

LES CAHIERS
DE L'ORNEMENT



Res Literaria – République des Savoirs (USR 3608 du CNRS - Collège de France, ENS de la rue d'Ulm)
Centre Jean Pépin (UMR 8230 du CNRS - ENS de la rue d'Ulm)

LES CAHIERS DE L'ORNEMENT

1

sous la direction de

Pierre Caye Francesco Solinas

textes de

TIZIANA ABATE ALEXANDRA BALLETT HÉLÈNE CASANOVA-ROBIN
STÉPHANIE DERWAELE MARZIA FAIETTI CHARLES-DOMINIQUE FUCHS
PIETRO CESARE MARANI JENNIFER MONTAGU
PIERFRANCESCO PALAZZOTTO ENRICO PARLATO EMANUELE PELLEGRINI
GILLES SAURON SARA TAGLIALAGAMBA VALENTINA TORRISI

De Luca Editori d'Arte

Sommaire

- 7 FRANCESCO SOLINAS
Les raisons de l'ornement
- 9 PIERRE CAYE
De l'ornement comme forme symbolique
- 12 HÉLÈNE CASANOVA-ROBIN
Rhétorique et éthique de l'ornement
dans la poésie latine du Quattrocento
- 23 GILLES SAURON
Ornement et politique à Rome,
de la crise de la République à l'avènement
du Principat augustéen
- 38 VALENTINA TORRISI
Les ornements dans l'univers privé de
Livie, femme d'Auguste : de la symphonie
pastorale à l'Âge d'or
- 47 STÉPHANIE DERWAELE
Aux frontières du réel : les *Blattmasken*
dans le système ornemental romain
- 60 CHARLES DOMINIQUE FUCHS
Armement et ornement,
une histoire inextricablement liée
- 74 PIETRO CESARE MARANI
« Admirable... par sa gracieuse simplicité,
par son élégance modeste sans aucune
odieuse surcharge ».
Léonard et la question de l'ornement
- 93 SARA TAGLIALAGAMBA
Machines et ornement chez Léonard
- 106 ENRICO PARLATO
L'archéologie créatrice dans les décors de
Filippino Lippi
- 121 TIZIANA ABATE
L'ornement comme témoignage
de migration artistique : les dessins
d'architecture de l'*Album Rothschild*
du Louvre
- 130 MARZIA FAIETTI
Dettagli non marginali
Gli ornati di Amico Aspertini
- 141 ALEXANDRA BALLETT
Les *ruote pisane*, un dispositif pour
l'ornement à la fin du XV^{ème} siècle
- 148 EMANUELE PELLEGRINI
La notion d'ornement :
documents d'archives et biographies
d'artiste (XVI^{ème} - XVIII^{ème} siècles)
- 162 JENNIFER MONTAGU
Inscription Tablets on Roman Baroque
Memorials
- 175 PIERFRANCESCO PALAZZOTTO
Technique and Inspiration in the work of
Giacomo Serpotta Master of Ornament
- 197 Index des noms

Aux frontières du réel : les *Blattmasken* dans le système ornemental romain

STÉPHANIE DERWAELE

Université Paris-Sorbonne - Université de Liège

Les *Blattmasken* font partie des figures humaines végétalisées traditionnellement employées dans les décors romains. Le rapport qu'elles entretiennent avec le réel et l'illusion relève à la fois des domaines esthétique et éthique. Nous aborderons ainsi, d'une part, les techniques plastiques utilisées dans le rendu naturaliste des *monstra*, et, d'autre part, l'inconscient collectif que traduit cette création hybride en s'affranchissant du réel pour créer l'illusion d'un être irrationnel.

Les *Blattmasken* ou « têtes végétalisées » sont des têtes dépourvues de cou, positionnées généralement de face, et en partie ou totalement composées d'éléments végétaux. Elles se rencontrent dans des domaines aussi variés que la mosaïque, la peinture, la sculpture, la céramique, l'ivoire, ou encore l'orfèvrerie, où elles peuvent être isolées du reste de la décoration ou s'étendre avec plus ou moins d'ampleur par le biais des rinceaux auxquels elles sont structurellement liées. Mais d'où vient ce motif ? La fusion d'un élément végétal avec une tête féminine, qui semble résulter d'un jeu d'analogies formelles, apparaît vers la fin du IV^{ème} siècle av. J.-C. dans les figures d'acrotère, dont le sarcophage dit « d'Alexandre » offre un bel exemple¹. L'innovation italique du I^{er} siècle av. J.-C. (fig. 1) résidera quant à elle dans l'application, presque exclusive, de cette stylisation décorative des cheveux en une palmette à des têtes masculines, complétée par la végétalisation de la barbe et des moustaches, qui s'imposent parfois comme le seul élément feuillu du visage. Les têtes végétalisées s'implantent alors rapidement dans la culture visuelle romaine et se répandront à travers tout le bassin méditerranéen, selon diverses voies de diffusion et faisant l'objet de formes d'appropriation variées dans les différentes régions de l'Empire. Elles constituent ainsi une merveilleuse occasion de comprendre les mécanismes idéologiques et plastiques pouvant présider à la formation d'un motif et permettre sa diffusion ainsi que le maintien de son utilisation de sa naissance à son appropriation par le monde chrétien. Peu de chercheurs se sont cependant penchés sur le sujet, sans doute à cause de la permanence de son utilisation. Les *Blattmasken* semblent en effet être progressivement passées dans un répertoire de formes strictement décoratives, donnant ainsi l'impression qu'elles étaient dénuées de sens dès leur origine. L'analyse contextualisée des documents nous permettra de nuancer ce point de vue.

Par son essence même l'art n'est pas la réalité, il n'est qu'une image². Il transmet cependant sa vérité, et l'illusion est un des moyens mis à sa disposition pour signifier à la société qui l'emploie et le réceptionne cette vérité, définie par la perception que la communauté a du monde et d'elle-même et par son identité culturelle.



Fig. 1. Rome, Antiquarium Forense, Relief du temple de Junonne (d'après Corradetti 2014, p. 154, fig. 110-2).



Fig. 2. Tunis, Musée du Bardo, *Mosaïque de Sidi-el-Hani* (d'après Slim 2001, p. 126).

L'expression artistique renvoie ainsi à une vision du monde, changeante en fonction des contextes. Comment penser, dès lors, le motif des têtes végétalisées en terme de rapport à l'illusion et au réel ? Deux points de vue seront considérés, comme annoncé en introduction : l'analyse du rendu formel et l'étude de la valeur éthique de l'être hybride.

Pour beaucoup de philosophes de l'Antiquité, « la finalité de l'art est l'imitation de la nature »³. La peinture doit ainsi servir cette *mimésis* et, comme le dit Damis dans l'oeuvre de Philostrate, elle « est l'art d'imiter (...) si elle n'était pas cela, elle ne serait qu'un ridicule amas de couleurs assemblées au hasard »⁴. Les têtes végétalisées apparaissent souvent dans la pureté du matériau les ayant vu naître⁵, mais une simple observation des exemplaires peints et mosaïqués révèle d'emblée la principale caractéristique du motif, ou de tout autre être hybride, en terme de couleur et d'illusion (*fig. 2*) : pris indépendamment, les éléments humain et végétal sont parfaitement réalistes. Le réel, ou plutôt le vraisemblable, est ainsi mis au service de l'irrationnel. Le visage est rendu dans des tons évoquant la carnation de la peau (rose et beige principalement), tandis que les feuilles arborescentes les couleurs codifiées des éléments de la nature (verts, bleus, rouges, bruns)⁶. Comme le fait d'ailleurs remarquer Ernst Gombrich, « ce qui est connu et familier reste toujours le point de départ de la représentation de l'inhabituel »⁷. Le sens des feuilles suit ainsi l'implantation de la pilosité naturelle de l'homme, à l'exception d'une tête de la frise sculptée du temple de Bacchus à Héliopolis-Baalbek (*fig. 3*)⁸ où le mouvement végétal ascendant donne l'impression d'un personnage imberbe. La transition entre les feuilles et le visage s'opère souvent

sous la forme d'un dégradé qui témoigne alors d'une réelle fusion des deux composantes des *Blattmasken*, de cette harmonie des natures humaine et végétale. Le traitement de cette *harmogé*, du nom donné au passage entre les couleurs⁹, dépend assurément des compétences des artisans, comme l'illustre la comparaison entre les pavements de Sidi el Hani (*fig. 2*)¹⁰ et de Montréal dans le Gers (*fig. 4*)¹¹, mais la nature du support intervient également, les dimensions matérielles d'un objet conditionnant l'image. La peinture peut ainsi, par exemple, offrir une subtilité bien plus grande que la mosaïque qui fonctionne « avec des unités de couleur de même taille »¹². Le retour progressif, à partir de Claude¹³, du goût pour le naturalisme hellénistique¹⁴ permet



Fig. 3. Héliopolis-Baalbek, *Frise externe de la cella du temple de Bacchus*, détail (d'après Krencker et al. 1923, pl. 38, fig. 1).



Fig. 4. Lectoure, Musée Mary Larrieu-Duler, *Mosaïque de la villa du Glésia* (photo de Hue Michel).

en outre le plein épanouissement des composantes illusionnistes du motif, notamment par l'utilisation de teintes différentes entre la face interne et la face externe des végétaux. Les bordures de rinceaux peuplés des pavements orientaux¹⁵ tels que celui d'une maison de Cyrrhus (fig. 5)¹⁶ l'illustrent parfaitement. Cette suggestion naturaliste du volume introduit par ailleurs l'illusion d'un mouvement. Les têtes végétalisées se caractérisent, bien entendu, par un statisme inhérent à leur forme et par leur frontalité qui contraste avec le profil habituel des autres protagonistes de l'image et semblent ainsi étrangères à la temporalité de l'action qui s'y déroule, mais elles sont en même temps animées par les feuilles dont elles sont composées, manifestant une sorte d'émergence de la vie¹⁷. L'illusion du mouvement peut par ailleurs être introduite par le jeu combiné de l'oeuvre et de son environnement, tel que l'illustrent les bassins remplis d'eau de riches *villae* telles que la maison de Bacchus et Ariane à Thuburbo Maius (fig. 6)¹⁸, où poissons et figures divines évoluent dans leur élément naturel.

La polychromie n'est cependant pas indispensable à l'imitation du réel. Le monochrome est lui aussi capable de produire la vraisemblance¹⁹. Il peut être employé pour donner l'apparence d'un matériau particulier, tel l'or d'un candélabre²⁰, le métal d'un cadre orfèvre²¹ ou le marbre d'un soubassement²², ou encore correspondre à une mode. Les têtes végétalisées des pavements italiens des II^{ème} et III^{ème} siècles apr. J.-C. (fig. 7)²³, par exemple, s'adaptent ainsi à la bichromie de leur temps, sans pour autant entraver le rapport qu'elles entretiennent avec le réel. La compréhension de l'illusion relève donc avant tout de la capacité d'imitation du spectateur²⁴.

Dès lors, nous comprenons que la schématisation grandissante du motif observée dans les pavements orientaux de l'antiquité tardive, comme dans la nef centrale de l'église du Diacre Thomas dans la vallée d'Ayoum Mousa (fig. 8)²⁵, ne signifie pas qu'il devient marginal et fait l'objet d'une attente minimalisée du point de vue de la vraisemblance : il s'inscrit dans la stylistique et dans la conception du rendu réaliste de son temps. Comme le souligne Gombrich en se référant à Vasari, les changements de style ne correspondent donc, en effet, pas seulement à des progrès techniques, mais également à différentes façons de voir le monde²⁶. De même, sur les reliefs gallo-romains tel que celui de la corniche d'un monument funéraire de Neumagen (fig. 9)²⁷, l'intégration presque totale de la tête dans l'élément végétal, dissimulant plus ou moins la fonction architecturale, incite à parler d'une humanisation du végétal plus que d'une végétalisation de l'humain. Peut-être faut-il y voir une volonté de rendre ce motif conforme à un « esprit » gallo-romain, dans un processus analogue à celui ayant auparavant conduit à la progressive adaptation des canons des monnaies grecques et romaines à l'esthétique gauloise²⁸, plus sensible aux volutes et stylisations végétales. L'élément phallique placé sur le front de l'une des têtes du mausolée aux guirlandes de Saintes²⁹ montre en outre que la recherche de réalisme ne constitue qu'une facette de la représentation qui ne supprime nullement la valeur sémantique des



Fig. 5. Cyrrhus, *Mosaïque d'une maison*, détail (d'après Abdul Massih 2009, p. 301, fig. 13).



Fig. 6. Tunis, Musée du Bardo, *Bassin d'une villa de Thuburbo Maius* (photo de l'auteur).



Fig. 7. Ostia Antica, Mosaïque de la pièce D des thermes maritimes (d'après Becatti 1961, pl. CXLVI).



Fig. 8. Ayoun Mousa, Église du Diacre Thomas, Mosaïque de la nef centrale, détail (d'après Piccirillo 2002, p. 186).

motifs. La végétalisation de la figure humaine ne constitue d'ailleurs rien de moins qu'un signe iconique nous informant du sens de l'image.

Le motif possède donc bien, s'il fallait s'en convaincre, « une valeur supérieure à l'impression esthétique immédiate »³⁰. D'aucuns parleront pourtant, pour désigner les *Blattmasken*, d'un motif « ornemental »³¹, à l'instar des masques et autres têtes isolées, leur reconnaissant une valeur purement décorative, y voyant sans doute une astuce d'imagier pour occuper le centre d'un *tondo* ou rythmer une composition. Les concepts qui sous-tendent le discours imagé antique nous échappent en effet, si bien que l'on se réfugie trop souvent derrière cette notion moderne du « décoratif ». Si des critères esthétiques président bien à sa mise en forme, le système ornemental n'en demeure pourtant pas moins un médium de communication « porteur d'une signification générale et révélateur d'une mentalité »³². Un motif isolé, telle une tête végétalisée, ne peut ainsi être appréhendé qu'au regard de la culture visuelle qui l'emploie et du réseau iconographique dans lequel il prend place si l'on veut restituer sa valeur sémantique, variable selon les contextes.

Toute image implique par ailleurs la conjugaison d'un signe et d'un concept³³. Les têtes végétalisées sont ainsi toujours porteuses d'un message de fertilité et d'abondance plus ou moins conscient, inhérent à toute forme d'hybridité végétale. Lorsqu'une identification est possible, cette végétalisation apparaît plus précisément comme



Fig. 9. Trèves, Musée provincial, Fragment de corniche d'un monument funéraire de Neumagen (d'après von Massow 1932, p. 140, fig. 90).

une sorte d'épiclese iconographique, moyen de signifier plastiquement un aspect particulier d'une divinité, d'illustrer l'une des *réalités* de sa personnalité. Ce thème iconographique se situe ainsi dans la longue tradition du phénomène de végétalisation de la figure humaine³⁴, qui trouve son origine vers le V^{ème} siècle av. J.-C. dans le monde oriental et se répandra dans tout le bassin méditerranéen. Il ne s'agit donc pas ici de signifier un changement de nature, une métamorphose³⁵, mais bien une forme fixe, conçue comme hybride. Appliquée dès la moitié du I^{er} siècle apr. J.-C. au visage d'une divinité marine traditionnellement identifiée à *Oceanus* (fig. 2)³⁶, cette végétalisation

semble par exemple l'évoquer en tant que divinité pourvoyeuse de toute vie, suggérant la fécondité, l'abondance, la prospérité et la vie cyclique. Le motif peut ainsi offrir la parfaite traduction plastique de la nouvelle conception romaine du dieu, telle qu'elle nous apparaît dans la littérature latine contemporaine³⁷. Nous pouvons également évoquer le cas du dieu Pan³⁸, qui ne semble quant à lui apparaître sous la forme de *Blattmasken* que dans la Campanie du I^{er} siècle apr. J.-C., comme sur les chapiteaux toscans du *forum* civil de Pompéi (fig. 10)³⁹. La végétalisation de ce personnage hybride, mêlant déjà les règnes humain et animal, parachève ainsi son assimilation à la nature tout entière, son nom signifiant d'ailleurs « tout » en grec. L'hybride, riche de « la juxtaposition des formes et des qualités »⁴⁰ qui le compose, trouve donc ici son expression la plus complète. Ces interprétations ne constituent cependant que le premier niveau de lecture des têtes végétalisées. Seule une étude du contexte socio-culturel de ces représentations nous permettra de comprendre la portée éthique de l'être hybride.



Fig. 10. Pompéi, Forum civil, *Chapiteau toscan* (photo de l'auteur).

Les discours sur les valeurs morales de la société portent généralement sur ce que l'on soumet à la raison, autrement dit sur le rapport entretenu par l'esprit au rationnel et à l'irrationnel, qui ne sont que deux facettes d'une même réalité différenciées par le point de vue adopté. L'art, bien qu'il s'oppose par essence à la *réalité*, est ainsi appréhendé dans son rapport au réel, jugé en terme de fidélité à l'observation de la nature⁴¹. Il constitue donc bien une forme de *vérité*, l'illusion qu'il dévoile relevant d'une perception du monde⁴². Les *phantasiae*, en tant qu'images hybrides issues de l'imagination, sont ainsi une fenêtre ouverte sur l'inconscient collectif de la société. Préciser davantage les enjeux moraux du rapport au réel cachés derrière l'utilisation d'un motif ou d'un répertoire implique de ce fait une nécessaire remise en contexte des documents, une analyse du « cadre géographique, historique et conceptuel dans lequel évolue la figure monstrueuse »⁴³. Afin d'illustrer la valeur éthique qui a pu être accordée aux têtes végétalisées en terme de rapport au réel, nous nous pencherons sur un milieu précis, celui des différents modes de revêtements muraux italiens du I^{er} siècle apr. J.-C., témoins de la forte diffusion que connaît alors le motif, notamment dans les décors dits de « IV^{ème} style »⁴⁴.

Avec la nouvelle répartition des richesses et du pouvoir et l'ascension sociale des notables des cités italiennes, l'expérience quotidienne de la peinture pariétale dépasse « le cercle étroit de l'oligarchie romaine »⁴⁵ pour profiter à d'autres catégories socio-culturelles⁴⁶. L'élite montante, soucieuse de justifier sa place dans la société et de manifester sa réussite, se conforme au goût de sa nouvelle classe sociale⁴⁷. Posséder un décor peint suppose donc l'appropriation, réelle ou superficielle⁴⁸, des valeurs culturelles qui lui sont attachées. Les tableaux mythologiques sont ainsi issus de l'art patricien tardo-républicain et rattachent leurs propriétaires à l'illustre tradition hellénistique⁴⁹, tandis que l'illusionnisme spatial et le foisonnement des motifs ornementaux et architecturaux reflètent, selon Jean-Michel Croisille, les « contradictions d'une société en pleine mutation, où les valeurs individuelles et l'univers de la fiction l'emportent sur le réalisme »⁵⁰. L'analyse des parois révèle ainsi une certaine vision du monde que reflètent également les œuvres littéraires issues du même cadre socio-culturel⁵¹.

Les valeurs artistiques romaines traditionnelles sont alors au cœur d'un débat d'ordre moral et social allant au-delà des préoccupations esthétiques. Le pouvoir augustéen avait en effet promu un art éthiquement sérieux fidèle à la *mimésis* et avait ainsi condamné les *monstra* pour leur anarchie et leur forme primitive indifférenciée⁵². Les témoignages de Lucrèce (*De natura rerum*, 5, 878-924), Horace (*Ars Poetica*, 1, 5) et Vitruve (*De Architectura*, VII, 5, 3) sont sans appel à cet égard : seul le respect des lois de la nature est digne d'approbation, car il permet de représenter la vérité⁵³. L'analyse de l'œuvre de Lucrèce met cependant en évidence une contradiction intéressante du point de vue du rapport à la réalité. L'auteur s'emploie en effet à démontrer l'impossibilité du monstre fantastique, tout en le présentant comme étroitement lié au réel⁵⁴ : ces créatures n'existent pas, mais sont pourtant une réalité de l'esprit, une illusion formée soit par « l'amplification, (...) la déformation, (...) la désorganisation et (...) la recomposition de la réalité »⁵⁵, soit par la rencontre des projections atomiques, ou « simulacres » selon la théorie épicurienne de la vision⁵⁶, de plusieurs corps, projections assemblées au hasard et proposant ainsi à la vision des entités hybrides (IV, 732-744)⁵⁷.



Fig. 11. Rome, Maison d'Auguste sur le Palatin, Voûte du *cubiculum* supérieur, détail (d'après Iacopi 2007, p. 53).

pas totalement du processus créatif. On continue timidement de recourir au mélange des règnes de la nature, dans des édifices parfois même directement liés au pouvoir impérial tels que le Temple de Mars Ultor, mais sur un mode symbolique n'impliquant pas la croyance en leur existence⁶⁴. Les *Blattmasken* de cette époque semblent quant à elles relever davantage du jeu formel hérité du monde grec, comme en témoignent un fragment de frise trouvé près de la source et de l'édicule de l'aire consacrée à Juturne sur le *forum romanum* (fig. 1)⁶⁵ ou les quelques plaques Campana⁶⁶. Leur datation est toutefois attribuée à « l'époque augustéenne », sans qu'il soit possible de préciser si elles appartiennent à l'époque triumvirale ou au tout début du principat, ou bien si elles sont contemporaines de la réforme augustéenne. Les têtes satyriques situées à la base de la voûte du *cubiculum* supérieur de la maison d'Auguste sur le Palatin (fig. 11)⁶⁷ sont quant à elles assurément antérieures au développement du classicisme augustéen. Bien qu'étroitement liées aux éléments floraux avoisinants, elles ne constituent cependant pas de véritables *Blattmasken* : leur cou se continue bien en rubans végétaux, motif que l'on rencontre dès le V^{ème} siècle av. J.-C. entre autre sur la céramique ou la peinture murale, mais leur visage ne présente aucune trace de végétalisation. Le personnage revêt une sorte de bonnet feuillu, proche il est vrai de la typologie des têtes végétalisées, mais néanmoins bien distinct, formellement, de la composante humaine.

Dans la seconde moitié du I^{er} siècle apr. J.-C., grotesques et compositions fantastiques réinvestissent le « IV^{ème} style », renonçant ainsi à imiter le réel et soumettant au regard ce que l'oligarchie hellénisée, fidèle à la conception mimétique de la production artistique, ne pouvait que moralement réprouver. Comme l'observe Yves Perrin, « Sénèque, Pétrone ou encore Pline manifestent leur inquiétude devant une peinture qui s'adresse non à la raison, mais aux sens et à l'imagination maîtresse d'erreurs »⁶⁸. En transgressant les formes naturelles et en suggérant

« En rupture avec les réflexions contemporaines des philosophes sur la *phantasia*, qui articulent donc la notion aux questions de perception »⁵⁸, Ovide réhabilite quant à lui le monstre, objet de rupture avec le réel. Il en multiplie les représentations dans les *Amores*, s'écartant ainsi de la *mimésis* pour prôner une « liberté créatrice exempte de considérations éthiques »⁵⁹. En plaidant en faveur d'une esthétique de l'hybridité⁶⁰, il souligne la puissance de l'image dans la démarche créative⁶¹. Dans les *Métamorphoses*, il franchira une étape supplémentaire dans le recours au fantastique, car l'hybridité y intègre la dynamique de la transformation de l'humain en végétal⁶² ou en animal⁶³. Les figures grotesques, bien que condamnées par l'esthétique augustéenne au nom de la violation de la règle d'or de la *mimésis*, ne disparaissent ainsi

que l'existence pourrait être tout autre, les figures monstrueuses offrent un échappatoire au réel et remettent ainsi en cause l'ordre de la vie et l'organisation cohérente du monde et de la société⁶⁹.

La diffusion de ce répertoire, dont la valeur sémantique est reconnue – qu'elle soit acceptée ou non – par la communauté, suscite en outre sa standardisation que favorise la constante émulation entre les propriétaires de maisons voisines⁷⁰. Dans ce contexte, la propagation des *Blattmasken* aussi bien dans des demeures impériales que dans des maisons, riches ou plus modestes⁷¹, ou des édifices publics tels que l'*Iseum* (fig. 12)⁷² ou la *ma-*



Fig. 12. Naples, Musée archéologique, Fresque du portique du Temple d'Isis à Pompéi, détail (photo de l'auteur).

*cellum*⁷³ de Pompéi, s'explique par leur appartenance à un répertoire à la mode utilisé par le propriétaire de la maison dans des pièces servant de véritables pinacothèques et de vitrine culturelle pour revendiquer sa place dans la hiérarchie sociale⁷⁴. Le motif bénéficie de cette effervescence créatrice pour se répandre sur les différents types de revêtements muraux contemporains. Reconstituer le regard des spectateurs de ces peintures s'avère ainsi difficile, car nous disposons rarement d'informations suffisantes sur la culture privée du commanditaire et de son entourage pour comprendre le sens précis que pouvaient revêtir ces motifs. Seuls les clivages économiques du « IV^{ème} style » nous permettent alors de différencier le décor d'une résidence impériale de celui d'une villa ou d'une boutique campaniennes.

Nous prendrons l'exemple de la *Domus Aurea*⁷⁵. Le symbolisme des thèmes ornementaux⁷⁶ y renforce le message général de la décoration, qui évoque l'entente des dieux et des hommes, leur union par le thème de l'apothéose, les héros pacifiques privilégiant l'amour et la beauté aux conflits, et surtout l'univers dionysiaque qui semble catalyser les préoccupations philosophico-religieuses de la crise spirituelle contemporaine⁷⁷. Les recherches sur l'expression du « néronisme »⁷⁸ dans le décor du complexe impérial tendent aujourd'hui à présenter Néron comme un *cosmocrator* « garant de la fécondité du monde »⁷⁹ dans ce microcosme nourricier et édénique que constituent le palais et le jardin de sa *domus*⁸⁰. Dans ce contexte, les monstres symbolisent un état indifférencié de la nature, un chaos originel qui se trouvait déjà au centre de diverses théories évolutives, telles celles d'Empédocle ou d'Anaximandre⁸¹, et traduisent une nostalgie de l'harmonie primordiale de l'âge d'or, où « toutes les formes de vie étaient organiquement liées, et offraient toutes les potentialités de développement »⁸². Bien que marginaux et relativement peu visibles en fonction de leur emplacement, ces motifs participent ainsi du message général véhiculé par le programme iconographique et de cette union de rêve et de réalité.

Les têtes végétalisées ornent les voûtes et les parois de la *Domus Aurea* aux côtés de ces subversifs *monstra*, avec lesquels elles partagent donc une forme originellement hybride. Elles sont employées dans des compositions qui semblent limiter leur propension anarchique à tout envahir, comme si un non-dit éthique canalisait leur existence, et s'adaptent ainsi esthétiquement à l'espace disponible. Nous les trouvons, d'une part, insérées dans des frises de grotesques constituant une sorte de construction spatiale immatérielle qui unit les composantes disparates du décor, comme au corridor 50 dit « des aigles »⁸³ (fig. 13), et, d'autre part, isolées dans des cadres ou des médaillons de pièces telles que la salle 114 dite « des masques »⁸⁴ (fig. 14). Les *Blattmasken* participent ainsi, elles aussi, à divers degrés, de cette « idéologie de la nature »⁸⁵ néronienne. *Oceanus* apparaît par exemple en dieu primordial, garant d'une vie cyclique, incarnant le milieu marin à l'origine de toute vie⁸⁶. La constante association du motif à des personnages ailés et griffons végétalisés, des êtres marins⁸⁷ ou des éléments dionysiaques, appuie cette interprétation qui répond aux concepts véhiculés par le reste de la décoration. Cette dimension primordiale du dieu ne semble cependant pas être toujours attachée au motif. Dans les édifices campaniens, comme le *macellum* de Pompéi (VII, 9, 7)⁸⁸ où il apparaît dans la salle destinée à la vente du poisson, peut-être faut-il s'orienter davantage vers une vision plus concrète : allusion à l'océan, source de richesse alimentaire et économique, lieu de plaisance et de loisir, mais aussi lieu dangereux dont il faut se prémunir⁸⁹.

Les considérations éthiques dont le répertoire monstrueux du I^{er} siècle apr. J.-C. a pu faire l'objet ne semblent pas avoir constitué une barrière à la diffusion du motif de la tête végétalisée, qui profite même de l'effervescence créatrice contemporaine pour s'implanter durablement dans la culture visuelle romaine.



Fig. 13. Rome, Domus Aurea, Voûte du corridor 50 dit des aigles, détail (d'après Iacopi 1999, fig. 37).



Fig. 14. Rome, Domus Aurea, *Paroi Ouest de la salle 114 dite des masques*, détail (d'après Iacopi 1999, fig. 122).

Dans toute communauté, le discours critique se détache en outre graduellement du commun, de l'élément devenu familier, pour se tourner vers de nouvelles controverses. Il semble ainsi qu'on ait progressivement dissocié la stratégie des formes de l'affirmation de l'existence de l'hybride. Le discours se concentrera alors davantage sur la valeur rhétorique et esthétique de ses représentations. Notons, par exemple, dans les « Histoires vraies » de Lucien au II^{ème} siècle apr. J.-C., une banalisation du monstre, omniprésent dans la nature qui ne cesse de produire de nouveaux assemblages, et une prise de parti pour l'imaginaire, seule méthode valable pour ne pas trahir la vérité. Les grotesques ne disparaîtront d'ailleurs pas réellement de l'iconographie, contrairement à l'idée souvent admise à la suite de Gilbert Charles Picard⁹⁰. L'étude du matériel romain postérieur à l'éruption du Vésuve a pu, en effet, donner l'impression d'un relatif abandon de ce répertoire monstrueux. Les découvertes récentes attestent cependant bel et bien de la continuité de l'utilisation de ces formes et compositions fantastiques, déjà héritières

d'un bagage grec et oriental séculaire rendant leur éradication peu probable.

La végétalisation du visage humain ne constitue pas par ailleurs réellement un obstacle à la compatibilité des cycles de croissance prônée par exemple par Lucrèce : les théories sur la pilosité de l'homme mettent en effet en exergue les liens entre le développement végétal et la *phusis* pileuse en appliquant le schéma botanique à la pousse du poil, qui a besoin de l'humidité de l'épiderme et de la chaleur corporelle pour croître, à l'instar des feuilles⁹¹. C'est donc bien l'appartenance à un répertoire monstrueux plus vaste qui a valu aux têtes végétalisées de se retrouver au coeur d'un débat portant sur les valeurs éthiques de la représentation fantastique.

La tête végétalisée bénéficie de la tendance naturaliste de l'art romain pour développer pleinement ses caractéristiques illusionnistes. Si Plutarque prétend que « dans les peintures, la couleur produit plus d'effet que le dessin à cause de la ressemblance et de l'illusion de la réalité »⁹², la couleur ne constitue pas le seul critère de véracité d'une représentation : elle n'est qu'un des moyens mis à la disposition des artisans romains pour rendre compte de l'harmonie des règnes humain et végétal. Qu'ils croient ou non à l'existence des monstres, les Anciens avaient donc conscience d'être face à un mélange des règnes de la nature. Cette existence réaliste des êtres hybrides dans les arts a toutefois posé très tôt le problème de leur essence, car l'illusion, en proposant à la raison un affranchissement du réel contre nature, met en danger les fondements mêmes de l'existence. Le répertoire des revêtements muraux italiens de la seconde moitié du I^{er} siècle apr. J.-C. se retrouve ainsi au coeur d'un débat à portée à la fois esthétique et éthique, et témoigne des changements sociétaux contemporains : grotesques et formes monstrueuses reflètent une organisation irrationnelle des arts, de la vie et du monde en offrant une échappatoire au réel. Les têtes végétalisées bénéficient de cet élan vers un univers fantastique, ainsi que de la standardisation et de la diffusion de ces décors muraux, pour s'implanter durablement dans la culture visuelle romaine. Évocation de la naissance ou de la renaissance de la nature, elles semblent toujours porteuses d'un message d'abondance, d'harmonie des règnes ou de vie cyclique inhérent à toute forme de végétalisation de la figure humaine. L'imaginaire, loin d'être une simple frivolité de l'esprit, apparaît ainsi comme un marqueur culturel révélateur d'une forme de pensée⁹³ nous permettant de mieux appréhender le rapport au réel dans le monde romain et de mieux comprendre les implications symboliques de la représentation hybride.

¹ Musée archéologique d'Istanbul. Von Graeve 1970, p. 30, 42-45, pl. 4, fig. 3, pl. 5, fig. 1-2.

² Sur l'évolution du rapport à l'image dans l'Antiquité gréco-romaine, voir Robert 1996.

³ Gage 2008, p. 15.

⁴ Philostrate, *Vie d'Apollonius de Tyane* (II, 2, 22) : μίμησις οὖν ἢ γραφικὴ ὧ Δάμυ; τί δὲ ἄλλο; εἶπνε εἰ γὰρ μὴ τοῦτο πράττοι, γελοία δόξει χρώματα ποιοῦσα εὐήθως.

⁵ Sur la polychromie des sculptures antiques, voir Brinkmann 2007.

⁶ Sur les couleurs dans la littérature antique, voir André 1949.

⁷ Gombrich 2002, p. 72.

⁸ Krencker *et al.* 1923, p. 63, fig. 28, pl. 38 ; Mazza 1982, p. 28 ; Hajjar 1985, p. 329-330.

⁹ Plinie l'Ancien (*Histoire Naturelle*, XXXV, 11) : *Quod inter haec et umbras esset, appellaverunt tonon, commissuras uero colorem et transitus harmogen.* Voir Robert 1996, p. 25.

¹⁰ Musée du Bardo. Voir Du Coudray de la Blanchère et Gauckler 1897, I, n° 13, p. 12 ; Gauckler 1910, n° 314, p. 166 ; Guidi 1935, p. 152, fig. 39 ; Dunbabin 1978, p. 151 ; LIMC VIII 1997, *Oceanus*, n° 52, p. 910 ; Slim 2001, p. 126.

¹¹ Gsell 1892, p. 246 ; Voute 1972, p. 654 ; Balmelle 1987, n° 311, p. 194-197, pl. CXXII.

¹² Gage 2008, p. 42.

¹³ Bianchi Bandinelli 1969, p. 209.

¹⁴ Gage 2008, p. 15.

¹⁵ Ces pavements apparaissent d'ailleurs comme la transposition et l'adaptation d'un carton hellénistique dont le plus ancien exemple connu semble être la frise de la grande mosaïque du Palais V de Pergame. A ce sujet, voir Sauron 1978, p. 729-730. Voir en outre notre article à paraître *La diffusion des Blattmasken dans le bassin méditerranéen. Entre tradition et innovation*, dans *Actes du Colloque « La diffusion des répertoires décoratifs en Méditerranée antique et médiévale »*. Tunis, 2-4 décembre 2013.

¹⁶ Abdul Massih 2009, p. 300, fig. 13, 14, 18 ; Balty 2011, p. 74.

¹⁷ Voir notre article sous presse *Blattmasken. Un motif iconographique mêlant frontalité et dynamisme végétal*, dans *Actes du Colloque « Images Fixes/Images en mouvement »*. Liège, 9-11 mai 2011.

¹⁸ Besrouer 1970, p. 126-127, fig. 77 ; Sear 1977, n° 225, p. 165, pl. 67, 3 ; Alexander et Ben Abed Ben Khader 1994, n° 391A, p. 63-64, pl. XXVII, LXXV ; Feddi 1995, p. 70.

¹⁹ Philostrate, *Vie d'Apollonius de Tyane* (II, 2, 22) : τὴν δὲ δὴ ζωγραφίαν αὐτὴν οὐ μοι δοκεῖς μόνον τὴν διὰ τῶν χρωμάτων ἡγεῖσθαι, καὶ γὰρ ἔν χρῶμα ἐς αὐτὴν ἤρκεσε τοῖς γε ἀρχαίοτέροις τῶν γραφέων. Voir Gage 2008, p. 15.

²⁰ Sur le côté ouest de la paroi nord de l'oecus « q » de la *Casa dei Vettii* de Pompéi (VI, 15, 1) : Toynbee et Ward Perkins 1950, pl. V ; PPM V 1994, p. 543-544, fig. 129.

²¹ Voir notamment un fragment de fresque d'Herculanum conservé au Musée Archéologique de Naples (inv. 8865) : Guidobaldi et Esposito 2012, p. 234-235.

²² Par exemple sur le mur du péristyle « l » de la *Casa dei Vettii* de Pompéi (VI, 15, 1) : Cerulli Irelli *et al.* 1993, I, p. 123, fig. 211 ; PPM V 1994, p. 508 et 511, fig. 66, 73 ; Barbet 2009, fig. 135.

²³ Voir par exemple la mosaïque de la pièce D des thermes maritimes d'Ostia Antica : Blake 1936, n° 1, p. 153, pl. 34 ; Becatti 1961, n° 212, pl. CXLVI.

²⁴ Philostrate, *Vie d'Apollonius de Tyane* (II, 2, 22) : ὄθεν εἴποιμ' ἂν καὶ τοὺς ὀρώντας τὰ τῆς γραφικῆς ἔργα μιμητικῆς δεῖσθαι. Voir Gombrich 2002, p. 189 ; Gage 2008, p. 15.

²⁵ Voir par exemple la mosaïque de la nef centrale de l'église du Diacre Thomas dans la vallée d'AYOUN Mousa, datée de 540-550 apr. J.-C. : Piccirillo 1989a, p. 97-98 ; *id.* 1989b, p. 143-144 ; *id.* 1989c, p. 216-225 ; Balty 1995, pl. XXVII.2 ; Piccirillo 2002, p. 180, 186-187 ; *id.* 2003, p. 3 ; Balty 2003, p. 153-188, fig. 7.

²⁶ Gombrich 2002, p. 10.

²⁷ Espérandieu 1915, n° 5149d1 ; Von Massow 1932, n° 180d1, p. 140, fig. 83, 90, pl. 28 ; Numrich 1997, n° 83, p. 170, pl. 24-3.

²⁸ Gombrich 2002, p. 65. Sur les monnaies gauloises, voir notamment Depeyrot 2013.

²⁹ Maurin 1978, p. 129, 241, fig. 208.

³⁰ Gage 2008, p. 39.

³¹ Sur l'évolution de la perception de l'ornement, voir notamment Carboni 2012 ; Golsenne 2012.

³² Perrin 1982a, p. 304. Sur cette approche sociologique de l'art, voir notamment Francastel 1965 ; Schefold 1972 ; Perrin 1989 ; Wallace-Hadrill 1994 ; Elsner 1995 ; Zanker 1998 ; Tybout 2001 ; Clarke 2003 ; Hales 2003 ; Perrin 2002 ; Hölscher 2004 ; Perrin 2004.

³³ Francastel 1965, p. 111.

³⁴ A ce sujet, voir Laws 1961 ; Picard 1963 ; Glueck 1965, p. 312-313, 347-353 ; Guimier-Sorbets 1999 ; Rupp 2007.

³⁵ Sur ce type de métamorphose, voir notamment Aubriot 2001 ; Buxton 2009, p. 210-230.

³⁶ L'utilisation de cette forme de végétalisation pour une divinité marine fut sans doute facilitée par le procédé d'application d'un motif « en festons » sur l'épiderme de personnages marins, employé depuis l'époque hellénistique pour évoquer leur appartenance au milieu aquatique. Le dieu peut toutefois partager l'attribut des pinces avec les Tritons, les Ichthyocentaures ou même Téthys (Voute 1972, p. 656-658 ; Tölle-Kastenbein 1992, p. 451. Les divinités fluviales peuvent en outre porter des pinces d'écrevisse : Voute 1972, p. 658-659). L'iconographie d'Océan, particulièrement sous la forme d'une tête isolée, est cependant suffisamment ancrée pour que l'on puisse proposer sans trop de risque cette identification pour les têtes marines végétalisées. La mosaïque de la Villa du Glésia (fig. 4) comporte d'ailleurs l'inscription *Ocianus* au-dessus du motif (voir *supra* note 11). Sur Océan, voir notamment Gisinger 1937 ; Herter 1937 ; Foucher 1963, 139-144 ; Sichtermann 1963 ; Navarre 1969 ; Voute 1972, 654-659 ; Foucher 1975 ; Paulian 1975 ; Dunbabin 1978, p. 149-154 ; Tölle-Kastenbein 1992, 445-448 ; LIMC VII, 1994, p. 31-33 ; LIMC VIII, 1997, p. 907-915.

³⁷ Voir notamment Dion 1977 ; Richard 1991 ; Bajard 1998 ; Santoro Bianchi 2001 ; Malissard 2012.

³⁸ Sur l'iconographie du dieu, voir LIMC VIII 1997, p. 923-941. Sur Pan dans le monde grec, voir Borgeaud 1979.

³⁹ Von Mercklin 1962, n° 363, p. 138, fig. 678-679.

⁴⁰ Godin 1996, p. 43.

⁴¹ Voir le concept de « psychologie de la perception » de Gombrich 2002, p. 10.

⁴² Chira 2012, p. 7. Selon Perrin 1989, p. 327 : « La théorie de la miméris est un réalisme non de l'art, mais de la connaissance ».

⁴³ Jouteur 2009, p. 44.

⁴⁴ Voir notre article à paraître *Au coeur des débats. La diffusion des têtes végétalisées dans les décors de « IV^e style »*, dans *Actes du XII^e colloque de l'Association Internationale pour l'étude de la Peinture murale antique (Athènes, 16-20 septembre 2013)*.

⁴⁵ Perrin 2007, p. 441.

⁴⁶ Perrin 1989, p. 340 ; Wallace-Hadrill 1994, p. 143-174 ; Perrin 2002, p. 401-402 ; *id.* 2004, p. 15 ; Croisille 2005, p. 320 ; Perrin 2007, p. 441.

⁴⁷ Ou du moins tente de le faire, comme en témoigne l'épisode du parvenu Trimalcion dans le *Satyricon* de Pétrone. Sur la structure du *Satyricon*, voir notamment Cizek 1972, p. 404-409.

⁴⁸ Gros 2001, p. 104-105 ; Croisille 2005, p. 96 ; Perrin 2007, p. 441. Dans les provinces, le recours à la peinture murale témoigne d'une même volonté d'intégration sociale.

⁴⁹ Ces pièces prennent des allures de pinacothèques : Schefold 1972, p. 50-52 ; Perrin 2007, p. 434-435.

⁵⁰ Croisille 2005, p. 319. Sur les relations entre courants patricien et plébéien, voir Bianchi-Bandinelli 1969, chap. II.

⁵¹ A ce titre, voir : Cizek, 1972, p. 291-409 ; Croisille, 1978 ; Bowersock, 1994 ; Perrin, 2007, p. 440-441. Le retour à l'ordre de l'époque de Vespasien transparaît d'ailleurs lui aussi dans le style plus dépouillé des parois, où le fantastique et l'irrationnel semblent davantage canalisés (Schefold 1962, p. 117-127 ; *id.* 1972, p. 250-251 ; Croisille 1978, p. 16-17 ; *id.* 2005, p. 319-320, 325-327).

⁵² Sauron 1990 ; Elsner 1995, p. 51-58 ; Sauron 2000, p. 144-148 ; Perrin 2007, p. 433-434 ; Sauron 2009.

⁵³ Voir notamment Sauron 2009, p. 87.

⁵⁴ Cuny-le-Callet 2005, p. 196.

⁵⁵ Cuny-le-Callet 2005, p. 196.

⁵⁶ Cuny-le-Callet 2005, p. 191-192.

⁵⁷ Selon Blandine Cuny-le-Callet (2005, p. 202), ces explications rationnelles lui permettraient de justifier ce recours au monstrueux et de conserver la puissance d'objet rhétorique du monstre, « signe rassurant de la part de liberté de l'esprit humain face au réel » et élément du fond culturel partagé avec le lecteur.

⁵⁸ Jouteur 2009, p. 58.

⁵⁹ Jouteur 2009, p. 48. Sur le rapport à l'imagination chez les philosophes, voir notamment Armisen 1979 ; Lories et Rizzerio 2003.

⁶⁰ Sauron 2009, p. 99-101.

⁶¹ Jouteur 2009, p. 47.

⁶² Sur les métamorphoses végétales chez Ovide, voir notamment Casanova-Robin 2009.

⁶³ Jouteur 2009, p. 49.

⁶⁴ Sauron 2000, p. 177-204.

⁶⁵ Antiquarium Forense, Rome (inv. 437346). Gusman 1908-1914, II, pl. 90, fig. 2-3 ; Picard, 1959, p. 81 ; Corradetti, 2014, p. 154.

- ⁶⁶ Voir par exemple une plaque de l'Antiquarium de Berlin (n° 1235) : Von Rohden et Winnefeld 1911, p. 228, 296, pl. CXV-3.
- ⁶⁷ Iacopi 2007, p. 35, 48-49, 53.
- ⁶⁸ Perrin 2007, p. 438.
- ⁶⁹ Perrin 1982a, p. 321. Le répertoire monstrueux traduit ici une volonté de comprendre et de reformuler la place de chacun dans la société.
- ⁷⁰ Esposito 2009, p. 15.
- ⁷¹ Si la cour influence la Campanie pour Picard (1962, p. 189) ou encore Zamperini (2007, p. 47), l'idéologie néronienne s'insère dans ce courant sans pour autant en être à l'origine pour Croisille (2005, p. 319) et Perrin (2002, p. 394). Ce répertoire se répand notamment grâce à la production de deux ateliers pompéiens, celui des *Vettii* (Esposito 2009, p. 49-132), attaché à une clientèle fortunée, et celui de la Via di Castricio (De Vos 1981 ; Esposito 2009, p. 133-253), plus modeste mais actif dans toute la ville en s'adaptant aux moyens des commanditaires.
- ⁷² Sampaolo 1992, p. 31-32 ; PPM VIII 1998, p. 745, 772-775, fig. 15, 63, 65 ; De Caro 2006, n° 46, p. 67. La restauration de l'édifice est financée par les *Popidii*. Consulter également Sampaolo 1995 ; Blanc *et al.* 2000 ; Moormann 2007.
- ⁷³ PPM VII 1997, p. 351, fig. 32. La décoration est financée par les *Nigidi Maii* : Cristilli 2008.
- ⁷⁴ Hales 2003, p. 127-132 ; Esposito 2007, p. 149 ; Barbet 2009, p. 204-205. Sur le problème de l'identification des pièces et de leur(s) fonction(s), voir Allison 1993.
- ⁷⁵ Sur la *Domus Aurea*, consulter l'ouvrage de Meyboom et Moormann 2013, avec la bibliographie antérieure ; se référer aux chapitres 1 et 2 pour l'évolution des recherches, au chapitre 3 pour la chronologie de l'édifice, et aux chapitres 4 à 8 pour sa décoration.
- ⁷⁶ Perrin 1982b, p. 866.
- ⁷⁷ Perrin 1982b, p. 883.

- ⁷⁸ Sur l'évolution des interprétations proposées, voir Meyboom et Moormann 2013, p. 14-17, avec la bibliographie antérieure.
- ⁷⁹ Perrin 1982a, p. 321.
- ⁸⁰ Perrin 1987, p. 367. Sur l'âge d'or néronien, voir Calpurnius Siculus, *Bucoliques* 1 et 4.
- ⁸¹ Empédocle (Battistini 1968), Anaximandre (Kahn 1960), Lucrece (*De natura rerum*, 720, 837). Consulter Perrin 1982a, p. 321-322. Sur les théories d'Anaximandre ou d'Empédocle au I^{er} siècle av. J.-C., voir Sauron 1990. Sur le rapport des grotesques aux légendes d'Hérodote sur le Pont, voir Laws 1961.
- ⁸² Perrin 1982a, p. 323.
- ⁸³ Iacopi 1999, fig. 37. Sur le corridor et son décor, voir Meyboom et Moormann 2013, 176-178, fig. 50.1-11.
- ⁸⁴ Iacopi 1999, fig. 122. Sur la pièce et son décor, voir Meyboom et Moormann 2013, 224-225, fig. 114.1-4.
- ⁸⁵ Perrin 1987, p. 369.
- ⁸⁶ Perrin 1982a, p. 310. Le motif semble ici trop marginal pour se rattacher à la nouvelle conception du dieu dans la littérature contemporaine, où il apparaît comme un gage de prospérité pour l'Empire permis par la pacification de l'*oikouménè*, bien que ce thème soit pourtant cher à l'idéologie néronienne (voir notamment Calpurnius Siculus, *Eglogues*, 1 et 4).
- ⁸⁷ Sur l'importance du thème marin, voir Perrin 1982a, p. 309-310.
- ⁸⁸ Voir *supra* note 73.
- ⁸⁹ Malissard 2012.
- ⁹⁰ Picard 1980.
- ⁹¹ Voir Brulé 2008.
- ⁹² Plutarque, *Moralia*, 16b : ἀλλ' ὥσπερ ἐν γραφαῖς κινητικώτερόν ἐστι χρώμα γραμμῆς διὰ τὸ ἀνδρείκελον καὶ ἀπατηλόν.
- ⁹³ Chira 2012 p. 7.

Bibliographie citée

LIMC : *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*
 PPM : *Pompei : pitture e mosaici*

Abdul Massih 2009

J. Abdul Massih, « La fortification polygonale et les mosaïques d'une maison romaine à Cyrrhus (Nebi Hourî). Notes préliminaires », *Syria*, 86, 2009, p. 289-306.

Alexander-Ben Abed Ben Khader 1994

M.A. Alexander, A. Ben Abed Ben Khader, *Thuburbo Majus. Les mosaïques de la région est, mise à jour du catalogue de Thuburbo Majus et les environs, les mosaïques de Ain Mziger, Bir Chana, Draa Ben Jouder et Zaghouan*, Tunis 1994 (*Corpus des Mosaïques de Tunisie*, II.4).

Allison 1993

P. Allison, « How do we identify the use of space in Roman housing ? », dans Moormann Eric M. (éd.), *Functional and spatial analysis of wall painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting*. Amsterdam, 8-12 September 1992, Leiden 1993, Babesch, p. 1-8.

André 1949

J. André, *Etude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris 1949.

Armisen 1979

M. Armisen, « La notion d'imagination chez les Anciens, I. Les philosophes », *Pallas*, 15, 1979, p. 11-51.

Aubriot 2001

D. Aubriot, « L'homme-végétal : métamorphose, symbole, métaphore », dans V. Pirenne-Delforge, E. Delruelle (éds), *Κῆποι. De la religion à la philosophie. Mélanges offerts à André Motte*, Liège 2001, p. 51-62 (*Kernos*, supplément 11).

Bajard 1998

A. Bajard, « Quelques aspects de l'imaginaire romain de l'Océan de César aux Flaviens », *Revue des Etudes Latines*, 76, 1998, p. 177-191.

Balmelle 1987

C. Balmelle, « Recueil général des mosaïques de la Gaule, IV. Aquitaine. 2 », Paris 1987 (*Gallia Supplément*, X).

Balty 1995

J. Balty, *Mosaïques antiques du Proche-Orient. Chronologie, iconographie, interprétation*, Paris 1995 (*Centre de Recherches d'Histoire Ancienne*, 140).

Balty 2003

J. Balty, « La place des mosaïques de Jordanie au sein de la production orientale », dans *Les églises de Jordanie et leurs mosaïques. Actes de la journée d'études organisée à l'occasion de l'inauguration de l'exposition « Mosaïques byzantines de Jordanie » au Musée de la Civilisation gallo-romaine de Lyon en avril 1989*, Beyrouth 2003, p. 153-188.

Balty 2011

J. Balty, « La mosaïque romaine au Proche-Orient. Nouveaux documents », *Dossiers d'Archéologie*, 346, 2011, p. 72-77.

Barbet 2009

A. Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris 2009 (2^e éd.).

Battistini 1968

Y. Battistini, *Trois présocratiques*, Paris 1968.

Becatti 1961

G. Becatti, *Scavi di Ostia. IV. Mosaici e pavimenti marmorei*, Rome 1961.

Besrou 1970

S. Besrou, *Le peuple marin dans la mosaïque romaine de Tunisie*, Paris 1970.

Bianchi Bandinelli 1969

R. Bianchi Bandinelli, *Rome. Le centre du pouvoir*, Paris 1969 (*L'Univers des formes*).

Blake 1936

M.E. Blake, « Roman mosaics of the second century in Italy », *Memoirs of the American Academy in Rome*, 13, 1936, p. 67-214.

Blanc et al. 2000

N. Blanc, H. Eristov, M. Fincker, « A *fundamento restituit* ? Réfections dans le temple d'Isis à Pompéi », *Revue Archéologique*, 2000, 2, p. 227-309.

Borgeaud 1979

P. Borgeaud, *Recherches sur le dieu Pan*, Rome 1979.

Bowersock 1994

G.W. Bowersock, *Fiction as History. Nero to Julian*, Berkeley-Los Angeles-Londres 1994.

- Brinkmann 2007**
V. Brinkmann (éd.), *Gods in Color - Painted Sculpture of Classical Antiquity*, Munich 2007.
- Brulé 2008**
P. Brulé, « Promenade en pays pileux hellénique : de la physiologie à la physiognomonie », dans *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes 2008, p. 133-151.
- Buxton 2009**
R. Buxton, *Forms of Astonishment. Greek Myths of Metamorphosis*, Oxford 2009.
- Carboni 2012**
M. Carboni, « Ornement et Kunstwollen », *Images re-vues* (revue en ligne), 10, 2012.
- Casanova-Robin 2009**
H. Casanova-Robin, « Dendrophories d'Ovide à Pontano : sens et fonction de l'hypotypose », dans H. Casanova-Robin (dir.), *Ovide. Figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, Paris 2009, p. 103-124.
- Cerulli Irelli et al. 1993**
G. Cerulli Irelli, M. Aoyagi, S. De Caro, U. Pappalardo, *La peinture de Pompéi. Témoignages de l'art romain dans la zone ensevelie par Vésuve en 79 ap. J.-C.*, I-II, Paris 1993.
- Chira 2012**
R. Chira, « Imaginaire et illusion », dans R. Chira (dir.), *Imaginaire et illusion*, Cluj-Napoca 2012 (*Cahiers Echinox*, 23), p. 7-8.
- Cizek 1972**
E. Cizek, *L'époque de Néron et ses controverses idéologiques*, Leiden 1972.
- Clarke 2003**
J. R. Clarke, *Art in the Lives of Ordinary Romans. Visual Representation and non-Elite Viewers in Italy, 100 B. C.-A. D. 315*, Berkeley-Los Angeles-Londres 2003.
- Corradetti 2014**
C. Corradetti, « Fragments de frise du temple de Juturne », dans C. Giroire, D. Roger (dir.), *Auguste : Catalogue d'exposition (Rome, Scuderie del Quirinale, 18 octobre 2013 - 9 février 2014 ; Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 19 mars - 13 juillet 2014)*, Paris 2014, p. 154-155.
- Cristilli 2008**
A. Cristilli, « Tra evergetismo e culto imperiale: le statue-ritratto dal Macellum di Pompei », *Rivista di studi pompeiani*, XIX, 2008, p. 35-43.
- Croisille 1978**
J.-M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens. Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale* (Thèse présentée devant l'université de Paris IV le 22 janvier 1976), 1978.
- Croisille 2005**
J.-M. Croisille, *La peinture romaine*, Paris 2005 (*Les manuels d'art et d'archéologie antiques*).
- Cuny-Le Callet 2005**
B. Cuny-Le Callet, *Rome et ses monstres. Vol. I. Naissance d'un concept philosophique et rhétorique*, Grenoble 2005.
- De Caro 2006**
S. De Caro, *Il santuario di Iside a Pompei e nel museo archeologico nazionale*, Naples 2006.
- Depeyrot 2013**
G. Depeyrot, *La monnaie gauloise. Naissance et évolution*, Lacapelle-Marival 2013.
- De Vos 1981**
M. De Vos, « La bottega di pittori di via di Castricio », dans I. Bragantini, F. Parise Badoni, M. De Vos (éds.), *Pompei 1748-1980 : i tempi della documentazione*, Rome 1981, p. 119-130.
- Dion 1977**
R. Dion, « Aspects politiques de la géographie antique », Paris 1977.
- Dross 2013**
J. Dross, « Du bon usage de l'imagination : l'importance du regard intérieur dans l'œuvre philosophique de Sénèque », *Pallas*, 92, 2013, p. 225-235.
- Du Coudray De La Blanchère-Gauckler 1897**
R. Du Coudray De La Blanchère, P. Gauckler, *Catalogue des Musées et Collections Archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie. Musée Alaoui*, Paris 1897.
- Dunbabin 1978**
K.M. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford 1978.
- Dunning 1991**
W.V. Dunning, *Changing Images of Pictorial Space. A History of Spatial Illusion in Painting*, New York 1991.
- Elsner 1995**
J. Elsner, *Art and the Roman Viewer. The transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge 1995.
- Espérandieu 1915**
E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*. VI. Belgique, Paris 1915.
- Esposito 2007**
D. Esposito Domenico, « I pittori dell'officina dei Vettii a Pompei. Meccanismi di produzione della pittura parietale romana », *Bulletin Antieke Beschaving*, 82/1, 2007, p. 149-164.
- Esposito 2009**
D. Esposito, *Le officine pittoriche di IV stile a Pompei. Dinamiche produttive ed economico-sociali*, Rome 2009 (*Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei*, 28).
- Feddi 1995**
N. Feddi, « Les dieux, les déesses et les héros », dans M.H. Fantar (éd.), *La Mosaïque en Tunisie*, Paris-Tunis 1995, p. 60-93.
- Foucher 1963**
L. Foucher, *La maison de la procession dionysiaque à El Jem*, Paris 1963.
- Foucher 1975**
L. Foucher, « Sur l'iconographie du dieu Océan », *Caesarodunum*, X, 1975, p. 48-52.
- Francastel 1965**
P. Francastel, *La réalité figurative. Eléments structurels de sociologie de l'art*, Paris 1965 (*Grand Format Médiations*).
- Gage 2008**
J. Gage John, *Couleur et culture. Usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*, Paris 2008. Traduction française de l'édition anglaise de 1993 par Anne Bécharde-Léauté et Sophie Schwalberg.
- Gauckler 1910**
P. Gauckler, *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique, II. Afrique Proconsulaire (Tunisie)*, Paris 1910.
- Gisinger 1937**
F. Gisinger, « Okeanos », dans Pauly-Wissowa (éd.), *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, XVII, 2, Stuttgart 1937, col. 2308-2349.
- Glueck 1965**
N. Glueck, *The story of the Nabataeans. Deities and Dolphins*, Londres 1965.
- Godin 1996**
C. Godin, « L'hybride entre la puissance et l'effroi », *Uranie*, VI, 1996, p. 37-47.
- Golsenne 2012**
T. Golsenne, « L'ornement aujourd'hui », *Images re-vues* (en ligne), 10, 2012.
- Gombrich 2002**
E.H. Gombrich, *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris 2002 (6^{ème} édition française, 1^{ère} anglaise 1960; traduit de l'anglais par Durand Guy).
- Gros 2001**
P. Gros, *L'architecture romaine du début du III^e siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire, II, Maisons, palais, villas et tombeaux*, Paris 2001.
- Gsell 1892**
S. Gsell, « Mosaïques des Ouled-Agla et de Bougie », *Recueil des notices et mémoires de la Société archéologique du département de Constantine*, XXVII, 1892, p. 230-249.
- Guidi 1935**
G. Guidi, « Orfeo, Liber Pater e Oceano in mosaici della Tripolitania », *Africa Italiana*, VI, 1935, p. 110-155.
- Guidobaldi-Esposito 2012**
M.P. Guidobaldi, D. Esposito, *Ercolano. Colori da una città sepolta*, Vérone 2012.
- Guimier-Sorbets 1999**
A.-M. Guimier-Sorbets, « Echos des arts d'Orient dans la mosaïque et l'art décoratif grec des IV^e et III^e siècles av. J.-C. », dans M. Ennaifer (éd.), *La mosaïque gréco-romaine. VII^e colloque international pour l'étude de la mosaïque antique. Tunis 3-7 Octobre 1994*, I, Tunis 1999, p. 19-37.
- Gusman 1908-1914**
P. Gusman, *L'art décoratif de Rome de la fin de la République au IV^e siècle*, Paris 1908-1914.
- Hajjar 1985**
Y. Hajjar, *La triade d'Héliopolis-Baalbek : iconographie, théologie, culte et sanctuaires*, Montréal 1985.
- Hales 2003**
S. Hales, *The Roman House and Social Identity*, Cambridge 2003.

Herter 1937

H. Herter, « Okeanos mythisch », *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, 17-2, 1937, p. 2349-2361.

Hölscher 2004

T. Hölscher, *The Language of Images in Roman Art*. Cambridge, 2004. Traduit de l'allemand par A. Snodgrass et A. Künzl-Snodgrass.

Iacopi 1999

I. Iacopi, *Domus Aurea*, Milan 1999.

Iacopi 2007

I. Iacopi, *La casa di Augusto : le pitture*, Milan 2007.

Jouteur 2009

I. Jouteur, « Hybrides ovidiens au service de l'imagination créatrice », dans H. Casanova-Robin (dir.), *Ovide. Figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, Paris 2009, p. 43-58.

Kahn 1960

C.H. Kahn, *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*, New York 1960.

Krencker et al. 1923

D. Krencker, T. Von Lüpke, H. Winnefeld, *Baalbek. Ergebnisse der Ausgrabungen und 95 Untersuchungen in den Jahren 1898 bis 1905*, II, Berlin-Leipzig 1923.

Laws 1961

G.A. Laws, « A Herodotean Echo in Pompeian Art ? », *American Journal of Archaeology*, 65-1, 1961, p. 31-35.

Lories-Rizzerio 2003

D. Lories, L. Rizzerio (dir.), *De la phantasia à l'imagination*, Louvain 2003.

Malissard 2012

A. Malissard, *Les Romains et la mer*, Paris 2012.

Maurin 1978

L. Maurin, *Saintes antique, des origines à la fin du IV^e siècle après Jésus-Christ*, Saintes 1978.

Mazza 1982

A. Mazza, « La maschera fagliata : una figura dei repertori ellenistico-orientali riproposta in ambito-bizantino », *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, XXXII, 5, 1982, p. 23-32.

Meyboom-Moormann 2013

P.G.P. Meyboom, E.M. Moormann, *Le decorazione dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, Leuven-Paris-Walpole 2013 (*Babesch Supplement*, 20).

Moormann 2007

E.M. Moormann, « The Temple of Isis at Pompeii », dans L. Briault, M.J. Versluys, *Nile into Tiber. Egypt in the Roman World. Proceedings of the IIIrd International Conference of Isis studies, Faculty of Archaeology, Leiden University, May 11-14 2005*, Leiden-Boston 2007, p. 137-154.

Navarre 1969

O. Navarre, « Oceanus », dans *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, IV, 1969, p. 143-144.

Numrich 1997

B. Numrich, *Die Architektur der römischen Grabdenkmäler aus Neumagen. Beiträge zur Chronologie und Typologie*, Trèves 1997 (*Trierer Zeitschrift*, 22).

Paulian 1975

A. Paulian, « Le thème littéraire de l'Océan », *Caesarodunum*, X, 1975, p. 53-58.

Perrin 1982a

Y. Perrin, « Êtres mythiques, êtres fantastiques et grotesques de la « Domus Aurea » de Néron », *Dialogues d'Histoire Ancienne*, 8, 1982, p. 303-338.

Perrin 1982b

Y. Perrin, « Nicolas Ponce et la Domus Aurea de Néron. Une documentation inédite », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, XLIV, 1982, p. 843-891.

Perrin 1987

Y. Perrin, « La Domus Aurea et l'idéologie néronienne », dans *Le système palatial en Orient, en Grèce et à Rome. Actes du colloque de Strasbourg 19-22 juin 1985*, Strasbourg 1987, p. 359-391.

Perrin 1989

Y. Perrin, « Peinture et société à Rome : questions de sociologie. Sociologie de l'art, sociologie de la perception », dans *Mélanges Pierre Lévêque, III : Anthropologie et société*, Paris 1989, p. 313-342.

Perrin 2002

Y. Perrin, « IV^e style, culture et société à Rome. Propositions pour une lecture historique de la peinture murale d'époque néronienne »,

dans J.-M. Croisille, Y. Perrin (éds.), *Neronia VI. Rome à l'époque néronienne. Institutions et vie politique, économie et société, vie intellectuelle, artistique et spirituelle. Actes du VI^e Colloque international de la SIEN (Rome, 19-23 mai 1999)*, Bruxelles 1989 (*Latomus*, 268), p. 384-404.

Perrin 2004

Y. Perrin, « Iconographie et société : mise en signe et mise en scène du pouvoir », dans Y. Perrin (éd.), *Iconographie impériale, iconographie royale, iconographie des élites dans le monde gréco-romain*, Saint-Etienne 2004, p. 9-18.

Perrin 2007

Y. Perrin, « La peinture pariétale d'époque néronienne, synthèse des arts pariétaux grecs et romains ? », dans Y. Perrin (éd.), *Neronia VII. Rome, l'Italie et la Grèce. Hellénisme et philhellénisme au premier siècle après J.-C. Actes du VII^e Colloque international de la SIEN (Athènes, 21-23 octobre 2004)*, Bruxelles 2007 (*Latomus*, 305), p. 428-442.

Picard 1959

G.C. Picard, « Les mosaïques d'Acholla », *Etudes d'Archéologie Classique*, II, Paris 1959 (*Annales de l'Est*, 22), p. 73-97.

Picard 1962

G.C. Picard, *Auguste et Néron. Le secret de l'Empire*, Paris 1962.

Picard 1963

G.C. Picard, « Acrotères, antéfixes, chapiteaux hellénistiques à décor mêlé, humain et végétal : de Samothrace à la vallée du Pô et à Glanum », *Revue Archéologique*, II, 1963, p. 113-187.

Picard 1980

G.C. Picard, « De la maison d'or de Néron aux thermes d'Acholla. Etude sur les grotesques dans la mosaïque romaine », *Monuments et Mémoires Piot*, 63, 1980, p. 63-104.

Piccirillo 1989a

M. Piccirillo, « Les mosaïques de Justinien à Yazid II », dans *Mosaïques byzantines de Jordanie. Catalogue de l'exposition du Musée de la civilisation gallo-romaine de Lyon, février-mai 1989*, Lyon 1989, p. 27-140.

Piccirillo 1989b

M. Piccirillo, « L'école de mosaïques de Madaba », dans *Mosaïques byzantines de Jordanie. Catalogue de l'exposition du Musée de la civilisation gallo-romaine de Lyon, février-mai 1989*, Lyon 1989, p. 141-148.

Piccirillo 1989c

M. Piccirillo, *Madaba. Le Chiese e i Mosaici*, Milano 1989.

Piccirillo 2002

M. Piccirillo, *L'Arabie chrétienne*, Paris 2002.

Piccirillo 2003

M. Piccirillo, « Evolution de l'architecture chrétienne en Jordanie d'après les monuments de la région de Madaba », dans *Les églises de Jordanie et leurs mosaïques. Actes de la journée d'études organisée à l'occasion de l'inauguration de l'exposition « Mosaïques byzantines de Jordanie » au Musée de la Civilisation gallo-romaine de Lyon en avril 1989*, Beyrouth 2003, p. 3-15.

Richard 1991

F. Richard, « Un thème impérial romain : la victoire sur l'Océan », dans *L'idéologie du pouvoir monarchique dans l'Antiquité, Actes du colloque de la Société des professeurs d'Histoire ancienne de l'Université tenu à Lyon et Vienne les 26-28 juin 1989*, Paris 1991, p. 91-104.

Robert 1996

R. Robert, « Une théorie sans image ? Le trompe-l'oeil dans l'Antiquité classique », dans P. Mauriès (dir.), *Le Trompe-l'oeil de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris 1996, p. 17-61.

Rosset 1984

C. Rosset, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris 1984 (2^e éd., 1^{ère} 1976).

Rupp 2007

W.L. Rupp Jr., « The Vegetal Goddess in the Tomb of the Typhon », *Etruscan Studies*, 10, 2007, p. 211-219.

Sampaolo 1992

V. Sampaolo, « La decorazione pittorica », dans S. De Caro (éd.), *Alla ricerca di Iside: analisi, studi e restauri dell'Iseo pompeiano nel Museo di Napoli*, Rome 1992, p. 23-39.

Sampaolo 1995

V. Sampaolo, « I dedicatori del tempio di Iside a Pompei », dans *Mededelingen van het Nederlands instituut te Rome*, 54, 1995, p. 200-213.

Santoro Bianchi 2001

S. Santoro Bianchi, « L'iconografia musiva di Oceano e le sue corrispondenze letterarie », dans *La mosaïque gréco-romaine VIII. Actes du VIII^e colloque international pour l'étude de la mosaïque*

- antique et médiévale. Lausanne (Suisse) : 6-11 octobre 1997, Lausanne 2001 (Cahiers d'archéologie romane, 85), p. 84-95.*
- Sauron 1978**
G. Sauron, « Corollaire : Notes sur la diffusion de frises de mosaïques hellénistiques à décor de rinceaux », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 90, 1978, p. 727-751.
- Sauron 1990**
G. Sauron, « Les monstres, au coeur des conflits esthétiques à Rome au Ier siècle avant J.-C. », *Revue de l'Art*, 90, 1990, p. 35-45.
- Sauron 2000**
G. Sauron, *L'histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, Paris 2000.
- Sauron 2009**
G. Sauron, « L'hybride, au coeur de l'actualité politique et esthétique à Rome à la fin de la République et au début du Principat », dans H. Casanova-Robin (dir.), *Ovide. Figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, Paris 2009, p. 83-101.
- Schefold 1962**
K. Schefold, *Vergessenes Pompeji*, Bern et Munich 1962.
- Schefold 1972**
K. Schefold, *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification*, Bruxelles 1972 (Latomus 108). Traduit de l'allemand par J.-M. Croisille.
- Sear 1977**
F. B. Sear, « Roman wall and vault mosaics », Heidelberg 1977.
- Sichtermann 1963**
H. Sichtermann, « Oceano », dans *Enciclopedia dell'arte antica*, V, 1963, p. 619-621.
- Slim 2001**
H. Slim, *La Tunisie antique : De Hannibal à Saint Augustin*, Paris 2001.
- Tölle-Kastenbein 1992**
R. Tölle-Kastenbein, « Okeanos als Inbegriff », dans *Festschrift für Max Wegner zum 90. Geburtstag*, Bonn 1992, p. 445-454.
- Toynbee-Ward-Perkins 1950**
J.M.C. Toynbee, J.B. Ward-Perkins, « Peopled Scrolls: a Hellenistic Motif in Imperial Art », *Papers of the British School at Rome*, 18, 1950, p. 1-43.
- Trinquier 2006**
J. Trinquier, « *Quid de pratorum viriditate... plura dicam ?* (Cicéron, De Senectute, 57). Les couleurs du paysage dans la littérature latine, de Lucrèce à l'époque flavienne », dans A. Rouveret, S. Dubel, V. Naas (éds), *Couleurs et matières dans l'antiquité. Textes, techniques et pratiques*, Paris 2006 (*Etudes de Littérature ancienne*, 17), p. 213-259.
- Tybout 2001**
R.A. Tybout, « Roman wall-painting and social significance », *Journal of Roman Archaeology*, 14, 2001, p. 33-56.
- Villard 2002**
L. Villard (dir.), *Couleurs et vision dans l'antiquité classique*, Rouen 2002.
- Von Graeve 1970**
V. Von Graeve, *Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt*, Berlin 1970.
- Von Massow 1932**
W. Von Massow, *Die Grabmäler von Neumagen*, Berlin et Leipzig 1932.
- Von Mercklin 1962**
E. Von Mercklin, *Antike Figuralkapitelle*, Berlin 1962.
- Von Rohden-Winnefeld 1911**
H. Von Rohden, H. Winnefeld, *Architektonische Römische Tonreliefs der Kaiserzeit*, Berlin-Stuttgart 1911.
- Voute 1972**
P. Voute, « Notes sur l'iconographie d'Océan. A propos d'une fontaine à mosaïques découverte à Nole (Campanie) », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 84, 1972, p. 639-673.
- Wallace-Hadrill 1994**
A. Wallace-Hadrill, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton 1994.
- Zamperini 2007**
A. Zamperini, *Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Vérone 2007.
- Zanker 1998**
P. Zanker, *Pompeii : Public and Private Life*, Cambridge-Londres 1998 (*Revealing Antiquity* 11). Traduit de l'allemand par D. Lucas Schneider.

Cura editoriale
Federica Piantoni

Coordinamento tecnico
Mario Ara

© 2016 De Luca Editori d'Arte
Via di Novella, 22 - 00199 Roma
tel. 06 32650712 - fax 06 32650715
e-mail: libreria@delucaeditori.com
ISBN 978-88-6557-272-6

L'editore si dichiara pienamente disponibile a soddisfare eventuali oneri derivanti da diritti di riproduzione per le immagini di cui non sia stato possibile reperire gli aventi diritto. È vietata la riproduzione, con qualsiasi procedimento, della presente opera o parti di essa.

Finito di stampare
nel mese di maggio 2016
Stampato in Italia - Printed in Italy