Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 86 (2001)

Rubrik: Rapports de synthèse

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

RAPPORTS DE SYNTHESE

Rapport de synthèse I : ateliers et écoles de mosaïstes

Pauline DONCEEL-VOUTE

Quels pas avons-nous fait vers la détermination de ce qu'a pu être un atelier ?

Pour commencer nous reprendrons à M. Lavagne l'établissement de trois critères, qu'avec lui nous considérons majeurs : les cohérences géographique, chronologique et stylistique qui sont requises pour qu'il puisse être question d'un "atelier" ou d'une équipe.

On ne se cachera pas, cependant, que le terme "équipe" peut contredire la notion de limitation dans l'espace, une "équipe" pouvant être "itinérante".

De même le traditionnel critère stylistique est-il difficile à manier : la "reprise des mêmes trames, des mêmes remplissages et des mêmes images notamment figurées" (Lavagne) qui irait de pair avec ici une pose lâche et à grosses tesselles, ailleurs une pose serrée à tesselles fines, ou encore qui utiliserait de tout autres gabarits pour ces trames ou une tout autre "mise en page" à l'intérieur des limites de l'espace mosaïqué, ici à très larges raccords et bandes intermédiaires, là non, ou avec de tout autres couleurs et matériaux, annulerait l'impression d'unité qui aurait pu découler de la lecture du relevé graphique des lignes du décor. La composante "mode" nuance ainsi le phénomène "style" (M. Michaelides a parlé avec justesse de "fashion" à propos de Chypre paléochrétienne) parce que c'est une **allure générale commune** qui frappe plutôt qu'un répertoire.

Ces considérations ont leur place dans le bilan que nous pouvons faire de ce qu'apportent à cette problématique les contributions qui nous ont été offertes au cours de ce colloque. Plusieurs ont pris ce sujet à bras le corps, ont proposé des critères d'identification d'ateliers ou ont mis en évidence leur fragilité.

Les inscriptions à signatures.

En premier lieu nous obtenons une information qui paraît solide : elle nous vient de la part des inscriptions qui nous donnent des noms d'*officines*, celles de Nicentius à Carthage et d'Annius Ponus à Mérida ; des noms d'artistes dont "Apollinaris" en Crète ont aussi été évoqués ici. Mais, nous sommes soumis à un véritable "suspense", car nous n'avons jamais encore eu **deux** attestations du **même nom**, et jamais nous n'avons encore pu tabler sur cette absolue certitude de deux œuvres réalisées par les mêmes fabricants.

Eléments de répertoire.

Ce qui ancre notre discipline dans la méthodologie traditionnelle de l'histoire de l'art ce sont les nombreuses observations qui ont été faites de manière à mettre en évidence

—la récurrence d'une même composition géométrique,

—la récurrence d'un même thème figuré,

—la récurrence de tel encadrement, architectural ou géométrique, familier dans une région ou site, et, en revanche, étranger ailleurs[1],

—la récurrence de ces petites formules de remplissage de surfaces secondaires et d'espaces de reste, tels fleurette ou fleuron, telle croisette ou autre motif, qui nous semblent, comme des "tics" constamment répétés, de vraies signatures d'artistes, d'équipes ou de familles d'artisans, oeuvrant ensemble "συνκαμοντες" (ex. : le relevé de ce type de motifs à Piazza Armerina et parallèlement en Afrique Proconsulaire[2]).

Le style figuré.

Les parentés de rendu —plus ou moins fluide et pictural, en pointillé, à bandes juxtaposées de couleur unie...— ou de canon physique —à large tête et gros cou, à gestes anguleux...— font partie des critères d'établissement d'un style, qui peut être celui d'un artiste ou celui d'un atelier.

Cependant on peut désespérer de jamais pouvoir qualifier le style figuré de tout un atelier ou de l'ensemble d'une équipe lorsqu'on constate certains changements de style à l'intérieur d'un même tableau. En effet, si les deux "mains", bien visibles dans la mosaïque du triomphe de Bacchus de Fuente Alamo (pl. 00, fig. 00), avaient travaillé dans deux pavements séparés, on peut gager que le lien entre les deux n'aurait jamais pu être perçu.

L'indépendance et la liberté dont semblent avoir ainsi joui des collaborateurs à un même niveau hiérarchique ne permettent plus de saisir clairement la relation entre les poseurs de tesselles et un éventuel *"pictor"*. Le rôle propre de celui-ci devra se concevoir comme concentré sur une mise en page générale de la surface plutôt que sur la mise en forme plastique.

Il est également difficile, dès lors, de poser la question de **ce qui "fait" un atelier :** le maître d'œuvre ou les exécutants ?

Eléments de "mise en page".

De ce fait il est particulièrement intéressant que soit noté, à l'intérieur d'un même site, un type homogène de distribution des tapis, rallonges et bordures dans l'espace architectural (ex. : Sparte[3]).

La mesure de la densité du décor sur le fond uni, en particulier des parts respectives du fond blanc et de l'ornement, permet de mettre le doigt sur un trait de style ; si celui-ci est constant il est susceptible de signaler le style d'un atelier plutôt que d'une époque (ex. : Hergla[4]).

---

[1] Communication de D. Parrish : petit groupe de mosaïques d'Antioche à encadrements architecturaux analogues.

[2] Communication de P. Baum-vom Felde.

[3] Communication de A. Panagiotoupoulou.

[4] Communication de M. Ennaïfer et N. Ouertani. Voir A. Ben Abed Ben Khader pour une semblable analyse de constantes, en particulier à *Thuburbo Majus*, perdurant à travers l'évolution du répertoire essentiellement géométrique et floral du 3e s. à celui du 4e s. où le figuré domine.

Constantes techniques.

Des observations concernant la qualité technique n'en sont pas moins essentielles et servent de critère de repérage d'une "parenté" :

—la densité de pose, jointe au gabarit des tesselles,

—la permanence de la gamme des couleurs, qui a souvent, ici, été relevée comme signifiante en ce sens et

—le matériau des tesselles[5].

Toutefois, à Saint-Vital de Ravenne[6] l'étude de la gamme des matériaux qui y sont utilisés conjointement montre que l'approvisionnement en tesselles ou / et en matières premières est sans lien avec l'essentiel des traits de style qui caractérisent par ailleurs son travail ; il est sans lien, en somme, avec la composition de l'équipe des ouvriers de pose[7].

Cette indépendance, évidente dans un cas, entre les fournisseurs, et les poseurs pourrait nous priver d'un des critères qui traditionnellement servent à déterminer un atelier.

"Giornate " et raccords.

J'avais mis certains espoirs dans l'étude des *"giornate"* et des raccords entre zones de travail. Or toutes les observations faites concordent : ces raccords se situent systématiquement au milieu de bandes monochromes ou à décor simple, même quand il s'agit d'inclure un véritable *"emblema"* (tel celui, circulaire, de la tête de Méduse d'Alexandrie[8]). Ce n'est donc pas dans la manière dont sont réalisées ces "coutures" qu'il faut chercher une "signature d'atelier".

Réglures et dessins préparatoires.

Ce sont plutôt les lignes et points de référence peints ou gravés dans le mortier de pose qui me semblent faire partie des indices qui peuvent au mieux nous faire toucher du doigt l'organisation et le labeur d'un atelier, c'est-à-dire d'un petit groupe d'artisans travaillant en équipe bien rodée[9]. Ces lignes de réglage de la pose sont : des dessins en peinture noire ou

---

[5] C'est notamment à propos des équipes itinérantes de mosaïstes, que se pose la question de leur approvisionnement en matière première. On imagine difficilement le déplacement, en chariot, du stock de pierre à tailler pour plus qu'un pavement de petites dimensions. Cette remarque entraîne qu'une **équipe en déplacement** ne peut plus être reconnue grâce aux deux derniers critères nommés : la permanence de la gamme des couleurs et le matériau des tesselles.

[6] Voir la communication d'I. Andreescu-Treadgold : variations dans les matériaux utilisés dans un même panneau, notamment dans l'usage des pastilles de nacre.

[7] La découverte répétée de chutes de taille de tesselles pour la mosaïque est, en soi, sans relation avec ce problème de l'approvisionnement. Il s'agit des restes de retravail *ad hoc* de blocs ou plaques fournis par ailleurs. Cela n'empêche évidemment pas que les particularités techniques de ce retravail puissent être tout à fait caractérisées.

[8] Communication d'A.-M. Guimier-Sorbets.

[9] Dans le cadre de ce colloque ce sont les mortiers de pose observables pendant la visite à Orbe qui fournissent un éventail de données de ce type. Des lignes ont été trouvées dans une des salles en abside ; gravées à la pointe, les plus lisibles parmi ces lignes indiquent les limites d'ensemble et la moitié de la longueur du grand champ du tapis.

rouge, des gravures de lignes droites ou courbes, de petits trous des clous ou piquets entre lesquels étaient tendues les cordes de réglage.

Il faudrait avoir les moyens d'établir de véritables statistiques à cet égard, c'est-à-dire multiplier les observations sur ces techniques de mise en place de l'ensemble du décor, pour pouvoir attribuer plusieurs œuvres à une même équipe. Cependant, les pavements ne sont pas toujours conservés de manière à permettre ces observations. Ainsi faut-il que les tesselles se soient détachées mais que la couche de pose soit encore présente, portant dans sa surface les creux des empreintes des cubes et, surtout, les données du type qui nous intéressent ici.

En outre, ce sont des observations impossibles à faire dans le cadre de la plupart des techniques de **dépose** de pavements bien conservés, avec repose sur un nouveau support : le travail se fait sur l'envers des tesselles et sur l'endroit du mortier de pose ; or, comme on débarrasse la racine des tesselles de ce mortier, toutes les particularités de la surface en contact avec elles sont perdues.

Ne semblent concernés que les mortiers des surfaces à décor géométrique et ornemental ; les surfaces figurées en paraissent dépourvues. Certains sites et régions ignorent, dans l'état actuel de nos connaissances, ces systèmes de réglure et d'implantation des points de référence des compositions ; d'autres connaissent des systèmes constants et localement bien établis[10]. Ils apparaissent comme des **traditions de savoir-faire**, et l'évocation, la détermination d'un atelier au moyen de ces critères paraît possible.

Remarquons que ces traditions traversent le temps ; ce sont en quelque sorte des secrets de métier, qui font la permanence des bons ateliers. Ces traditions, diachroniques, constituent un critère d'identification d'équipes artisanales qui, par sa nature, contredit en quelque sorte ceux liés à la notion de "mode", précédemment établis sur base de synchronismes stylistiques.

En conclusion.

L'éventail des indices pouvant servir à l'identification d'une "équipe" soudée ou d'une "école" plus lâche est donc étendu. La valeur des critères de parenté sur lesquels repose notre réflexion sur les ateliers apparaît, cependant, comme variable et des priorités et éliminations peuvent s'imposer.

Comme dans toute enquête, scientifique... ou policière, ne sont efficaces que la multiplication, l'accumulation des observations et leurs recoupements constants, établissant aussi bien les analogies que les différences.

---

[10] Ces "détails", parmi les rares qui nous permettent de toucher du doigt le "geste créateur" des mosaïstes, sont tout à fait fondamentaux dans l'établissement de l'Histoire des techniques mais sont, cependant, des données trop souvent négligées par les fouilleurs. Trop peu nombreux sont les rapports, articles et recueils qui s'attachent à ces observations et les publient.

DISCUSSION

Jean-Pierre **Darmon** : Le thème des ateliers a été proposé par l'ensemble du Conseil d'administration de l'AIEMA sur proposition de Mmes Alexander et Aïcha Ben Abed, avec l'accord de M. Daniel Paunier et de Mme Anne Hochuli-Gysel. J'en profite pour dire que ce colloque a été très fructueux, à la fois en ce qu'il a su révéler sans doute des groupes attribuables à des ateliers particuliers (à Sparte, à Salamanque, à Thuburbo Majus etc.), mais en même temps en ce qu'il a montré l'extrême difficulté du problème (difficulté d'attribuer à tel ou tel groupe tel ou tel pavement, difficulté d'être assuré des chronologies, difficulté de définir la notion d'école par rapport à celle d'atelier etc.). J'espère que les travaux de Lausanne contribueront à relancer et à enrichir les études sur la question.

Catherine **Mandron** : Une mosaïque monumentale de 100m^2 a été réalisée à Monza, le dessin était de Ricardo Licata et nous étions 11 artistes mosaïstes de l'atelier des Beaux-Arts à la réaliser, avec les matériaux de la région. Pour une restauration d'un pavement du début du siècle, nous étions deux, l'une se chargeant de la pose simple, l'autre des figures.

Michele **Piccirillo** : Il est facile de parler d'« écoles », mais prouver leur existence demeure très difficile et problématique. *Ex officina*, je pense, correspond en grec au mot ἠργον - avec un ou plusieurs noms d'artisans. Le terme de κ μοντες, je pense, se réfère à ceux qui ont donné ou rassemblé l'argent pour bâtir l'église ou réaliser la mosaïque.

Aïcha **Ben Abed Ben Khader** : Je suis un peu à l'origine, avec Mme Margaret Alexander, de la proposition du thème des ateliers. En fait, par cette proposition, je voulais dire mes interrogations quant à la masse de documents que nous avions étudiés à Thuburbo Majus et préciser quels étaient les rapports entre eux. On parle souvent d'« influence africaine », de « style byzacénien » etc. sans aucune définition claire et convaincante. Dans ce sens, je continue à me poser diverses questions quant à la différence qu'il faut faire entre les caractéristiques d'un atelier donné et celles de l'époque à laquelle appartiennent un ensemble de mosaïques. Ne sommes-nous pas en train d'évoquer un atelier alors que nous avons à faire à une mode ?

Federico **Guidobaldi** : Credo che la parola *officina* e l'espressione *ex officina* significhi piuttosto un'azienda e quindi che il nome che segue sia quello del proprietario e non quello dell'artista come si verifica nelle *officinae privatae* che producono mattoni e anche quelle stabili (*officina summae rei fisci*) che producono anch'esse mattoni oppure monete (la zecca era ovviamente statale). In ogni caso, credo che questo dibattito abbia messo in luce la mancanza in

questo colloquio di una relazione introduttiva sulle fonti letterarie ed epigrafiche sull'argomento, con le relative interpretazioni.

Jean-Pierre **Darmon** : Je me range tout à fait du côté de Federico Guidobaldi pour penser qu'*officina* a bien, en mosaïque aussi, le sens d'atelier. D'autant plus que la production des mosaïques, sans avoir un caractère à proprement parler industriel, est très abondante, souvent répétitive et que la réalisation, on le sait, est le fruit d'un travail collectif supposant une spécialisation dans le travail (comme le suppose du reste, Wiktor Daszewski le rappelle, le tarif de Dioclétien qui distingue *tessellarius*, *pictor*, *musivarius*, avec pour chacun une rétribution différente selon la nature de son travail). Je ne pense pas non plus que le mot *officina* traduise le ἠργον grec, et en cela je me sépare de Michele Piccirillo : ἠργον correspond à *opus* et non à *officina* qui implique la notion d'atelier et de fabrique.

David **Parrish** : Il serait instructif de comparer l'organisation des ateliers de mosaïstes avec celle des officines propres à d'autres techniques artistiques de la même époque, comme les ateliers de peintres ou les centres de production de sarcophages, où on peut compter, au sein d'un même atelier, un ou plusieurs maîtres dessinateurs, des artisans chargés de la préparation des matériaux et d'autres artistes chargés de l'exécution des dessins conçus par le maître de l'officine. On peut penser qu'une telle organisation devait exister dans les ateliers de mosaïstes.

José Maria **Blázquez** : En la villa de Carranque una inscripción dice que hay un dibujante y dos que hacen el mosaico. En los mosaicos del Bajo Imperio sólo aparece un artesano y la palabra del artesano en genitivo.
En mosaicos hispanos del Bajo Imperio se detectan varias manos.

Pauline **Donceel-Voûte** : Les *sinopia* pourraient être un des éléments déterminants des ateliers[11].

Aïcha **Ben Abed Ben Khader** : Je ne pense pas qu'une telle caractéristique puisse définir un atelier car un même système de marquage des *sinopia* peut exister dans des mosaïques chronologiquement distantes de deux siècles.

Michele **Piccirillo** : La *sinopia* qu'on trouve normalement sous les tesselles n'est pas suffisante pour caractériser un atelier. D'après mon expérience, je peux dire que la mise en pose observée à Machéronte est différente des mosaïques du IVe, du VIe et du VIIIe siècles.

---

[11] Pour le verbe κ μνω dans les inscriptions de mosaïstes, voir P. DONCEEL-VOUTE, *Les pavements des églises byzantines de la Syrie et du Liban*, Louvain-la-Neuve 1988, p. 52, 197 et 471.

Rapport de synthèse II : iconographie des mythes

Jean-Pierre DARMON

1.- Documentation

Ce VIIIe Colloque international de l'AIEMA ne nous a pas réservé la révélation d'ensembles iconographiques complètement inédits, puissamment originaux ou de toute première importance. On se souvient, par exemple, de la présentation des mosaïques de Pella par Ph. Petsas lors du Ier Colloque (Paris, 1963), de celle de la villa de Pedrosa de la Vega par P. de Palol lors du IIe (Vienne, Isère, 1971), des beaux ensembles de Silin (Libye), d'Eloro et de Patti Marina (Sicile) montrés lors du IIIe Colloque (Ravenne, 1980), de la sensationnelle mosaïque d'Aiôn de Néa Paphos (Chypre) dont W. Daszewski avait réservé la primeur au IVe Colloque (Trèves, 1984), ou encore des pavements d'églises Jordaniennes découverts par le père M. Piccirillo, qui avait émerveillé ses auditeurs du Ve Colloque (Bath, 1987).

Non que le rythme des découvertes d'importance, dans le domaine de l'iconographie, se soit ralenti. Mais force est de constater que parmi les nouveautés récemment signalées, ni la galerie de tableaux mythologiques de la *villa* d'Hérode Atticus, en Grèce, ni la mosaïque d'Homère avec les Muses, de Vichten, au Luxembourg, ni celle des Iles grecques, de Haïdra, en Tunisie, n'ont fait ici l'objet d'une communication de leurs inventeurs, ce que le monde des spécialistes de la discipline ne pourra que déplorer, quelles qu'aient pu être les raisons de ces abstentions diverses.

Il ne faudrait pourtant pas noircir le tableau. Sans être exhaustif, je rappellerai l'importance de certains documents très récemment découverts et de grande qualité, soumis ici pour la première fois à un examen approfondi.

Avant tout, les documents alexandrins d'une rare beauté, attribuables à l'atelier palatial lagide mis en évidence par W. A. Daszewski, qu'il s'agisse du *tondo* immortalisant les traits d'un chien de compagnie ou de l'*emblema* des lutteurs. Et, pour l'époque hellénistique encore, nous aurons eu plaisir à mieux connaître, grâce à Mme Zavadskaya, la scène de bain, sans doute nuptial, de Chersonnèse taurique, que déjà Mme Vostchinina avait fait entrevoir à l'époque du Ier Colloque.

Pour le Haut Empire, et surtout l'époque antonino-sévérienne, - cet âge d'or classique de la figuration en mosaïque de sol -, le superbe tableau dionysiaque d'Ecija (Espagne), montré et analysé en détails par Mme G. Lopez Monteagudo, nous a permis d'admirer de près un dispositif iconographique très original réunissant dans un même cadre de belles occurrences nouvelles de scènes souvent attestées par ailleurs, mais séparément : cortège de Dionysos enfant, épisode du don de la vigne à Icarios, foulage du raisin, figurations d'argenteries à décor dionysiaque. Et ce sont d'autres chefs-d'œuvre de la même époque, mais cette fois trouvés en Algérie, et bien

injustement oubliés malgré leur éminent intérêt esthétique et iconographique, que Mme M. Blanchard-Lemée nous a permis de revisiter et de confronter lorsqu'elle nous a proposé d'y voir sans doute les productions d'un même atelier, peut-être originaire de Rome même.

Revisitée encore, mais d'une époque très tardive (V^e^ plutôt que IVe siècle ?), cet autre ensemble dionysiaque ibérique, récemment découvert dans la villa de Fuente Alamo (Puente Genil) et révélé par ses inventeurs au précédent colloque international (Tunis, 1994), dont Janine Lancha a étudié ici en détail la composition, qui mêle l'iconographie traditionnelle du triomphe bachique avec celle, beaucoup plus rare, du combat contre les Indiens.

De toutes époques, nous avons bénéficié de la présentation de riches ensembles documentaires très peu ou mal connus parce qu'insuffisamment publiés jusqu'ici : la belle collection, très typée, des mosaïques de Sparte, présentée par Mme Anastasia Panagiotopoulou, celle des pavements crétois, par Mme Rebecca Sweetman, ou encore, pour revenir à la péninsule ibérique, celle de Salamanque, par Fernando Regueras Grande et Esther Pérez Olmedo. Nous avons eu droit à quelques raretés iconographiques, comme ce Dédale avec Pasiphaé et le Taureau de Crète, que nous a présenté Maria Pilar San Nicolàs Pedraz, ou ce mystérieux soldat désarmé de la synagogue de Meroth, étudié par Asher Ovadiah et Sonia Mucznik.

Enfin, de nombreuses images italiennes d'époque médiévale sont sorties de l'ombre, suite à l'impulsion donnée par les colloques italiens de l'AISCOM, grâce aux communications ici de Giuliana Guidoni, sur les échos médiévaux de l'iconographie de Bellérophon, et de Giordana Trovabene, sur d'autres permanences de thèmes antiques dans la mosaïque romane.

Last but not least, nous avons pu découvrir *in situ* les nouvelles mosaïques révélées en Suisse, celles de Vallon, dont Michel Fuchs nous a entretenus, et le grand pavement tout récemment mis au jour à Orbe et que nous présenta Daniel Paunier, avec son Achille à Skyros traité, c'est un *hapax*, sous forme de deux tableaux distincts mis au regard l'un de l'autre, avec d'une part Ulysse surgissant, à l'extérieur, sur les murailles du palais de Lycomède, et d'autre part l'intérieur du gynécée, où se révèle Achille : ces visites ont été le clou du Colloque, complétées par celle de l'exposition des mosaïques anciennement connues d'Avenches, pour lesquelles Serge Rebétez, à la demande de Mme Hochuli-Gysel, avait préparé un précieux catalogue admirablement documenté.

2.- Méthodologie.

Devant ces documents souvent nouveaux, et d'autres déjà connus mais éclairés par des regards nouveaux et par les riches discussions qui ont suivi chaque communication, nous avons reçu des leçons de méthode.

Sur la nécessité, d'abord, face à tout document, d'une description patiente et scupuleusement attentive. C'est ce que nous ont enseigné, notamment, C. Balmelle et A. Rebourg par la précision de leur étude des différents dispositifs iconographiques relatifs au mythe de Didon et Enée, et leur perspicacité dans la description des gestes, des costumes etc. ;

M. Fuchs par la rigueur du regard porté sur les complexités de la mosaïque dionysiaque de Vallon ; ou encore J. Lancha par l'attention réservée aux différences de facture dans la réalisation des diverses parties d'une même image ; Mmes Petra C. Baum vom Felde ou Sylvia Palagyi par leur patience dans l'examen détaillé des décors ornementaux et de leur mode de réalisation ; R. Vollkommer enfin par son analyse scrupuleuse de la mosaïque de Neptune et des Saisons de La Chebba, en Tunisie (notons cependant que c'est une Ichthyocentauresse et non une Néréide qui surgit des flots derrière le char du dieu marin).

Leçon, ensuite, sur la nécessité d'établir des séries iconographiques aussi complètes que possible, notamment en élargissant l'enquête à tous les autres arts, bien au-delà des limites de la documentation mosaïstique. C'est ce qu'ont fait C. Balmelle et A. Rebourg en traquant Didon et Enée sur les peintures, les sarcophages, les tissus, les enluminures ; S. Zwirn, à propos de la série des léopards rampants affrontés de part et d'autre d'un cratère, en ne négligeant là non plus ni les sarcophages, ni même les bijoux ou l'argenterie ; G. Trovabene, en allant chercher les représentations d'Hercule en milieu chrétien aussi bien dans le décor peint des catacombes que sur les bas-reliefs de Venise et de Ravenne, les tablettes sculptées du trône de Charles le Chauve ou le décor du manteau de l'Empereur Henri II.

Leçon, enfin, sur la nécessité d'un recours systématique aux textes littéraires pour mieux décrire, comprendre, identifier et interpréter les images : recours aux *ekphraseis* pour compléter les séries iconographiques fournies par l'archéologie (*ekphrasis* d'époque flavienne décrivant une figuration du mythe de Didon et Enée, chez C. Balmelle et A. Rebourg ; description par saint Augustin d'une mosaïque de Carthage, dont a admirablement tiré parti Catherine Lochin) ; recours à toutes sortes d'autres textes, depuis le XIXe chant de l'Iliade, chez Mme Francesca Ghedini, pour appuyer l'hypothèse (sans doute toujours à discuter) de l'existence d'une figuration de la Restitution de Briséis, jusqu'au IVe chant de l'Enéide, pour constater, avec C. Balmelle et A. Rebourg, la précision et la fidélité des détails iconographiques, comme par exemple la blondeur de Didon, qui se révèlent n'être jamais gratuits. C'est dans le même esprit qu'on voit J. Rossiter interroger toute une série de sources littéraires tardives pour parvenir à identifier les personnages à pied figurant dans les scènes de cirque ; ou encore A. Ovadiah se référer à la Bible pour tenter de décrypter l'image du soldat désarmé de la synagogue de Meroth. Une des plus belles leçons, dans ce domaine, nous a été donnée par M. Fuchs lorsqu'il a fait usage du *Dyskolos* de Ménandre pour nous expliquer, dans la mosaïque dionysiaque de Vallon, les raisons de la position du masque de Pan, et scruté la description d'un banquet chez Sidoine Apollinaire pour expliquer la relation des convives avec l'imagerie bachique qui les environne, mettant, du coup, en lumière toute la dimension fonctionnelle d'un décor.

3.- Iconographie

Ce Colloque a été riche d'enseignements iconographiques.

Par l'acquis de nombreuses identifications désormais certaines, sur lesquelles je ne reviendrai pas.

Par la prise de conscience des problèmes de contamination entre différents thèmes, qui est une des principales difficultés de la lecture iconographique : on a mesuré toutes les parentés qui existent entre les figurations relatives à Didon et Enée et celles d'Ariane abandonnée, de Mars assis avec Vénus, et surtout de Méléagre avec Atalante ; entre l'iconographie de l'Enlèvement d'Europe et celui du Supplice de Dircé ; Luz Neira Jimenez a noté ce que devait à l'iconographie des Néréides l'image de Neptune assis sur un hippocampe ; F. Ghedini, l'ambivalence des œuvres mettant en scène Briséis, dont on ne sait pas toujours si elles évoquent son départ ou son retour. La discussion qui s'est engagée entre M. Fuchs et S. Zwirn à propos de la scène centrale de la mosaïque dionysiaque de Vallon a eu au moins le mérite de rappeler que le même dispositif iconographique a pu être utilisé pour représenter le dévoilement de l'Hermaphrodite et celui d'Ariane à Naxos.

Par la leçon d'humilité, enfin, qui consiste à devoir reconnaître qu'en dépit des discussions les plus érudites bien des questions d'ordre iconographique ne peuvent encore être considérées comme résolues. Que sont les "portraits" de la mosaïque dionysiaque de Vallon ? Les portraits des propriétaires ? Mais pourquoi trois visages là où l'on n'attendrait que le couple formé par le *dominus* et la *domina* ? Des portraits d'ancêtres ? Mais ils paraissent bien jeunes ! Les bustes des Trois Grâces, comme sur une mosaïque de Vienne (Sainte-Colombe, Rhône)[1] ? Mais l'une de ces têtes énigmatiques a tout de même un aspect bien masculin !

Que sont les personnages à pied du cirque et le vase qu'ils portent, sans doute précieux ? L'hypothèse du *sparsor* semble définitivement écartée par J. Rossiter. Mais encore ? Sont-ils des auriges vainqueurs portant leur vase de prix ? Des *agitatores* brandissant le prix espéré pour exciter les cochers dans la course ?

Que représente la mosaïque du musée de l'Ermitage étudiée par Mme Kouvshinova ? Sa compréhension est très gênée par d'énormes "restaurations" modernes. Ici un consensus a pu se dessiner cependant (c'est l'avis de R. Ling et de R. Hanoune, auxquels je me rallierais volontiers) pour y voir les restes d'un tableau mettant en scène Diane et Actéon, dont toute la partie centrale d'origine aurait disparu.

---

[1] *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, III, 2, n° 329, où J. Lancha a vu par erreur une figuration de Saisons.

4.- Iconologie

Enfin, nous avons reçu durant cette semaine de colloque, de précieuses leçons d'iconologie.

Dans un cas au moins, nous nous sommes trouvés en présence d'un bel exemple de surinterprétation, où une conviction préconçue a nui même à l'identification iconographique des images considérées. Quelle meilleure leçon que de nous faire souvenir, par un contre-exemple, que nous sommes toujours menacés de pareils déboires dans nos légitimes tentatives pour déchiffrer le sens et la fonction des représentations figurées ?

Mais la plupart des analyses furent pertinentes, et fourmillèrent d'enseignements.

On nous a fait remarquer que les significations d'un même dispositif iconographique classique pouvaient varier selon les époques : c'est par exemple le cas du groupe d'Achille avec Penthésilée, comme nous l'a finement démontré Mme Ghedini.

Plusieurs orateurs se sont posé le problème, fondamental pour nous, de la valeur sémantique des images et de leur fonction éventuelle dans le contexte où elles se trouvent insérées. Ce fut, par exemple, le cas de W. Daszewski, avec sa belle réflexion sur la signification de l'*emblema* d'Alexandrie figurant un chien assis auprès d'un vase renversé ; il a parfaitement montré qu'il s'agissait certainement d'un hommage à un chien de banquet tendrement aimé, et disparu, mais aussi du maintien de la *présence* de ce chien dans la salle de banquet, en dépit de la mort même : et cela nous a fait réfléchir à nouveau au rapport étroit que les Anciens établissaient entre la représentation et la chose ou l'être représenté, que l'image *présentifie*, - si l'on peut hasarder ce néologisme. Quant à S. Zwirn, il a mis en évidence la signification bénéfique et prophylactique du groupe des panthères affrontées de part et d'autre d'un cratère, mais en même temps son apparentement à la sphère dionysiaque et à l'univers du banquet (et le cratère réel, lorsque, dans certains cas, il se substitue, entre les panthères, à sa représentation, resserre encore le lien entre image et réalité). Et N. Duval a encore approfondi pour nous les sens des figurations de la couronne et du *modius* agonistiques qu'il avait lui-même si puissamment contribué à identifier sur divers supports, notamment en mosaïque. Il n'est pas indifférent de remarquer que ces enquêtes ont toutes abouti à renforcer les notions de polysémie des images et de multiplicité des niveaux de lecture, dont sont familiers les vieux routiers de l'iconologie.

Une autre prise de conscience importante, au fil de certaines communications, a été que plusieurs thèmes mythologiques et iconographiques différents pouvaient servir a signifier la même idée, et la renforcer, jouant en quelque sorte le rôle de synonymes sémantiques : C. Lochin a montré que pour signifier la notion d'orgueil, l'artiste médiéval pouvait avoir recours *à la fois* à l'image de la tour de Babel et à celle de l'ascension d'Alexandre ; d'autres, que Thésée et le Minautaure, Bellérophon et la Chimère, Hercule et ses Travaux avaient pu servir à représenter en milieu chrétien, et de façon interchangeable, la notion de héros moral.

On s'est également interrogé de façon féconde, avec Marek-Titien Olszewski comme avec Angélique Notermans, sur les relations entre image et inscription.

Et surtout sur le lien entre les images et le contexte social, éventuellement même le contexte politique (mais faut-il vraiment aller jusque là ?). Mercedes Durán Peñedo a cependant bien suggéré le rapport qu'on pouvait parfois établir entre certains dispositifs iconographiques et l'idéologie impériale. Plus convaincants encore ont été N. Duval et R. Hanoune pour mettre en lumière les liens entre telle mosaïque et l'ensemble des valeurs culturelles ambiantes. La question les *imagines* d'ancêtres ou de propriétaires qui seraient dans certains cas intégrées au décor, notamment dionysiaque, a été posée aussi bien par J.-M. Blázquez que par M. Fuchs. D'une façon générale, on aura vu le rôle joué par les images mythologiques dans une scénographie domestique destinée avant tout à mettre en valeur la position sociale et culturelle du *dominus* et à contribuer à la *paideia* de ses héritiers.

Enfin, l'un des grands problèmes iconologiques abordés au cours de ces journées a été celui de la permanences des images et références classiques en plein milieu chrétien : nous avons clairement pu comprendre que cela était dû au fait que ces images avaient déjà été affectées de valeurs culturelles, éthiques et philosophiques par les commentateurs "hellènes", dont plusieurs textes montrent qu'ils les *lisaient* déjà en tant qu'allégories, ce qui les a rendues d'autant plus aisément recevables et utilisables par des chrétiens imprégnés d'une culture profane identique à celle des non-chrétiens. D'où la présence de Gè avec les Quatre Fleuves du Paradis rencontrée par le Père Piccirillo à Oum Er Rassas, symétrique de celle, on s'en souvient, de Thalassa dans une église de Madaba ; d'où aussi les grandes mosaïques dionysiaques, - si tardives qu'elles ne peuvent avoir été réalisées que pour orner des demeures d'aristocrates déjà christianisés -, que nous ont fait revoir J. Lancha ou J.-M. Blázquez ; d'où enfin ces figures de héros classiques en contexte assurément chrétien, souvent même médiéval, et je ne saurais trop insister pour finir sur l'admirable étude de Mme Giordana Trovabene sur la présence d'Héraclès aux époques paléo-chrétienne, pré-romane et romane.

Ainsi, l'image mythologique apparaît-elle de plus en plus clairement comme l'élément essentiel d'une forme particulière de *discours*, "décor mais message codé" comme la définissait en une formule ramassée et pénétrante Daniel Paunier dès l'ouverture d'un Colloque qui a, tout au long de ses travaux, puissamment confirmé l'intérêt des investigations toujours plus fouillées auxquelles nous convie une documentation iconographique elle-même constamment enrichie par d'incessantes découvertes.