. Mais ils ont aussi une dimension symbolique, puisque leur réalisme transcende le réel, en particulier à travers ces yeux ouverts sur l'au-

delà, ces pupilles immenses, ces regards hallucinés ou extatiques, qui voient ce que nous ne pouvons pas voir.

Il n'y a donc pas de contradiction entre le souci de la ressemblance et le désir de voir l'invisible derrière le visible. Si le portrait antique se donne à voir de façon réaliste, c'est pour mieux toucher à l'invisible. S'il montre le présent, c'est pour en faire un *monumentum*, étymologiquement, un lieu de mémoire, afin de mieux éterniser le passé, ou de mieux cerner les contours de l'avenir. Qu'il touche à l'individuel ou au collectif, le portrait est une cristallisation qui nous fait entrer dans l'épaisseur du temps.

Sur cette base, on comprend que l'image du miroir soit un paradigme particulièrement efficace pour caractériser l'art du portrait<sup>3</sup>. Le portrait est, d'abord, un effet-miroir. Car le portrait nous renvoie l'image de son modèle, mais aussi, on l'a vu, plus que cette image. On passe de l'autre côté du miroir, puisque le portrait laisse voir l'âme à travers le corps, en particulier par l'intermédiaire du regard qui vous regarde. Il faudra donc, symboliquement, polir ce miroir, pour que la matière se fasse aussi transparente que possible, qu'elle laisse voir l'esprit et l'invisible. Cette capacité du portrait à être une mise en miroir, ce prestige troublant de la réflexivité, ne cessera de monter en puissance, jusqu'à l'anecdote racontée par le poète soufi Rûmî, et qui est intéressante pour nous, même si elle porte plus sur l'art de la représentation en général que sur le portrait en particulier<sup>1</sup>: les Chinois et les Byzantins prétendaient chacun être les maîtres dans l'art pictural. Pour les départager, un prince leur proposa de décorer deux murs qui se faisaient face, séparés par un rideau, en sorte que les uns ne pouvaient savoir ce que faisaient les autres. Les Chinois réalisèrent une fresque magnifique. Pendant ce temps, les Byzantins se contentaient de polir et de laquer sans cesse leur mur. Mais lorsque le rideau fut tiré, la fresque des Chinois se refléta sur le mur des Byzantins, comme dans un

---

<sup>3</sup> Pour l'état le plus actualisé sur la question, voir Melchior-Bonnet 2015.

miroir ; et elle était encore plus belle. L'art en général, le portrait en particulier, subliment le réel : bel éloge de l'imaginaire.

Il y a plus, en particulier dans le cas de l'autoportrait. C'est le miroir de Narcisse. Cette forme du miroir-regard que nous venons d'évoquer s'oriente alors vers une dimension plus inquiétante : si on ne maîtrise pas le processus de l'effet spéculaire, il vous engloutit. Il n'a pas échappé à l'Antiquité que ce portrait en miroir avait une forme de *Nachtseite*, un contrepoint mortifère. C'est ce que symbolise le miroir du lac où se reflète le portrait de Narcisse, et où il se noie, fasciné par son propre reflet. Car on se trouve toujours piégé en confondant le portrait et le portrait de soi. « On peut aimer le portrait d'autrui. Toute autre chose est de supporter sa propre image. »<sup>4</sup> En conséquence, on ne saurait méditer sur l'image de soi sans introduire le miroir, et sa problématique de la réflexivité. Le miroir est au centre d'une activité mimétique, qui établit entre l'individu et son reflet, le miroir et la copie, une relation complexe qui implique à la fois la ressemblance et la différence. Donc il faudra aussi se méfier des miroirs, ils peuvent induire en erreur, ou nous faire prendre nos désirs pour des réalités et il y aura toute une science de leur bon usage. Dans ses *Questions Naturelles* (I, 16), Sénèque évoque plaisamment Hostius Quadra qui avait recours, dans ses orgies, à des miroirs déformants lui permettant de se réjouir de la taille à la fois fausse et flatteuse de son membre viril.

On mesure mieux à la fois la profondeur et la dimension anticipatrice de ces spéculations sur l'efficacité presque magique du portrait, dans l'Antiquité, en se référant, comme je le suggérais, à l'apport récent des neurosciences, et de la mise en évidence, en 1996, des neurones-miroirs. J'en reprends les grandes lignes. On sait (depuis peu) que les neurones-miroirs constituent une sorte de « troisième cerveau »<sup>5</sup>, dans la mesure où ils relient le premier cerveau, le

---

<sup>4</sup> Pigeaut 1995, p. 232.

<sup>5</sup> Oughourlian 2013.

cerveau cortical rationnel, et le deuxième cerveau, le cerveau limbique émotionnel. La conscience ne s'explique que par l'interrelation de ces trois dimensions dans l'activité cérébrale. Il est intéressant de remarquer que le portrait joue métaphoriquement ce rôle de miroir entre les deux postulations de la représentation que nous venons d'évoquer : la dimension réaliste, relevant du cerveau rationnel, et la dimension symbolique, relevant davantage du cerveau limbique. Un portrait perçu comme réussi, émanant d'un maître de son art, va donc nécessairement relier et intégrer ces deux dimensions de la représentation, de même qu'un cerveau dans la plénitude de son fonctionnement exploite ses trois niveaux fonctionnels : cortical rationnel et limbique émotionnel, unis dans cette relation où réside le phénomène efficace et complexe de la conscience. On peut y trouver une forme de justification scientifique de la pertinence de la métaphore du miroir pour caractériser l'art du portrait.

On comprend mieux alors la spécificité de l'art romain du portrait au I<sup>er</sup> s. av. J.-C. Je limiterai mon propos à l'art pictural<sup>6</sup> et à la statuaire, peut-être justement pour rendre hommage à une corporation restée obscure. On sait que, pour les Romains, la littérature est le premier des arts, primant tous les autres. Quant à l'art plastique, il se présente d'abord comme un art décoratif ; en conséquence, les peintres, les mosaïstes, les sculpteurs ne sont guère considérés que comme des artisans, des techniciens, des spécialistes, obéissant d'abord aux directives de leurs commanditaires. Il n'en est pas moins qu'ils ont su porter très haut leur art. Si l'on se réfère au portrait, par exemple dans la statuaire, en apparence, c'est un art réaliste, tourné vers des préoccupations sociales : perpétuer le souvenir des ancêtres, affirmer la pérennité de Rome à travers la représentation de ses grands hommes. Mais ce que nous avons dit nous aide à comprendre que ce réalisme est en quelque sorte « magique », qu'il s'ouvre à

---

<sup>6</sup> Celui-ci étant lui-même limité à la peinture murale, puisqu'il ne reste plus rien des tableaux grecs amenés à Rome, ni des peintures sur bois produites en Italie.

l'invisible, et qu'il est là pour nous dire la profondeur de l'apparence. L'homme romain a bien un double visage, il est bien janiforme, car il est un *homo symbolicus*, l'héritier d'une pensée traditionnelle ouverte au sacré ; et il est aussi, au plus haut point, un individu social, intégré dans un groupe, et soucieux de faire du portrait un support de mémoire, ou un vecteur destiné à prolonger et promouvoir la puissance de la société, et des individus dans la société<sup>7</sup>.

En somme, l'homme romain se tourne à la fois vers l'être, et vers le paraître, sans exclure, nous le verrons, des passerelles entre les deux. Sur ce plan, comme je le disais en présentant ce colloque, ce qui fascine dans le portrait romain du I<sup>er</sup> s. av. J.-C., c'est qu'il éternise l'instant, et qu'il exorcise le côté éphémère de la vie. Il est une forme de victoire sur la mort et le néant. Par ses portraits, Rome s'enracine, fait un travail de mémoire, individuelle (avec les portraits des ancêtres) et collective (avec les portraits des grands hommes). Elle se donne à voir, en miroir, son propre passé. Elle entretient et préserve son identité, en conservant avec précision des portraits d'individus qui lui permettent de garder la force de l'affection familiale, ou de l'admiration politique. Elle communique avec ses héros passés, et relie ainsi son passé et son présent dans un acte de mémoire. Régis Debray fait remarquer à ce propos que les paysages figurant sur nos billets en euros ne représentent *rien de précis* (des ponts, des architectures désincarnées), et que cela risque d'être une limite mortifère de leur efficacité symbolique pour incarner l'Europe ; alors que sur les billets en francs figuraient des portraits identifiables de nos grands hommes : Pasteur, Racine, Corneille, qui nous renvoyaient à un passé efficacement personnifié par ses grands hommes. On voit le risque pour les billets en euros : eux qui, à leur manière, devraient symboliser l'âme européenne, restent abstraits dans l'évocation d'une Europe désincarnée, faute de représentations qui parlent à notre mémoire et à notre cœur.

---

<sup>7</sup> Paul Veyne a particulièrement bien mis en évidence les fluctuations, les *corsi et ricorsi* de ce double tropisme, au moment même où le sacré se perd. Cf. Veyne 1983.



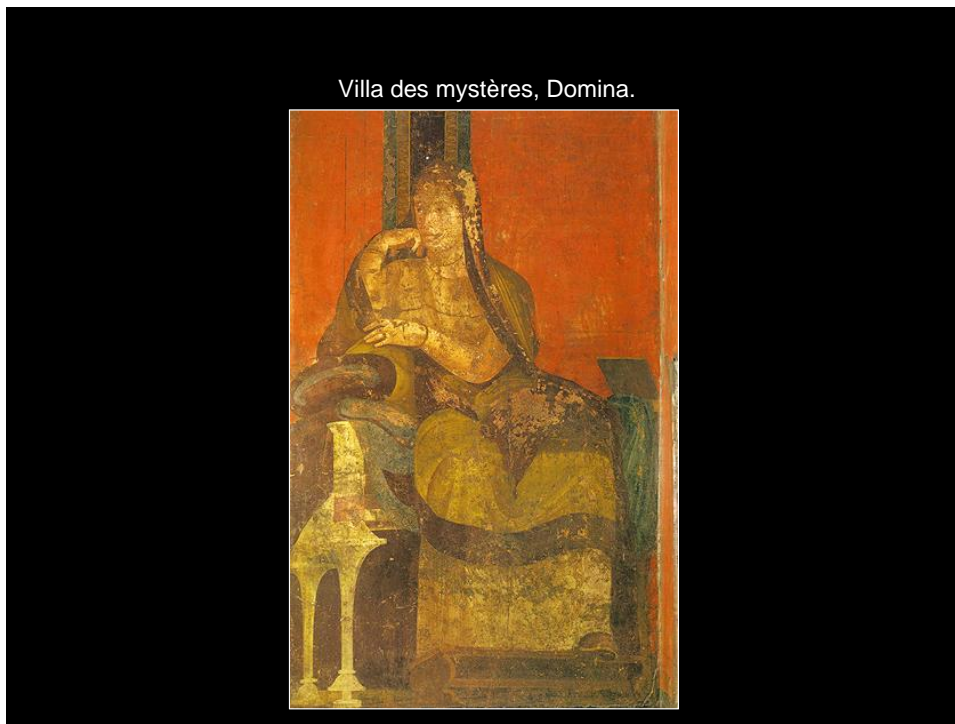
Ainsi, nos portraits romains s'inscrivent dans une double postulation entre une tendance spiritualiste visant à privilégier l'expression de l'essence, et une tendance réaliste visant à chercher la ressemblance avec le modèle physique<sup>8</sup>. On peut même dire que la réussite de l'art pictural romain est d'être parvenu à marier des formes et des traditions apparemment contradictoires en un tout harmonieux, dont le sens émerge de ces différences. Le génie latin s'exprime dans les portraits républicains, sous forme d'un réalisme visant à la ressemblance, voire à la caricature, n'hésitant pas à forcer le trait : gros nez, visages ridés, crânes chauves, le tout sans complaisance. En même temps, l'héritage grec, dominé par la tendance à l'idéalisation, gommant les traits particuliers, est encore perceptible, et il donne à l'ensemble du portrait cette élégance austère qui transforme un défaut physique en trait de caractère revendiqué par ces vieux Romains fiers de leur parcours, de leurs origines, et des valeurs qui transparaissent derrière leurs visages burinés. Sur ce plan, l'art romain du portrait accède à une forme d'alchimie, de capacité de métamorphose, qui relie toutes les composantes et les influences associées. C'est bien l'idéal dont rêvait Horace pour l'art romain ; mais l'exigence même de son amour de l'art le conduit à refuser aux sculpteurs cette capacité à être créateurs ; ils ne sont décidément pour lui que des spécialistes, incapables d'une projection globale. C'est ce qu'il dit, injustement, nous semble-t-il, dans l'*Épître aux Pisons* (v. 32-35):

---

<sup>8</sup> Il serait d'ailleurs erroné de penser que chacune de ces deux formes de *Weltanschauung* peut se trouver sous une forme « pure », exclusive, à un moment donné. Toutes les sociétés sont sur ce plan, métissées, les problématiques s'y superposent, et on y trouve les deux tendances dans des proportions variables selon la période envisagée. La société romaine n'a pas échappé à cette loi, elle a beaucoup changé dans le temps, et il est impossible de dégager des invariants dans l'art du portrait. Par contre, on peut y repérer des universaux, et les suivre dans leurs métamorphoses : ils conservent certaines références archétypales, mais se modifient en fonction de la coloration, des caractéristiques de la société où ils se trouvent. C'est une des lois fondamentales du dynamisme de l'imaginaire, et de l'arbre aux images, qui a des racines uniques, et un feuillage varié, multiple, les deux étant reliés par un tronc unique où circule la sève : *unitas multiplex*.

«Près du cirque émilien, un seul artiste saura rendre les ongles, et imiter dans le bronze la souplesse des cheveux, malheureuse perfection de l'art ! Car il ne saura jamais faire un tout. »

Au vu des créations de l'art romain, on ne peut pas partager une critique aussi sévère. Car les plus grandes œuvres du I<sup>er</sup> s. av. J. – C. concilient les deux approches, et visent l'essence sans rejeter l'apparence<sup>9</sup> : c'est la synthèse de l'art grec du portrait et des racines italiques. Je pense en particulier à la mégalographie de la Villa des Mystères. Il me semble qu'elle exprime une des formes les plus complexes de l'art du portrait, si l'on considère, avec Gilles Sauron<sup>10</sup>, qu'elle s'organise autour du personnage de la *domina*, la maîtresse de maison (fig. 2). Mais en quoi la fresque est-elle une forme de portrait ? Dans la



mesure où, si l'on suit l'interprétation de G. Sauron, la fresque peut être envisagée comme la projection de la pensée de la *domina*, de ses rêves, de ses

<sup>9</sup> On pourrait en dire autant de certains films de Fellini, comme *La Strada*, conciliant réalisme social et symbolisme onirique. Même chose dans les romans « réalistes » d'un Zola, où le naturalisme est constamment surdéterminé et saturé par le symbolique.

<sup>10</sup> Sauron 1984.

souvenirs aussi, en un mot de tout ce qui fait son imaginaire. Nous aurions même alors affaire à une forme d'autoportrait, particulièrement subtile, puisque la *domina* est représentée à la fois physiquement, et dans son intériorité. Car bien sûr, le portrait réaliste de la *domina* est aussi, pour elle en tant que commanditaire, une façon d'échapper à la mort et à l'oubli, en donnant à voir une image d'elle-même qui immobilise la durée. Elle se remémore son initiation aux mystères de Dionysos, avec ce qu'elle a *vu*, ou ce qu'elle a *cru voir* : ce portrait réussit donc le tour de force de nous montrer à la fois l'extérieur et l'intérieur, l'apparence physique, mais aussi les pensées et les rêves de la femme qu'il représente ; elle regarde son monde, mais elle voit aussi au-delà du monde. Elle est bien le symbole de cette double postulation, de cette capacité des Latins à être *à la fois* dans le réel et dans l'imaginaire.

Venons-en maintenant à ce qu'elle contemple, ou qu'elle imagine, et plus particulièrement à ce détail de la mégalographie (fig. 3) où un Silène tend une



coupe à un jeune homme, un myste en cours d'initiation, ou un satyre, si ce jeune homme fait lui aussi partie de l'autre monde. La mise en scène montre que

le jeune homme ne boit pas dans la coupe, mais qu'il y regarde, et plus précisément qu'il y voit le reflet du masque que lui tend le Silène, mêlé à son propre reflet qui s'y superpose. La scène mélange le visible et l'invisible, le réel, à travers le réalisme des représentations, et l'imaginaire, à travers l'irruption de personnages surnaturels. En même temps, elle associe le miroir (le reflet dans la coupe) et le portrait (le myste regarde son image reflétée dans la coupe). Ainsi, lorsque le myste voit se refléter en même temps, dans le liquide de la coupe, son image et l'image du dieu, superposées, mélangées et confondues, il s'en dégage, pour lui, l'idée symbolique *qu'il est à la fois lui-même et le dieu*. Il voit le dieu, et il *est* le dieu, ce qui est, sous cette dimension janiforme, le principe même de la fusion du Même et de l'Autre, tel qu'il était au centre du rituel de Dionysos. On le voit, la mise en scène de l'initiation est elle-même un reflet inversé de la scène fondatrice de la légende de Dionysos «au miroir», lorsqu'il avait été attiré par les Titans qui lui avaient montré une toupie et un miroir. Elle est précisément pour le myste une incitation au dépassement du danger évoqué par le miroir montré par les Titans. Dans une forme de mise en abyme assez vertigineuse, et très sophistiquée, le miroir de Dionysos est donc un dépassement du miroir de Narcisse : il affirme, par delà la dispersion, l'existence de l'unité, à partir de cette étrange propriété du miroir, de refléter autant d'images du sujet total qu'il y a de fragments, lorsqu'il est brisé. Le miroir de la coupe, tel qu'il est utilisé dans le rituel d'initiation à Dionysos, est identifié au démembrement de Dionysos par les Titans (qui l'avaient attiré avec un miroir...) dans le récit étiologique : il évoque à la fois la dispersion et le rassemblement. Suivant le principe holiste selon lequel chaque partie de la structure reflète toute la structure, chaque initiation coïncide avec le mythe central, jusqu'à fusionner en lui, de même que chaque *lékané*, chaque coupe-miroir cultuelle, symbolise métaphoriquement le miroir où Dionysos enfant se regarde.

On le sait, cette mégalographie a donné lieu à deux belles interprétations, totalement opposées : celle de Paul Veyne, qui voit dans la peinture une scène

profane de mariage<sup>11</sup> ; et celle de Gilles Sauron, qui y voit au contraire une initiation de la maîtresse de maison aux mystères de Dionysos<sup>12</sup>. A mon avis, les deux exégèses sont complémentaires, et cela est inhérent à l'esprit de la période, qui peut très bien admettre plusieurs niveaux d'interprétation de la scène, sans qu'ils s'excluent les uns les autres : dans la scène, il y a la part du visible et la part de l'invisible, et le génie de l'artiste est de savoir les superposer. La commanditaire de la mégalographie voulait à la fois voir sa surface sociale affirmée, le souvenir de ses noces perpétué, et en même temps, elle souhaitait se définir comme être spirituel, et être associée à cette commémoration du sacré, comme myste de Dionysos ; et une « dévote de Dionysos », pour reprendre l'expression de Gilles Sauron, pouvait légitimement vouloir commémorer à la fois deux moments intenses de sa vie : son mariage, et son initiation, tout cela s'inscrivant fort bien dans cette tendance à la surdétermination qui caractérise l'imaginaire gréco-latin. Tant il est vrai que chez les Romains les contraires se concilient. Lecture sociale et lecture symbolique se surdéterminent sans s'exclure l'une l'autre.

\*\*\*

C'est peut-être cela, la définition d'un art classique : concilier les contraires, réconcilier les oppositions dans une tension créatrice. Déjà Roger Caillois soulignait que le Labyrinthe est grec, autant que l'Acropole<sup>13</sup>. Car un art classique se caractérise par son aptitude à gérer les figures de l'harmonie et de l'équilibre ; en l'occurrence, le portrait de l'époque classique accède à la profondeur de l'apparence, et il associe le visible et l'invisible ; mieux, il nous laisse voir l'invisible sous le visible, tout en nous donnant à voir les deux. Dans l'art du portrait s'affirme l'harmonie entre rationalité et spiritualité, à travers

---

<sup>11</sup> Veyne 1998.

<sup>12</sup> Sauron 1984, 1998.

<sup>13</sup> Caillois 1938, p. 179.

cette relation qu'est la mise en miroir. On voit l'importance du miroir, comme métaphore des forces mises en jeu dans l'art du portrait : ce sont deux regards sur le monde, l'un qui s'intéresse à la réalité sociale (à travers le souci de la ressemblance) ; et l'autre qui, derrière elle, voit le symbolique, et s'ouvre à d'autres dimensions. Ces deux regards, ces deux interprétations, sont aussi «vrais» l'un que l'autre ; mieux, ils multiplient les niveaux de sens pour accéder à une lecture polysémique, surdéterminée, et à une vision plus riche, plus complexe, plus profonde de la société romaine. La période de la fin de la République romaine a particulièrement bien su nous le donner à voir.

## Bibliographie

- Berger 1977 : J. E. Berger, *L'Oeil et l'Eternité. Portraits romains d'Egypte*, Paudex (Suisse), Fontainemore, 1977.
- Boulogne 1999 : J. Boulogne, « La description de la statue d'Eros chez Callistrate », in *La transmission de l'image dans l'Antiquité* (D. Mulliez dir.), Lille, Université de Lille3, Cahiers de la Maison de la Recherche, col. « Ateliers » 21, 1999, p. 35-44.
- Caillois 1938 : R. Caillois, *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Gallimard, 1938.
- Debray 1999 : R. Debray, *Le Code et le Glaive*, Paris, Albin Michel, 1999.
- Fintz 2013 : Cl. Fintz (dir.), *Le miroir : une médiation entre imaginaire, sciences et spiritualité*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2013.
- Gensane et Robert 1998 : G. Gensane et G. Robert, art. « Masque », in *Dictionnaire critique de l'ésotérisme* (J. Servier dir.), Paris, P.U.F., 1998, p. 815-818.
- Kaschnitz-Weinberg 1930 : G. Kaschnitz-Weinberg, « Du réalisme magique de la République romaine à l'art de Constantin le Grand », *Formes*, VIII, octobre 1930.
- Melchior-Bonnet 2015 : S. Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Paris, Imago, 2015.
- Oughourlian 2013 : J.-M. Oughourlian, *Notre troisième cerveau*, Paris, Albin Michel, 2013.
- Pigeaud 1995 : J. Pigeaud, *L'Art et le vivant*, Paris, Gallimard « Essais », 1995.
- Poulsen 1954 : V. Poulsen, *Les Portraits grecs*, Copenhague, 1954.
- Sauron 1984 : G. Sauron, « Nature et signification de la mégalographie dionysiaque de Pompéi », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1984, vol. 128, n° 1, p. 151-176.
- Sauron 1998 : G. Sauron, *La grande fresque de la villa des Mystères à Pompéi. Mémoires d'une dévotion de Dionysos*, Paris, Picard, collection Antiqua, 1998.
- Thomas 2006 : J. Thomas, *L'imaginaire de l'Homme romain. Dualité et complexité*, Bruxelles, Latomus, 2006.
- Thomas 2015 : J. Thomas, *Mythanalyse de la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Vérité des Mythes », 2015.
- Vernant 1990 : J.-P. Vernant, *Figures, Idoles, Masques*, Paris, Julliard, 1990.
- Veyne 1983 : P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, 1983.

- Veyne 1998 : P. Veyne, « La fresque dite des Mystères à Pompéi », in P. Veyne, F. Lissarague et F. Frontisi-Ducroux, *Les Mystères du Gynécée*, Paris, Gallimard, 1998, p. 15-153.

- Zadoks et Jitta 1932 : A. Zadoks et J. Jitta, *Ancestral Portraiture in Rome, and the Art of the last Century of the Republic*, Amsterdam, 1932.