Ceci n'est pas un autel, ceci est un autel ! À propos de quelques jeux d'images rituelles à Rome

This is an altar, this is not an altar! About some Roman interplays of ritual images

Valérie Huet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/8502>

DOI : [10.4000/imagesrevues.8502](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.8502)

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Valérie Huet, « Ceci n'est pas un autel, ceci est un autel ! À propos de quelques jeux d'images rituelles à Rome », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 9 | 2020, mis en ligne le 01 décembre 2020, consulté le 16 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/8502> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.8502>

Ce document a été généré automatiquement le 16 mars 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Ceci n'est pas un autel, ceci est un autel ! À propos de quelques jeux d'images rituelles à Rome

This is an altar, this is not an altar! About some Roman interplays of ritual images

Valérie Huet

- 1 *Ceci n'est pas une pipe* n'est pas le titre du premier tableau de Magritte où se trouvent inscrits ces mots sous la représentation d'une pipe, puisque celui-ci ou plutôt la série de tableaux de 1929 est intitulée *La trahison des images*. La série est repensée en 1966 en apparaissant dans un autre tableau au titre évocateur *Les deux mystères* : le tableau *La trahison des images* repose alors sur un chevalet dressé sur les lattes d'un parquet dans une pièce, et sur le mur de fond ou dans l'espace au-dessus du tableau flotte une plus grande

pipe. C'est à la même époque, en mai et juin 1966, que René Magritte écrit deux lettres à Michel Foucault, suite à sa lecture de l'ouvrage *Les mots et les choses*. Il conteste dans la première son usage peu différencié des mots ressemblance et similitude :

« C'est me semble-t-il que, par exemple, les petits pois entre eux ont des rapports de similitude, à la fois visibles (leur couleur, leur forme, leur dimension) et invisibles (leur nature, leur saveur, leur pesanteur). Il en est de même du faux et de l'authentique, etc. Les « choses » n'ont pas entre elles de ressemblances, elles ont ou n'ont pas des similitudes.

Il n'appartient qu'à la pensée d'être ressemblante. Elle ressemble en étant ce qu'elle voit, entend ou connaît, elle devient ce que le monde lui offre.

Elle est invisible tout autant que le plaisir ou la peine. Mais la peinture fait intervenir une difficulté : il y a la pensée qui voit et qui peut être décrite visiblement. “Les Suivantes” sont l'image visible de la pensée invisible de Velasquez. L'invisible serait donc visible parfois ? À condition que la pensée soit constituée exclusivement de figures visibles. »¹

- 2 Et en 1973, Michel Foucault publie les deux lettres de Magritte à la fin de son ouvrage qu'il intitule, lui, *Ceci n'est pas une pipe*, livre qui propose des réflexions, analyses et pensées autour des tableaux de Magritte².
- 3 Commencer ainsi cet article avec le dialogue entre Foucault et Magritte, que l'on soit d'accord ou pas avec leurs propos, c'est interroger d'emblée le statut de l'image dans l'image, du tableau dans le tableau et le rôle de l'écriture, quand elle est présente, comme commentaire ou pas de l'image³, c'est questionner les similitudes et les ressemblances, ou encore les frontières floues entre les espaces de la peinture et celui de la « réalité » extérieure du spectateur. Ce n'est pourtant pas à des tableaux contemporains que je m'intéresserai, mais à des reliefs romains antiques et à leur potentiel de réflexivité. Et plus précisément, aux échos d'images et de rituels dans des images, à partir de trois monuments. Le premier est très connu puisqu'il s'agit d'un monument officiel public, l'*Ara Pacis* (Autel de la Paix) à Rome. Il me permettra de réfléchir d'une part aux résonances internes des images de l'enceinte et de l'autel même, d'autre part aux résonances externes avec les rituels qui étaient accomplis sur l'autel. L'image est-elle redondante avec le rituel ? Sert-elle d'*exemplum*, d'aide-mémoire en quelque sorte ? Je partirai des images des boîtes à encens sculptées dans la procession de la frise nord de l'enceinte, des reliefs dans/sur un relief. Sont-elles bien des méta-images ou plutôt permettent-elles à l'*Ara Pacis* de fonctionner comme une méta-image⁴ ? Le spectateur peut-il les comprendre comme une clé de lecture de quasi mises en abyme⁵ ? Le second monument conservé à Padoue a été choisi pour réfléchir à la réflexivité, aux similitudes entre le support, un autel, et le relief montrant un autel sculpté, à l'adéquation entre la fonction de l'autel et son ornement, et donc à son activation dans le rituel. Enfin, nous verrons comment le monument de Pouzzoles est exceptionnel par les images d'animaux qui ont glissé en sculpture sur l'autel représenté au sein d'une procession. Sont-elles un abrégé du bon accomplissement du rituel à Mars conduit en même temps que la procession dans laquelle elles apparaissent ou évoquent-elles une cérémonie accomplie dans un temps plus ancien ?
- 4 L'ensemble de l'article propose donc un éclairage sur les jeux complexes mis en avant par les sculpteurs et les commanditaires aussi bien au niveau rituel qu'au niveau iconique, sur les dialogues entretenus avec les spectateurs. Cela permettra, je l'espère, de répondre en partie à la demande des deux organisatrices de la journée de recherche et de ce dossier, Stéphanie Wyler et Giulia Puma, de réfléchir aux méta-images, mises en abyme et métalepses⁶.

Les *acerrae* de l'*Ara Pacis* : à propos d'échos et de sacrifice sanglant

Figure 1

Dessin de la proposition de reconstruction de l'Ara Pacis par Guglielmo Gatti, 1938.
D'après Orietta Rossini, *Ara Pacis*, Milan, Electa et Comune di Roma, 2006, p. 26.

Figure 2

Petite frise de l'autel avec la *pompa* des animaux, Ara Pacis, Rome.
D'après Orietta Rossini, *Ara Pacis*, Milan, Electa et Comune di Roma, 2006, p. 28.

Figure 3

Détail de la petite frise de l'autel avec la *pompa* des animaux (fig. 2), *Ara Pacis*, Rome.

D'après Friederike Fless, *Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs. Untersuchungen zur Ikonographie, Funktion und Benennung*, Mayence, Philipp von Zabern, 1995, pl. 2.2.

Figure 4

Détail de la frise nord de l'enceinte de l'*Ara Pacis*, Rome, avec un porteur d'une *acerra* et d'une patère, Rome.

D'après Orietta Rossini, *Ara Pacis*, Milan, Electa et Comune di Roma, 2006, p. 64.

Figure 5

Détail de la frise nord de l'enceinte l'*Ara Pacis*, Rome, avec un porteur d'une *acerra* et d'un vase, Rome.
D'après Orietta Rossini, *Ara Pacis*, Milan, Electa et Comune di Roma, 2006, p. 62.

Figure 6

Détail de l'*acerra* de la fig. 4.

D'après Mario Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor, University of Michigan, 1982, pl. II.24.

Figure 7

Détail de l'*acerra* de la fig. 5.

D'après Orietta Rossini, *Ara Pacis*, Milan, Electa et Comune di Roma, 2006, p. 63.

Figure 8

Panneau d'Énée sacrifiant la truie, enceinte de l'Ara Pacis, Rome.

D'après Orietta Rossini, *Ara Pacis*, Milan, Electa et Comune di Roma, 2006, p. 32.

- 5 L'Ara Pacis (Autel de la Paix)⁷ est un autel sacrificiel érigé par Auguste entre 13 et 9 av. J.-C. sur le champ de Mars à Rome. L'autel est enchâssé dans un écrin, ou plus exactement une enceinte (fig. 1)⁸. L'ensemble a reçu des décorations très élaborées correspondant à un programme iconographique précis. Le propos n'est pas d'exposer ici sa complexité, mais de montrer comment certaines images sacrificielles fonctionnent de manière interne et externe en écho les unes des autres⁹. En dehors des scènes renvoyant à l'histoire mythique de Rome et des *Iulii* (Juliens) sur les petits panneaux extérieurs de l'enceinte, sont évoquées, sur les deux longs côtés extérieurs de l'enceinte, la *pompa* (procession) qui se serait déroulée lors de la dédicace de l'autel avec la famille julienne, les prêtres et les grands sénateurs de Rome, et, sur l'autel même, d'autres *pompae*, telles celles des Vestales et des victimaires accompagnant les animaux au sacrifice. Cette dernière image (fig. 2) est composée d'animaux sacrificiels conduits par les *victimarii* (esclaves conduisant les victimes) reconnaissables à leur *limus* (sorte de pagne), d'autres esclaves portant des plats et des vases. La scène est délimitée par deux assistants habillés d'une tunique sur laquelle semble être nouée autour de la taille une étoffe. Le premier est plus petit et porte de la main gauche une boîte à encens (*acerra*), de la droite un vase. Du dernier, on ne distingue que l'instrument tenu de la main droite, un vase. Le premier porteur à l'*acerra* précède un *togatus* (citoyen en toge) et deux licteurs (fig. 3). On en trouve des échos, très intéressants pour notre propos, sur la frise nord de l'enceinte¹⁰. Deux assistants vêtus d'une tunique et laurés¹¹ portent une *acerra*, à savoir la boîte à encens. Celui en tête de la procession (fig. 4) est mêlé à ceux qu'on identifie comme des *Vilui epulones* (les 7 épulons, prêtres chargés d'organiser les banquets) et se trouve au second plan, tandis que le second (fig. 5) figure parmi les

XVui sacris faciundis (les 15 hommes chargés des livres sibyllins), tout en apparaissant au premier plan. Ils ont une attitude quasi-identique, le corps de face reposant sur la jambe gauche, la tête tournée de profil dans le sens contraire de la procession. Le premier (fig. 4) tient de la main droite l'*acerra*, et l'on voit un fragment de la patère qu'il doit tenir par son manche de la main gauche, même si la main et le manche sont masqués par les autres personnages au premier plan¹². C'est dans la main gauche que le second assistant tient l'*acerra* tandis qu'il porte de la main droite un vase (fig. 5). En soi, cette combinaison d'objets portés est déjà remarquable car, pour le spectateur d'images sacrificielles, elle énonce la complémentarité des deux personnages. En effet, habituellement, sont représentés un assistant avec un vase et une patère, et un autre assistant avec la boîte à encens. Sur la frise nord de l'enceinte, les deux instruments vase/patère sont séparés et l'*acerra* est dédoublée. Dans les deux cas, on a des instruments faisant allusion à la *praefatio*, l'offrande préliminaire de vin et d'encens par le sacrifiant qui invite la divinité au sacrifice. Si l'on parle de *praefatio*, et non de libation, c'est en raison du décor figurant sur les *acerrae*. Et c'est là l'écho de la frise de la *pompa* des animaux sur l'autel même (fig. 2). En effet, les deux *acerrae* font allusion à un sacrifice sanglant dans lequel le sacrifiant n'est pas représenté. Sur la première (fig. 6), le long côté montre un victimaire accompagnant un bovidé et un autre personnage difficilement discernable¹³ ; la figure sur le petit côté est encore moins bien conservée, et par conséquent encore moins lisible¹⁴. Mais avec le victimaire et la présence du bovidé, nous avons bien la représentation d'une *pompa* sacrificielle. La seconde *acerra* (fig. 7) dévoile sur le petit côté un personnage en tunique portant un plat (*lanx*), et le long côté met face à face, de part et d'autre d'un foyer (*focus*) allumé, un flûtiste (*tibicen*) en toge jouant de son instrument et un bovidé paré des ornements sacrificiels. Le personnage portant la *lanx* est également un écho, même si ce n'en est pas une réplique, du personnage en tunique sur la scène montrant le sacrifice dit de la truie par Énée à son arrivée sur le sol italique (fig. 8)¹⁵. Sur le relief de l'autel (fig. 2), les porteurs de plats sont tous des esclaves, torse nu, habillés seulement du *limus*. Dans la procession des prêtres sur l'enceinte, seules ces images figurant sur les *acerrae* évoquent un sacrifice dit sanglant. La petitesse de leur sculpture est équivalente à une partie des décors sculptés sur l'autel même. Le personnage qui tient cette *acerra* (fig. 5), par ses habits, les instruments qu'il porte et son attitude, renvoie à celui représenté à droite sur la petite frise de l'autel (fig. 3). Il est dommage que, sur cette dernière, l'*acerra* n'ait pas été sculptée.

- 6 Les autres éléments qui renvoient au sacrifice sanglant sur l'*Ara Pacis* sont les bucranes suspendus à des guirlandes. Ceux-ci sont représentés au dos de l'enceinte, à la partie supérieure, mais pas sur l'autel même. Une patère figure sur chaque panneau au-dessus de la guirlande entre deux bucranes. Patères et bucranes sont les signes symboliques du sacrifice, évoquant ainsi la *praefatio* offerte par le sacrifiant et le sacrifice de bovidés.
- 7 En résumé, il semble que l'image dans l'image fonctionne à plusieurs niveaux : l'autel à l'intérieur de l'enceinte, un des porteurs d'*acerra* de la frise nord avec celui de la petite frise de l'autel, les images des *acerrae* renvoyant à la fois au sacrifice mythique d'Énée, même si ce n'est pas le même animal qui est conduit au sacrifice, et au sacrifice dit « réaliste » ou « narratif » de la dédicace de l'autel qui est sculpté sur l'autel même. Et ces images fonctionnent aussi avec les sacrifices « réels » qui avaient lieu à l'*Ara Pacis*. L'absence de sacrifiant à proprement dit sur les reliefs des frises nord et sud joue avec l'absence de sacrifiant « performant » sur la petite frise des animaux sur l'autel¹⁶ et

avec la présence de « réel » sacrificiant à l'autel lors des cérémonies. L'activation de l'autel abolit alors les frontières des espaces et des temps, les divers prêtres et la *domus* d'Auguste des frises de l'enceinte entourant physiquement, matériellement le sacrificiant et ses acolytes « réels » ; le sacrificiant est sommé en quelque sorte par le monument de suivre le modèle de *pietas* initié par Énée sur le sol italique en couvrant sa tête d'un pan de sa toge. Sans les effets méta-figuratifs provoqués par les sculptures sur les *acerrae*, le spectateur ne pourrait comprendre la procession comme une *pompa* d'un sacrifice sanglant. Ceci est d'autant plus ironique que l'*acerra* est censée ne contenir que des grains d'encens. Les images des *acerrae* sont alors des tropes, des déclencheurs d'autres images et performances existant dans la mémoire des spectateurs antiques. Car qui dit que tout spectateur pouvait pénétrer à l'intérieur de l'enceinte ?

L'autel cylindrique de Padoue : jeu entre réalité et illusion ; à propos d'autels, de bucranes et de guirlandes

Figure 9a

Autel de Padoue, Museo civico, inv. N° 669.

© Yvan Maligorne.

Figure 9b

Autel de Padoue, Museo civico, inv. N° 669.
© Yvan Maligorne.

Figure 9c

Autel de Padoue, Museo civico, inv. N° 669.

© Yvan Maligorne.

- 8 Le deuxième exemple de jeux d'images que je prendrai est nettement moins connu et il opère différemment. Je suis partie de l'interrogation suivante : comment est représenté l'autel dans les scènes sacrificielles sculptées sur des autels ? Il peut être identique (mais c'est finalement relativement rare) comme il peut adopter une forme différente, qu'elle soit monumentale ou mobile, tel le *focus*. Le plus bel exemple que j'ai trouvé concernant l'écho, l'image dans l'image, est l'autel cylindrique de Padoue (fig. 9a-b-c), en marbre de Carrare, qui a été mis au jour lors des fouilles sous la place Cavour en août 1927. Il est conservé au musée civique de Padoue (inv. n° 669)¹⁷. Il date probablement de la seconde moitié du 1^{er} s. av. J.-C. Toutefois, nous allons voir que les échos ne signifient pas réplique. En effet, le sculpteur semble s'être attaché à montrer un autel de forme cylindrique, même s'il n'a pas les mêmes proportions puisque celui représenté est plus large que haut. Mais cela peut être une illusion optique, car l'aspect circulaire provient en grande partie du relief sculpté sur une forme cylindrique, qui oblige le spectateur à tourner autour du monument et à voir l'image en continu. Il y a donc une similitude de fait entre les deux autels, mais pas une coïncidence, ni une réplique miniature. L'image sculptée présente, de part et d'autre de cet autel, deux personnages habillés d'une tunique courte resserrée à la taille. À gauche, l'assistant semble tenir ouverte une boîte à encens. À droite, l'autre assistant tient l'animal sacrificiel. Là encore, comme sur les *acerrae* de l'*Ara Pacis*, aucun sacrifiant n'est visible, ce qui est relativement rare si l'on considère l'ensemble des images sacrificielles retrouvées à Rome et en Italie. La scène est encadrée et délimitée par deux bucranes à la chair encore visible qui se retrouvent côte à côte sur ce que l'on imagine être la face postérieure de l'autel. Des bandelettes sont accrochées autour des oreilles en dessinant un U sur les fronts des animaux. Par

contre, la guirlande qui est suspendue entre les deux bucranes et qui est surmontée d'une rosace à quatre pétales est nouée avec un nœud d'Hercule situé au-dessus des cornes des animaux¹⁸. Sans que ce soit un nœud d'Hercule pour la guirlande sur l'autel sculpté, il y a un effort de représenter une petite guirlande passant au-dessus des cornes du bucrane. Guirlande et bucrane diffèrent toutefois : ce dernier semble en partie décharné, sans pour autant être identique au type des bucranes décharnés de l'*Ara Pacis*.

- 9 Deux temps éphémères différents sont donc évoqués, figés par la pierre en ce qui concerne les bucranes : celui de la suspension des bucranes peu après la séparation de la tête du corps du bovidé, donc peu de temps après la mise à mort, et celui de bucrane ayant desséché sur l'autel. L'autel dans l'autel commémore ainsi par sa décoration un temps plus ancien que celui de l'autel même, et prédit en même temps le futur inexorable des bucranes plus en chair. Cela ne fonctionne pas pour la guirlande sur le petit autel, ou en tout cas sa petitesse et sa diversité ne disent pas qu'elle est fanée.
- 10 L'histoire se complique, car qui ne dit que d'autres guirlandes et d'autres bucranes n'étaient pas en jeu ? En effet, d'après les sources littéraires, de « réelles » guirlandes et de « réels » bucranes étaient accrochés sur les autels en souvenir d'un sacrifice réalisé, bien accompli et donc accepté par la divinité à laquelle il était offert. L'éphémère de ceux-ci est donc transcrit dans la pierre en deux états, deux temps. Le monument n'invite-t-il pas le spectateur à considérer ces trois temps ? J'argumenterai que l'absence de la représentation du sacrifiant incite le spectateur, qu'il soit moderne ou antique, à « activer » l'autel en le complétant avec un sacrifiant, patère dans la main, faisant acte de *praefatio*, en versant du vin et en égrenant de l'encens au-dessus des flammes de l'autel et en prononçant une prière. Ainsi, l'économie iconique de la scène de l'autel conjuguée avec l'adéquation de l'image avec son support appelle à sortir du cadre pour convoquer d'autres acteurs. La mémoire imaginaire ou le souvenir sont à l'œuvre grâce au procédé métafiguratif et à la mise en abyme.

Un monument de Pouzzoles : les animaux de *suouetaurilia* (suovétauriles) en méta-images

- 11 Le troisième monument que je propose comme base de réflexion est presque inconnu, car il a été retrouvé dans des fouilles relativement récentes. Il se trouve dans le nouveau musée archéologique des Champs Phlégréens à Baia.

Figure 10

Bloc sculpté de Pouzzoles, Baia, Musée des Champs Phlégréens.

© Valérie Huet, sur la concession du Parc archéologique des Champs Phlégréens - Ministère italien pour les Biens et les activités culturelles et le tourisme.

Figure 11

Détail du bloc sculpté de Pouzzoles, Baia, Musée des Champs Phlégréens.

© Valérie Huet, sur la concession du Parc archéologique des Champs Phlégréens - Ministère italien pour les Biens et les activités culturelles et le tourisme.

Figure 12

Détail du bloc sculpté de Pouzzoles, Baia, Musée des Champs Phlégréens.

© Valérie Huet, sur la concession du Parc archéologique des Champs Phlégréens - Ministère italien pour les Biens et les activités culturelles et le tourisme.

- 12 Il s'agit d'un bloc sculpté (fig. 10) trouvé dans les fouilles conduites à Rione Terra, à Pouzzoles, dans l'aire du forum, pas très loin du temple d'Auguste, mais en réemploi dans une structure du haut Moyen Âge¹⁹. Le bloc est cassé aux deux extrémités. Nous avons une procession de *togati* à gauche et un autre *togatus* à droite. Les togas sont amples et exhibent beaucoup de plis, voulant montrer ainsi l'appartenance des citoyens à l'élite romaine. Les dix personnages de gauche sont répartis sur deux plans et deux ou trois d'entre eux tiennent dans leur main gauche un *volumen*, peut-être un rouleau de prières. Deux personnages au premier plan sont de plus petite taille, ce qui doit indiquer leur jeunesse. Si certains hommes semblent en mouvement, un des pieds levé, celui qui est le plus proche de l'autel est statique, les pieds bien posés sur le sol. Il brandit un objet de la main gauche qui ressemble à une torche. Un espace relativement grand est laissé vide entre ce *togatus* et l'autel. De l'autre côté, l'espace entre l'autel et le *togatus* est moins grand, rompu en partie par le geste que celui-ci effectue. En effet, il lève vers l'autel une branche, peut-être du laurier. L'autel est lui-même monumental, s'élevant au-dessus des personnages. Et il est sculpté en haut relief, se détachant bien du fond et donnant une impression de profondeur, le mettant à l'avant-plan par rapport au spectateur. Deux victoires portent une couronne²⁰, sur la face principale de l'autel. Elles sont flanquées de chaque côté de reliefs dits ornementaux que l'on retrouve dans les décors augustéens²¹. Le dessus de l'autel est très détaillé également, avec les denticules de la corniche, les *pulvini* sur les côtés, les patères vues de dessus qui alternent avec les bucranes. Mais là ne s'arrêtent pas les sculptures de l'autel. Si nous nous plaçons en tant que spectateur ou encore à la place d'un *togatus* appartenant à la *pompa* à gauche, nous apercevons la tête et l'avant-corps d'un taureau sculptés sur

l'autel (fig. 11). Immédiatement le réflexe est de regarder l'autre côté et le spectateur est récompensé : apparaissent superposées deux têtes d'animaux, celle d'un porc, ou plus exactement d'un verrat, et celle d'un bélier (fig. 12). La sculpture de ces trois animaux renvoie à un sacrifice spécifique, celui des *suouetaurilia* offert à Mars en début ou en fin de campagne militaire, de recensement, ou encore pour une lustration d'un espace ; dans tous les cas, il s'agit d'une demande de protection²². Combinée avec les allégories des victoires portant une couronne, nous sommes dans la célébration probable d'une victoire militaire d'une part, d'une protection d'autre part.

Figure 13

Base avec représentation de la *pompa* d'un sacrifice de *suouetaurilia* à l'occasion d'un recensement, Paris, Musée du Louvre, MA 1096.

- 13 Ce qui est intéressant, c'est que le relief fonctionne en quelque sorte comme un rébus. Au lieu d'avoir le taureau, le bélier et le verrat participant à la *pompa*, ils apparaissent comme décor d'un autel tronqué²³. Il est vrai que nous sommes plus habitués à voir les animaux au sein de la *pompa*, comme par exemple sur la base conservée au Musée du Louvre qui représente le double suovétaurile offert à l'occasion d'un *census*, recensement des citoyens romains sur le champ de Mars, considéré pendant longtemps comme offert par Claude et Vitellius, et maintenant comme celui d'Auguste et de Tibère en 14 apr. J.-C., en raison notamment de la chevelure des *togati* (fig. 13)²⁴. Le bélier placé entre le verrat et le taureau donne l'impression d'avoir sa tête au-dessus de celle du verrat, même si elle est en retrait. C'est cette illusion qui est rendue par la superposition des deux têtes d'animaux sur l'autel du monument de Pouzzoles. Hormis le relief de Pouzzoles, un seul monument montre les animaux des *suouetaurilia* complètement séparés de la procession des hommes. En effet, à une date postérieure, les *anaglypha traiani* ou *hadriani* (balustrades de Trajan ou d'Hadrien)²⁵, présentent, sur les faces internes, également seuls les animaux des *suouetaurilia*, sans présence de victimes et d'assistants. Ils sont toutefois en procession, sculptés de profil, dans l'ordre croissant, d'abord le verrat, puis le bélier, enfin le taureau. Ils sont ornés des parures sacrificielles. Les deux processions décorent le dos de reliefs complexes ne montrant pas de scènes sacrificielles.
- 14 Sur le monument de Pouzzoles (fig. 12), seule une *infula* semble orner la tête du cochon. L'image dans ou sur l'image, ici sur l'autel, fonctionnerait alors comme un complément d'informations, informations que nous ne pouvons pas totalement décoder. Ou plus

exactement comme un glissement d'images, comme si les animaux de la *pompa* avaient glissé sur l'autel. Pour une fois, ce ne sont pas des animaux sous forme de bucranes, c'est-à-dire déjà sacrifiés, mais sur le point d'être sacrifiés qui sont sculptés sur l'autel. La bandelette du verrat permet d'insister là-dessus. En effet, les sources littéraires et les images montrent que les animaux sont dépouillés de leurs parures sacrificielles (*infulae*, *vittae* et *dorsuale*) pour la mise à mort²⁶. Il y a sur le relief de Pouzzoles un jeu sur le rituel et sur la symbolique de l'autel qui permet par le fumet de faire passer les offrandes des citoyens aux divinités romaines, tout en esquissant une hiérarchie entre dieux, hommes et animaux.

Figure 14

Relief du laraire de L. Caecilius Iucundus à Pompéi.

© Valérie Huet, sur la concession du Parc archéologique de Pompéi – Ministère italien pour les Biens et les activités culturelles et le tourisme.

- 15 Cette image de Pouzzoles avec les animaux sculptés sur l'autel m'a fait immédiatement penser aux querelles qui se sont déroulées à propos de l'animal représenté sur le relief du laraire de L. Caecilius Iucundus à Pompéi (fig. 14) et sur lequel j'ai déjà écrit²⁷. Je reprends ici la description qui se voulait la plus objective possible. Sur le relief, figurent dans la moitié gauche plusieurs monuments penchés vers la gauche : à l'extrémité, une porte ou un arc ; puis un temple tétrastyle sur haut podium ; le fronton comporte une couronne, probablement de chêne, donc une *corona ciuica* ; les battants de porte décorés semblent ouverts. De part et d'autre de la *krépis* (soubassement à degrés) du temple, deux bases hautes sont surmontées de deux cavaliers presque identiques qui semblent nus ; leur bras droit est étendu, la main déployée, alors que leur autre bras semble baissé de manière à maintenir leur équilibre sur l'animal, ou à tenir la bride. Devant les degrés, dans une position centrale par rapport au temple, est représentée une large base sur laquelle apparaît un petit autel d'où semble jaillir une grande flamme. Presque au centre de la frise, flottant dans l'espace, un vase de profil dont le pied couvre une partie de la patère à long manche qui, elle, est présentée vue de dessus. À droite, reposant sur la ligne du sol définie par le rebord, un monument qui ne montre cette fois-ci aucun basculement : s'élevant sur trois degrés, la structure est composée de deux pilastres entourant la représentation d'un animal de profil orné d'un *dorsuale* (bande d'étoffe entourant son poitrail) ; au-dessus, un plan horizontal se terminant en sorte de volutes de chaque côté, desquels semblent partir deux éléments verticaux reliés entre eux, comme pour former une voûte ; au milieu, comme posé sur le plan horizontal, un buste humain encadré soit de longs cheveux, soit d'un voile. La partie droite du relief semble contenir une ligne de sol interne. Néanmoins, c'est au-dessus de celle-ci que flottent un animal paré aussi d'un *dorsuale* et un homme qui l'accompagne ; ce dernier est face à nous, il est torse nu, un pan de son *limus* est visible sous le poitrail de l'animal ; sa main droite repose sur l'animal, de l'autre main, il tient un maillet. À l'extrême droite, trois instruments sont représentés les uns au-dessus des autres : un

seau à anse qui, lui, est bien sur la ligne du sol interne à l'image, un couteau et un plat vu de dessus.

- 16 Les bâtiments sur la partie gauche sont identifiables : il s'agit notamment du temple de Jupiter capitolin de Pompéi après le séisme de 63 apr. J.-C.²⁸ Mais les chercheurs se sont opposés sur l'identification du monument que j'ai décrit prudemment, à droite, entre des instruments sacrificiels. Certains archéologues ont essayé de retrouver la trace de l'autel. D'autres se sont interrogés pour savoir s'il s'agissait d'un autel sculpté ou d'une table (*mensa*). Et les deux objets principaux de dispute sont la tête voilée et l'animal. Sans en donner toutes les versions et saveurs, une des questions est de savoir si l'animal est sculpté sur un autel ou s'il s'agit d'un animal « réfugié » sous une *mensa*, par peur lors du tremblement de terre ; et s'agit-il du même animal qui est représenté à droite au-dessus de la ligne du sol avec son victimaire ? Quant au buste, est-ce l'image maladroite d'un sacrifiant derrière un autel ou un buste sculpté posé sur le monument qui représenterait une divinité voilée ? Et quelle divinité ? Ici il est difficile de trancher dans les hypothèses plus ou moins alambiquées qui ont été produites par les chercheurs modernes sur lesquelles je ne reviendrai pas. Je dirai juste que les deux animaux me semblent différents, celui qui flotte renvoyant plutôt à un bovin et celui sur l'autel plutôt à un cochon. Et j'ai du mal à croire à la représentation d'un animal réfugié sous une table. Ce qui est sûr, c'est qu'il y a ici des jeux d'images que nous ne pouvons guère comprendre, nous spectateurs contemporains, même si nous saisissons bien qu'il y a juxtaposition entre la mémoire du forum de Pompéi lors du tremblement de terre et des signes iconiques d'une scène sacrificielle. S'il y a méta-image, elle n'est pas simple à percevoir.

Figure 15

Détail du relief dit Medinaceli avec Victoire sur le char du triomphateur, Cordoue, collection de la Duchesse de Cardona.

Figure 16

Détail du relief dit Medinaceli avec Victoire tenant la *corona ciuica*, Cordoue, collection de la Duchesse de Cardona.

Figure 17

Détail du relief dit Medinaceli avec la « *tensa* », Cordoue, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 2000.24.A

Figure 18

Détail du relief dit Medinaceli avec Mars, Cordoue, collection de la Duchesse de Cardona.

- 17 Si je reviens au bloc de Rione Terra (fig. 10) et à la sculpture sur la face principale de l'autel, à savoir les victoires portant la couronne, il me semble important de souligner que certaines figures semblent plus appropriées que d'autres pour être des images dans des images. Et les Victoires s'y prêtent tout particulièrement, notamment en ornant les chars triomphaux. Je prendrai pour seul exemple les reliefs Medinaceli²⁹. Sur le char triomphal (fig. 15), il y avait probablement une paire de Victoires ; celle qui subsiste semble voler pour accrocher un bouclier au trophée érigé. Elle fonctionne en résonance avec une autre Victoire représentée dans la procession sacrificielle elle-même (fig. 16). Celle-ci tient une couronne de chêne, une *corona ciuica*. Mais les images dans les images les plus célèbres appartenant à cet ensemble complexe de reliefs sont celles qui ornent un autre char, celui dit de la *tensa* (fig. 17)³⁰ : comme devant un temple, Énée porte son père Anchise sur une de ses épaules tout en tenant de l'autre main son fils Ascagne ou Iule. Devant lui, est sculpté le symbole de la truie allaitant ses petits, présage qui désignait à Énée qu'il devait fonder une ville à cet endroit après avoir sacrifié à Junon ou aux Pénates la truie blanche et ses porcelets³¹. De l'autre côté de cette *tensa*, apparaît Romulus tropéophore ou tenant le *palladium*. Ces images constituent une synthèse ou résumé de l'histoire mythique de Rome et des ancêtres renommés de la famille des *Iulii*, en résonance avec beaucoup d'autres images produites à l'époque augustéenne. Elles convoquent donc la mémoire du spectateur, son savoir historique de Rome, du pouvoir de la famille julienne de l'origine mythique à Auguste, mais elles appellent également au souvenir visuel d'autres images contemporaines. Par jeu d'associations et de citations visuelles, l'imaginaire du spectateur agit et crée des mises en abyme. Ces images fonctionnent alors bien comme des méta-images. La dernière image dans une image qui figure sur cette série de reliefs est l'épïsème qui orne le bouclier de

l'*imperator* interprété comme Mars (fig. 18). Mais ce qui m'interpelle c'est le geste de Mars, geste rare dans la série des reliefs sacrificiels provenant de Rome et d'Italie : il tient une branche au-dessus du corps du bovidé. Cela est généralement interprété comme un signe de purification³². Et si l'on revient à la *tensa* (fig. 17), le *togatus* qui la suit brandit également dans sa direction une branche de lauriers, même si sa tête est tournée dans le sens inverse à la procession. Et l'on retrouve une branche tenue dans la main droite du triomphateur dans le char (fig. 15). Sur la petite frise de l'autel de l'*Ara Pacis* (fig. 2), c'est un *victimarius* qui tient une branche de laurier au-dessus d'un animal. Si je reviens au bloc de Rione Terra (fig. 10 et 12), la branche est brandie par un *togatus* en direction de l'autel, mais coïncide aussi avec les deux têtes animales sculptées sur l'autel. On pourrait donc avoir une superposition de sens et d'images ou un croisement de deux images, la purification vers l'autel, celle vers les animaux sacrificiels, tout en ayant une allusion à un triomphe. Cela irait parfaitement bien avec l'interprétation de Claudia Valeri et Fausto Zevi qui pensent que le bloc appartient à un autel, probablement une des *arae Augusti* mentionnées dans les tablettes pompéiennes, et que la scène représente la cérémonie de la consécration de l'autel même³³. La sculpture des animaux des *suouetaurilia* sur l'autel évoquerait alors l'idée d'une protection et redéfinition d'un espace, espace au sein duquel a été édifié l'autel, le support de l'image. Et le geste isolé du *togatus* à droite de l'autel, la scénographie de l'autel sur l'autel, c'est-à-dire sa mise en image isolée en partie des *togati*, sa grandeur monumentale font qu'il est très probable que le rituel représenté corresponde à la cérémonie de consécration de l'autel, dans un temps différent de celui du sacrifice des *suouetaurilia* pour la protection de l'espace. On aurait donc ici un jeu d'image dans l'image, de rituel dans un autre rituel, de mises en abyme d'images et de rituels.

Figure 19

Une boîte de « Vache qui rit ».

© Valérie Huet.

- 18 Que peut-on conclure de ces divers exemples sur le fonctionnement des images dans les images, des emboîtements, des enchâssements, de ce qui est désigné sous le nom de méta-images avec toute la réflexivité que cela implique ? Il me semble qu'à Rome, sur les reliefs, les jeux d'images dans les images correspondent parfois à des effets de miroirs, ou encore à des décalages volontaires de reflets. Ce peut être également des dédoublements de signes et de référents, ou un ajout de strates de sens, voire des inversions, parfois des mises en boîte hiérarchiques comprenant également des hiérarchies inversées. Ces jeux d'images fonctionnent à la fois de manière interne et externe, à savoir en écho et résonance ou dissonance avec d'autres images et représentations imagées liées à l'imaginaire du spectateur. Ils résonnent aussi avec les sacrifices qui se déroulaient dans l'espace autour des autels dans les sanctuaires. Ces jeux sont voulus consciemment par les sculpteurs et/ou commanditaires. Cela ne signifie pas pour autant que l'on peut parler de pensée méta-figurative, sauf si l'on en parle comme réflexion des modernes. Dernier élément : certaines figures, je l'ai souligné, se prêtent davantage que d'autres à orner des images dans des images, telles les Victoires. J'ai parlé ici des reliefs et d'un de mes domaines de recherche privilégié, les images sacrificielles. Toutefois je tiens à préciser que, si l'on regarde les stucs en reliefs, ceux-ci me semblent fonctionner plus comme les peintures et les mosaïques, en privilégiant notamment des effets de miroirs, dont certains exemples sont présentés dans la contribution de Stéphanie Wyler dans ce dossier. Et je ne peux résister à terminer ce montage moderne en guise de clôture (fig. 19) : des bucranes modernes, c'est-à-dire des « vaches qui rient à l'infini » ...

NOTES

1. René MAGRITTE, « Deux lettres de René Magritte », dans Michel FOUCAULT, *Ceci n'est pas une pipe*, St. Clément-La-Rivière, Fata Morgana, 1973, réédité en 1986, p. 85-86.

2. M. FOUCAULT, *Ceci n'est pas une pipe*, op. cit.

3. Toutefois je ne développerai pas dans cet article cet aspect, étant donné que les trois exemples que j'ai choisis pour ma démonstration sont anépigraphes. Voir mon article à paraître « Le sacrifice romain en image ou des questions de perception de rituels : à propos de la visibilité de l'autel et de ses images », dans Anne-Françoise JACCOTTET (éd.), *Rituels en image - Images de rituel*. Actes du colloque international d'iconographie et d'histoire des religions, Genève 12-14 mars 2015 (Collection EGeA), Bern, Peter Lang, 2020.

4. Sans avoir lu extensivement les diverses recherches qui ont été consacrées aux méta-images, il me semble que plusieurs définitions semblent coexister pour la méta-image : entre autres, une première correspond à une image dont l'existence dépend d'une autre image, donc une image dans l'image, qui peut être le même medium ou pas ; une seconde désigne l'ensemble de l'image qui ne peut être méta-image que parce qu'elle englobe une image plus petite en son sein. Dans les deux cas, la méta-image induit une réflexion sur sa production iconique, ses citations internes et externes. La méta-image tient compte de ce qui l'entoure également, à savoir le cadre par exemple pour des peintures. Pour mon propos, je retiendrai qu'il y a méta-image ou des effets méta-figuratifs quand il y a des jeux volontaires d'images imbriquées produisant une réflexivité ;

la méta-image comprend donc les mises en abyme et métalepses. Voir l'essai historiographique de Giulia PUMA en guise d'introduction de ce dossier : « Les images dans les images — Antiquité et Moyen Âge » (<https://journals.openedition.org/imagesrevues/8727>), et l'article de Stéphanie WYLER, « *Pictor in tabula* ? Jeux de peintres et effets méta-figuratifs dans les images romaines » toujours dans ce dossier (<https://journals.openedition.org/imagesrevues/7967>).

5. Par mise en abyme, j'entends la représentation d'un médium à l'intérieur du même médium, un relief dans un relief ou une peinture dans une peinture, par exemple, avec parfois un effet de miroir. Jaś Elsner s'est interrogé récemment avec brio sur les mises en abyme efficaces, mais complexes, à l'œuvre sur les sarcophages romains : Jaś ELSNER, « Ornament, figure and *mise en abyme* on Roman Sarcophagi », dans Nicholas DIETRICH, Michael SQUIRE (éd.), *Ornament and Figure on Greek and Roman Art*, Berlin, De Gruyter, 2018, p. 353-391.

6. Je remercie infiniment Stéphanie Wyler et Giulia Puma qui m'ont invitée à cette journée de recherches, et qui m'ont forcée à m'attarder sur ce vocabulaire quelque peu abscons de méta-image et de métalepse. La métalepse, comme l'expose parfaitement Stéphanie Wyler, est ce qui déborde du cadre, abolit la frontière entre l'espace de celui qui est représenté et de celui qui représente et par conséquent de celui qui voit : cf. Stéphanie WYLER, « Pierre, feuille, ciseaux. Cadrer la nature dans la peinture romaine de paysage », *Cahiers « Mondes anciens »*, (en ligne) 9 | 2017, mis en ligne le 09 mars 2017, URL : <http://journals.openedition.org/mondesanciens/1873> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/mondesanciens.1873> ; ead., « Trompe-l'œil et métalepse dans la peinture romaine », dans Gaëlle HERBERT DE LA PORTBARRÉ-VIARD, Renaud ROBERT (éd.), *Architectures et espaces fictifs dans l'Antiquité*, Bordeaux, Ausonius, 2018, p. 65-84. Sur la question des cadres, lire également le volume brillant de Verity PLATT, Michael SQUIRE (éd.), *The Frame in Classical Art, A Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

7. Pour la bibliographie jusqu'en 1995, voir Friederike FLESS, *Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs. Untersuchungen zur Ikonographie, Funktion und Benennung*, Mayence, Philipp von Zabern, 1995, kat. 8, p. 104, pl. 14.1. Je me référerai notamment à Mario TORELLI, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor, University of Michigan, 1982, p. 27-61, pl. II.1-32.

8. Sur l'enceinte comme cadre physique délimitant l'espace sacré et délimitant l'expérience physique et visuelle des spectateurs, voir Jaś ELSNER, « Cult and Sculpture : Sacrifice in the *Ara Pacis Augustae* », *The Journal of Roman Studies*, 81, 1991, p. 50-61 ; Verity PLATT, Michael SQUIRE, *The Frame in Classical Art*, op. cit., p. 81-82.

9. En analysant les décors de rinceaux sur la partie inférieure de l'enceinte, Gilles Sauron a déjà démontré les échos et renvois entre les panneaux, accomplis notamment à des fins idéologiques et politiques : Gilles SAURON, *L'histoire végétalisée : ornement et politique à Rome*, Paris, Picard, 2000. Un exemple de reprise du motif de la louve et des jumeaux est par ailleurs évoqué par Stéphanie Wyler dans ce dossier.

10. Il faut noter que la petite frise se trouve, dans la restitution actuelle, sur la partie extérieure du côté latéral du couronnement de l'autel, directement en parallèle avec la frise nord de l'enceinte.

11. Les habits ne sont pas identiques : l'assistant en tête de la frise (fig. 3) a une tunique nouée autour de la taille tandis que le second a au-dessus de la tunique une étoffe qui est nouée autour de la taille et qui descend jusqu'à la hauteur des genoux. Tous les deux ont un *mantele* ou serviette à franges reposant sur l'avant-bras droit.

12. Mario TORELLI, *Typology*, op. cit., p. 45 ; Friederike FLESS, *Opferdiener und Kultmusiker*, op. cit., p. 19.

13. Pour Mario Torelli, il s'agirait d'un *togatus* : Mario TORELLI, *Typology*, op. cit., p. 45. Toutefois, il me semble qu'il porte un plat sur son épaule de la main gauche.

14. Mario Torelli (*Typology*, *op. cit.*, p. 45), propose un assistant avec un point d'interrogation. Il est difficile de discerner sur la photographie et sur le monument même, mais je me demande si ce ne serait pas la représentation d'une Victoire.

15. Voir par exemple, Alexandra DARDENAY, *Les mythes fondateurs de Rome. Images et politique dans l'Occident romain*, Paris, Picard, 2010, p. 80-82, fig. 25 ; *ead.*, *Images des fondateurs : d'Énée à Romulus*, Bordeaux, Ausonius, 2012, p. 63-66, fig. 6. J'avais analysé le voile du sacrificant et le sacrifice de la truie par Énée : « Le voile du sacrificant à Rome sur les reliefs romains : une norme ? », dans Florence GHERCHANOC, Valérie HUET (éds.), *Vêtements antiques. S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*, Arles, Errance, 2012, p. 50-52, fig. 3. Dernièrement, l'identification d'Énée, de la truie et des Pénates est contestée : lire la sous-partie intitulée « *Ara Pacis Augustae* : who gets the pig ? », dans Harriet FLOWER, *The Dancing Lares and the Serpent in the Garden. Religion at the Roman Street Corner*, Princeton, Princeton University Press, 2017, p. 320-328. Quelle que soit l'interprétation adoptée, cela n'a pas de conséquence sur les jeux d'images internes au monument.

16. Le spectateur pourrait imaginer que le *togatus* qui est désigné comme magistrat par la présence des deux licteurs s'apprête à offrir la *praefatio*, annoncée par l'assistant à l'*acerra* et au vase. Mais si, dans l'espace « réel », Auguste était présent, alors c'est à lui que revenait le rôle d'offrir le sacrifice. L'absence de représentation d'Auguste en train de performer l'acte de *praefatio* sur l'ensemble des images de l'enceinte et de l'autel n'empêchait-il pas la représentation de tout sacrificant « performant » ? Car Auguste est bien représenté, mais au milieu de la procession.

17. H. 0,68 m ; d. 0,49 m. Francesca GHEDINI, *Sculture greche e romane del Museo Civico di Padova*, Roma, G. Bretschneider, 1980, n° 26, p. 69-72.

18. Comme me l'a précisé Yvan Maligorne, que je remercie vivement, la typologie des bucranes « en chair » est proche des types tardo-républicains et reste en vigueur au début de l'époque augustéenne dans certains contextes. Ensuite, le type décharné du bucrane de l'*Ara Pacis* semble s'imposer largement. Quant à la façon de nouer la guirlande au-dessus du bucrane avec un nœud d'Héraklès et non aux cornes de l'animal, elle impose les mêmes remarques, ce qui renforce les arguments pour une datation de la fin de la République ou du début de l'époque augustéenne. La typologie du couronnement conforte Yvan Maligorne dans cette proposition : les oves sont de type tardo-républicain et les denticules ne peuvent être postérieurs au tournant de l'ère, sauf à postuler un sérieux retard stylistique. Quant à la guirlande, elle ne porte pas la moindre trace d'une influence de l'*Ara Pacis* ; certaines guirlandes de Narbonne présentent les mêmes caractéristiques, comme me l'a également signalé Yvan Maligorne : voir Michel JANON, *Le décor architectonique de Narbonne, les rinceaux*, Paris, Éditions du CNRS, 1986.

19. Maria Luisa NAVA, « L'attività archeologica a Napoli e Caserta nel 2005 », dans Attilio STAZIO, Stefania CECCOLI (éd.), *Velia Atti del 45e Convegno du Studi sulla Magna Grecia*, Taranto, Marina di Ascea, 21-25 settembre 2005, Tarente, 2006, p. 632-635, pl. VII.1 ; Fausto ZEVI, Filippo DEMMA, Elsa NUZZO (éd.), *Museo archeologico dei Campi Flegrei : catalogo generale*, 2, Pozzuoli, Napoli, Electa, 2008, p. 304 ; Costanza GIALANELLA, « Appunti sulla topografia della colonia del 194 a. C. sul Rione Terra di Pozzuoli », dans Carlo GASPARRI, Giovanna GRECO, Raffaella PIEROBON BENOIT (éd.), *Dall'immagine alla storia. Studi per ricordare Stefania Adamo Muscettola*, Pozzuoli, Naus Editoria, 2010, p. 324-325. Depuis la journée de recherches de Stéphanie Wyler et Giulia Puma, j'ai eu le grand plaisir de présenter mes recherches sur ce monument d'une part à l'université Federico II de Naples le 10 mai 2019, grâce à l'invitation de Carmela Capaldi que je remercie infiniment, d'autre part à Fausto Zevi dont l'appréciation m'a été droit au cœur. Je remercie également vivement Fabio Pagano, Directeur du Parc des Champs Phlégréens pour son autorisation de publier les photographies que j'ai faites du monument.

20. Le centre de la couronne adopte une forme ronde bombée faisant penser à un *clipeus* (bouclier).

21. Sur la partie la mieux préservée à gauche, on voit une sorte de plante se finissant par un vase en forme de calice surplombé par un oiseau. On peut comparer ce relief avec celui d'un pilastre dont la finesse des rinceaux d'acanthé, des oiseaux et du canthare nous évoque les décors végétaux de l'Ara Pacis ; celui-ci a été retrouvé sur le même forum de Pouzzoles : voir Fausto ZEVI, Filippo DEMMA, Elsa NUZZO (éd.), *Museo archeologico dei Campi Flegrei*, op. cit., p. 253. Je remercie énormément Elsa Nuzzo pour ce parallèle ainsi que pour les riches discussions que nous avons eues lors nos visites au Musée.

22. Voir Udo W. SCHOLZ, « Suouitaurilia et solitaurilia », *Philologus*, 117, 1973, p. 3-28. Cf. la deuxième partie de ma thèse de doctorat que j'ai consacrée à l'étude de mise en image des suouetaurilia : *Le sacrifice romain sur les reliefs historiques en Italie*, soutenue à l'EHESS, en juin 1992. John SCHEID, *Le lustrum et la lustratio*. En finir avec la "purification", dans Valentino GASPARINI (éd.), *Vestigia. Miscellanea di studi storico-religiosi in onore di Filippo Coarelli nel suo 80° anniversario*, Stuttgart, 2016, p. 203-209.

23. La notice du catalogue du musée est laconique ; quant à Maria Luisa NAVA (op. cit., p. 633), elle mentionne les quatre blocs de marbre formant « un bas-relief représentant une scène de suouetaurilia avec un cortège de personnages togati qui se dirigent vers un autel », ce qui me paraît un raccourci audacieux.

24. Paris, Musée du Louvre, MA 1096 ; H. 1,80 m. ; l. 2,30 m. Pour la bibliographie afférente jusqu'en 1995, lire Friederike FLESS, *Opferdiener und Kultmusiker*, op. cit., kat. 17, p. 104, pl. 43.1. Voir aussi la notice de Ludovic LAUGIER, dans Cécile GIROIRE, Daniel ROGER (éd.), *De l'esclave à l'empereur. L'art romain dans les collections du musée du Louvre*, catalogue de l'exposition du Musée départemental Arles antique, Paris, Musée du Louvre et Somogy, 2008, n° 31, p. 106-107. Une des particularités de cette base est que tous les personnages sont vêtus de tuniques et de toges, y compris ceux qui accompagnent les victimes sacrificielles. Aucune explication plausible à cette exception n'a encore été trouvée.

25. Les deux parois du monument longtemps considérées comme des éléments de balustrades (H. 2 m ; l. 5, 5 m) sont exposées dans la curie du Forum de Rome. Voir la discussion de l'ensemble par Mario TORELLI, *Typology*, op. cit., p. 89-118, et la planche IV.3-4.

26. Voir John SCHEID, « La mise à mort de la victime sacrificielle. À propos de quelques interprétations antiques du sacrifice romain », dans Andreas MÜLLER-KARPE, Helga BRANDT, Hauke JÖNS, Dirk KRAUSSE et David A. WIGG (éd.), *Studien zur Archäologie der Kelten, Römer und Germanen in Mittel- und WestEuropa. Alfred Haffner zum 60. Geburtstag gewidmet*, Rahden, 1998, p. 519-529 ; Valérie HUET, « La mise à mort sacrificielle sur les reliefs romains : une image banalisée et ritualisée de la violence ? », dans Jean-Marie BERTRAND (éd.), *La violence dans les mondes grec et romain*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2005, p. 91-119.

27. Valérie HUET, « Le laraire de L. Caecilius Iucundus : un relief hors norme ? », dans Marie-Odile CHARLES (éd.), « La norme à Pompéi (1^{er} siècle av. - 1^{er} siècle apr. J.-C.) », *Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei 21, Contributi di Archeologia Vesuviana III*, Rome, « L'Erma » di Bretschneider, 2007, p. 142-150. Depuis, lire par exemple Fabrizio PESANDO, « Sacraria Pompeiana. Alcune note », dans Maddelena BASSANI, Francesca GHEDINI (éd.), *Religionem Significare. Aspetti storico-religiosi, strutturali, iconografici e materiali dei sacra privata, Atti dell'incontro di studi (Padova, 8-9 giugno 2009)*, Roma, Quasar, 2011, p. 24-26, fig. 14a.

28. Jusqu'à présent, on datait le tremblement de terre de 62 apr. J.-C., mais je suis ici la démonstration très convaincante d'Eliodoro SAVINO : « Nerone, Pompei et il terremoto del 63 d. C. », dans Alfredina STORCHI MARINO, Giovanna D. MEROLA (éd.), *Interventi imperiale in campo economico e sociale : da Augusto al tardoantico*, Bari, Edipuglia, 2009, p. 225-244.

29. Voir l'exposition qui a été faite à l'occasion de l'anniversaire de la mort d'Auguste en 2014 et qui a eu lieu, entre autres, au Grand-Palais à Paris. Cf. la notice du catalogue : Thomas SCHÄFER, « Bas-reliefs Medinaceli-Budapest dits 'reliefs d'Actium' », dans Eugenio LA ROCCA, Cécile GIROIRE,

Annalisa LO MONACO, Claudio PARISI PRESICCE et Daniel ROGER (éd.), *Auguste*, catalogue de l'exposition Rome, Scuderie del Quirinale, Paris, Grand-Palais, Vérone-Paris, Réunion des musées nationaux, 2013-2014, p. 292-295, n° 266-276. Voir l'article que j'ai co-écrit avec Yvan MALIGORNE, « Octave-Auguste en compagnie des dieux : réflexions sur le cycle de reliefs Medinaceli », dans Emmanuelle ROSSO, Gilles SAURON (éd.), *Le prince est mort. Autour de la mort d'Auguste : célébrations, discours, images*, Actes du colloque organisé à Paris, INHA, les 3 et 4 décembre 2014, à paraître aux éditions Ausonius, Bordeaux. Sur les victoires et leur représentation, lire Tonio HÖLSCHER, *Victoria romana. Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum Ende des 3. Jhs n. Chr.*, Mayence, Philipp von Zabern, 1967.

30. Musée national de Budapest. Voir entre autres Alexandra DARDENAY, *Les mythes fondateurs de Rome*, op. cit., p. 87-88, fig. 27 et ead., *Images des fondateurs*, op. cit., p. 21-22, fig. 11-12.

31. VIRGILE, *Énéide*, III, 36-49, 81-85 et 388-393 ; DENYS D'HALICARNASSE, *Antiquités romaines*, I, 57. Voir la synthèse et l'analyse des textes proposées par Jacques POUCKET, « Le motif de la truie romaine aux trente gorets. 1ère partie : Virgile et les attestations pré- et périvirgiliennes », *Folia Electronica Classica* 7, janvier-juin 2004 (<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/07/TRUIE/Gesine21.htm>).

32. C'est en tout cas ainsi que j'interprète le geste d'un *togatus* voilé qui tient une palme dans la procession sacrificielle de la base dite de Cn. Domitius Ahenobarbus, conservée au Musée du Louvre, inv. MA 975.

33. Fausto ZEVI, Filippo DEMMA, Elsa NUZZO (éd.), *Museo archeologico dei Campi Flegrei*, op. cit., p. 244 ; voir aussi Fausto ZEVI, Claudia VALERI, « Cariatidi e clipei : il foro di Pozzuoli », dans Eugenio LA ROCCA, Pilar LEON, Claudio PARISI PRESICCE (éd.), *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2008, suppl. 18 del Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma, p. 443-464, esp. p. 451-452, fig. 3.

RÉSUMÉS

L'article porte sur des reliefs romains antiques et leur potentiel de réflexivité. Il s'intéresse aux échos d'images et de rituels sacrificiels en analysant principalement trois monuments. L'Ara Pacis à Rome permet de réfléchir aux résonances internes des images de l'enceinte et de l'autel même, et aux résonances externes avec les rituels qui étaient accomplis sur l'autel. Le second monument conservé à Padoue permet de poursuivre le questionnement sur l'adéquation entre la fonction de l'autel et son ornement, un autel sculpté. Enfin, le monument de Pouzzoles, conservé au musée archéologique des Champs Phlégréens de Baia, fonctionne comme un rébus, en présentant au sein d'une procession, les images d'animaux sacrificiels, un suovétaurile, qui ont glissé en sculpture sur l'autel représenté. L'ensemble de l'article propose donc un éclairage sur les jeux complexes mis en avant par les sculpteurs et les commanditaires aussi bien au niveau rituel qu'au niveau iconique, et sur les dialogues entretenus avec les spectateurs.

The article focuses on ancient Roman reliefs and their potential for reflexivity. It looks at the echoes of images and sacrificial rituals by analyzing mainly three monuments. The Ara Pacis in Rome makes it possible to reflect on the internal resonances of the images of the enclosure and of the altar itself, and on the external resonances with the rituals that were performed on the altar. The second monument kept in Padua allows us to continue the questioning of the adequacy between the function of the altar and its ornament, a carved altar. Finally, the monument of

Pozzuoli, displayed at the archaeological museum of the Phlegraean Fields of Baia, works like a rebus, presenting in a procession, the images of sacrificial animals, a suovetaurile, which have slipped in sculpture on the altar. The entire article therefore sheds light on the complex games put forward by the sculptors and sponsors both at the ritual and iconic levels, and on the dialogues maintained with the spectators.

INDEX

Mots-clés : Rome antique, reliefs romains, images sacrificielles, réflexivité, rituel.

Keywords : Ancient Rome, Roman reliefs, sacrificial images, reflexivity, ritual.

AUTEUR

VALÉRIE HUET

Valérie Huet, professeure en histoire ancienne à l'université de Bretagne occidentale, membre du CRBC, EA4451-UMS3554, est anthropologue des images et religions romaines. Elle a achevé l'écriture de l'article lors de sa délégation CNRS à Naples auprès du Centre Jean Bérard, CNRS/EFR, USR3133.