Dédale et Icare : tradition ou renouveau?

Autor(en): **Bérard, Claude / Hofstetter, Monique**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Cahiers d'archéologie romande**

Band (Jahr): **17 (1979)**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-835581

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Dédale et Icare : tradition ou renouveau ?

Claude BÉRARD et Monique HOFSTETTER

> «Je vois les espaces du lac être pères de tout le reste, puisque le lac est né d'ailleurs et que ce lac se porte ailleurs, que ce lac est un fleuve, que ce lac a un cours.»
>
> C.F. Ramuz, *Chant de notre Rhône*

Présenté peu après sa découverte dans la «Revue Suisse d'Art et d'Archéologie»[1], ce médaillon de bronze (*pl. 75, fig. 1*) n'a cessé de nous intriguer; ce colloque nous fournit donc une excellente occasion de proposer à nos collègues une nouvelle perspective de recherche. Les réflexions qui suivent ne reproduisent pas exactement le texte de la communication de Claude Bérard. Plusieurs interventions, en effet, ont permis de préciser certains points; mais surtout Monique Hofstetter, avec une parfaite rigueur, a poussé l'étude iconographique encore plus avant. C'est donc le résultat de nos discussions que nous présentons ici sous forme d'un petit essai d'iconologique.

Nous avons d'abord cherché à préciser le contexte archéologique afin d'exploiter au maximum la conjoncture. Malheureusement, nous nous sommes heurtés aux problèmes suscités par l'absence de publications: après quelque vingt ans, on ne dispose que d'un plan sommaire du secteur dans lequel le disque fut mis au jour; celui-ci n'a même pas reçu de numéro d'inventaire. La céramique, comme toutes les autres trouvailles, est demeurée inédite. Pour autant que nous ayons pu reconstituer les événements, photographies et journal de fouille restant introuvables, notre objet aurait été découvert dans le *praefurnium* de la pièce A illustrée par la figure 113 de l'ouvrage *Lousonna*[2]. Nous nous trouvons dans un quartier de riches marchands donnant directement sur le *decumanus maximus* et où l'on repère, comme l'écrit H. Bögli, un hypocauste «très soigné». D. Paunier a bien voulu examiner la céramique de la maison en question; celle-ci ne livre que peu de renseignements et nous permet tout au plus de penser que le précieux médaillon a été caché hâtivement vers le milieu du 3e siècle lors d'une attaque des Alamans, ce qui ne nous donne qu'un *terminus ante quem*. Au mieux, on peut donc constater que la valeur du disque ne détonne pas dans le cadre où il était exposé; rappelons aussi la dédicace aux *Suleviae* mentionnant Dédale et Icare[3].

La présence du pseudo-Neptune, figuré en dieu-fleuve et qui représenterait la mer dans laquelle s'abîme Icare, constitue notre point de départ. «Peut-être est-ce une ignorance ou plutôt une négligence d'un artiste provincial, peu doué pour la création originale, manquant d'habileté et d'inspiration» avait écrit C. Bérard en 1963. Une certaine familiarité avec l'iconographie antique nous a depuis lors convaincus de la faiblesse de ce genre de remarques. N'en déplaise à certains, les «erreurs» que l'on croit repérer ici et là dans les compositions antiques les plus bricolées ne sont que la mise en évidence de notre propre ignorance des conditions de travail des artisans, par exemple de leurs relations avec leur clientèle. On connaît l'argument avancé plus d'une fois par ceux qui accusent les Etrusques d'avoir méconnu et déformé les modèles grecs: sur un vase à figures noires, on croit déchiffrer Héraclès aux prises avec le Minotaure alors qu'il suffit d'interpréter correctement l'image, matériel comparatif à l'appui, pour reconnaître le héros luttant avec Achéloos[4]. Pour en revenir au dieu-fleuve, le problème se pose dans les termes suivants: il existe un conflit entre le thème fixé par la tradition légendaire, littéraire et iconographique, et le schème retenu pour l'illustrer, inadéquat. Nous aimerions

montrer que ce conflit peut se résoudre en un surcroît de sens grâce à l'action positive et novatrice de la conjoncture sociale et culturelle. Nous tenterons de faire progresser notre démarche en nous maintenant sur un plan théorique, c'est-à-dire en envisageant toutes les solutions possibles.

Le projet conçu, l'artisan dispose d'un vaste répertoire de signes iconographiques dont les signifiés peuvent varier selon les combinaisons retenues[5]. Pour simplifier la démonstration, nous dirons que la juxtaposition d'un personnage en vol et d'une autre figure, artificiellement ailée mais en chute ou à terre, ne peut renvoyer qu'au couple Dédale-Icare. Mais si le schème du vol brisé (nous disons bien vol pour éviter toute confusion possible avec des chutes sans ailes, ainsi Héphaïstos ou Phaéton) peut toujours être attribué à Icare, encore que le message puisse changer, celui du vol réussi n'est pas aussi déterminé. En effet, à moins que l'imagerie ne différencie régulièrement le père du fils, il sera bien difficile de distinguer le vol assuré de Dédale d'un essai prudent d'Icare ou de la première partie de sa traversée interrompue. Le problème nous semble pertinent car le couple n'est pas toujours réuni. Dès lors, le sens de l'image peut varier selon la finalité du projet: le héros sera soit Dédale, soit Icare, chacun d'eux véhiculant un symbolisme spécifique[6].

A première vue, Dédale et Icare ne se confondent pas. Dans le *corpus* constitué par les fresques romaines[7], alors qu'Icare est représenté comme un éphèbe nu, son père, barbu, est toujours vêtu de quelque longue draperie flottante (*pl. 77, fig. 7* et *pl. 78*). Mais nous sommes obligés de prendre en considération l'ensemble du matériel et de tenir compte des prétendues exceptions pour savoir ce qui est possible. Est-il possible, par exemple, de concevoir Dédale imberbe? Sur le sarcophage de Messine, comme on l'a justement remarqué[8], Dédale ne porte pas la barbe mais on peut l'identifier grâce à son travail sur l'aile qu'il est en train d'achever. Certes, il porte la tunique courte des artisans, l'exomide, mais puisque notre médaillon transmet la version d'un Dédale nu, rien n'interdit, dans la position théorique qui est la nôtre, d'envisager le héros nu *et* imberbe. Dans cette hypothèse, la conjoncture seule permettra de choisir entre le père et le fils.

Ces précautions, dans la lecture des scènes figurées, nous semblent indispensables[9]. Pour montrer qu'elles ne sont nullement gratuites, examinons la petite cruche en sigillée (*pl. 75, fig. 3-4*) récemment publiée par R. Hampe[10]. Le document nous intéresse à plus d'un titre. Il corrobore tout d'abord l'existence d'un répertoire de signes isolés et isolables dans lequel l'artisan choisit selon son dessein du moment. Il nous prouve aussi que le thème mythique du vol n'est pas toujours axé sur l'épisode de la chute. Il nous révèle que l'un des héros peut être figuré en vol solitaire[11]. Sur le plan de la composition enfin, R. Hampe postule, derrière ces deux personnages, une composition originale de plus grande envergure, peut-être en *bronze*[12], sur laquelle le coroplathe aurait moulé ses matrices avant de les plaquer aux flancs de l'œnochoé; il faudrait ainsi fabriquer un montage semblable aux nôtres (*pl. 76, fig. 6* et *pl. 77, fig. 8*) pour retrouver l'espace exigé par la disposition originelle. Mais il nous paraît nécessaire de soulever encore le problème de l'identification du protagoniste. R. Hampe propose de reconnaître Dédale, à droite, recommandant à Icare le bon choix de la voie médiane. L'auteur s'appuie sur un camée dont l'image, bien que différente, peut en effet, se lire ainsi. Nous nous demandons toutefois s'il n'est pas permis, à la lumière de ce que nous venons d'écrire, de comprendre aussi autrement[13] les deux personnages.

En effet, à partir du moment où l'accent est mis sur le vol, sans aucun signe prémonitoire d'une issue malheureuse, le héros de l'aventure est l'entreprenant Dédale, l'ingénieur génial[14], dont les Anciens ont aussi utilisé, dans d'autres circonstances, les multiples talents[15]. S'il faut choisir entre les deux, comment ne pas pencher ici plutôt pour Dédale, maître de la *mètis*, que pour Icare, l'imprudent, le maladroit, l'indiscipliné, le mauvais pilote, «l'oiseau raté» par crime d'*hybris*[16]? Dans cette hypothèse, quel nom donner au prétendu Dédale? Nous y voyons l'un de ces spectateurs qui font des gestes de surprise, d'étonnement ou d'admiration sur les fresques (*pl. 76, fig. 5* et *pl. 78, fig. 10*), comparse qui souligne la réussite de l'entreprise et le triomphe de la technique, quelle qu'en soit la connotation éthique ou symbolique. Si les schèmes sont tirés d'une composition plus vaste, comme les peintures, dans lesquelles se multiplient les figurants et les éléments pittoresques, cette solution mérite d'autant plus d'intérêt. De ce fait, cette singulière image du *vol* d'Icare disparaît et le répertoire traditionnel reste composé presque exclusivement de scènes qui illustrent le thème de la précipitation et de l'écrasement au sol. Les autres documents où l'on a voulu voir des Icare ailés nous semblent en effet d'interprétation trop incertaine. Ainsi le sens de la statuette d'Icare à Mariemont[17] reste difficile à préciser en dehors de tout contexte et les monuments funéraires des provinces transalpines ne présentent aucun caractère narratif[18]. En revanche (et sauf erreur cette scène a échappé à R. Hampe), nous nous devons de citer la fameuse «mosaïque aux chevaux» de Carthage: le nom d'un étalon brun est illustré par un Dédale en artisan tenant une sorte de

doloire de la main gauche, la main droite levée en direction d'un petit Icare qui volette dans l'angle droit[19]. Bien qu'une telle représentation soit unique, que sa composition, son cadre et sa fonction soient extraordinaires, elle aurait ajouté un argument non négligeable à l'explication de Hampe d'autant que provenance et datation correspondent à celles de la cruche. L'accent n'en reste pas moins porté sur les capacités techniques de Dédale, et le sens de l'image, de toute façon, ne peut être ici celui dégagé par Hampe.

Revenons au médaillon de Vidy. C. Bérard avait souligné les difficultés rencontrées par l'artisan pour disposer les personnages sur une surface circulaire. Sur le strict plan de la composition, le problème de l'espace n'a pas été résolu par défaut de miniaturisation, ce qui était possible, comme le montrent les peintures sur lesquelles Dédale et Icare disparaissent dans l'immensité du paysage sacro-idyllique. Comme sur la petite œnochoé en sigillée claire, les figures proviennent d'une scène de plus grande dimension dont les fresques nous donnent une idée — il reste entendu toutefois qu'il ne faut pas y chercher un modèle; le type de Dédale ne doit rien, bien sûr, aux schémas pompéiens. Nous nous sommes amusés, à partir des signes disponibles, à multiplier les combinaisons possibles en variant les positions des éléments d'après les peintures romaines (*pl. 76* et *77*); ces manipulations, que l'on peut facilement multiplier, permettent d'une part d'apprécier la valeur formelle des figures, d'autre part de mieux comprendre la structure d'ensemble et surtout la transformation qu'y apporte le dieu-fleuve.

Ces arrangements nous ont conduits aux remarques suivantes. Si Dédale et Icare peuvent se référer sans aucun doute à une représentation du thème de la chute, Sol d'une part, le dieu-fleuve de l'autre, sont des signes rapportés, tirés d'autres scènes, à la faveur d'un processus de bricolage très organisé[20]. En effet, ou bien le soleil fait défaut, ou bien il apparaît personnifié avec son attelage. Dans un souci de clarté, afin peut-être de faciliter la lecture de l'image pour une clientèle peu familiarisée avec les épisodes du mythe, l'artisan qui n'avait pas la place d'introduire un quadrige, a choisi un de ces bustes si fréquents dans le répertoire de l'imagerie locale[21].

La solution retenue pour figurer l'autre élément est plus complexe. Notons que la mer a été évoquée par une série de petites lignes ondulées qui suggèrent des vagues. En principe, il n'aurait donc pas été nécessaire d'ajouter ici un dieu-fleuve qui semble à première vue un intrus: la figure 8 de la planche 77 souligne à quel point sa présence est superflue, non seulement superflue mais encore aberrante puisque le schéma est absolument étranger à l'iconographie du thème. A Pompéi, au mieux, c'est une statue de Neptune au trident assis qui pourrait faire pendant au char du soleil[22] (*pl. 78*); mais, dans le cadre du paysage marin qui prend de plus en plus d'importance, il nous semble que cette effigie n'a pas d'autres fonctions que de renforcer l'aspect pittoresque, voire sacré, du lieu de l'action, indépendamment de tout sens plus précis. Il est donc évident que le dieu-fleuve vient d'ailleurs, dans un dessein défini et n'est pas le résultat de ce que certains continuent d'appeler bigarrure et panachage[23]. Or, nous l'avons répété bien souvent, l'imagerie antique est réglée par un jeu de conventions très largement répandues. Dans une composition si ramassée, un élément nouveau aussi important ne peut être insignifiant. Si sa fonction est stable et constante, il suffit d'examiner un petit *corpus* de scènes où figurent des dieux-fleuves pour comprendre la valeur du signe. Celle-ci est avant tout géographique, topographique; les dieux-fleuves, toujours personnalisés, servent à localiser les épisodes mythologiques et historiques[24]. Ainsi, par exemple, sur les sarcophages, Phaéton est-il précipité dans le giron de l'Eridanos[25]; ainsi sur les colonnes trajane et aurélienne le Danube précise-t-il la situation des événements. Ces conventions sont très connues et il est inutile d'y insister. Encore faut-il ne pas craindre d'en tirer toutes les conséquences. Sur le médaillon de Lousonna, il n'y a aucune raison de ne pas appliquer systématiquement la règle. Si donc un dieu-fleuve a été introduit dans l'action, c'est pour en déterminer la localisation, plus exactement pour obtenir un transfert de l'épisode: on passe ainsi de la mer à un fleuve qu'il nous faut identifier puisque ces divinités, nous l'avons vu, ne sont jamais anonymes. Le contexte archéologique nous permet de répondre assez facilement, croyons-nous: il s'agit du Rhône, qui à travers le Léman, passe devant le *vicus*.

Rappelons brièvement la conjoncture: on sait qu'une famille celtique s'était en quelque sorte approprié la légende en conférant les noms de Dédale et d'Icare à deux de ses ressortissants. La coexistence, à Lausanne, de ces données extrêmement rares, iconographiques d'une part, épigraphiques de l'autre, avait paru dépasser le stade des coïncidences et conduit à considérer le médaillon comme une pièce de commande[26]. La mosaïque de Carthage ajoute à la vraisemblance de cette hypothèse car elle permet de vérifier les relations directes qui lient les noms mythologiques à leur traduction imagée. Si le processus fonctionne pour un haras carthaginois, pourquoi pas pour des bourgeois lausannois? Dans cette perspective, la présence du dieu-fleuve s'explique comme le résultat des rapports entre l'artisan et son commanditaire. Celui-ci non seulement annexe le récit mythologique en empruntant les noms des héros, mais

encore, au nom du prestige[27], le greffe dans le terroir par le jeu d'une manipulation de signes parfaitement réussie.

Une première objection se présente à l'esprit. Le patron des *nautae* du Léman est Neptune[28]; même si l'on voit, avec Ramuz, ce lac couler comme un fleuve — et les commerçants et bateliers de Lousonna le considéraient d'abord comme une voie d'eau navigable se prolongeant en fleuve[29] —, pourquoi ne pas faire tomber Icare dans le lac figuré par un Neptune au trident comme sur les fresques? Mais, précisément, Neptune ne permet aucune localisation exacte. Dans le cadre de l'imagerie, il ne peut représenter que l'eau, mer, lac ou même fleuve, mais ni le Léman ni le Rhône. Seuls les dieux-fleuves sont personnalisés. Il fallait ici créer une rupture dans la composition, mettre en évidence un écart différentiel qui ménage les conditions d'un message signifiant. Neptune ne pouvait en aucun cas remplir cette fonction.

La manipulation elle-même mérite ensuite discussion. Le procédé n'est-il pas trop subtil, trop intellectuel? Nous répondrons que les mécanismes d'acculturation devaient avoir déjà opéré bien profondément pour que l'onomastique et l'iconographie aient déjà été maîtrisées à Lousonna. Nos clients sont des marchands, des voyageurs curieux et entreprenants, peut-être parvenus, un peu snobs; l'histoire antique fourmille de ce type de démarches: affirmations de prétentions culturelles prestigieuses (on soulignera d'ailleurs l'adéquation du thème, car c'est un des sens possibles du vol de Dédale: fuite loin des terres barbares pour regagner la civilisation!) ou revendications généalogiques, souvent fondées sur l'exploitation de paradigmes mythologiques[30]. Lorsque le sculpteur remplace la tête de Dédale par le portrait du charpentier Gaius Volcacius Artemidorus[15], le phénomène est-il si différent? Et lorsque les défunts se substituent aux héros mythologiques sur les sarcophages, les manipulations formelles ne sont-elles pas tout aussi surprenantes[31]? Evoquons aussi, sur un autre plan, la description par Pétrone (29, 3-7) du tableau de l'ascension fulgurante de Trimalcion protégé par Minerve, Mercure, Fortuna et les Parques.

La principale difficulté nous semble cependant résider dans la translation du mythe. Si les localisations des scènes légendaires ou historiques et la personnification des sites ont été relativement bien étudiées[32], le problème des déplacements d'épisodes répondant à des intentions précises a été négligé. Nous ne pouvons mieux faire ici que d'indiquer certaines directions de recherches en choisissant quelques exemples.

Sur une pyxide attique à figures rouges du 5e siècle[33], le traditionnel sanctuaire d'Apollon pythien, identifiable grâce aux signes habituels (omphalos et trépied delphiques) a été déplacé dans l'île de Délos personnifiée par une jeune femme; une inscription assure une lecture correcte. Une volonté de syncrétisme motivée par les ambitions politiques athéniennes est responsable de cette fabrication, bon exemple d'une image au service d'une idéologie. Dans un registre un peu différent, une scène éleusinienne très fréquente, celle du départ de Triptolème en présence de Déméter et Coré, est localisée au bord d'un fleuve «Neilos»[34]; nous ne sommes donc plus à Eleusis d'Attique mais probablement en Egypte. La célèbre «Tazza Farnese», elle aussi, introduit le Triptolème éleusinien dans une allégorie alexandrine de la fécondité du Nil[35]. Les tailleurs des sarcophages romains se sont eux aussi livrés à ce genre de manipulations. Ainsi un épisode des aventures de Rhéa Silvia transféré sur le Tibre, au pied de l'Aventin, même s'il suit une tradition rapportée par Ennius, n'en est pas moins le témoignage d'un déplacement sur le futur site de Rome[36]. Chaque fois, un dieu-fleuve précise l'endroit où s'est transportée l'action. Pour donner encore un exemple d'un héros mythologique introduit dans un cadre qui lui est totalement étranger, citons un sarcophage du Vatican sur lequel Ulysse arrive dans un port qui est en fait celui d'Ostie[37], autre bricolage exploité sur le plan de la symbolique funéraire. Enfin, pour en revenir au Rhône, il faut examiner l'amazonomachie de l'héroon des Julii à Saint-Rémy. Quelle qu'en soit l'interprétation exacte dans le cadre du processus d'héroïsation, sans même évoquer les grands mausolées asiatiques, notons que, là encore, un dieu-fleuve a été introduit dans la scène de façon aussi inattendue que sur le médaillon de Lousonna (*pl. 75, fig. 2*). Nous sommes persuadés que ce personnage incarne ce souci de localiser la scène et que non seulement le combat contre les amazones est une transposition héroïque d'une bataille historique mais encore que celle-ci est ainsi située très précisément à proximité du Rhône[38]. Cette solution est la seule qui permette d'expliquer logiquement la présence du dieu-fleuve. *Mutatis mutandis*, le cas ressemble beaucoup à celui que nous étudions.

Cette brève liste réunit des représentations quelque peu hétéroclites mais, en l'absence de mémoire sur le sujet, elle révèle la possibilité de pareilles translations. Un *corpus* littéraire aurait été sans doute plus facile à constituer et on sait que les poètes, les tragiques par exemple, n'hésitent pas à localiser les actions au gré des circonstances et contrairement à la tradition[39]. Le repérage des transferts est évidemment plus difficile au niveau de l'imagerie lorsque toute didascalie fait défaut. La plupart du temps, sur les mosaïques du moins, les dieux-fleuves sont

nommément désignés, à moins qu'ils ne ressortissent à un type très particularisé, comme le Nil. Sur le médaillon de Lousonna, il n'y a donc pas d'erreur, tout au plus une irrégularité que l'explication doit prendre en charge dans le respect du document, de son créateur et de son commanditaire.

Tradition ou renouveau? Si le répertoire des unités figuratives témoigne d'une remarquable stabilité, leur combinaison, en revanche, révèle des capacités d'innovation exceptionnelles. La conjoncture peut bouleverser les schémas les plus rigides et imposer de nouveaux arrangements illustrant des projets très précis. Aussi bien s'agit-il plus d'imagerie que d'«Art»[40]; sa fonction réside d'abord dans la transmission d'un message et non dans le déclenchement d'une émotion d'ordre esthétique. Que l'on regarde le «Paysage avec la chute d'Icare» de Bruegel[41]: l'artiste n'est plus tributaire d'aucun répertoire, d'aucun schéma; l'originalité de la création est totale — c'est pourquoi la lecture de l'œuvre reste énigmatique. Mais aussitôt s'inquiète l'imagier qui prend sa revanche, remontant le soleil au zénith et surtout ajoutant ce dérisoire Dédale puisé dans le stock des vieux schèmes «classiques»[42].

Au-delà de toute imagerie, la genèse de la production artistique se livre à l'observateur fasciné de «La chute d'Icare» de Picasso. A partir d'un jeu d'éléments tout neufs, une série de manipulations formelles animent et reprennent la structure d'ensemble au rythme vital du génie inspiré: «le bricolage des éléments compte moins que leur apparition même: il s'agit moins d'un arrangement que d'un mouvement d'entrées et de sorties continues»[43]. Icare plongeant ou foudroyé, qu'importe le thème? Il n'y a plus de temps ni d'espace pour signifiants et signifiés, mais une composition immédiate dont le titre accidentel: «Les Forces de la vie et de l'esprit triomphant du Mal» ne se justifie que par sa présence dans le grand hall du foyer des délégués de l'Unesco, cadre qui confère à l'œuvre une fonction par trop univoque. L'artiste progresse plus facilement sur «les sentiers de la création» que le spectateur, prisonnier des traditions de lecture, n'en épouse les réussites.

Notes

[1] C. Bérard, Une représentation de la chute d'Icare à Lousonna, *Revue Suisse d'Art et d'Archéologie* 23, 1963-1964, 1 s.; cf. P.-M. Duval, *REA* 66, 1964, 386 n° 3; P.H. von Blanckenhagen, Daedalus and Icarus on Pompeian Walls, *MDAI(R)* 75, 1968, 132; I.A.-Manfrini, *Bronzes Romains de Suisse* (1978) 22 n° 21 et ici *supra* p. 24.

La plupart des monuments représentant Dédale et Icare ont été réunis par F. Brommer, *Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage* 3 (1976) 59 s. et 174.

[2] Voir H. Bögli, Topographie, *in*: *Lousonna* (*Bibliothèque Historique Vaudoise* 42, 1969) 76 s.: secteur 21, E 59; nos remerciements vont à G. Kaenel pour son aide patiente et efficace.

[3] *Op. c.* (*supra* n. 1) 9.

[4] Nous reviendrons ailleurs sur ce type de problèmes.

[5] Voir par exemple C. Bérard, Le liknon d'Athéna, *AK* 19, 1976, 113 et «Axié Tauré», *in*: *Mélanges P. Collart* (1976) 61 s.

[6] Dans *Frères du ciel. Quelques aventures poétiques d'Icare et de Phaéton* (1962), R. Vivier a bien mis en évidence ces jeux de variations thématiques sur un schème constant; cf. 172: «Tantôt plume envolée tantôt plomb charnel qui tombe, cœur fasciné ou cœur déçu, pauvre diable ou vedette, qui est Icare?».

[7] Von Blanckenhagen *op. c.* (*supra* n. 1).

[8] H. Sichtermann et G. Koch, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen* (1975) 26 n° 15, pl. 31.

[9] Voir par exemple les remarques de C. Bérard, *Anodoi* (1974) 19 et 46 s., vérifiées depuis dans plusieurs articles (*supra* n. 5).

[10] Dädalus und Icarus auf spätrömischer Sigillatakanne, *in*: *Mansel'e Armağan* 1 (1974) 25 s. Nos remerciements vont à M. R. Hampe qui a bien voulu nous envoyer les photographies reproduites ici.

[11] Le cas du sarcophage de Messine cité ici (*supra* n. 8) est un peu différent du fait que l'épisode du vol (?) d'Icare est inséré dans une composition narrative continue. Comparer avec le sarcophage à colonnes publié par J. Borchhart, *Myra* (1975) 221 n° 7.

[12] Hampe *op. c.* (*supra* n. 10) n. 13 relève l'importance du témoignage de Virgile, *Enéide* 6, 14 s.; cf. maintenant V. Pöschl, Die Tempeltüre des Dädalus, *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* n. F. 1, 1975, 119 s.

[13] Lorsqu'il y a ambiguïté, une lecture n'exclut pas forcément l'autre. La conjoncture locale momentanée peut modifier la perspective prévue dans le programme initial. On le sait, c'est le discours sur l'objet qui importe.

[14] Vivier *op. c.* (*supra* n. 6) 11 s.; F. Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne* (1975) 89 s.

[15] Voir l'autel funéraire de Gaius Volcacius Artemidorus publié par L. Pollak, *Dédale et Pasiphaé*, *RA* 33, 1898, 11 s.; non seulement Pasiphaé est figurée à côté de Dédale dont les traits sont ceux de G. Volcacius, qualifié de très pieux, mais encore le taureau guigne dans un coin. Comme nous le disions (*supra* n. 13), c'est le discours sur l'objet qui lui donne toute sa valeur!

[16] Frontisi-Ducroux *op. c.* (*supra* n. 14) 151 s.

[17] P. Lévêque-G. Donnay, *L'art grec du Musée de Mariemont* (1967) 175 n° 109; B. van de Walle *et al.*, *Les antiquités du Musée de Mariemont* (1952) 94 n° G. 75.

[18] E. Diez, Genius mit gebrochenem Flügel, *JŒAI, Hauptblatt* 50, 1972-73, 8 s.; cf. Mythologisches aus Carnuntum, *Carnuntum Jb* 8, 1963-64, 47.

[19] J.W. Salomonson, *La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage* (1965) 66 n° 9, 99, 100; photographie en couleurs du médaillon qui nous intéresse *in*: *EAA Supplemento* (1970) après la p. 186.

[20] Nous employons ce terme dans le sens le plus positif; cf. C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* (1962) 28 s.; cf. *op. c.* (*supra* n. 9) 47.

[21] Aux citations assez peu pertinentes données dans l'article (*supra* n. 1) 6, ajoutons, par ex., F. Brommer, *Der Gott Vulkan auf provinzialrömischen Reliefs* (1973) pl. 44.

[22] Cf. von Blankenhagen *op. c.* (*supra* n. 1) 110 n° 6, 111 n° 7, 112 n° 8; 120.

[23] Par ex. avec la chute de Phaéton dans l'Eridanos, *op. c.* (*supra* n. 8) 59 s. n° 64 s.; cf. Bérard *op. c.* (*supra* n. 1) 4.

[24] Voir en dernier lieu, H. Sichtermann, Fluviali, Divinità, *in*: *EAA* 3 (1960) 715 s. Sur la formation du type: R.M. Gais, Some Problems of River-God Iconography, *AJA* 82, 1978, 355 s.

[25] *Supra* n. 23.

[26] Bérard *op. c.* (*supra* n. 1) 9.

[27] A.-Manfrini *op. c.* (*supra* n. 1) 22.

[28] *Op. c.* (*supra* n. 2) 33 s.

[29] Voir le numéro spécial de *Caesarodunum* 10, 1975 (*Actes du colloque: Du Léman à l'Océan*) 102 s., 174; *op. c.* (*supra* n. 2) 352.

[30] Voir J.-M. Moret, *AK* 21, 1978, 85.

[31] Par exemple Sichtermann et Koch *op. c.* (*supra* n. 8) pl. 151 n° 61.

[32] Les thèses de O. Schultz, *Die Ortsgottheiten in der griech. und röm. Kunst* (1899) et F. Matz, *Die Naturpersonifikationen in der griech. Kunst* (1913) donnent toujours d'utiles renseignements. Elles sous-estiment toutefois la fonction de ces divinités dans l'économie de l'image.

[33] H. Gallet de Santerre, Athènes, Délos et Delphes, *BCH* 100, 1976, 291 s.

[34] A.B. Cook, *Zeus* 1 (1914) 222 et pl. 19; cf. Schultz *op. c.* (*supra* n. 32) 57.

[35] Voir par ex. *EAA* 1 (1958) pl. en couleurs après la p. 264.

[36] Cf. Sichtermann et Koch *op. c.* (*supra* n. 8) 66.

[37] B. Andreae, *Studien zur römischen Grabkunst* (1963) 154 s.

[38] Th. Kraus, *Das römische Weltreich* (1967) 223 n° 179 a. Nous remercions M. Y. Rigoir pour l'envoi de la photographie reproduite ici.

[39] Ainsi l'*Orestie* d'Eschyle localisée à Argos. J.-M. Moret nous signale un problème qu'il a rencontré dans son livre *L'Ilioupersis dans la céramique italiote* (1975) 178 s.

[40] Bérard *op. c.* (*supra* n. 9) 46 s.

[41] P. Roberts-Jones, *Bruegel, La chute d'Icare* (1974).

[42] C'est la réplique Van Buuren *op. c.* (*supra* n. 41) 24 et 32; B. Claessens et J. Rousseau, *Notre Bruegel* (1969) planches en couleurs 43 et 44.

[43] G. Picon, *La chute d'Icare de Pablo Picasso.* Collection *Les sentiers de la création* dirigé par A. Skira (1971) 86.

Liste des illustrations

Pl. 75, fig. 1: Médaillon de Lousonna (photo A. et U. Held).
Pl. 75, fig. 2: Mausolée de Glanum; le dieu-fleuve du relief (photo Y. Rigoir).
Pl. 75, fig. 3 et 4: Cruche à Heidelberg (photos Archäologisches Institut der Universität Heidelberg).
Pl. 76, fig. 5: Fresque de Pompéi — I 7,7 (photo DAI Rome).
Pl. 76, fig. 6: Médaillon de Lousonna, montage.
Pl. 77, fig. 7: Fresque à Naples (photo DAI Rome).
Pl. 77, fig. 8: Médaillon de Lousonna, montage.
Pl. 78, fig. 9: Fresque de Pompéi — V 2,10 d'après un dessin (photo DAI Rome).
Pl. 78, fig. 10: Fresque de Pompéi — I 10,7 (photo DAI Rome).