

## Dessiner le regard.

### Remarques sur le traitement des yeux par les sculpteur, les peintres et les mosaïstes dans l'art romain

Elisabetta Neri\* et Eric Morvillez\*\*

\*Université de Liège, Marie Curie fellow, UMR 8167 Orient & Méditerranée

\*\*Université d'Avignon, UMR 5158 HISOMA

« Les yeux humides et luisants sont la marque d'un heureux naturel »<sup>1</sup> est la définition de regard idéal donnée par Adamantius d'Alexandrie dans la *Physiognomikà*, œuvre dédiée à l'empereur Constance III à la fin du IV<sup>e</sup> s., héritière de la tradition grecque qui à travers la *Physiognomica* de l'école d'Aristote arrive au traité *Sur la Physiognomonie* de Polémon (88-144), auteur de la deuxième sophistique.

L'importance de l'œil et du regard, bien plus que des autres membres du corp, dans la définition du caractère humain est implicitement affirmée à travers l'espace dédié aux yeux dans la *Physiognomikà* : le deuxième chapitre est entièrement dédié aux yeux. Ici Adamantius présente différents éléments qui caractérisent l'œil et le regard, reprenant, même si de façon moins détaillée, les notions de l'anatomie de l'œil de Galien (129-201)<sup>2</sup>, selon lesquelles pupille, iris, contour de l'œil et de l'iris, sourcils sont les éléments constitutifs du regard, ainsi que les couleurs de l'iris (noir, jaune, marron, bleu, vert) et d'autres marqueurs sémantiques, comme les dimensions (grand/petit), l'humeur (sec/humide), l'éclat, la fixité ou le mouvement. En associant ces éléments connotatifs à un caractère morale, Adamantius arrive à définir un regard idéal, caractérisé par les yeux « *ni trop grands, ni trop ouverts, humides* » et « *luisants* », avec une proportion et une différenciation entre les parties, l'iris noir, les contours et les sourcils bien marqués.

Cet article s'attachera à rechercher comment ce regard idéal est représenté à travers les finitions polychromes des statues en marbre d'époque romaine impériale, ainsi que les peintures et les mosaïques. Nous intéresserons, plus particulièrement, à la forme, dans ses éléments constitutifs, aux couleurs et à l'éclat, sans oublier qu'ils sont conditionnés par les modèles représentés, les choix techniques, les matériaux disponibles et les critères de visibilité.

## 1. La polychromie du regard dans les statues en marbre

L'importance du traitement pictural des yeux des statues en marbre a été souligné pour la première fois par F. Queyrel dans son étude sur le Laocoon<sup>3</sup>. Ici, grâce aux représentations iconographiques du groupe sculpté réalisées au XVI<sup>e</sup> s. par Digne et Dente, dans lesquelles iris et pupilles sont tracés, il restitue l'identité de l'aveugle au Laocoon, comme souligné aussi par les commentateurs d'Homère, parmi lequel Quintus de Smyrne. Ce regard dessiné avec soucis de réalisme par les peintres du XVI<sup>e</sup> s. présente les yeux orientés vers le haut et l'iris et la pupille positionnés près de la paupière. Ce regard soulignerait le rôle du devin aveugle, frappé par les dieux, mais aussi inspiré par les dieux. Le regard de Laocoon, qui s'abandonne à son destin, malgré sa douleur, prend un sens ultérieur si comparé à celui du compagnon d'Ulysse, saisi aux

---

<sup>1</sup> Adamantius, *Traité sur la physionomie*, 2.

<sup>2</sup> Retief *et al.*, 2008; von Staden, 2012.

<sup>3</sup> Queyrel, 2002.

cheveux par Scylla, du groupe sculpté de Sperlonga, attribué au même sculpteur du Laocoon. Si la forme des yeux des deux personnages est très similaire et adressée à exprimer la douleur, l'iris et la pupille centrés expriment le sentiment de l'effroi du compagnon d'Ulysse (fig. 1). Les finitions picturales sur les sculptures venaient donc prolonger et compléter le travail plastique. Elles donnaient du sens à l'image.

Toutefois c'est seulement depuis une vingtaine d'années que l'étude de la polychromie des statues est devenue un sujet à part entière<sup>4</sup>. Grâce à la collaboration entre sciences dures et sciences humaines les données se multiplient, mais les traces de la polychromie des yeux d'époque romaines restent très lacunaires et demandent un travail fin d'analyse microscopique et physico chimique. Considérant les données offertes par les recherches récentes, très dynamiques en ce domaine, et des observations inédites de mon propre travail d'analyse effectué dans plusieurs musées, trois aspects seront ici discutés : le rôle de la peinture de définir et souligner le regard, la signification des yeux clairs dans les statues et les regards dorés.

### ***1.1. Définir et souligner le regard sculpté avec la peinture***

Une étude exemplaire sur la polychromie, et la polychromie des yeux en particulier, a été conduit sur la « Treu head », conservée au British Museum. Il s'agit d'une tête en marbre de Paros, datée à la moitié du II<sup>e</sup> s., d'une figure idéalisée, probablement une divinité casquée, identifiée avec Athena-Minerve, provenant d'Italie centrale et acquise en 1884 par le British Museum. Au moment de l'acquisition la tête présentait encore des traces de polychromie très évidentes, documentées par G. Treu, qui nous a laissé une étude détaillée et une aquarelle (fig. 2a). Les yeux sont dessinés avec un tracé préparatoire noir en noir de charbon, qui marque aussi les pupilles, les cils et les sourcils. Ces traits noirs sont considérés des dessins préparatoires parce qu'ils sont en partie couverts par la peinture qui colore la peau<sup>5</sup>. Des traits similaires en noir pour souligner la forme de l'œil sont observés dans la tête de Bérénice II (fig. 2b), jugés une repeinture du II<sup>e</sup> s.<sup>6</sup>, et sur le Caligula de la Glyptothèque de Copenhague<sup>7</sup> (fig. 2c), ainsi qu'en brun et en rouge dans une tête d'amazone découverte dans la *basilica noniana* d'Herculaneum<sup>8</sup> (fig. 2 e) et dans un *togatus* de Formia<sup>9</sup> (fig. 2 f).

Dans ces trois dernières statues, la peinture qui définit la carnation ne s'est pas conservée près des paupières et autour de l'œil ; l'attribution à des tracés préparatoires ou à la finition picturale visible reste donc ouverte. Dans la « Treu head » et le Caligula des mélanges de différents pigments ont été utilisés pour obtenir des effets picturaux réalistes et raffinés : le bleu égyptien et le blanc de plomb dans la sclère et la laque de garance (rouge) dans les canaux lacrymaux colorent et vivifient le regard de ces statues. Le bleu égyptien était utilisé pour marquer les ombres, comme nous pouvons le déduire grâce à la distribution, et mélangé avec d'autres pigments pour foncer les tonalités d'autres couleurs ou éviter le jaunissement du blanc ; la laque de garance, un pigment organique très rare et coûteux, pouvait elle aussi assumer des nuances différentes et créait des ombres colorées dans les parties entre les nez et les yeux, ainsi que dans les commissures oculaires. Les mêmes techniques picturales ont été observées aussi sur les portraits du Fayoum. Dans ces derniers le contour des parties anatomique de l'œil est tracé en noir, l'iris est colorée, la pupille n'est pas centrée par rapport à l'iris, mais positionné plus près de la paupière ; une bulle de lumière, enfin, donne l'impression des yeux humides et luisants<sup>10</sup>.

---

<sup>4</sup> Østergaard, 2018 avec références.

<sup>5</sup> Verri *et al.*, 2010.

<sup>6</sup> Bourgeois, 2016.

<sup>7</sup> Brinkmann, School 2010; Pollini 2012, p. 369-411.

<sup>8</sup> Inv. 87021; Guidobaldi 2006.

<sup>9</sup> Museo Nazionale di Formia, inv. 88483; Liverani 2014.

<sup>10</sup> Voir Morvillez *infra*.

Jeux d'ombres et de fondus donnaient l'expression du regard, comme l'on peut soupçonner en observant les photos en noir et blanc de la Livia de Boscoreale au moment de la découverte (fig. 2d), du moment que la polychromie des yeux est désormais en grande partie disparue<sup>11</sup>. L'effet mimétique, qui amène à créer avec la peinture un effet illusionniste de profondeur et volume, est ici recherché dans la peinture sur bois comme dans la plastique. Il y a toutefois une volonté qui va au-delà du réalisme de souligner le regard, traçant le contour de l'œil. Des exemples particulièrement parlants peuvent être les *antepagmenta* en terre cuite du temple A de Cuma dans la phase préromane, dans lesquels les yeux sont cernés en violet, ainsi que les cils, la paupière supérieure et le sourcil. La sclère est blanche ou bleu-claire et contraste avec le violet de l'iris<sup>12</sup>. Une double cernure en rouge avec sclère blanche et pupille marron-noire est documentée aussi sur deux portraits chypriotes en calcaire de la collection du Musée du Louvre de chronologie incertaine<sup>13</sup>.

Le contraste entre la couleur de la peau et cette ligne foncée qui cerne l'œil souligne le regard. Parmi les exemples mieux conservés nous pouvons évoquer l'Apollon Barberini, aujourd'hui conservé à la Glyptothèque de Munich, statue de culte du Temple Palatin datée entre I-II<sup>e</sup> s., dans laquelle se conservent la cernure des yeux en bronze et traces des cils, tandis qu'iris et pupilles, probablement en pierre dures, sont perdues<sup>14</sup>. Un autre exemple est offert par un portrait funéraire féminin de Palmyre, aujourd'hui à la Glyptothèque de Copenhague, originairement partie d'un sarcophage, où yeux, pupille et iris sont clairement cernés avec une peinture à l'apparence grise, mais qui est un fin mélange de pigments rares, parmi lequel l'azurite dont les seules sources exploitées en antiquité sont en Afghanistan<sup>15</sup>.

La cernure des yeux en noir ou en bleu, ou dans les deux couleurs, a été personnellement observée au video-microscope (Dino-lite 250x) aussi sur une série des portraits de la collection du Musée du Bardo. Il s'agit par exemple du Trajan et du Caracalla, retrouvés dans le forum de Thuburbo Maius, qui présentent une cernure en noir et bleu, ainsi que des portraits retrouvés dans le temple d'Apollon et le théâtre de Bulla Regia. Dans le théâtre : les portrait de Marc Aurèle avec pupille noire et cernure de l'œil bleu et de Lucius Verus dans lequel pupille est cerné en noir et bleu et les caroncules lacrymales violettes. Dans le temple d'Apollon, en contexte peut être secondaire : le Vespasien et la Faustine colossale divinisée, présentée en Cérès (fig. 3). Pour le premier les deux yeux sont cernés en noir et en bleu, pour la deuxième l'œil droit conserve de la peinture violette sur la paupière et sur la partie inférieure de l'œil, où des traits des cils sont bien marqués. Cette finition débordante par rapport aux contours de l'œil, définis par la plastique, rendait plus visible le regard de cette statue, qui devait être observée en contre-plongée<sup>16</sup>.

### ***1.2. Les yeux clairs des statues : un regard hors normes ?***

La définition de la couleur de l'œil et de la sclère est un autre point sur lequel la peinture complète la plastique. Comme sur les portraits du Fayoum, la majorité des yeux des statues qui conservent des traces de peinture dans les yeux ont fait supposer, à cause de traces des ocres, des yeux peint en marron ou noir, comme conservé sur la statue du *togatus* de Formia mentionné plus haut<sup>17</sup>.

---

<sup>11</sup> Musée de Boscoreale, Inv. 4400 ; *Rediscovering Pompei*, 1990, cat. N. 162

<sup>12</sup> Rescigno, 2010.

<sup>13</sup> Bel *et al.*, 2014.

<sup>14</sup> Roccas, 1989.

<sup>15</sup> Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. 1150 ; Brons *et al.*, 2020.

<sup>16</sup> Neri *et al.*, sous presse.

<sup>17</sup> Skovmøller, 2020.

Les yeux clairs sont perçus comme une aberration dans le monde grec et romain et représentent l'altérité du fauve ou de l'être marin, d'après les sources collectées par A. Grand-Clément<sup>18</sup> et M. Bradley<sup>19</sup>. Ils étaient clairement dépréciés dans les traités de physiognomonie gréco-romains comme l'a démontré M. Pardon-Labonnelie<sup>20</sup>. La présence d'iris bleu *glaukos* sur la statue divine d'Athéna située dans l'Hephaisteion, au-dessus de l'Agora d'Athènes, oblige Pausanias au II<sup>e</sup> s. à faire référence à un mythe libyen qui en justifierait l'utilisation. Il ferait de la déesse la fille de Poséidon et de la nymphe du lac Tritonis : elle aurait hérité de ses parents la couleur des yeux<sup>21</sup>.

Parmi les exemples déjà cités, l'aquarelle du XIX<sup>e</sup> s. représente la « Treu head » avec les yeux bleu clair<sup>22</sup> et les observations faites au moment de la découverte sur la Livie de Boscoreale notent les pupilles gris clair<sup>23</sup>. Des yeux gris expriment l'effroi et de la mort du compagnon d'Ulysse dans le groupe de Sperlonga. De même, le Caligula de Copenhague, en raison de la distribution du bleu égyptien dans la pupille droite, pouvait avoir les yeux clairs d'après J. Pollini,<sup>24</sup> qui interprète ce trait physiognomique comme la volonté de transmettre une image négative de l'empereur, comme le faisaient les sources officielles.

La signification des yeux clairs est probablement plus ambiguë, si on considère que des personnages bien-aimés de la famille impériale, comme Auguste et Drusus, sont décrits l'un avec les yeux *clari et nitidi*<sup>25</sup> et l'autre *caerulei*<sup>26</sup>.

De façon inattendue de ma part, le bleu et les verts dans des nuances différenciées semblent être des couleurs plus répandues parmi les exemples que j'ai pu documenter en vidéo-microscopie et en MA-XRF. Dans les musées royaux de Mariemont, une tête idéale identifiée comme Lucilla<sup>27</sup>, l'épouse de Lucius Verus, présente sur l'œil droit la cernure avec les dessins des cils dans la partie inférieure et du bleu égyptien sur le bulbe oculaire (fig.4). Dans la même collection, du bleu et du rouge sont aussi utilisés dans la pupille d'un portrait colossale attribué à Drusus<sup>28</sup>, probablement retravaillé à l'époque constantinienne (fig. 5). Le portrait funéraire d'une femme égyptienne aujourd'hui dans le Musée Art & Histoire à Bruxelles conserve des segments de la cernure avec les cils et des restes de peinture bleu-vert dans l'œil gauche<sup>29</sup>. Les yeux d'un portrait funéraire d'Hadrien de provenance inconnue de la collection du Musée du Bardo conserve aussi de la couleur bleue dans la zone de l'iris<sup>30</sup>. Dans la collection des Musei Civici de Milan<sup>31</sup>, une tête colossale de Jupiter, du type des Orticoli, probablement du Capitole de la ville, présente la cernure noire des yeux et le bleu-gris qui colorait la sclère, malgré une forte abrasion et effacement des pupilles. De même, le portrait masculin du I<sup>er</sup> s. retrouvé *extra muros* en Via Cordusio à Milan<sup>32</sup> conserve le contour des yeux, les paupières, les rides sous l'œil et les sourcils marqués en rouge, l'iris cerné en noir et avec des traces de vert et de bleu foncé (fig. 6).

En raison des dimensions et de la morphologie des traces nous pouvons supposer que ces traces de bleu clair appartiennent à la couleur de l'iris. Sans prétendre de comprendre le sens attribué

---

<sup>18</sup> Grand-Clement, 2011, p. 258-262, p. 399-403.

<sup>19</sup> Bradley, 2009, p. 136-150.

<sup>20</sup> Pardon-Labonnelie, 2008, p. 197-206.

<sup>21</sup> Pausanias I, 14, 6.

<sup>22</sup> Verri *et al.*, 2010.

<sup>23</sup> *Rediscovering Pompei* 1990, cat. N. 162.

<sup>24</sup> Pollini, 2013.

<sup>25</sup> Svetonius, *Augustus*, 79.

<sup>26</sup> Pseudo-Ovidius, *Epicedion Drusi-Consolatio ad Liviam*.

<sup>27</sup> MRM, inv. AC.622.B

<sup>28</sup> MRM, inv. B.239.

<sup>29</sup> MHSB, inv. A3752.

<sup>30</sup> Musée du Bardo, inv. C1129 ; Neri *et al.*, sous presse.

<sup>31</sup> Musei civici, Milano, inv. A091144. Cadario, 2008; Colzani, 2020, p. 78, fig. 10 avec bibliographie.

<sup>32</sup> Musei civici, Milano, inv. A091145; Camporini, 1979.

à cette couleur avec si peu des données et en renvoyant cela à des recherches ultérieures, nous pouvons constater que cette coloration inhabituelle attirait probablement l'attention et le regard et renvoyait, peut-être, à une signification ultérieure de l'altérité et de la diversité aussi en sens positif.

### 1.3. Les yeux dorés des dieux et des empereurs divinisés

La recherche de dessiner un regard qui imite la réalité, bien qu'idéalisée, est encore moins évidente dans des petites sculptures domestiques des divinités, comme la bien connue Venus au bikini (h. 62,8 cm) retrouvée à Pompeii (II, 4, 6)<sup>33</sup> qui imite les sculptures chryséléphantines en jouant sur le contraste entre la blancheur du marbre et les *ornamenta*, rendus rehaussés avec une dorure à la feuille. Un cercle d'or qui définit iris et pupille marque le regard doré de la déesse. La feuille d'or, ici comme dans d'autres cas<sup>34</sup>, est étalée sur une peinture jaune/ocre. La même technique et le même rendu se retrouvent sur un ensemble extraordinaire des petites statuette de divinités, datées par le contexte stratigraphique entre le I<sup>er</sup> et la moitié du IV<sup>ème</sup> s., retrouvés dans la domus de la Panayia à Corinthe, une habitation près du forum et du quartier monumental de la ville romaine<sup>35</sup>. Les exemplaires d'Artémis, la *dea Roma* et Asclépios ont les pupilles tracées en jaune ou en rouge/orange avec dans certains cas des restes évidents de dorure. Les deux statues tardo-antiques de l'ensemble, qui représentent Dionysos avec la panthère et Asklepios avec Télésphore, ne conservent pas de traces évidentes de ce traitement dans les yeux, tandis que le reste du corps suit le même critère ornemental (fig. 7).

Dans d'autres statues, comme le pseudo-Hadrien en Mars retrouvé dans les citernes de l'Odéon de Carthage, qui représente un important citoyen en utilisant le modèle de Diomède<sup>36</sup>, et la Julia Domna de la même collection, l'observation microscopique permet de dire que les yeux, comme les chairs, sont peintes en jaune, possible support à une dorure partielle ou imitation avec la peinture des statues métalliques en bronze doré (fig. 8).

Dans la Faustine en Cérès du temple d'Apollon de Bulla Regia, citée plus haut, le bulbe oculaire est caractérisé par une peinture jaune dans la sclère et en correspondance de l'iris par une peinture rouge-orange, similaire à celle utilisée pour rehausser le sourcil et les cheveux. Un traitement analogue du bulbe oculaire et des sourcils a été observé sur la Livia colossale divinisée retrouvée dans l'odéon de Carthage, où la peinture rouge pouvait être apparente ou être un support à la dorure, conservée uniquement sur les lèvres et les cheveux. Dans ces deux derniers exemples de statues féminines, les traces des couleurs se retrouvent aussi sur le bulbe oculaire en présentant des couleurs loin du réalisme mimétique. Pour interpréter ces traces, qui ne sont pas suffisantes pour proposer une restitution sûre du rendu chromatique final, il faut prendre en compte le hasard de la conservation. Toutefois les couleurs conservées, toutes sur les nuances du jaune, de l'orange et du rouge, nous amèneraient, avec toute prudence, à penser que le rendu final correspondait à celle d'une statue métallique, entièrement ou partiellement dorée, ou d'une statue chryséléphantine, si on imagine des parties blanches, comme on discutera plus loin pour d'autres cas. La peinture rouge et jaune est en effet souvent un support à la feuille d'or et, comme j'ai démontré ailleurs<sup>37</sup>, elle est probablement destinée à être un apprêt de la feuille d'or ou à imiter le métal, surtout quand se retrouve sur les chairs.

Dans ce cas l'effet de recherche de reproduction réaliste du regard est complètement subordonné aux messages exprimés par la couleur, ou mieux par la matière que la couleur veut reproduire, probablement le bronze doré. La dorure était en effet un vrai distinctif social, elle

---

<sup>33</sup> *Rediscovering Pompeii*, 2000, n. 1, p. 62.

<sup>34</sup> Musée du Bardo, inv. C932; Neri *et al.*, sous presse.

<sup>35</sup> Stirling, 2008.

<sup>36</sup> Baratte *et al.*, in press.

<sup>37</sup> *Ibid.*

était attribuée uniquement aux statues divines, aux empereurs *post-mortem* (avec des rares exceptions) et aux hommes particulièrement illustres, après approbation du *senatus consultus*<sup>38</sup>. À partir de la moitié du II<sup>e</sup> s., l'abandon d'une recherche réaliste et mimétique du regard a aussi été remarqué pour la grande statuaire en bronze<sup>39</sup>. La technique des yeux sertis de tradition grecque, caractérisés par la sclère en ivoire, os ou marbre avec une cavité pour insérer des pâtes de verre marron translucide ou de pierre dure, comme l'oxydiane, pour définir iris et pupille, cils en lame de bronze et caroncule lacrymale rouge (comme dans l'Auguste de Méroé aujourd'hui au British Museum), est progressivement abandonnée. A partir déjà du premier siècle les cils ne sont plus représentés et on observe une simplification avec l'insertion seulement de la pupille ; ensuite la technique plus fréquente devient celle de dessiner iris et pupille dans le moule et de les ciseler à froid, parfois en le recouvrant d'une feuille d'or. Ce processus, qui porte à attirer l'attention plus sur le rôle social communiqué par les matériaux que sur la reconnaissabilité des traits, dont l'expression du regard, est déjà dénoncé par Pline et introduit d'une certaine manière une tendance à s'éloigner progressivement de la réalité du regard représenté : « La peinture, qui transmettait à la postérité la ressemblance la plus parfaite des personnages, est complètement tombée en désuétude. On consacre des statues de bronze, des effigies d'argent : insensible à la différence des figures, on change les têtes des statues, et là-dessus depuis longtemps courent des vers satiriques, tant il est vrai que tous aiment mieux attirer l'attention sur la matière employée, que de se faire connaître. »<sup>40</sup>

E.N.

## 2. Dessiner et colorer le regard en peinture et mosaïque

Pour deux autres techniques employant les deux dimensions, la peinture et la mosaïque, la question se complique en raison du rapport que la mosaïque entretient du point de vue de l'imitation avec la peinture, mais aussi parce que ces deux techniques empruntent aussi parfois à l'esthétique de la sculpture, par exemple dans la reproduction de poses et donc parfois du rendu même des yeux, emprunté aux statues. Un même sujet peut avoir été traité dans l'une de ces trois techniques et peut ensuite servir de modèle dans une autre : il peut faire l'objet d'une imitation par l'un des autres arts. Ainsi la grande peinture de tableaux, perdue mais conservée en partie par la fresque romaine, donne souvent aux personnages des poses de statues célèbres qui servent de modèles stéréotypés. De même, la mosaïque a voulu rivaliser avec la peinture de chevalet et a pu transposer avec la tesselle toutes les nuances subtiles des palettes des peintres. Il y a donc un dialogue permanent entre les trois disciplines et cela ne simplifie pas l'approche de notre sujet. Il faut en préambule bien indiquer qu'il serait vain de tenter de reconstituer chronologiquement ou régionalement une évolution, tant les talents des artistes ont variés selon les époques, les régions de la Méditerranée. Il faut prendre aussi en compte les matériaux qu'ils avaient à leur disposition et l'échelle des sujets. Sans compter les immenses lacunes que nous avons pour la grande peinture antique qui empêchent certaines comparaisons. On cherchera à montrer ici plutôt les procédés de traitement des yeux, à travers les permanences depuis la période hellénistique, tout en discernant des évolutions à travers la période impériale romaine

---

<sup>38</sup> Baratte *et al.*, sous presse; cf. Lahusen, 1979; Lahusen, Formigli, 2001.

<sup>39</sup> Lahusen, Formigli, 2001, p. 462-464, 466-470, 480-481.

<sup>40</sup> Plinius, *Naturalis Historia*, XXXV, II, 1.

jusqu'à l'époque tardive. On verra les correspondances entre les rendus que les différentes techniques offraient pour la représentation de l'œil.

Le fil conducteur restera dans notre propos la question de l'éclat de l'œil, que l'on a vu traité par divers procédés par la peinture sur les sculptures. Comment est-il rendu selon ces deux techniques et peut-on voir une évolution dans la manière de rendre le dessin de l'œil et de ses composants essentiels, à savoir l'iris coloré, la sclère blanche et le point de la pupille ?

### ***2.1. Les textes sur les yeux en peinture***

Les textes qui parlent du traitement de l'œil par les peintres sont rares. Ils sont pour la mosaïque inexistant dans les traités consacrés à l'histoire de l'art antique<sup>41</sup>. Ces sources, à l'opposé des traités factuels médicaux, insistent plus sur le rendu du regard et son rôle qu'ils ne qualifient exactement les moyens techniques employés pour le rendre. Ils introduisent des similitudes et des différences, en revanche entre les arts de la sculpture et de la peinture, la mosaïque. Déjà dans les textes grecs classiques, les yeux ont le rôle de rendre l'âme du sujet. Ainsi, dans les Mémoires de Xénophon, Socrate interroge lui-même les peintres pour savoir comment reproduire l'âme : il insiste sur le rôle des expressions des yeux. Au peintre Parrhasios, il affirme que « *le regard reflète l'état moral de l'âme : Mais quoi ! ce qu'il y a de plus attrayant, de plus ravissant, de plus aimable, de plus désirable, de plus séduisant, l'expression morale de l'âme, vous ne l'imitiez point ? ou bien est-elle inimitable ? — Mais le moyen, Socrate, de l'imiter ? elle n'a ni proportion, ni couleur, ni aucune des qualités que tu as détaillées ; en un mot, elle n'est pas visible. — Eh ! ne voit-on pas chez l'homme les regards exprimer tantôt l'affection, tantôt la haine ? — Je le crois.— Ne faut-il donc pas rendre ces expressions des yeux ? — Il le faut.*<sup>42</sup>

L'idée que l'intériorité s'exprime à travers les yeux traverse le monde antique. Elle se retrouve exposée chez Pline l'Ancien. Partant de la multiplicité de la couleur des yeux chez les hommes comme les animaux, il en tire surtout la conclusion que le regard traduit les passions internes et l'état de l'âme. L'intensité du regard, son éclat, sont conjugués avec son aspect chaud, humide ou brouillé : « *Chez personne l'œil n'est d'une seule couleur ; celle de la partie moyenne tranche toujours avec le blanc du reste. Aucune partie n'indique mieux l'état de l'âme chez tous les animaux, mais surtout chez l'homme, où ils expriment la modération, la bonté, la compassion, la haine, l'amour, la tristesse, la joie. Le regard en varie le caractère : farouche, menaçant, étincelant, grave, oblique, de travers, soumis, caressant. Certes c'est dans les yeux que l'âme habite : ils deviennent ardents, fixes, humides, voilés* »<sup>43</sup>

### ***2.2. Les procédés de chaque technique : une rivalité entre peinture et mosaïque dans le rendu du détail***

Chaque art joue de sa technique pour exprimer ces différentes émotions. Ainsi, la mosaïque atteint à la période hellénistique une finesse inégalée avec la technique de l'*opus vermiculatum*, jusqu'à employer des tesselles ayant un millimètre de côté. Elle permet de juxtaposer les couleurs et par l'effet de fondu et de vibration de créer une impression d'irisation et de variété

---

<sup>41</sup> Deonna, 1957, p. 59-90.

<sup>42</sup> Xénophon, *Les mémoires*, III, 10- 12.

<sup>43</sup> *HN*, XI, 54, 4

dans l'œil, à condition naturellement que l'échelle de la composition laisse assez de place pour juxtaposer les couleurs. Lorsqu'elle est virtuose, la mosaïque se doit de réussir à imiter toutes les nuances, y compris les ombres et les effets de lumière et ce n'est pas pour rien qu'un des rares et courts passages de Plin l'Ancien sur cet art pictural magnifie une mosaïque de Sosos de Pergame du II<sup>e</sup> s. avant J.-C. : le reflet dans l'eau de colombes s'abreuvant touche à la perfection. La copie découverte à la villa Hadriana en donne une excellente idée. « *On y admire une colombe qui boit, et dont la tête jette de l'ombre sur l'eau ; on en voit d'autres qui s'épluchent au soleil, sur le bord d'un canthare* »<sup>44</sup> La mosaïque peut parfaitement ainsi rivaliser dans le rendu naturaliste des yeux. Elle permet de rendre tous les détails morphologiques et par exemple distinguer l'iris brun de la pupille très foncée, comme sur ce célèbre portrait de femme provenant de Pompéi et conservé au Musée archéologique national de Naples<sup>45</sup>. La volonté de rivaliser en pratiquant une « peinture de pierre » est ici évidente.

En peinture, seule la technique spécifique employée pour certaines œuvres, comme l'encaustique pour des portraits dit « du Fayoum », offrent aux peintres des mélanges ou des empâtements de couleur qui donnent la possibilité de rendre les nuances de l'iris et des détails très fins, comme les cils. On le voit par exemple sur le célèbre portrait de « l'Européenne » du musée du Louvre (fig. d9), où le peintre a même gravé les cils dans l'épaisseur des pigments étalés. Ou encore sur un portrait de la collection Soult conservé au Louvre<sup>46</sup>. Les pigments minéraux ou végétaux liés à la cire chauffée permettent d'obtenir un travail par touche ou des effets brossés, et donc des zones d'empâtement, avec incisions, mélanges de pigments et nuances très fines. Avec la technique de la peinture sur verre, naissent de véritables portraits miniatures, d'une rare précision. Ainsi celui d'un homme découvert à Pompéi (inv. 132434), datable de la première moitié du I<sup>er</sup> siècle : on note un rendu de l'iris marron presque transparent (fig. 10). La nature même du verre permet de rehausser le regard par le blanc éclatant du fond de la sclère et la translucidité de la pupille qui semble vivante, comme sur une photographie contemporaine. La peinture à fresque, en revanche, impose la rapidité d'exécution, en raison du temps de séchage rapide du mortier. Elle demande au peintre de la dextérité et de traiter par contours, aplats de couleurs et traits de pinceau successifs ou brossés, sans pouvoir vraiment marier les couleurs. Il sera ainsi difficile d'avoir des effets de transparence. La fresque jouera davantage sur les ombres et les touches, selon aussi la qualité du peintre et l'échelle du visage. Elle accorde donc beaucoup moins de précision et donc de rendu naturaliste. On peut le déceler dans plusieurs exemples gallo-romains entre la seconde moitié du I<sup>er</sup> siècle et le second découvert à Strasbourg, Chartres ou Evreux<sup>47</sup>. Mais on remarque sur de nombreux visages que cela n'empêche pas les peintres de rendre de détails naturalistes, comme les sourcils et plus rarement les cils, comme sur un visage de Strasbourg (fig. 11) donnant d'ailleurs ainsi au regard un air proche de ceux que nous avons vus pour les statues. Un rendu parfois plus « impressionniste » permet cependant de conserver le naturalisme et la précision : les plus beaux portraits de Pompéi, comme celui dit de la poétesse dite Sappho, montrent bien que le peintre a réussi à distinguer pupille et iris, en posant parfois une touche claire qui restitue le brillant naturel de l'œil, ce reflet qui donne la vie.

---

<sup>44</sup> HN 36, 60.

<sup>45</sup> Pompéi, VI, 15, 14 inv. 124666.

<sup>46</sup> Portrait représentant une femme de la famille gréco-égyptienne de Pollius-Soter, ref.\*\*

<sup>47</sup> Note : peinture en Gaule Alix Barbet, ref des portraits\*\*\*



La peinture conserve cependant l'avantage pour le rendu de l'éclat des yeux. Les textes antiques introduisent des distinctions entre sculpture et peinture. Pour les Anciens, c'est le rendu par la couleur qui avantagerait cette dernière. On note au passage que la polychromie de la statuaire, pourtant bien réelle, n'est pas prise en compte. La source la plus explicite et la plus pertinente est, sans aucun contexte, Philostrate dans le prologue de sa *Galerie de tableaux*<sup>48</sup> :

« La plastique même se divise en plusieurs genres : car, imiter avec l'airain, polir le Lygdos ou le Paros, travailler l'ivoire, tout cela rentre dans la plastique, sans compter l'art de graver sur métaux. La peinture consiste dans l'emploi des couleurs, mais non en cela seul, ou plutôt de cet unique moyen elle tire un plus grand parti qu'un autre art de ressources nombreuses. En effet, elle représente les ombres, elle varie l'expression des regards, suivant qu'elle nous montre la fureur, la douleur ou la joie. Donner aux yeux l'éclat qui leur est propre, c'est ce que ne saurait faire la plastique ; ils sont brillants, ils sont d'un vert bleuâtre, ils sont noirs dans les représentations de la peinture. »

Les yeux ont donc pu être traités avec de nombreuses couleurs, comme pour les statues, mais en peinture et mosaïque, effectivement les couleurs noires et marrons dominant, avec parfois, comme aussi les gammes de verts tirant sur le bleu. La couleur bleu clair semblant en revanche avoir connue dans la vie courante une valeur négative et dépréciée<sup>49</sup>.

Il est étonnant de voir relever cette couleur vert-bleu qui est loin d'être la plus courante sur les œuvres, tandis que le noir est plus souvent remplacé par des bruns plus ou moins foncés. En mosaïque, on peut trouver l'emploi de vert, parfois réalisé avec de la faïence. Il s'agit effectivement d'un vert bleuâtre. C'est d'ailleurs la couleur des yeux des créatures monstrueuses, ce que Philostrate appelle *γλαυκὸν ὄμμα*, littéralement qui fait l'oeil glauque<sup>50</sup> : Dans un de ses tableaux, Philostrate présente ainsi les yeux des hippocampes du char de Poséidon comme ayant « un éclat verdâtre »<sup>51</sup>.

### ***2.3. Le reflet dans les yeux en peinture et mosaïque***

Par une série de techniques, les peintres et mosaïstes ont su rendre le caractère naturel des regards, en particulier le reflet de la lumière sur l'œil. Soulignement du blanc autour de l'iris et reflet, de couleur clair, sur la pupille font partie des effets que les mosaïstes hellénistiques, et notamment alexandrins, utilisent pour rendre très réaliste le regard. Cela permet de rendre la vie et marquer l'humidité de l'œil. Les mosaïstes de cette période ont su admirablement donner cette étincelle dans le regard de leurs sujets, animaux ou humains. La mosaïque du chien découverte lors des fouilles de sauvetage à l'occasion des travaux de la Bibliotheca Alexandrina, en est un bon exemple : on note le contour blanc de l'œil et le reflet sur la pupille<sup>52</sup>. L'iris est traitée en dégradés de tesselles. La caroncule est soulignée. On se place à un niveau de virtuosité rarement égalé, rivalisant avec la technique de la peinture. Les tesselles peuvent atteindre ici, entre les deux yeux, le millimètre carré (fig. 12). Le rendu naturaliste de l'œil touche à un degré de précision extrême dans deux portraits royaux découverts à Tmouis, (Tell

<sup>48</sup> Prioux, les couleurs de Philostrate ; la comm. de \*\*\* dans ce vol.

<sup>49</sup> Pardon-Labonnelie, 2008. Voir *supra* les remarques de E. Neri.

<sup>50</sup> Aulu-Gelle dans un passage célèbre des *Nuits attiques* (II, 26) donne aussi ce sens au mot grec mais il ajoute que les Romains, pour désigner certains yeux bleus, se servaient du mot *coesia* qui aurait eu pour forme primitive *coelia*, désignant la couleur des cieux. On hésitera donc pour cette teinte entre le bleu et le vert.

<sup>51</sup> Philostrate, *Galerie de tableaux*, Amymoné, \*\*\*.

<sup>52</sup> Ref cat Alexandrie Guimier-Sorbets

Timai, dans le delta du Nil), et datée vers 200 av. notre ère<sup>53</sup>. Placée au centre du pavement, la première mosaïque est signée en grec du nom de Sophilos. Elle représente une souveraine lagide, Bérénice II ( ?) et a été réalisée très probablement par un atelier royal. Figurée en divinité protectrice de la navigation, la reine porte sur la tête une coiffe en forme de proue de navire, flanquée elle-même de deux yeux ronds qui doublent les siens. Elle semble ainsi la garante de la navigation et de la suprématie royale alexandrine (fig. 13).

Les yeux brun-vert, complètement exorbités, donnent un air halluciné au personnage. Les pupilles noires se détachent sur une iris ronde, réalisé par un cercle brun entouré d'une unique ligne de tesselles verdâtres. Elles tranchent complètement sur un globe blanc lumineux. La caroncule à droite est soulignée en rouge-orangé. Paupières inférieures et supérieures sont rehaussées d'un large maquillage, faisant ressortir des cils soigneusement reproduits par des lignes de très fines tesselles autour de l'œil. Le personnage semble scruter le lointain, sans tenir compte du spectateur<sup>54</sup>. Sur le même site fut découverte une mosaïque contemporaine, au motif exactement similaire, mais de facture inférieure. Cette fois-ci en médaillon, la figure mesure 79 cm de diamètre (fig. 14). Elle n'est pas signée mais représente le même portrait, copié certainement à partir du même tableau original. Moins sophistiqué, il emploie moins de couleurs et présente une science moins exacte des dégradés : les tons sont davantage juxtaposés en tâches. L'auteur a voulu cependant conserver l'intensité du regard étrange. On peut comparer la technique différente de réalisation de l'œil. Cette fois-ci, l'iris est traitée en gris bleu et la pupille ressort sur un disque lui aussi marron cerné de bleuté<sup>55</sup>. Mais notons que l'auteur a ajouté, lui, au sommet de la pupille, une ligne de tesselles blanches pour donner un reflet à l'œil. Avec seulement ces trois tesselles, un point blanc ressort de chaque côté avec le recul dans le regard du personnage qui prend vie. L'effet hypnotique du regard ressort tout autant, même si la qualité du pavement est indéniablement inférieure.

On pourrait être tenté de penser que le rendu naturaliste et détaillé des yeux se serait estompé avec le recul de l'emploi de la technique du *vermiculatum* à la fin de la période hellénistique. Il n'en est rien. On peut trouver dans des mosaïques en *opus tessellatum*, quand l'échelle le permet, un rendu très détaillé de l'anatomie de l'œil. On donnera comme exemple une tête monumentale d'Océan, de Thémétra (milieu du III<sup>e</sup> siècle) où l'œil du dieu est rendu avec précision en séries de dégradés de tesselles, qui tendent encore vers la technique picturale. Le regard, pacifique et bénéfique, présente un caractère emphatique : l'océan de Thémétra symbolise la richesse apportée par la navigation, illustrée par les navires placés autour. Il est positif et « bienveillant » comme l'écrivait Michèle Blanchard-Lemée (fig. 15). Aussi, l'on n'assiste pas pendant l'époque impériale, à une systématique simplification du traitement de la pupille et de l'iris, avec la raréfaction du *vermiculatum* et la domination du *tessellatum* de plus gros calibre. On serait parfois tenté de le penser en observant trop vite des regards simplifiés par certains artistes. Dans l'Antiquité tardive encore, on peut rencontrer des exemples saisissants du rendu dans le détail de la morphologie de l'œil, comme on peut le voir par exemple sur ce détail d'un visage d'un personnage de la salle triconque de Piazza Armerina au IV<sup>e</sup> siècle (fig.16)

En parallèle, dans le domaine de la peinture, l'usage de placer un trait ou une pointe claire dans l'œil pour lui insuffler la vie se retrouve dans nombres fresques d'époque impériale. Les tableaux de la peinture pompéienne en donnent des exemples. Pour les animaux, on citera à

---

<sup>53</sup> Ref cat Alexandrie Guimier-Sorbets

<sup>54</sup> Vassal \*\*\*

<sup>55</sup> Il s'agit de tesselles de faïence. Ref. mos cat. Guimiers-Sorbets

nouveau le célèbre tableau du mythe de Télèphe de l'*Augusteum* d'Herculanum, où la biche qui nourrit le héros et le lion – au regard presque humain – ont les yeux éclairés de blanc. On peut le noter dans le tableau découvert dans la maison de Paquius Proculus (« le boulanger et sa femme ») : l'iris est distinguée, ainsi qu'un discret reflet sur l'œil de la femme, tandis que le marron foncé uni domine dans le regard plus sévère du portrait masculin. Parmi les effets recherchés par les peintres, on doit noter un procédé qui a été quelquefois observé auparavant sur les yeux de certaines statues de marbre grecques et qui a été révélé récemment aussi dans la technique de la fresque. Il s'agit de l'emploi de pigment de bleu égyptien pour rehausser le blanc des yeux<sup>56</sup>. Une étude systématique récente sur les peintures de l'Arles antique, dans la maison d'Aion et de la Cithariste, ont permis d'en trouver un exemple : sur un décor de corniche de la maison de la Harpiste, les yeux d'un masque ont été rehaussés pour faire ressortir l'iris sur un blanc éclatant. Les recherches en ce domaine ne font que se développer.

#### ***2.4. Le fulgor oculorum : l'éclat des yeux encore magnifié dans l'Antiquité tardive***

Pour évoquer enfin le traitement des yeux à la fin de l'Antiquité, il sera nécessaire de passer une fois de plus par la sculpture, afin de comprendre le rendu que l'on retrouve en peinture et en mosaïque. Dans l'Antiquité tardive, la notion d'éclat du regard conserve toute sa place. Elle devient même un élément caractéristique de l'émanation de la personnalité de l'empereur<sup>57</sup>. Dans un célèbre passage des Panégyriques latins, le portrait insiste sur la place du regard :

*« Toi Constantin, le sénat et le peuple romain, en ce jour et en d'autres, partout où tu t'avanças, ont désiré te porter de leurs yeux (oculos ferre gestiuit). Les habitants (de Rome), durant les jours (...), n'eurent d'yeux que pour toi (te ipse spectare poterunt), curieux de voir quel était l'éclat de ton regard (qui tuus esset fulgor oculorum), quelle était la majesté (corporis circumfusa maiestas) répandue sur toute ta personne, quelle était la gravité de ton visage (oris dignitas). »*<sup>58</sup>.

Dans un autre panégyrique de Constantin, rédigé par Nazarius, le regard porte même une lumière intérieure bienveillante, et non effrayante, bien qu'il puisse avoir un reflet éclatant :

*« Tu accueilles avec bienveillance le regard des hommes et celui qui porte les yeux sur toi n'est pas ébloui par un éclat excessif (iniquus fulgor), mais sollicité par une lumière sereine (serenum lumen) ».*

En raison de la tendance autoritaire du régime impérial, à partir de la Tétrarchie mise en place par Dioclétien, les historiens de l'art ont considéré que ce *fulgor oculorum* se traduisait exactement dans la particularité de certains regards dès cette époque, notamment dans la statuaire, comme cet éclat fulgurant, digne de la foudre, qui doit inspirer respect et crainte. On le ressent dans les portraits des tétrarques de Venise ou ceux plus frustrés conservés au Vatican. Il est vrai que les portraits de la tétrarchie, d'empereurs ou de contemporains présentent des regards très durs, qui se caractérisent par des yeux écarquillés où une pupille dilatée, creusée

---

<sup>56</sup> Guimiers-Sorbets *et al.*, sous presse. Le bleu égyptien, repéré par détection photographique sous lumière à infra-rouge, est employé soit pour rendre soit plus claire une couleur ou au contraire pour lui donner une teinte plus sombre.

<sup>57</sup> La Rocca 2000, qui fait un bilan détaillé du sens des regards des statues impériales.

<sup>58</sup> *Panégyrique de Constantin*, IX (12), 19.

en général, est légèrement tournée vers le haut. Le personnage ne regarde pas frontalement, mais semble fixer un point au-delà.

Cette habitude de relever la pupille dans la partie supérieure de l'œil, en la coupant même progressivement en une demi-lunule parfois, apparaît pourtant nettement avant dans le regard des portraits romains. Ainsi on retrouve le procédé assez tôt dans les images impériales. Au-delà là des exemples d'époque julio-claudienne, présentés dans les yeux peints des statues en marbre, prenons l'exemple des images d'Hadrien déjà au II<sup>e</sup> siècle, dans deux portraits en bronze du musée du Louvre (fig. 17)<sup>59</sup>. On note le même rendu de l'œil dans certains portraits de la fin du II<sup>e</sup> siècle, comme ici dans ces deux célèbres portraits de Marc-Aurèle ou de Commode.

Dans nombre de portraits du III<sup>e</sup> siècle, on continue de réaliser ce traitement des yeux qui donne au personnage une physionomie inquiète, soucieuse, dans laquelle les historiens d'art ont vu le reflet de la crise que traverse le siècle. C'est par exemple frappant sur le célèbre portrait de Philippe l'Arabe provenant de la villa des Quintili et conservé au musée de l'Ermitage<sup>60</sup>. Le creusement de la pupille, rehaussée vers le haut, se retrouve d'ailleurs marqué dans certains profils réalisés pour des monnaies des III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles.

Les portraits de Dioclétien, comme celui du musée archéologique d'Istanbul ou celui qui lui est attribué de la villa Doria Pamphili (Rome)<sup>61</sup>, exagèrent le procédé tout en offrant le même type de traitement des yeux. L'expression de *fulgor oculorum* a pris alors une signification plus effrayante, d'un regard difficile à soutenir, « foudroyant ».

Cette mode touche d'ailleurs aussi les portraits attribués à la sphère privée à la même époque, comme on peut le voir sur deux portraits très sévères du musée de Chieti<sup>62</sup>. Les regards des portraits de Constantin et des Constantinides, ou de Maxence, continuent cette même caractéristique. Un portrait attribué à Constance Chlore, le père de Constantin, conservé à l'Altes Museum de Berlin, présente d'ailleurs une technique particulière qui montre bien comment la représentation de l'œil est perçue : une marque en forme de lunule, incrusté de métal ou de verre souligne l'iris de l'œil dont la pupille est creusée par un petit trou circulaire (fig. 18)<sup>63</sup>. On continue d'ailleurs de rendre vivant le regard par le creusement de la pupille tournée vers le haut sur certains portraits monétaires de la période<sup>64</sup>.

Cette tendance est accentuée dans les portraits colossaux, sans doute pour que le regard, agrandi, prenne toute sa signification et sa force, malgré la distance entre le visage et le spectateur. Dans le portrait colossal de bronze de Constantin du Latran, sans doute réalisé avec une statue antérieure, le visage et la chevelure ont été retravaillés. Les orbites enfoncées présentent de larges iris creusées<sup>65</sup>. Les yeux sont très cernés par les lignes combinés des sourcils, et des paupières inférieures et supérieures. Dans le fameux portrait emblématique de Constantin en marbre, découvert dans la basilique de Maxence des Musées Capitolins<sup>66</sup>, les pupilles sont creusées elles aussi, mais sous forme de deux larges lunules, légèrement remontée vers le haut pour éviter une fixité effrayante. Elles devaient être incrustées d'un autre matériau.

---

<sup>59</sup> Ref. portait Hadrien Louvre\*\*\*.

<sup>60</sup>

<sup>61</sup> Ref. portraits d'Istanbul et Doria Pamphili (Aurea roma)

<sup>62</sup> Ref. portraits de Chieti Aurea Roma

<sup>63</sup> Ref portrait de Maxence \*\*\*

<sup>64</sup> Comme sur certaines monnaies de Maxence.

<sup>65</sup> Ref Aurea Roma

<sup>66</sup>

Il ne faut pas oublier ici qu'il s'agit d'ailleurs d'une statue d'un empereur antonin, retravaillée et que les yeux peuvent avoir appartenu à l'effigie antérieure.

Notons que ce procédé des pupilles hautes est employé également pour les portraits féminins, donnant aussi un air peu engageant et un regard étrange aux impératrices comme aux portraits privés, comme on le voit sur un portrait de Fausta conservé au Louvre ou bien encore celui attribué par J. Balty à Valeria Maxima (?), fille de l'empereur Galère et épouse de Maxence, dans la collection de Chiragan (fig. 19)<sup>67</sup>.

Qu'en est-il des représentations en mosaïque ? La forme des yeux suit les mêmes canons en remontant assez systématiquement les iris. Si l'on observe les mosaïques de Piazza Armerina, posées entre l'époque constantinienne et la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle, on remarque cette même tendance à représenter les yeux des personnages, humains comme divins, avec une pupille remontée vers le haut. Hommes et femmes sont traités, avec une variation de finesse selon l'échelle et le talent des mosaïstes, avec ce même type de regard, où la pupille est fortement marquée de sombre. Le choix de cette position de l'œil n'empêche d'ailleurs pas la marque des détails, mais donne aux physionomies un regard assez noir et dur, y compris pour des figures censées être ludiques et joyeuses au demeurant, comme les amours. Dans une grande tête tardive d'Océan découverte à Carthage, conservée au British Museum<sup>68</sup> (fig. 20), on remarque le même rehaussement du regard dont la pupille dilatée est centrée dans l'iris. La figure du dieu continue de posséder un aspect pathétique. Un autre Océan de l'Antiquité tardive, découvert en Aquitaine à Saint-Rustice, illustre parfaitement cette évolution du regard remonté, presque géométrisé. On notera dans cette tête réalisée à l'extrême fin du IV<sup>e</sup> siècle ou même peut-être au V<sup>e</sup> siècle que le mosaïste a réussi à rendre encore l'éclat humide du regard, avec des touches de blanc, tout en choisissant des tesselles bleu clair et bleu foncé pour traiter de l'iris glauque de la divinité. Les deux grands yeux expressifs encore, sont fixes et bienveillants. Tournés eux aussi vers le haut, ils conservent leur caractère prophylactique (fig. 21)<sup>69</sup>.

La tendance au traitement haut de l'iris et des pupilles se constate également dans la peinture murale de qualité de la période. Je ne prendrais ici qu'un seul exemple, celui du célèbre plafond de Trèves, daté de la période constantinienne qui présente plusieurs personnifications et portraits de lettrés qui possèdent de grands yeux bruns, subtilement brossés dans certains cas, pour donner l'impression d'un éclat ou un reflet, mais tous légèrement rehaussés vers la paupière supérieure<sup>70</sup>.

E.M.

### 3. Conclusion

En conclusion, pour la sculpture, les progrès réalisés dans la connaissance du traitement polychrome des yeux des statues antiques, a permis de révéler des rendus plus ou moins naturel, qui varient les typologies formelles des types statuaires et introduisent des éléments sémantiques inattendus : les yeux d'aveugle du Laocoon, mais aussi l'utilisation inattendue de la couleur bleu clair sur une série de statues, ainsi que, à côté d'effets naturalistes, des procédés très artificiels avec la présence plus étonnante de la dorure de l'iris. Ce regard qui dépasse la dimension naturelle nous confirme l'idée que la couleur et le dessin de l'œil contribuent, avec

---

<sup>67</sup> Ref aux deux portraits.

<sup>68</sup> Ref. cat British

<sup>69</sup> Ref. Morvillez, Saint-Rustice, p. \*\*\*.

<sup>70</sup> Ref. plafond Trèves \*\*\*.

d'autres paramètres (dimension, typologie, attributs), à définir la nature de l'image représentée par la statue et son impact sur le spectateur. Cernure, dessins des différentes parties de l'œil, choix de la couleur et recherches de l'éclat sont des techniques mises en œuvre pour souligner le regard dans la plastique comme en peinture et mosaïque.

Il faut distinguer indéniablement des techniques spécifiques pour chacune des disciplines étudiées. Mais il existe manifestement un dialogue étroit entre les différents procédés en jeu ici, avec une compétition pour reproduire le vivant de l'œil, par la présence d'un éclat. Avec virtuosité, les artistes exploitent au mieux les avantages de chaque technique, conscients de la puissance du regard. Les yeux, siège de la vie, possèdent d'ailleurs une bonne place dans les descriptions des images par les Anciens, notamment des tableaux. Ils insufflent la vie et véhiculent les émotions. Mais au-delà des différences techniques, les effets recherchés témoignent entre peinture, mosaïque et sculpture de recherches communes, tant sur la forme que l'orientation et le traitement de l'iris et de pupille. Le reflet et l'éclat de l'œil est plus facilement apporté par la peinture, mais copié habilement en mosaïque. Si parfois le regard peut sembler simple et d'une couleur unique, cela peut s'expliquer aussi par les limites des moyens à disposition : un atelier manquant de savoir-faire finit par simplifier l'œil par quelques touches de peinture monochrome, ou par une ou plusieurs tesselles sombres pour l'iris ou la pupille quand elle est représentée. Mais on doit souligner que jusqu'à la fin de l'Antiquité, pour des œuvres majeures, les artistes ont su rendre dans le détail, quand ils en avaient les moyens, le naturalisme de l'œil et surtout faire apparaître l'éclat du vivant, qui est le signe le plus recherché dans le regard. On terminera en soulignant que le reflet reste bien le point essentiel qui marque la vie dans l'œil. L'idée traverse la période antique et est encore vivace à la fin de l'Antiquité, comme en témoigne un passage de l'Histoire Auguste (vie de Pertinax), dans une anecdote révélatrice. Parmi les présages de la mort de Pertinax, on note en effet que le reflet a disparu de ses yeux prématurément : « Le jour même où il fut tué, on dit qu'on ne voyait pas dans ses pupilles les images réfléchies quand on les regardait<sup>71</sup> ». Cela explique pourquoi, depuis l'époque hellénistique jusque dans l'Antiquité tardive, les artistes les plus talentueux en sculpture, en peinture comme en mosaïque ont cherché à maintenir l'impression de brillant dans les yeux qu'ils représentaient, l'éclat étant le signe même de la vie.

E.M.-E.N.

---

<sup>71</sup> *Et ea die, qua occisus est, negabant in oculis eius pupulas cum imaginibus, quas reddunt spectantibus, visas (Historia Augusta XXXXX, trad. d'après A. Chastagnol).*



Fig. 1. Sperlonga. Groupe de Scylla. Le Compagnon d'Ulysse. Détail du visage.

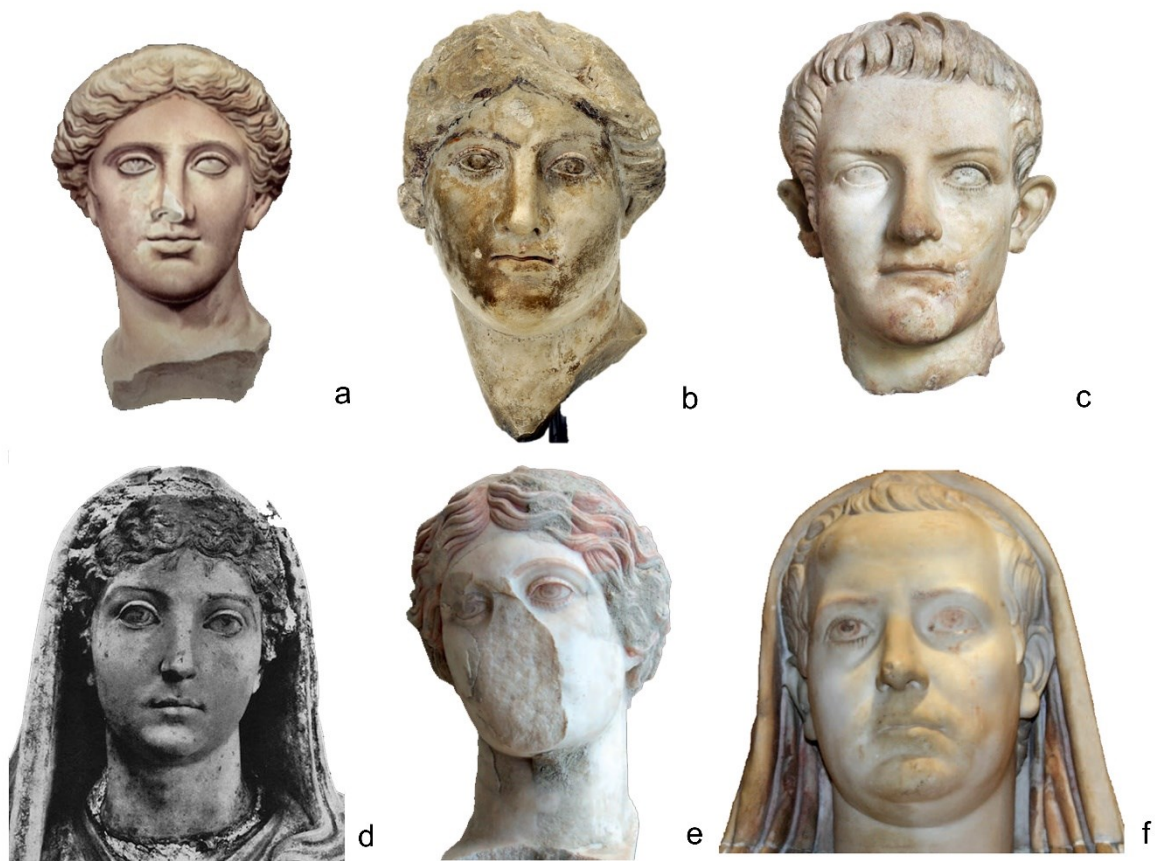


Fig. 2. Statues avec la cernure des yeux bien conservée : a. « Treu head » (aquarelle de G. Treu, 1884, British Museum) ; b. Portrait de Bérénice II, fin du III<sup>e</sup> s. av. J.-C. (Musée Royal de Mariemont) ; c. Portrait de Caligula (Glyptothèque de Copenhague) ; d. Livie de Boscoreale (Antiquarium de Boscoreale) ; e. Amazone de la *basilica noniana* d'Herculanum ; f. *Togatus* de Formia



Fig. 3. Faustine en Cérès de Bulla Regia, détail de l'œil (Musée du Bardo, Tunis).



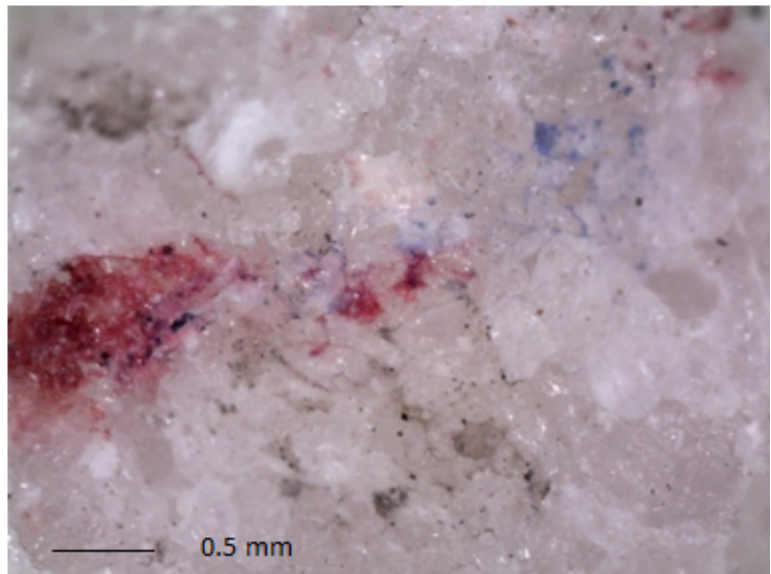
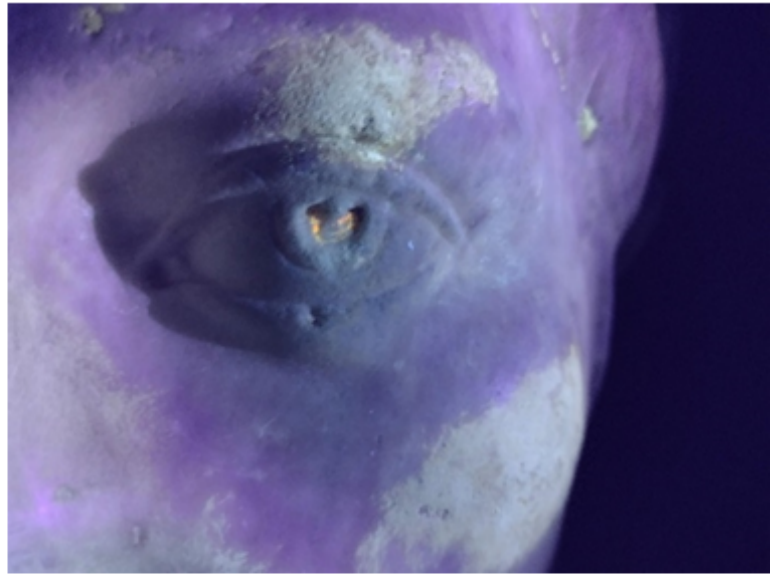


Fig. 4 Portrait colossal de Drusus (Musée Royal de Mariemont), détail de l'œil gauche observé en lumière UV avec fluorescence dans la pupille, micrographie de la zone de la pupille avec rouge et bleu.

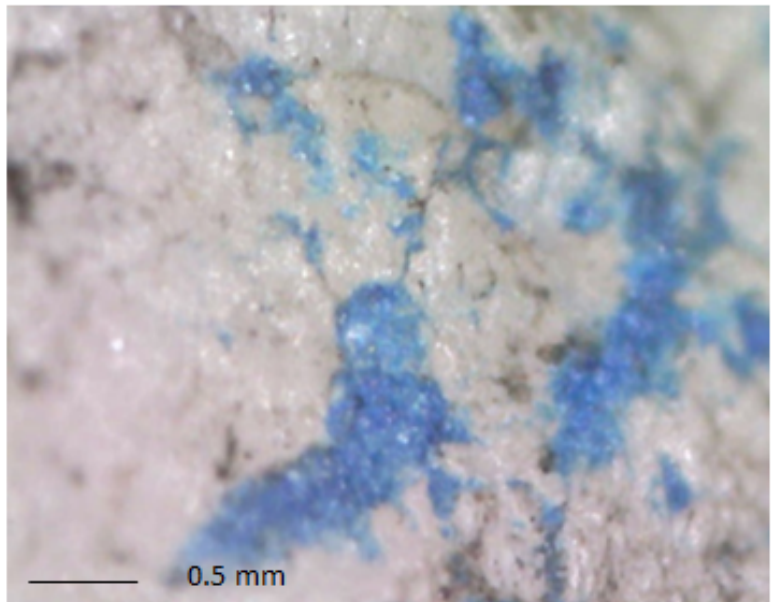
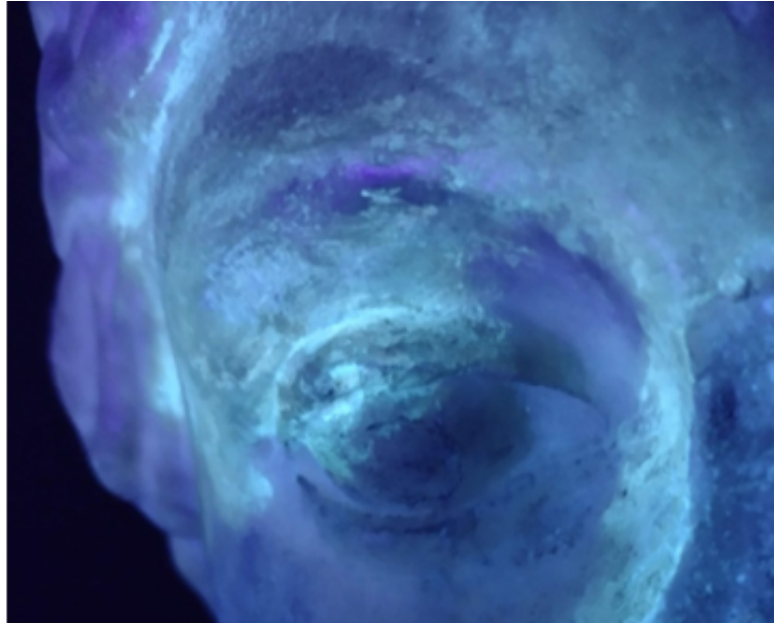


Fig. 5 Portrait attribué à Lucilla (Musée Royal de Mariemont), détail de l'œil gauche observé en lumière UV avec cernure en noir ; micrographie de la pupille avec du bleu.

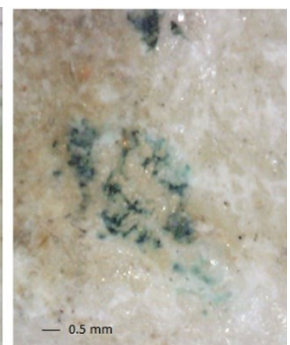
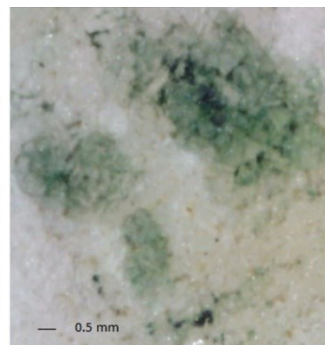
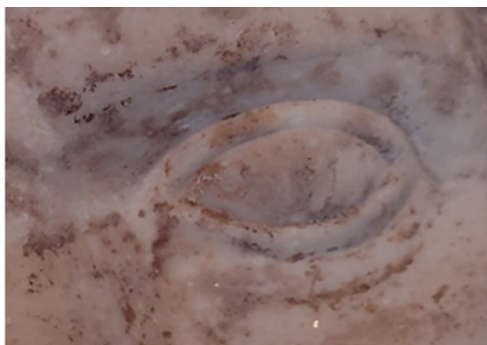


Fig. 6 Portrait masculin (Musée archéologique de Milan), détail de l'œil droit ; micrographie de la pupille avec du vert et du bleu.



Fig.7 Panayia Domus (Corinthe), Esculape avec yeux dorés (de Stirling 2008)





Fig. 8 Julia Domna (Musée du Bardo, Tunis) avec traces de peintures jaune ; détail de l'œil droit ; détail de l'œil de la statue équestre de Marc Aurèle (Musei Capitolini, Rome).

### Bibliographie

Adamantius, *Traité sur la physionomie*, 1-2, dans J.G.E. Hoffmann et R. Forster (éds.), *Scriptores physiognomici Graeci et Latini, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*, Leipzig, 1894.

BARATTE, FR., NERI, E. ET BÉJAOU, F., sous presse, Un militaire en Diomède : l'Hadrien controversé de l'odéon de Carthage, dans V. Gaggadis-Robin et G. Biard (éds.), *Actes des III<sup>es</sup> rencontres autour de la sculpture romaine (Arles, 8-9 novembre 2019)*, Bordeaux.

BEL, N., PARISELLE, CHR., PAGÈS-CAMAGNA, S., COQUINOT, Y. et TIMBART, N., 2014, Deux portraits chypriotes en calcaire polychrome, *Technè*, 40, p. 96-105.

BOURGEOIS, B., 2016, Les vies d'une reine. À propos des remaniements antiques de polychromie sur le portrait de Bérénice II à Mariemont, dans R. Van Den Hoff, F. Queyrel, E. Perrin-Saminadayar (éds.), *Eikones. Portraits en contexte. Recherches nouvelles sur les portraits grecs du V<sup>e</sup> au I<sup>er</sup> s. av. J.-C.*, Venosa, p. 151-168

BRADLEY, M., 2009, *Colour and Meaning in Ancient Rome*, Cambridge.

BRINKMANN, V. et SCHOLL, A. (eds.), 2010, *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*, Berlin.

BRØNS, C., HEDEGAARD, S.B., BREDAL-JØRGENSEN, J., BUTI, D. et PASTORELLI, G., 2020, The rarest blue: An exceptional find of lapis lazuli in the polychromy of a funerary portrait from ancient Palmyra, 62, 3, 2020, p. 506-520

CADARIO, M., 2008, La scultura e il modello romano, in M. Cadario et G. Sena Chiesa (éds.), *Lombardia romana. Arte e architettura*, Milano, p. 173.

CAMPORINI, E., 1979, *Sculture a tutto tondo del Civico Museo Archeologico di Milano provenienti dal territorio municipale e da altri municipia* (CSIR, Regio XI), Milan.

COLZANI, G., 2020, Ercole tipo Farnese e tipo Caserta: le repliche di formato colossale, *ACME*, 73:2, p. 71-96.

GRAND-CLÉMENT, A., 2011, *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des grecs anciens (VIII<sup>e</sup> – début du V<sup>e</sup> s. av. n. è.)*, Paris.

GUIDOBALDI, M.P., 2006, Una testa di Amazzone dipinta, *Forma Urbis*, XI:4, p. 4-7.

GUIMIERS-SORBETS, A.M., GUIMIER, A. et BOISLÈVE, J., sous presse, L'emploi du bleu égyptien sur quelques peintures du site de la Verrerie à Arles, premiers constats, *Actes de l'AFPMA 2017*.

LAHUSEN, G., 1979, Golden und vergoldete römische Ehrenstatuen und Bildnisse, *MDAI(R)* 85, p. 385-395.

LAHUSEN, G. et FORMIGLI, E., 2001, *Römische Bildnisse aus Bronze. Kunst und Technik*, Munich.

LA ROCCA, E., 2000, Divina ispirazione, dans S. Ensoli et E. La Rocca (éds.), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Rome, p. 1-37.

LIVERANI, P., 2014, Per una "Storia del colore". La scultura policroma romana, un bilancio e qualche prospettiva, dans P. Liverani et U. Santamaria (éds.), *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana*, Rome, p. 9-23.

ØSTERGAARD, J. S., 2018, Polychromy, sculptural, Greek and Roman, dans *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, DOI:10.1093/acrefore/9780199381135.013.8118.

NERI, E., sous presse, Les couleurs des portraits de la collection du Musée du Bardo, dans F. Baratte, F. Béjaoui et N. de Chaisemartin (éds.), *Catalogue raisonné des sculptures du Bardo* (Bordeaux)

PARDON-LABONNELIE, M., 2008, La dépréciation des yeux clairs dans les traités de physiognomonie gréco-romains, dans J. Wilgaux, V. Dasen (éds.), *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes, p. 197-206.

POLLINI, J., 2012, *From Republic to Empire: Rhetoric, Religion, and Power in the Visual Culture of Ancient Rome*, Norman.

POLLINI, J., 2013, Re-immaginando l'immagine di Calligola: un indagine fra l'uomo e il mito, dans G. Ghini (éd.), *Caligola: la trasgressione al potere*, Rome, p. 257-266.

QUEYREL, F., 2002, Les yeux de Laocoon, dans *Autour de l'œil dans l'Antiquité, approche pluridisciplinaire : table ronde (Lons-le-Saunier, 11-12 février 1994)*, Lons-le-Saunier, 2002, p. 77-82.

*Rediscovering Pompeii: exhibition by IBM-ITALIA (New York, IBM Gallery of Science and Art, 12 July-15 September 1990)*, 1990.

RESCIGNO, C., 2010, Cuma preromana nel Museo di Baia: temi e materiali, *MEFRA*, 122:2, p. 345-376.

RETIEF, F.J., STULTING, A. et CILLIERS, L., 2008, The Eye in Antiquity, *South African Medical Journal*, 98:9, p. 697-700.

ROCCOS, L.J., 1989, Apollo Palatinus: The Augustan Apollo on the Sorrento Base, *AJA*, 93:4, p. 571-88.

SKOVMØLLER, A., 2020, *Facing the Colours of Roman Portraiture. Exploring the Materiality of Ancient Polychrome Forms*, Berlin/Boston.

STIRLING, L.M., 2008, Pagan Statuettes in Late Antique Corinth. Sculpture from the Panayia Domus, *Hesperia*, 77, p. 89-161.

VERRI, G., OPPER, T. et DEVIESE, T., 2010, The 'Treu Head': a case study in Roman sculptural polychromy, *The British Museum Technical Research Bulletin*, 4, p. 39-54.

VON STADEN, H. 2012, *La théorie de la vision chez Galien : la colonne qui saute et autres énigmes*, *Philosophie antique*, 12, p. 115-155.