



**HAL**  
open science

## L'imaginaire romain

Joël Thomas

► **To cite this version:**

Joël Thomas. L'imaginaire romain. Ancient Roman Mosaics. Paths through the Classical Mind, 2000, Luxembourg, Luxembourg. pp.1-23. hal-04621132

**HAL Id: hal-04621132**

**<https://hal.science/hal-04621132>**

Submitted on 23 Jun 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.

## L'IMAGINAIRE ROMAIN

Joël Thomas - Université de Perpignan-*Via Domitia* (France)

Sans avoir de complaisance particulière pour la prétérition, je serais tenté de commencer mon propos en vous disant que je ne parlerai pas de la mosaïque ; mais en fait, je vous en parlerai pendant une heure. Je m'explique : je n'en parlerai pas comme spécialiste, et je ne saurais le faire, pour l'excellente raison que je suis sans doute le seul ici à ne pas l'être. Mais il est vrai que mes préoccupations, celles de mon centre de recherches, m'ont conduit depuis vingt ans à analyser, comme spécialiste de la poétique virgilienne, ce que j'appelle l'imaginaire des Romains, et dont j'aimerais vous entretenir, car il me semble que nous pouvons jeter des éclairages complémentaires sur nos champs d'investigation, même s'ils sont différents, et les enrichir de nos expériences respectives. J'évoquerai donc d'abord la perspective méthodologique dans laquelle je m'inscris, ses acquis ; puis je vous proposerai quelques pistes qui, je l'espère, contribueront à ouvrir le champ des exégèses dans le domaine de l'interprétation des mosaïques.

Notre équipe de recherche perpignanaise travaille essentiellement dans deux directions.

I- Tout d'abord, et en équipe avec les Centres de recherche *Textes et interculturelité* et *Mythes et littératures* de Lille III, nous conduisons une exploration de l'efficacité opératoire du concept de « système », tel que Francisco Varela<sup>1</sup> a pu le définir, appliqué au champ de la mythologie. Vous le voyez, notre *corpus* référentiel de base est plutôt littéraire, mais notre problématique nous a amenés à repérer des dynamismes organisateurs, des systèmes relationnels qui mettent en évidence la complexité des réseaux situant les épisodes dans une cohérence d'ensemble dont nous commençons à comprendre l'organisation. Cela vient de nous conduire à organiser à Perpignan un colloque, excédant le champ littéraire, sur le thème : *Imaginaire et modes de construction du savoir antique dans les textes scientifiques et techniques*.<sup>2</sup> Dans ce contexte qui relie littérature, iconographie et épistémologie, nos conclusions sont pour l'instant :

1-Que, par-delà la diversité et le patchwork des récits, et les différents éclairages provenant d'époques, d'auteurs différents, voire d'interférences entre tradition orale et récits littéraires tardifs, il existe bien une logique d'ensemble, un fonctionnement dynamique qui permet de présenter l'ensemble du corpus mythologique comme un système cohérent et organisé.

---

<sup>1</sup> Cf. sur ce point *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire* (J. Thomas dir.), Paris, Ellipses, 1998, 319 p.

<sup>2</sup> Perpignan, P.U.P., 2002, avec la participation de Mireille Armisen-Marchetti, Marc Baratin, Jacques Boulogne, Louis Callebat, Mireille Courrent, Lucienne Deschamps, Gosciwit Malinowski, Philippe Mudry, Valérie Naas, Michel Perrin.

2-Que chaque épisode pris dans un cycle plus vaste est à lui seul une sorte de résumé de l'ensemble ; il en porte, à lui seul, les caractéristiques essentielles ; suivant un principe que l'on pourrait appeler holiste, ou holistique, il constitue un microcosme à l'image du macrocosme de l'ensemble de la structure, tout en étant **aussi** un élément de cet ensemble.

Ainsi, lorsqu'Ulysse se trouve en face de Charybde et Scylla, il est confronté à deux formes de danger, également mortifères, qui résument à elles seules les deux grands types de danger qu'il aura à affronter dans l'*Odyssée*, et, derrière cela, les deux régimes d'imaginaire, pour parler comme Gilbert Durand<sup>3</sup>, qu'il trouve en face de lui.

Scylla, ce monstre qui déchire de ses griffes les voyageurs, évoque le danger d'une mort par mise en pièce, et le phantasme de la déchirure, de la séparation, de l'opposition. Au-delà de cette lecture négative, nous trouvons tout le régime schizoïde, dit héroïque, ou diurne, celui qui oppose et sépare.

À l'inverse, Charybde est un énorme aspirateur qui avale tout ce qui passe à proximité. A travers ce monstre, c'est un autre type de mort, tout aussi redouté par le héros, qui est évoqué : la mort par avalage, autant dire par noyade, celle qui vous fait perdre votre identité en vous renvoyant dans un anonymat confusionnel et élémentaire. Derrière ce fantasme, on aura reconnu un autre régime d'imaginaire : toute la constellation d'images que G. Durand regroupe autour de la notion de « nocturne mystique », et dont la fonctionnalité est fusionnelle, « digestive » (de même que Charybde avale ses proies), et donc inverse de celle de Scylla (qui déchire ses victimes).

À travers ces deux monstres, et au début du voyage d'Ulysse, nous avons, comme un *exemplum*, le résumé des deux visages que prendra le monde à traverser : polarisation à la fois dangereuse et nécessaire, sur laquelle va se construire le voyage initiatique d'Ulysse. Car entre Charybde et Scylla, il y a la trajectoire du navigateur en train de se tisser, son aptitude à la « cybernétique », en se souvenant que *cyberné*, c'est le gouvernail, et que toute la *métis* d'Ulysse consiste à trouver la marche oscillante, contournante, « rusée », qui lui permet de progresser entre les mondes qui lui résistent. Car Ulysse est, avant tout, un pilote : celui qui crée de l'organisation à partir d'une logique d'antagonismes, et en fonction d'oppositions polaires prises comme moteurs d'un dynamisme constructeur, et dépassées dans des complémentarités.

À ce stade, nous allons nous adjoindre une autre modélisation : celle que propose Edgar Morin<sup>4</sup> et qui, en l'occurrence, nous semble plus explicite, en faisant intervenir clairement la notion d'organisation, comme émergence résultant de la logique d'antagonisme entre deux instances bipolaires. Ce système a l'avantage de souligner que la structure ternaire est le dépassement nécessaire du binaire dans une approche de la complexité. On remarquera que le mythe est, en ceci, délibérément non-aristotélicien, puisqu'il ne vérifie pas le fameux *tertium non inclusum* : dans le mythe, on ne peut pas dire que si une chose est, son contraire ne peut pas être. Bien au contraire -et avec une belle anticipation sur les principes fondamentaux de la psychanalyse-, au principe d'exclusion se substitue le principe d'intégration, le *tertium inclusum* : une chose et son contraire ne s'excluent ni d'ailleurs ne s'additionnent, mais produisent un résultat qui est plus que leur simple somme : une émergence radicalement différente, où nous tenons la genèse même d'un processus créatif. C'est la notion même d'équilibre, d'*aequilibrium*, que nous cernons là : une tension de forces instables et antagonistes, métamorphosées en harmonie. Ainsi, la démocratie athénienne, la république romaine sont constituées à partir d'instances qui, prises isolément, génèrent des barbaries ;

<sup>3</sup> Cf. G. Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 (11<sup>e</sup> éd.), 550 p.

<sup>4</sup> Cf. E. Morin, *La Méthode*, tomes I-IV, Paris, Seuil, 1973-1991.

l'ordre seul génère la tyrannie, le désordre seul produit l'anarchie (un excès d'immobilité, un excès de mouvement), mais les deux réunis produisent ce dosage fragile et impalpable qu'on appelle la démocratie.

Entre la mémoire et l'oubli, l'ordre et le désordre, les forces conservatrices et les forces du changement, masculin et féminin, il est ainsi fascinant de voir Ulysse, Héraklès, Énée, ces héros fondateurs, construire leur espace intérieur, en même temps qu'ils civilisent le monde, sur le principe du tissage alternatif énoncé ci-dessus.

II- Partant de là, nous avons approfondi notre réflexion méthodologique, car il nous est apparu que les constellations symboliques véhiculées par la civilisation gréco-romaine s'organisaient donc selon des dynamismes récurrents qui ne devaient rien à l'arbitraire. C'est précisément ce que nous désignons par « imaginaire » : non un principe d'imagination qui s'oppose à un principe de réalité, mais la mise en évidence, à tous les niveaux de création dans la cité, d'une série de dynamismes organisateurs, tendant à reproduire, à différentes échelles, une même image primordiale du cosmos en miroir, qui se donne à voir à ceux qui le pensent. Ainsi l'organisation politique, la religion, l'art, les approches scientifiques du savoir, la vie quotidienne auront en commun d'être les hypostases d'une image du monde dont l'affirmation est vitale à l'existence de la communauté qui s'y identifie. L'imaginaire gréco-romain est donc un système dynamique de représentations par lequel les Grecs, puis les Romains, se donnent à voir le cosmos, et eux-mêmes dans le cosmos.

Les variations de ce système sont relativement peu nombreuses, comme si les solutions dont disposait la nature pour créer étaient loin d'être infinies. C'est pourquoi on arrive assez bien à s'orienter dans cet imaginaire gréco-romain : il se dégage deux constantes, qui sont deux niveaux de représentation nécessaires pour exprimer, à travers deux lectures, une réalité complexe que le langage, la conceptualisation des hommes sont impuissants à exprimer en une seule représentation :

- un système diaïrétique, par polarisation
- et un système relationnel, par « tissage », qui intègre aussi les schèmes du voyage.

Le voyageur est donc celui qui relie et unit des forces primitivement séparées, antagonistes, mais qui n'attendent que lui pour s'associer. En ceci, il symbolise bien le principe d'organisation ; et les grandes épopées antiques, les récits mythiques de voyages héroïques, ont en commun de fonder les principes civilisationnels sur lesquels s'est construite la société antique. Le temps me manque pour vous montrer dans le détail comment c'est précisément ce que symbolisent la Danse des Grues organisée par Thésée, ou le *Lusus Troiae* mis en scène par Énée. Je soulignerai seulement que nous en arrivons à une modélisation à valeur très généraliste, qui me semble plus claire que les structures d'imaginaire de G. Durand (régime diurne - régime nocturne synthétique - régime nocturne mystique), qui hésitent un peu entre binaire et ternaire, entre deux régimes et trois instances ; et, partant d'elle, nous proposons un système ternaire de lecture de cet imaginaire, où, comme nous l'avons dit, le troisième terme n'est pas sur le même plan que les deux autres, de même que, dans une lecture symbolique du tissage, la navette associative, qui crée le *textum*, la complexité, n'est pas sur le même plan que la chaîne verticale immobile et la trame horizontale mobile. Ce système peut être formalisé ainsi, sous une forme complexe quadripolaire, qui regroupe donc cinq instances, et non trois, puisque, dans ce système, tout passe par le *nexus* du centre (*cf. fig. 1*) :

*polarité vivifiante*  
Mathématiques (ordre)  
Emerger

DIURNE

*polarité mortifère*  
Casser, déchirer  
(fantasme de séparation)

*polarité vivifiante*  
Tissage, alliance  
Relier

NOCTURNE

*polarité mortifère*  
Couler, être avalé  
(fantasme de digestion)

TENSION

Vous remarquerez l'intérêt que, me semble-t-il, peut représenter une telle modélisation très généraliste pour notre dialogue, et pour ce colloque. Elle permet de repérer des lectures communes entre des genres différents, des modes de représentation que les pratiques scientifiques analysent dans des modes dissociés. Pourtant, avant d'en venir à la mosaïque, permettez-moi une incursion dans l'iconographie et dans le genre pictural. On connaît les fresques de la pièce dite Chambre d'Ixion dans la maison des Vettii à Pompéi (*cf. fig. 2*). Sur la paroi de gauche sont peints des impies, qui ont offensé les dieux, et engendré des monstres : Ixion, Pasiphaé. Sur la paroi opposée, au contraire, est représentée l'image du mariage, de l'union bénéfique du divin et de l'humain, le rêve réalisé de la fusion retrouvée : à Naxos, Bacchus découvre Ariane abandonnée, en tombe amoureux et s'apprête à l'épouser. Au plafond, Apollon sur son trône et en vainqueur symbolise l'alliance des forces de cohésion et de dissolution (il a aussi au nombre de ses épiclèses pythien, le « pourrissant »), qui s'associent dans une complémentarité pour que le monde puisse s'organiser et se construire. On notera qu'Ariane a été abandonnée par Thésée, qui assure ainsi le lien entre les deux parois, entre Ariane et Pasiphaé, par Minotaure interposé. On remarquera enfin deux choses :

1-Que la structure d'imaginaire que nous avons proposée tout à l'heure prend bien en compte le sens symbolique de la scène : Apollon de Leucade et d'Actium, le dieu de la lyre et de l'arc, symbolise la relation entre deux grands principes antagonistes qui tiennent le monde debout : un principe de violence et de barbarie, et un principe d'alliance et de fusion. Ainsi, c'est toute une image du monde qui est proposée : les instances constitutives de l'humain, vers la bête et vers le dieu ; vers la sauvagerie et vers l'harmonie divine. Ces instances existent en elles-mêmes, mais elles ne prennent tout leur sens, pour l'humain, que « maillées » dans ce réseau tissé et relationnel que l'on appelle la civilisation, qui participe des deux instances, et doit faire constamment des incursions dans l'une et dans l'autre : par exemple, la chasse est une exploration de la sauvagerie, et une façon d'annexer ses forces à celles de la civilisation ; beaucoup de mythes, tel celui d'Actéon, ou celui d'Adonis, rendent compte de cette nécessité, et des dangers qui l'accompagnent.

2-Que - *ut pictura poesis...*- nous retrouverions de façon saisissante la même exégèse si nous prenions comme *corpus* de référence non plus une peinture mais une œuvre littéraire, en l'occurrence le passage du VIIIème livre de l'*Énéide* où Virgile décrit le Bouclier d'Énée, et plus particulièrement son centre (*cf. fig. 3*). On le sait, il représente un combat, la bataille d'Actium. Sur une mer houleuse - qui évoque à la manière odysseenne la traversée de la vie - les forces de la lumière, à gauche (Octave, Agrippa, resplendissants de reflets d'or, auréolés de lumière, à l'image des deux aigrettes lumineuses visibles autour de la tête d'Octave) s'affrontent à celles de la barbarie : Antoine, Cléopâtre, une profusion lumineuse, une coloration rouge sombre, à droite. Au-dessus, dans la partie supérieure, Apollon, protecteur d'Octave et d'Énée,

tend son arc, symbole janiforme, guerrier mais réversible en lyre, comme l'alliance succède à la guerre. On notera sans peine que cet Apollon est exactement dans le même rôle symbolique que celui de la Chambre d'Ixion : il marque le principe relationnel entre les instances opposées. Afin que nul n'en ignore, au-dessus de la scène d'Actium, nous trouvons une représentation du triomphe d'Octave, comme l'homme de l'alliance concrétisée, celui par lequel la lumière de la civilisation l'emporte sur les ténèbres de la barbarie, l'Ouest s'associe à l'Est (Troie, la Ville sainte de l'Est, d'où vient Énée, l'ancêtre glorieux), un Est mythique des Origines qui ressuscite dans son alliance avec l'Ouest (de même qu'Énée créait sur le site de Rome une deuxième Troie, *Troia melior*), et périt - toujours la réversibilité...- dans son contretypé et sa forme dégénérée d'un Orient égyptien gouverné par Antoine et Cléopâtre : en allant à Alexandrie, Antoine ne cessait de se séparer du corps mystique de Rome, alors qu'Énée et Octave s'en rapprochaient constamment, jusqu'à fusionner avec lui.

On voit l'intérêt de ce rapprochement entre genres différents (littérature, peinture), appliqué à une interprétation de l'art de la mosaïque : pourquoi les écoles de mosaïstes n'auraient-elles pas été imprégnées de ces structures très généralistes d'imaginaire que nous avons vues à l'œuvre dans d'autres secteurs de la création ? Je sais que dans ce genre de comparatisme il faut être très prudent, pour ne comparer que ce qui est comparable ; et les rapprochements ne doivent pas nous faire oublier tout ce qui sépare et distingue des genres différents, des périodes historiques différentes, des lieux géographiques fort distincts, et des cultures locales dont chacune a sa spécificité. Mais, à l'inverse, les arbres ne doivent pas non plus nous cacher la forêt ; et un syncrétisme hâtif serait aussi réducteur qu'une vision trop pointilliste. C'est donc dans cet esprit de respect mutuel entre comparatisme et visions plus spécialisées que je voudrais vous convier à une réflexion, en vous proposant quelques ouvertures interprétatives que je livre à votre critique et à votre compétence de spécialistes, pour trier le bon grain de l'ivraie. C'est également dans cet esprit que je voudrais me justifier devant vous de l'expression « imaginaire gréco-romain », qui peut vous sembler bien vague, alors certes que l'imaginaire des Romains ne saurait se confondre avec celui des Grecs. Mais l'on sait qu'ils ont une frontière commune, et en particulier dans le domaine des mythes, les Romains ont beaucoup emprunté à la Grèce. Les perspectives sont certes spécifiques : création en Grèce, transmission chez les Romains ; mais chaque fois que les convergences l'emportaient sur les différences, et que je pouvais employer cette expression sans dommages, je l'ai fait.

Je poserai donc quelques hypothèses de travail, en allant du simple au complexe :

- D'abord, j'ai été étonné, en étudiant diverses études exégétiques de relever la fréquence des explications ramenant la mosaïque à une simple valeur de décoration. Des ouvrages de valeur, comme celui de Philippe Bruneau, soulignent d'une façon qui me semble excessive la fonction utilitaire de la mosaïque, par exemple lorsqu'il écrit : « Puisque la fonction des mosaïques était pratique et ornementale, la clientèle n'en attendait que confort et agrément visuel. »<sup>5</sup>. De même, n'est-ce pas voir, si je puis dire, la mosaïque par le petit bout de la lorgnette que d'insister sur son aptitude à être aisément lavable, qui lui donne un statut tout naturel dans les salles à manger, voire les latrines ? C'est vrai ; mais c'est le même auteur qui remarque qu'à partir du I<sup>o</sup> s. ap. J.-C., on trouve des mosaïques sur les murs : on est passé de la mosaïque-tapis à la mosaïque-tableau. Ce nouveau statut dans l'espace architectural, qui ne correspond plus à l'opposition mur-sol, va contraindre les mosaïstes à définir pour la mosaïque un espace symbolique propre qui la distingue de l'espace pictural. Nous sommes bien là dans des préoccupations d'ordre symbolique. Cela vient corroborer tout ce que nous avons dit

<sup>5</sup> Ph. Bruneau, *Délos. Les Mosaïques*, Paris, De Boccard, 1972, p. 117.

jusqu'alors sur la tendance de la socio-culture antique à créer ses structures d'imaginaire avec un arrière-plan de préoccupations d'ordre symbolique. Donc, logiquement, une réflexion sur l'art de la mosaïque suppose une réflexion sur l'univers imaginaire de réception de ceux qui faisaient les commandes, et de ceux qui les exécutaient ; en particulier, ils étaient tout imprégnés de ces systèmes mythologiques dont nous avons parlé.

- Il me semble qu'une fois encore la réponse est dans la notion de complexité : l'imaginaire gréco-romain est naturellement complexe, c'est-à-dire qu'une même entité se situe à plusieurs niveaux de représentation, sans que ces niveaux, comme nous le disions, soient exclusifs les uns des autres.

Dans le domaine littéraire, un premier niveau vient tout naturellement du plaisir que nous prenons à écouter, ou à lire l'histoire, comme un conte, avec ses péripéties, et le charme du récit. J'en rapprocherais volontiers, dans le domaine iconographique, le plaisir brut et naïf que nous aurons à savourer le chatoiement des couleurs, l'agrément de la composition, tels que nous les ressentons, sans qu'un décodage symbolique soit encore venu se superposer.

Dans un deuxième temps, interviendra une lecture morale : ces récits, racontés ou figurés, sont édifiants, ils avaient aussi pour but de situer l'homme romain ou grec dans sa cité, dans sa société, de lui fournir des modèles, des *exempla*, de lui donner des raisons de croire à la place qu'il tenait dans cette cité. Bien sûr, c'est ce niveau auquel nous sommes le moins sensible, même si ce n'est pas le plus difficile à décrypter, car il ne nous touche plus directement, nos préoccupations sont ailleurs.

Reste un troisième niveau, eschatologique, celui-là : la représentation figurée comme paradigme de l'*homo viator*, comme symbole des énergies du cosmos, de leur entrelacement, de leur lutte et de leur alliance dans la grande symphonie du monde et de l'histoire. C'est plus particulièrement le domaine dont rendent compte les structures d'imaginaire que nous avons évoquées. Il est marqué par l'importance accordée à la notion de sacré dans la création artistique, qui ne se distingue pas, de façon globale, de l'ensemble des activités pratiquées dans la cité, et qui participent du même soubassement symbolique, dans un monde où l'art, la religion, les activités quotidiennes, sont d'abord, pour reprendre la belle expression de Malraux, un « monnayage de l'absolu », et où ils transcrivent avant tout le besoin d'une sublimation solennelle de la vie.

Il semble de surcroît que les Romains soient allés plus loin que les Grecs dans ce sens : on constate, comme Odile Wattel de Croizant l'a bien montré à propos du mythe d'Europe<sup>6</sup>, qu'un thème qui avait essentiellement valeur anecdotique d'aventure galante dans ses représentations grecques, soit devenu, à Rome, le symbole d'un rituel religieux de salut et de passage *post mortem*, donc se soit chargé d'une gravité, d'une préoccupation spirituelle et d'une dimension nouvelle de sacré, la hiérogamie finale constituant alors le dénouement heureux du périple d'Europe comme figure de psyché, y compris dans son devenir après la mort.

- Un des facteurs interprétatifs importants sera donc la capacité de l'exégèse à replacer la mosaïque dans un contexte architectural plus général où elle tient une place unique, non interchangeable, comme un élément d'un ensemble dynamique.

Nous touchons là à une spécificité romaine, une particularité qui semble mieux destiner l'art romain que l'art grec à l'intégration de la mosaïque. Le support de la mosaïque constitué par le mur est loin d'être indifférent. Or, alors que le mur grec est constitué de blocs équarris, le mur romain apparaît comme une masse de maçonnerie plus indifférenciée, qui n'est pas

---

<sup>6</sup> O. Wattel de Croizant, *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe (I<sup>er</sup>-VI<sup>es</sup> s.)*. Évolution et interprétation des modèles grecs en milieu romain, Paris, De Boccard, 1995.

tellement important en lui-même que par les volumes, les espaces qu'il dégage, et sur lesquels se porte l'œil, dans l'attente d'un support qui précise l'impression vague, le sentiment de l'ampleur et du sacré, la sublimation solennelle de la vie mis en scène et orchestrés par la puissance de ces volumes. Pour le dire autrement, le mur grec se suffit plus facilement à lui-même, par sa structure même, alors que le mur romain appelle son habillage, auquel il apporte un magnifique support et une remarquable mise en valeur dans un ensemble plus vaste de lignes de force. En d'autres termes, le mur romain appelle la mosaïque.

La mosaïque va donc s'inscrire, comme la fresque, dans une polyphonie qui se joue sur l'ensemble de la *domus*, et où elle tient une place dans une partition symphonique. L'architecture savante de la *domus* tend à déterminer des espaces privilégiés, des lieux où se porte le regard. Pour cela, elle joue sur ce que nous appellerons des espaces transitionnels, paraphrasant les objets transitionnels de Winnicott, et dont on sait que, à l'image des fameux ours en peluche, ils sont destinés, dans leur familiarité quotidienne, à aider l'enfant à passer de son monde au monde extérieur, celui des adultes, a priori étranger et inquiétant. Les espaces transitionnels de l'architecture de la *domus* ont pour objet de créer une relation, de ménager une étape intermédiaire entre deux polarités bien distinctes : par exemple la culture et la nature, les pièces d'habitation et le jardin ; des colonnes habilement placées dans une zone intermédiaire créeront un espace tempéré, une transition entre la géométrisation et la souplesse naturelle ; et une fresque ou une mosaïque habilement placée, et représentant un jardin à l'intérieur de la villa créeront un espace imaginaire du jardin, qui annonce le jardin véritable, et en constitue une sorte de double, à la fois irréel et plus vrai que le vrai. L'illusion est encore accentuée par le recours au trompe-l'œil, dans lequel on sait que les Romains sont passés maîtres.

- Mais en même temps, et comme nous l'avons repéré dans les structures générales de l'imaginaire gréco-romain, chaque mosaïque sera en elle-même porteuse d'une capacité à rendre compte, par sa propre structure, de l'ensemble de la macro-structure culturelle, d'être à elle seule une petite image du monde, et comme un résumé de tout le système de représentations par lequel les Romains se donnaient à voir le monde, et eux-mêmes dans le monde.

D'abord, et en fonction des principes repérés précédemment, les lignes de force de l'architecture d'ensemble peuvent faire porter notre regard, en quelque sorte à notre insu, vers un lieu privilégié. C'est lui qui sera choisi pour servir de support à une représentation à laquelle le maître des lieux est particulièrement attaché : par exemple, une mosaïque ou une peinture figurant un épisode mythologique qui joue, dans l'imaginaire du propriétaire de la villa, une place importante, et qu'il perçoit comme une sorte de modèle ou de support de méditation : scène de la vie de Thésée, représentation d'un des Travaux d'Héraklès, comme autant d'évocations de l'*homo viator*, de l'homme en marche sur la route d'une forme d'initiation et d'ascèse personnelle.

À l'intérieur même de la représentation, déjà repérée dans son unicité, une savante stratégie des lignes de force contribuera à mettre en valeur un élément vers lequel le regard va se porter. C'est d'ailleurs là un principe très général de composition picturale, que reprendra toute la peinture occidentale à venir. Mais on le trouve déjà bien présent dans la technique des artistes antiques, en particulier, et nous y reviendrons, dans la façon dont sont privilégiées des structures concentriques, établissant une relation entre une périphérie et un centre, focalisant le regard sur une structure centrale irradiante.

- Quant à l'imaginaire ainsi véhiculé, il retrouve tout naturellement celui dont nous avons défini les lignes de force. Nous ne serons donc pas étonnés de repérer un certain nombre de modalités de représentation (la polarisation, le tissage) dont nous avons vu que c'est à partir d'elles que s'organisait la *Weltanschauung* gréco-romaine. Les lois de composition de la

mosaïque recourent ainsi de façon très intéressante les grands axes organisateurs de l'imaginaire que nous avons repérés :

1-La polarisation : elle est la base même de la composition de toutes les mosaïques monochromes. On sait que le recours à cette technique apparaît plutôt comme un avatar dans l'histoire de la mosaïque que comme un choix artistique délibéré. Il n'est pas satisfaisant, par exemple, de lui donner des causes purement utilitaires, dicté, comme cela a été suggéré, par des raisons économiques : on ne peut pas dire que les tesselles monochromes soient sensiblement moins chères, car il y a beaucoup de roches colorées en Italie et dans le Bassin méditerranéen. Le choix monochrome est plutôt lié à ce que, à partir de la fin de l'époque hellénistique, les territoires respectifs de la peinture et de la mosaïque, nécessaires concurrents dans la stratégie d'occupation des volumes, cessèrent de reposer sur l'opposition traditionnelle peinture au mur-mosaïque au sol, où les deux techniques étaient bien distinctes par leur espace d'utilisation. Mais à partir du I<sup>o</sup> s. ap. J.-C., on trouve des mosaïques sur les murs, on passe de la mosaïque-tapis à la mosaïque-tableau. Puisque ce n'est plus le lieu qui distinguera peintures et mosaïques, les mosaïques devront se démarquer par des techniques propres, dont la plus notable est l'invention du style noir et blanc, qui sort la mosaïque du risque de faire de la peinture pétrifiée.

Mais le recours à cette stratégie était loin d'être dépourvu d'intérêt par rapport aux structures de l'imaginaire romain, dont nous avons vu qu'une des deux lignes de force était la polarisation des contraires. Or, en abolissant le relief au profit des contrastes, la mosaïque monochrome crée des motifs, en particulier les bandes d'encadrement, qui ont tous un point commun : qu'ils soient en damiers, en losanges, en cubes en trompe-l'œil, en dents de scie, en vagues, en feuilles imbriquées, en tresses, en méandres, en svastikas, en tours crénelées, en guirlandes végétales formées de tronçons symétriques, ce sont tous des motifs à complémentarité, qui reposent sur l'opposition, soulignée par la symétrie, entre deux éléments de composition inversés : voici qui nous renvoie à notre principe binaire de bipolarisation entre de grands régimes d'imaginaire, qui « arme » en quelque sorte le monde, avant le processus de création proprement dit qui passe, nous l'avons vu, par l'organisation, et par une structure ternaire « tissée ».

2-Le tissage : Or cette structure ternaire est aussi à l'œuvre dans nos peintures monochromes, à travers le principe de réversibilité, qui nous renvoie, lui, à un au-delà de l'opposition bipolaire : toutes les figures évoquées ci-dessus ont aussi en commun d'être parfaitement réversibles, à la manière de ces compositions qui ont fait, de notre temps, la célébrité du peintre Escher : en traçant une poste en noir, on découpe sur le blanc du fond une image identique, qui se trouve imbriquée dans la première, et détermine ainsi un niveau supplémentaire de complexité.

Dans la mosaïque polychrome, et la variété de ses peintures figurées, on retrouvera ce principe de réversibilité à travers le motif souvent attesté du « monde à l'envers » (qui a son équivalent littéraire dans la poésie alexandrine) : par exemple, des dauphins harnachés comme des chevaux, et renvoyant à la fois au monde terrestre et au monde terrain, dans un mouvement alterné qui n'est pas sans nous rappeler le chant amébée de Théocrite et de Virgile, le mouvement du *boustrophédon*, et de façon plus générale un mouvement de tissage qui associe deux principes opposés dans un *nexus* leur apportant un supplément de sens, et une nouvelle présence au monde.

Avec le temps, les artistes mosaïstes pousseront ce principe de réversibilité jusqu'à ses limites, dans une sorte d'exercice de virtuosité, à l'image de cette célèbre mosaïque d'Antioche<sup>7</sup> qui est un pavement, mais qui représente la voûte d'un plafond avec une telle habileté qu'on a vraiment l'impression de marcher au plafond : c'est bien, jusqu'à l'absurde, l'imaginaire du « monde à l'envers », avec toutes ses connotations symboliques implicites pour un romain, qui est évoqué. Il y a toutefois une limite que les artistes de la mosaïque n'ont pas franchie (et dont ils n'étaient pas loin, avec de telles expériences) : c'est celle du passage à l'abstraction dans la figuration, qui ouvre alors encore d'autres mondes, dans sa « déconstruction » du réel, celui-là même qu'exploreront les peintres et les sculpteurs du XX<sup>ème</sup> siècle.

Remarquons enfin que la structure même de la mosaïque est un tissage, et que l'art de la mosaïque se prête donc bien, structurellement parlant, à cette forme d'interprétation symbolique. La technique du mosaïste repose sur une esthétique du discontinu. C'est la discontinuité du matériau qui définit essentiellement l'art de la mosaïque ; et une préoccupation essentielle des mosaïstes sera de trouver un chemin expressif, entre cet obstacle de la discontinuité et une stratégie qui, par un « gommage » complet des interstices, tendrait à faire de la mosaïque de la peinture pétrifiée. Or on s'aperçoit que le meilleur de cet art a porté sur la recherche et l'invention de nouvelles techniques, qui ont donné à la mosaïque un espace spécifique, bien démarqué de celui de la peinture, et dont la caractéristique est d'emprunter certaines techniques à la peinture (par le développement de la polychromie, la recherche de la tridimensionnalité, les ombres portées, le recours à des lames de plomb pour souligner les contours, et faire ainsi une concession à la continuité graphique qui caractérise la peinture), mais sans jamais contrefaire, faire de la peinture au rabais, et en veillant à travailler des stratégies de gestion de l'espace qui mettent l'accent sur la discontinuité du matériau, par exemple en laissant délibérément bien visible le ciment interstitiel. Ainsi, l'art de la mosaïque se construit entre continu et discontinu, comme un art d'équilibre, de relation et de tissage, s'inscrivant pleinement par ses préoccupations dans une des tendances de l'imaginaire romain tel que nous l'avons défini : rassembler ce qui est épars, et créer une *unitas multiplex*, une structure ordonnée à partir de la diversité, sans mutiler cette diversité. Il est intéressant qu'une de ces techniques de la limite, de la marge, qui seront exploitées par les mosaïstes, est celle du pointillisme, pour figurer la forme des objets : en l'absence de toute ligne susceptible de cerner les objets, c'est le contraste des couleurs qui est seul capable d'en indiquer la forme. Par une intéressante transposition des genres, c'est le recours à la couleur qui sert à marquer la forme, et la polychromie qui signale le volume.

Rappelons enfin que la mosaïque, cet art de gérer ce qui est épars, connote de façon particulièrement heureuse avec un des grands thèmes récurrents de l'imaginaire antique, qui rejoint d'ailleurs une préoccupation pérenne de l'humanité : aller au-delà de ce grand traumatisme de la séparation, de l'unité perdue et recherchée à travers le monde de la fragmentation et de la diversité. Construire la mosaïque, c'est aussi, symboliquement, construire le monde à la recherche de l'Age d'Or et de l'unité perdue. Dans une perspective symbolique, quelque part, le mosaïste est un chercheur d'absolu.

3-La structure organisationnelle de beaucoup de grandes mosaïques correspond à un grand schème, souvent repéré dans la littérature (composition de l'*Enéide*) et dans la peinture ou l'architecture (structure de la coupole), et alliant le Centre et la Périphérie comme les deux polarités à partir desquelles peut être représentée l'image du cosmos : l'irradiation d'une

---

<sup>7</sup> Cf. B. Andreae, *L'Art de l'ancienne Rome*, Paris, Mazenod, 1977, 639 p., pl. 157.

énergie centrale (disons, des dieux vers les hommes), avec sa réversibilité, le retour et la remontée de cette énergie par un élan volontariste, une ascèse allant des hommes vers les dieux.

La mosaïque aux divinités planétaires de Boscéaz, en Suisse, datée du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C., en est un bon exemple<sup>8</sup>. Avec ses treize médaillons, un médaillon central et douze médaillons concentriques, elle évoque bien une structure irradiante, avec des variantes intéressantes par rapport aux classiques cercles concentriques : au centre, Vénus, la Vénus de Lucrèce dans sa fonction d'attraction universelle, de force cosmique de réunion et d'association ; autour d'elle, les six autres divinités planétaires (Saturne, Sol, Luna, Mars, Mercure et Jupiter) ; dans les quatre médaillons d'angle, des Tritons et des Néréides ; enfin, dans un axe horizontal, Narcisse et Ganymède sont sur la même ligne droite que Vénus. À la périphérie de la mosaïque, des scènes de chasse. La symbolique nous paraît claire autour de deux axes :

- d'abord, comme nous l'avons dit, une variante subtile d'une structure irradiante du Centre à la périphérie : le principe « amoureux » symbolisé par Vénus, c'est à dire la force vitale d'attraction, l'Eros qui construit le monde et le tient debout, s'irradie du monde des dieux (les sept divinités planétaires, en cercle rapproché autour de Vénus) à celui des demi-dieux (Narcisse), des héros (Ganymède), des hommes, et pour finir des animaux (les scènes de chasse).

- d'autre part, le fait que Vénus soit flanquée de Narcisse d'une part, de Ganymède de l'autre, n'est pas indifférent. Nous retrouvons là notre structure du Bouclier d'Énée, ou de la Chambre d'Ixion. Narcisse, image de l'âme attirée par la matière, est le contretypé de Ganymède, élevé au rang des dieux. Ainsi, la structure symbolique, polarisée de façon antithétique autour de la figure centrale, nous rappelle que dans sa quête de l'amour divin et de la fusion avec l'essentiel, dans le rêve de retrouver l'unité perdue et fragmentée, l'homme a plusieurs choix : le mauvais, celui de Narcisse, attiré par les apparences, et par son ego, n'engendre que la mort matérielle. À l'opposé, le bon choix, celui de Ganymède enlevé par l'aigle divin et accueilli dans l'Olympe, évoque une apo théose de la psyché humaine. Les conditions de réception de l'énergie vitale passent par un choix bipolaire.

À travers cette lecture, notre conclusion rejoindra celle de la pénétrante étude de Marcel Renard : « Notre mosaïque n'accumule pas les motifs sans ordre et au hasard pour couvrir la surface ou satisfaire la fantaisie. Elle a une valeur cachée qui représentait pour l'artiste, auteur du carton, le véritable but et la principale justification de son effort. Elle témoigne du noble souci d'offrir une haute leçon morale en suggérant l'espoir du ravissement éternel au juste qui sait la lire avec les yeux de l'esprit et un cœur fervent. »<sup>9</sup> Le ton est fleuri, mais la note est juste : tant par leurs frises que dans leurs motifs centraux figurés, qu'elles soient monochromes ou polychromes, les mosaïques romaines expriment cette préoccupation majeure de l'imaginaire des romains : représenter l'homme dans le cosmos, et dans la logique d'antagonismes des courants d'énergies qui en font, comme le soulignait Sénèque, le seul être relié à la fois à la *feritas* et à la *divinitas*, au monde de la sauvagerie et à celui de la divinité.

Si l'on considère maintenant la mosaïque du mausolée de Centcelles, à côté de Tarragone, en Espagne, on mesure toute la stabilité, la pérennité, et la « longue durée » de certaines structures symboliques lors d'un transfert culturel aussi important que celui du paganisme au

<sup>8</sup> M. Renard, « La mosaïque aux divinités planétaires de Boscéaz près d'Orbe. », *Mélanges d'archéologie, d'épigraphie et d'histoire offerts à J. Carcopino*, Paris, Hachette, 1966, p. 803-818.

<sup>9</sup> M. Renard, op. cit..

christianisme. Daté du IV<sup>ème</sup> s. ap. J.-C., le mausolée impérial de Centcelles, édifié sans doute pour Constant, le fils de Constantin le Grand, relève d'un imaginaire chrétien, et constitue même un important témoignage de l'enracinement du christianisme à la fin de l'Empire romain. Les scènes évoquées relèvent de la tradition chrétienne, et représentent des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. On pourrait penser que l'imaginaire symbolique a changé du tout au tout. Mais la structure de cette coupole est exactement la même que dans l'iconographie du paganisme : un système concentrique, du centre à la périphérie, avec quatre cercles, alternant thématique proprement chrétienne (comme moteur de l'ensemble) et évocations de la nature. Au centre, une scène céleste, sans doute une représentation du Christ, ou du Dieu de l'Ancien Testament, comme évocation du Verbe irradiant ; puis un premier cercle des grandes forces naturelles divinisées sous la forme des Saisons, un deuxième cercle représentant le monde des Prophètes de l'Ancien Testament, comme intercesseurs entre les deux premiers cercles, et le quatrième, le plus périphérique, le plus obscur aussi, celui du monde des hommes, évoqué à travers des scènes de chasse qui soulignent que la nature humaine côtoie la sauvagerie animale, qu'elle participe d'elle, et qu'elle se doit d'y faire des incursions civilisatrices, qui lui permettent en même temps de participer des forces naturelles. Les colonnes figurées soulignent le dynamisme de cette structure en circulation d'énergie et en irradiation d'un centre vers une périphérie, puis en retour de la périphérie vers le centre, selon un système en *feed back*, en boucle récursive, qui est un bon paradigme de l'image du monde pour le monde antique.

Si je devais rapprocher cette structure d'une autre qui soit comparable dans la littérature latine, c'est encore à Virgile que je penserais<sup>10</sup> : à la structure des dix *Bucoliques* mise en évidence par Paul Maury<sup>11</sup> comme une structure en irradiation à partir d'un axe *Bucolique* 5 - *Bucolique* 10, évoquant deux épisodes proprement sacrificiels, et constituant le centre d'une irradiation qui se diffuse dans le monde par le canal de ces médiations que sont les prophéties (*Bucoliques* 4 et 6), la musique (*Bucoliques* 3 et 7), l'amour (*Bucoliques* 2 et 8) et les épreuves de la terre et de l'exil (*Bucoliques* 1 et 9). On remarquera que cette structure « en chandelier » met bien en évidence une sorte d'obscurcissement, du centre vers la périphérie : les poèmes 5 et 10 sont dans la lumière, à peine atténuée par les discours prophétiques, encore bien présente dans ce canal privilégié qu'est la musique pour le monde de l'antiquité ; les choses se gâtent avec les épreuves de l'amour, qui ne sont plus qu'un reflet de l'amour divin originel ; enfin, avec les poèmes 1 et 9, nous en arrivons aux épreuves de l'exil -exil de Mélibée exil de Ménalque-, et au sentiment de la déréliction au fond d'un monde obscur, une *Terre Gaste* où tout devient stérile et abandonné à la violence.

On pourrait évoquer aussi le *crescendo* des quatre livres des *Géorgiques*, bien repéré par Brooks Otis<sup>12</sup>, comme une sorte de montée en puissance, du plus obscur et du plus inerte vers le plus lumineux et le plus subtil : le livre I évoque la nature sous sa forme la plus minérale : la terre, les planètes. Dans le livre II, nous faisons un progrès vers des formes de vie encore fruste, mais plus complexe : les plantes, les arbres. Le livre III nous situe dans le monde des animaux, de leur élevage qui, comme l'agriculture, permet d'échapper à l'ensauvagement. Voici un pas de plus vers une forme plus élaborée du vivant, qui se relie à la vie des animaux, présentés non plus comme des prédateurs mais comme des compagnons fidèles, associés à l'effort civilisationnel. Enfin, avec le quatrième livre, nous entrons dans le monde des hommes, présentés comme civilisateurs (apiculteurs, comme le Vieillard de Tarente), avant de culminer

<sup>10</sup> Pour une analyse de détail, cf. J. Thomas, *Bucoliques, Géorgiques. Virgile*, Paris, Ellipses, 1998, 176 p., p. 22 sq. ; 43 sq.

<sup>11</sup> Cf. P. Maury, « Le secret de Virgile et l'architecture des *Bucoliques* », *Lettres d'Humanité*, III, 1944, p. 71-147.

<sup>12</sup> Cf. B. Otis, *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford, Oxf. Univers. Press, 1964.

dans le monde des dieux, par l'évocation des deux mythes sur lesquels se ferme le recueil : l'histoire d'Aristée et de ses abeilles retrouvées, comme mythe de mort et de résurrection ; et l'épisode d'Orphée, le Chanteur et l'Enchanteur.

- Une fois établie cette cohérence de la structure interne de la mosaïque, on constate également que, comme dans le domaine littéraire, sa structure fait sens à plusieurs niveaux, dans la perspective élargie de l'ensemble de la *domus* considérée comme système symbolique cohérent, et donc dans une forme de complexité. Il y a toute une architecture savante qui régit l'œuvre de Virgile ; chaque mot a une charge de sens à au moins quatre niveaux :

- 1- En tant que mot : il a été choisi pour ses sonorités, sa musique personnelle, comme une sorte de joyau irremplaçable et unique.
- 2- D'autre part, il s'intègre dans la ligne mélodique du vers et, là aussi, il tient une place unique par rapport aux autres éléments constitutifs du vers, régis par cette musique savante, aux lois extraordinairement exigeantes, qu'est l'agencement de la métrique.
- 3- En prenant encore du champ, ce mot, placé dans le vers, s'inscrit dans la structure du poème, toujours très savante chez Virgile, par exemple dans les mouvements *crescendo* et *decrescendo* de strophe en strophe, et les lois subtiles du champ amébé et de son alternance rythmée.
- 4- Enfin, il a sa place dans l'ensemble du recueil, qui obéit lui-même à une architecture complexe, souvent déterminée par une vision du monde qui se relie à un savoir plus global : les mathématiques pythagoriciennes, ou l'astronomie, sans lesquelles on ne comprendrait pas vraiment les dix poèmes des *Bucoliques*, les quatre livres des *Géorgiques*, ou les douze chants de l'*Énéide*.

Il en va de même pour la structure de la mosaïque ; elle fait sens à plusieurs niveaux : dans sa structure propre interne, mais aussi, comme nous l'avons vu, dans la place qu'elle occupe dans cet ensemble plus vaste qu'est la structure architecturale de la *domus*, perçue non comme juxtaposition d'éléments, mais comme symphonie. C'est donc tout un réseau d'évocations symboliques qui enveloppe de façon un peu mystérieuse, subliminale, dirions-nous, celui qui habite la *domus*, et lorsque Ph. Bruneau repère souvent, à l'inverse, une discordance entre mosaïques, stucs muraux et disposition architecturale du local, et en déduit qu'il n'y avait pas de projet d'ensemble, faute de ce que nous appellerions un décorateur ou un architecte d'intérieur<sup>13</sup>, il me semble qu'il y a là, venant d'un spécialiste reconnu, une remarque qui mérite d'être approfondie, pour éventuellement en repérer les limites ou la nuancer, car, même si elle ne doit pas être prise à la légère, elle ne me semble pas correspondre à la logique d'imaginaire de la période.

Car cette stratégie complexe d'occupation de l'espace a un but précis, par rapport aux habitants et aux occupants des lieux. Cette structure architecturale, picturale, iconographique, n'est pas glaciale, figée ; elle est faite pour être habitée par l'homme et, qui plus est, pour avoir sur lui une valeur opérative. De même que la philosophie antique est non pas un exercice intellectuel de réflexion, mais un exercice spirituel tendant à la modification de l'individu qui la pratique, la structure symbolique de l'architecture de la *domus* fonctionne aussi comme un support de méditation : si je puis dire, d'une certaine façon, on n'en ressort pas intact, et, de toute façon, nous sommes loin de la dimension purement décorative qui prévaut dans notre conception « moderne » de l'arrangement d'un intérieur. Là encore, c'est l'imaginaire du sacré

---

<sup>13</sup> Ph. Bruneau, *op. cit.*, p. 114.

qui pèse de son poids sur les représentations que l'homme gréco-romain se donne à voir. La mosaïque de Boscéaz, la mégalographie de la Villa des Mystères, sont faites pour être vues, senties, pensées, méditées par les familiers de la maison ; c'est une véritable synergie que l'architecture tend à opérer entre la *domus* et ses habitants, puisque la maison est à leur image (ce sont eux qui ont choisi les motifs évoqués), mais elle les modifie en même temps, et fonctionne comme un catalyseur de leur propre expérience spirituelle.

En conclusion, je voudrais terminer sur une dimension adjacente que nous avons donnée à notre recherche sur l'imaginaire antique. Vous allez le voir, elle intéressera sans doute les spécialistes de représentations figurées que vous êtes. En parallèle avec notre centre de recherches VECT (*Voyages, Echanges, Confrontations, Transformations*), nous avons créé un DESS FICT (*Formation en Ingénierie culturelle et touristique*) dont la fonction est de former les guides animateurs culturels de l'Association culturelle *Thalassa*, spécialisée dans l'organisation de voyages en Grèce et à Rome, à l'usage d'un public scolaire et universitaire. Nous souhaitons que la connaissance de cette méthodologie de l'imaginaire soit pour eux un « plus » dans leur façon de faire revivre ce qu'ils évoquent, et que la prise de conscience de cet imaginaire complexe les aide à entrer dans la complexité des sites. Pour cela, je leur suggère de ne jamais perdre de vue six points de vue permettant la « relecture » de l'objet visité :

- 1- sa fonctionnalité
- 2- la façon dont le site est habité, et la restitution du paysage
- 3- la restitution de l'imaginaire de cette société
- 4- la situation de l'objet par rapport à un « avant » et un « après » (ce qui revient à poser le problème des transferts culturels)
- 5- la situation de l'objet par rapport à notre propre problématique (et c'est là que se nouent les dialogues, les échanges, entre le guide et son public)
- 6- enfin, la mise en évidence de la structure dynamique de l'objet, et de son intégration dans un ensemble structurel plus vaste

Il me semble que, dans ce contexte, le support somptueux des mosaïques se prête tout particulièrement à une exégèse privilégiée, tant en lui-même que replacé dans son contexte. Je suis certain que, dans ce colloque, votre propre discours, votre vision de spécialistes m'aideront à mieux comprendre la richesse et la profondeur de ces représentations. Je m'efforcerai moi-même de le rapporter à mes étudiants, qui le transmettront eux-mêmes à des lycéens et des étudiants. C'est par cette chaîne, qui va du spécialiste au néophyte, de l'initiateur à celui qui est en demande de savoir, que nous entretiendrons une relation, une synergie entre ce monde antique et le nôtre. Et l'on peut soutenir que cette antiquité n'est pas morte, tant qu'elle parle à de jeunes esprits : c'est aussi un des sens que je donne au mot « imaginaire », et c'est peut-être le plus beau.