Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

Hors-série 9 | 2020

Les images dans les images – Antiquité et Moyen Âge

Introduction générale

Introduction

Giulia Puma

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/8727>

DOI : 10.4000/imagesrevues.8727

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

Giulia Puma, « Introduction générale », *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/8727> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.8727>

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.

Introduction générale

Introduction

Giulia Puma

Mes remerciements très chaleureux vont à Stéphanie Wyler, co-éditrice de ce dossier, à nos laboratoires respectifs (ANHIMA et CEPAM), à toute l'équipe d'Images Re-vues et, last but not least !, à Vasso Zachari tout particulièrement.

On pourrait se demander s'il n'y a pas – pour toutes les créations de l'art humain – une tendance invincible à produire dans certaines conditions, au sein même de chaque art, une maquette réduite de sa structure ou un scénario de sa production. Toutes proportions gardées, ce serait là comme l'équivalent du *cogito* du philosophe dans la conscience de l'artiste, le *fingo ergo sum* de celui-ci, formulé dans les termes concrets qui conviennent.¹

- 1 C'est ainsi qu'André Chastel formulait le cœur d'une enquête sur les images enchâssées ou, pour le dire autrement, sur les peintures incluant, en leur sein même, une ou plusieurs peintures de taille réduite, tels que des personnages évoluant dans une pièce dont les murs seraient décorés d'un ou de plusieurs tableaux, ou encore tels qu'un peintre montré dans son atelier en train de peindre une toile. Intitulé « Le tableau dans le tableau », le texte est prononcé plusieurs fois au cours des années 1960, puis conflue dans *Fables, Formes, Figures* en 1978², enfin il a été republié (en 2012) de manière autonome dans un petit livre auquel il donne son nom, *Le tableau dans le tableau*. La plupart des œuvres commentées par A. Chastel dans cet essai appartiennent à l'époque moderne et c'est avec trois peintres du XVII^e s. qu'il propose une typologie des images enchâssées :

« l'effet Rembrandt quand le peintre nous fait part de sa prise de conscience aiguë du pouvoir de son art ; l'effet Vermeer quand le tableau inscrit accentue au maximum le caractère contemplatif de la peinture ; enfin l'effet Vélazquez quand il en accentue le côté énigmatique.³ »

- 2 Par cette sélection de peintres, A. Chastel traduit le fait que l'époque moderne peut à bon droit être considérée comme l'âge d'or des effets de mise en abyme en peinture, un constat amplement justifié et démontré par un ouvrage tel que *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes* de Victor Stoichita en 1993⁴. Traduit en anglais dès 1997 avec le titre *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Metapainting*, le livre de V. Stoichita a fait l'objet d'une réédition (2015) assortie d'une préface de Lorenzo Pericolo, « What is Metapainting ? *The Self-Aware Image* Twenty Years Later⁵ », qui fait le point sur le succès de ce livre et, plus largement, sur les enjeux représentés par le questionnement sur les effets de mise en abyme en peinture. Ainsi, *Le tableau dans le tableau* d'A. Chastel et *The Self-Aware Image* de V. Stoichita constituent les deux jalons encadrant tout un courant et un développement des études sur la capacité réflexive de la peinture. Entièrement consacré aux images dans les images de l'Antiquité grecque et romaine et du Moyen Âge, ce dossier entend répondre à ce qui apparaît comme un manque dans un champ qui s'étend désormais bien au-delà de la seule peinture, à toute une variété de techniques et d'arts visuels. Ainsi jusqu'aux études cinématographiques, au sein desquelles des auteur-e-s tel-le-s qu'André Gaudreault et Agnès Pethö désignent, à l'aide du concept d'intermédialité, les emprunts actifs de l'image en mouvement à d'autres formes d'art, l'une des manifestations possibles des images dans les images⁶.

Pinax de Pompéi, maison du Chirurgien (VI, 1, 10), pièce 19, paroi est. Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9018, 3^e quart du I^{er} s. et Donato et Gregorio d'Arezzo, *Scènes de la vie de sainte Catherine d'Alexandrie* (détail de Catherine, accompagnée de sa mère, recevant une icône de la Vierge à l'Enfant des mains d'un ermite dans le désert égyptien), 1330 env., détrempe sur bois, Los Angeles, Getty Museum.

- 3 L'étude continue et conjointe des périodes antique et médiévale permet de démontrer la permanence du recours aux effets réflexifs d'une part, leur remarquable variété, de l'autre. Cette introduction se déploie en trois temps. Une première section présente les temps forts historiographiques de la recherche sur les images dans les images, à la fois pour en souligner les apports existants et les domaines qui, au contraire, n'ont pas fait jusqu'ici l'objet d'un traitement approfondi. Une deuxième section explore les enjeux de définitions posés par les images dans les images, les concepts et les catégories (image dans l'image, méta-image, enchâssement, mise en abyme, capacité réflexive, motif réflexif) qui permettent de les qualifier et d'en démontrer le fonctionnement. Une troisième section, enfin, offre une présentation des articles constituant ce volume, chronologique d'abord, pour rendre compte de la permanence et de la variété du phénomène des images dans les images antiques et médiévales, puis s'achève avec la présentation des grandes coupes thématiques, en fonction desquelles nous avons choisi d'organiser la table des matières de ce numéro.

Status quaestionis

- 4 L'année même où « Le tableau dans le tableau » d'A. Chastel paraît sous forme de chapitre dans *Fables, Formes, Figures*, en 1978, Julian Gallego, un élève de Pierre Francastel, publie en Espagne une première synthèse transpériodique sur la question, *El cuadro dentro del cuadro*⁷. Quoique rapide – tout l'art de la Grèce et de Rome est traité en une douzaine de pages – l'ouvrage a le mérite d'étudier, le premier, la récurrence du questionnement réflexif du langage visuel à travers toutes les époques, comme le suggérait d'ailleurs A. Chastel dans la citation avec laquelle commence cette Introduction, sans pour autant s'y essayer lui-même puisque l'étude d'A. Chastel se cantonnait aux XV^e – XX^e siècles. Au cours des deux décennies successives, plusieurs ouvrages s'essayaient à développer ce type d'enquête en proposant une exploration des manifestations des phénomènes réflexifs dans l'art depuis l'Antiquité grecque jusqu'à l'époque moderne. *La peinture dans la peinture* de Pierre Georgel et Anne-Marie Lecoq (1987)⁸ est un catalogue accompagnant une exposition⁹ directement inspirée du texte

d'A. Chastel, un catalogue revendiqué par ses auteurs comme « un livre où nous cherchions à dégager les lignes de force d'un discours cohérent », bien plus qu'« un catalogue à notices monographiques » où convergent les grandes problématiques soulevées par ce sujet :

L'approche idéaliste des allégories et des fables où la figure du peintre suffit à représenter la peinture [...] ;

La peinture paraît d'abord en personne dans des allégories à sa gloire, auxquelles répondent les compositions destinées à dénoncer (apparemment...) sa vanité [...] ;

L'attention sur les jeux savants du « tableau dans le tableau », métaphores de l'imaginaire, spéculations sur les fins et les moyens de l'imitation, commentaires ou allusions, sacralisation de l'image et présence conférée à l'absent [...] ;

Le phénomène de « la peinture d'après la peinture » – répétitions peintes, copies d'interprétation, pastiches, emprunts stylistiques et citations de motifs figuratifs... –, qui affecte à la limite toute peinture, même lorsqu'elle se réfère en priorité au réel¹⁰.

- 5 L'ouvrage a rencontré un succès immédiat tant il parvient à opérer une synthèse précieuse pour les développements ultérieurs du domaine d'études qu'il contribue largement à définir. P. Georgel et A.-M. Lecoq évoquent d'ailleurs, au terme de leur *Introduction*, les « développements passés, présents, *peut-être futurs*, du long discours de la peinture sur la peinture »¹¹. Les décennies suivantes leur donneraient raison, et pas seulement pour la peinture du xx^e s., comme ils l'envisageaient principalement. Dans le champ germanophone, et postérieur de quelques années, *Malerei als Thema der Malerei* de Hermann Ulrich Asemissen et Gunter Schweikhart (1994)¹² s'inscrit dans la continuité de *La peinture dans la peinture* en recensant les mythes de création des arts et leur représentation, de même que les légendes d'œuvres à la genèse extraordinaire¹³.
- 6 En parallèle de ces ouvrages, il faut signaler deux autres ensembles de publications, les essais plus théoriques d'une part, et les études spécialisées sur tel ou tel segment historique et/ou géographique de la peinture, de l'autre. Les apports de la linguistique et des études littéraires tout d'abord, se révèlent déterminants dans l'identification des procédés de mise en abyme et de réflexivité : les travaux de Gérard Genette, dès *Palimpsestes : la littérature au second degré*¹⁴, et de Lucien Dällenbach sur *Le récit spéculaire, essais sur la mise en abyme*¹⁵. Le passage des apports de ces écrits théoriques dans le champ visuel est sensible dans *Images d'images : le métavisuel dans l'art visuel*¹⁶. Stefania Caliendo y explore la capacité réflexive du langage visuel dans le travail des historiens de l'art eux-mêmes, en partant du *Libro de' disegni* de Giorgio Vasari et de la fonction qu'y revêtent les cadres ornés au sein desquels sont présentés les *disegni*, puis aux différents recours aux dessins et aux schémas par Giovanni Battista Cavalcaselle ainsi que Giovanni Morelli afin de fonder leurs attributions d'œuvres, et enfin chez Aby Warburg, avant tout dans l'atlas *Mnemosyne*, fondé et centré sur des planches rapprochant par thématique plusieurs œuvres d'époques différentes, et dotées d'une fonction interprétative autonome vis-à-vis du langage verbal.
- 7 À côté de la masse d'ouvrages consacrés aux métapeintures modernes et contemporaines, désormais étudiées de manière extensive¹⁷, les études consacrées

spécifiquement aux époques antérieures restent moins systématiques. Deux monographies, par exemple, explorent pour l'une la réflexivité des décors des vases antiques : *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca* de Monica De Cesare¹⁸, et pour l'autre, celle de la peinture du temps de Giotto et de Pietro Lorenzetti, *Images-within-Images in Italian Painting (1250-1350)* de Peter Bokody en 2015¹⁹. Des articles esquissent également des pistes profondément riches, tels que « Le temps des boucliers » de François Lissarrague²⁰ (2009) qui expose la subtilité de l'usage du bouclier comme « objet théorique » par les peintres de vases grecs, ou « La représentation de l'image dans l'art du Haut Moyen Âge » de Jean Wirth²¹ (1988), qui articule pensée théorique – à l'époque de la Querelle des images (VIII^e-IX^e s.) – à une analyse des phénomènes de citation et de commentaire visuels au sein des images, au premier chef au moyen du *clipeus*, et constituent tous deux des points de référence pour le présent dossier. Néanmoins, il n'existe pas, à l'heure actuelle, de volume centré sur les périodes antique et médiévale²², et encore moins consacré entièrement à ces deux périodes et à leur articulation. Ce dossier propose ainsi une contribution innovante au champ historiographique qui s'est développé depuis un demi-siècle sur les images réflexives.

Définitions

- 8 Au fil des décennies, les termes employés pour désigner ces images réflexives d'une part, et les mécanismes qui les rendent réflexives, d'autre part, se sont multipliés et il est sans doute opportun de faire le point. Pourquoi, par exemple, méta-image (ou métapeinture dans le cas spécifique de la peinture²³) et image réflexive viennent-elles progressivement compléter le sens d'image dans l'image ? À y regarder de près, l'image dans l'image désigne très exactement l'entité miniaturisée à l'intérieur d'une composition plus grande, qui l'englobe et dont elle n'est qu'une partie. Méta-image, tout comme image réflexive, permettent à l'inverse de désigner l'ensemble constitué par la composition plus grande et l'entité miniaturisée, l'image englobante et l'image englobée. La première – la composition d'ensemble – n'a pas de dimension méta- si un ou plusieurs motifs réflexifs en son sein ne la dénoncent pas comme telle. Notre dossier présente donc la production continue de méta-images ou images réflexives durant l'Antiquité et le Moyen Âge, et chaque article s'applique à les démontrer, à isoler en leur sein les images dans les images qui les habitent. Bien plus, chaque analyse met à plat comment image-cadre et image enchâssée sont articulées l'une à l'autre, comment la première n'est pleinement compréhensible que grâce à l'identification de la seconde. C'est ici qu'il faut ajouter aux termes permettant de désigner les objets étudiés (méta-image, image réflexive, image-cadre pour la grande image englobant la petite d'une part, image dans l'image, image enchâssée pour la petite image habitant la grande d'autre part), ceux qui permettent de qualifier leurs différents mécanismes d'imbrication.
- 9 Mise en abyme, enchâssement, emboîtement, capacité réflexive, les termes sont nombreux et cette liste non exhaustive. Plusieurs sont eux-mêmes construits sur un recours à différentes images, comme le pointait Mieke Bal dès 1978 dans « Mise en abyme et iconicité »²⁴. Dans *mise en abyme* et dans *capacité réflexive*, c'est un dispositif qui est évoqué, dans lequel une image est précipitée, ou se précipite d'elle-même, si l'on suit les pistes développées par David Freedberg, William J.T. Mitchell, Horst Bredekamp

et Alfred Gell interrogeant le pouvoir, la volonté, la capacité des images elles-mêmes à agir, et dont *La Performance des images* a rendu compte de la manière la plus complète dans le champ francophone²⁵. Un dispositif qui mobilise un miroir ou un effet de miroir, qui ouvre l'image, et qui est susceptible de l'ouvrir à l'infini, comme quand une image se reflète dans deux miroirs disposés l'un en face de l'autre. Dans *enchâssement* et *emboîtement*, un rapport hiérarchique est posé entre deux objets de taille différente, et dont le plus petit des deux n'est pas forcément le moins précieux. La *châsse* est en effet, dans son usage premier, le contenant d'une relique. La relique est ce qui donne en premier lieu sa valeur à la châsse reliquaire, et il faut préciser que, pour honorer cette valeur même, il n'est pas rare que la châsse soit décorée, afin de se hisser à la dignité d'accueillir la relique²⁶. Pour prendre l'un des exemples les plus célèbres et les plus spectaculaires de ce fonctionnement, il suffit de penser à la Sainte-Chapelle construite sur l'île de la Cité à Paris autour de 1240 : son architecture et ses vitraux sont pensés comme un immense reliquaire, ajusté à la valeur accordée aux reliques accueillies dans la Chapelle, à savoir les fragments de la couronne d'épines du Christ. La châsse, fondamentalement inférieure à ce qu'elle contient mais à la fois parée avec richesse et raffinement en l'honneur de ce contenu, révèle ainsi l'une des dynamiques déterminantes des méta-images, toutes périodes confondues, bien au-delà du seul Moyen Âge et des reliques.

- 10 En effet, dans les cas d'images réflexives antiques et médiévales recensés dans ce dossier, une image réduite, de plus petite taille, *habite* bien une composition première : à commencer par une tête de Gorgone au centre d'un bouclier peint sur un vase grec (voir l'article de Françoise Frontisi-Ducroux dans ce dossier). L'image réduite constitue l'ouverture de la composition figurative sur sa nature d'image, elle signale et dénonce son procédé de fabrication et/ou son fonctionnement parce qu'elle interrompt l'illusion mimétique, l'effet de réel autrement assuré par une composition où tout serait harmoniquement présenté à la même échelle. Le changement d'échelle produit par l'élément en miniature précipite son observateur dans la réflexion analytique quant à l'image qu'il a sous les yeux dans son ensemble. Dès que ce processus advient chez le spectateur, l'image réflexive est reconnue et appréciée comme telle. Le présent dossier voudrait à la fois montrer que ce type de fonctionnement existe dans toutes les cultures imagières mais également selon une remarquable variété de procédés d'activation. Plutôt que la tendance à revendiquer pour telle ou telle époque l'invention du recours aux procédés réflexifs, il s'agit de se détacher de cette recherche d'une invention, d'un primat, et d'historiciser les variations des formes de sa manifestation d'une époque à l'autre, d'une technique à l'autre.
- 11 Ainsi, au fil de la vingtaine de siècles étudiés (VI^e s. av. – XV^e s. après J.-C.), des phénomènes d'enchâssement d'images apparaissent comme récurrents, apportant confirmation de l'intuition d'A. Chastel selon laquelle « à un certain degré de virtuosité, la prise de conscience esthétique se traduit par l'insertion d'images réduites de l'œuvre même.²⁷ » Néanmoins, au moment même où l'ensemble d'articles composé dans ce dossier permet d'affirmer la permanence dans le temps de la capacité réflexive des images, il impose tout à la fois d'en établir la typologie, tant les moyens mobilisés pour établir une mise en abyme (s'il s'agit rigoureusement du même médium, par exemple une sculpture dans une sculpture) ou un enchâssement (qui peut relever de l'intermédialité, c'est-à-dire de la citation d'un médium par un autre) dans l'image s'avèrent variés, témoins de la richesse virtuellement infinie du langage figuratif.

- 12 Du point de vue esthétique, formel, le motif qui précipite dans le *méta* peut présenter un contour placé dans la composition d'ensemble, circonscrivant l'espace où se manifeste l'élément réflexif. A. Chastel affirmait au sujet de la peinture moderne que
- « quand on adopte la formule de l'« espace véridique », c'est-à-dire cohérent et fermé, trois motifs secondaires et trois seulement, permettent de l'ouvrir et de l'amplifier [le tableau] : le *miroir*, la *baie ouverte* et le *tableau*.²⁸ »
- 13 Dans le présent dossier, étant donné la variété des techniques prises en compte et des variables dans la représentation de l'espace, c'est à un autre recensement de motifs que l'on peut procéder, qui ne recoupe que partiellement celui établi pour l'époque moderne et la seule peinture. Le *miroir* est bien mobilisé par les peintres de vases grecs, comme l'a démontré F. Frontisi-Ducroux en 1997 avec *Dans l'œil du miroir*²⁹ et, si l'on considère la surface réfléchissante de l'eau comme une des catégories possibles de miroir, également ici-même, avec l'exemple du cratère sur lequel la tête de Gorgone se reflète dans un plan d'eau (Françoise Frontisi-Ducroux). La *baie ouverte* et le *tableau* sont présents dès la peinture à fresque romaine comme le montre clairement Stéphanie Wyler avec l'exemple de la femme peintre de la Maison du Chirurgien à Pompéi, représentée avec un tableau aux pieds et devant un encadrement ouvrant sur un paysage qui vient équilibrer cette scène d'intérieur. À ces trois motifs qui existent déjà dès l'Antiquité donc, les contributions des auteures du présent dossier révèlent qu'il faut adjoindre le recours des artistes à des motifs tels que le *clipeus*, des sarcophages aux enluminures et aux mosaïques de pavement (Angélique Ferrand), les roues, les corolles et les halos nécessaires à la figuration du contenu de la vision du char de Yahvé par Ezéchiel ainsi que de sa désignation comme vision, dont les imbrications sont précisément identifiées par Véronique Rouchon Mouilleron. L'ensemble formé par ces motifs, malgré sa diversité d'aspect, a en commun d'être doté d'un *bord* et de dessiner donc dans la composition d'ensemble, quelle qu'elle soit, un espace de taille réduite, séparé de l'image complète par cette bordure. Il s'agit là d'une manière, aussi nette qu'explicite, de formuler en termes visuels le passage entre plans différents d'une image, sans doute la plus aisée à repérer, certainement pas la seule néanmoins.
- 14 En l'absence de ce type de motif, il en existe d'autres fonctionnant comme des « embrayeurs » – pour employer un terme suggéré par F. Lissarrague³⁰ –, de manière plus implicite mais très puissante également. L'effet réflexif peut ainsi être obtenu avec un simple *changement d'échelle*, c'est le cas des autels sacrificiels sculptés d'autels miniatures (Valérie Huet) ou bien des laïcs s'infligeant la discipline, représentés au premier plan des retables en proportions notablement inférieures au Christ flagellé au second plan (Pauline Duclos-Grenet). Dans ces différents cas, la variation de taille suffit à désigner l'objet le plus petit comme motif réflexif vis-à-vis de l'ensemble plus grand qui l'englobe. Les limites physiques propres à la personne ou à l'objet miniaturisé – ses bords – dans l'espace fonctionnent ainsi comme une frontière (ou un cadre implicite) avec le reste de la composition. C'est sans nul doute ici qu'opère au mieux la figure de la *métalepse*, repérée et sélectionnée par Stéphanie Wyler pour l'appliquer aux images réflexives³¹. La *métalepse* en elle-même relève du jeu et du franchissement de seuils tout à la fois, un franchissement explicité par les motifs-cadres identifiés plus haut ou opéré par le recours aux jeux d'échelles activés par les motifs-embrayeurs tels que les sujets ou les objets de taille inférieure aux proportions employées pour le restant de la composition³². Par un jeu d'emboîtement, la présence d'un motif réflexif dans une image implique une rupture de l'unité de lieu et de proportions³³, et la démultiplication des plans spatiaux et, éventuellement, temporels dans une seule et même composition.

Le va-et-vient d'un plan à l'autre permet le recul intrinsèquement nécessaire à toute démarche réflexive, il mime la distance entre l'observateur et l'image. Qu'on observe l'image d'ensemble depuis la fenêtre miniature ou la fenêtre depuis l'ensemble, la méta-image apparaît avant tout comme une « two-way picture », Véronique Rouchon Mouilleron le rappelle à juste titre lorsqu'elle cite Colum Hourihane³⁴.

- 15 Du point de vue historique, le motif qui ouvre sur un autre temps/autre lieu, et néanmoins fait miroir à l'image présente, est sans doute susceptible d'être lu avec la catégorie proposée par Aby Warburg de *Nachleben* ou *survivance*, comme le suggère Angélique Ferrand dans son article. Le terme de *récurrence* employé par A. Chastel pour évoquer la mention dans une image d'une œuvre antécédente peut être rapproché du sens qu'A. Warburg donne au phénomène de *survivance*, c'est-à-dire précisément la récurrence d'un motif visuel ancien, à des siècles de distance et dans un contexte qui peut être très différent, dans une œuvre nouvelle. Ainsi des traits caractérisés comme archaïsants sur les vases grecs (Nikolina Kei) ou bien de la fresque de Vénus dans la Maison de Vénus à la Coquille à Pompéi (Stéphanie Wyler), qui citerait une œuvre antérieure perdue. Dans les planches de *l'Atlas Mnemosyne*³⁵, A. Warburg rassemble et juxtapose des œuvres d'époques et de contextes différents, ayant en partage un même motif. Il établit l'archéologie visuelle des plus récentes en exposant les sources, il donne corps à la *survivance* des plus anciennes en mettant en lumière les images dans lesquelles elles sont comme réincarnées au sein de compositions nouvelles. Le concept même de *survivance* se révèle fécond pour penser les images dans les images puisqu'il postule une part d'étrangeté à elles-mêmes des images. Il aide à penser les compositions non pas comme des unités hermétiquement fermées, dont la cohérence ne serait qu'interne, mais plutôt comme des corps ne pouvant être compris que dans leur relation avec le monde et la production visuels qui les entourent et les précèdent. Les images réflexives sont ainsi un lieu de condensation particulièrement élevé d'épaisseur historique, comme le montre par exemple de manière éclatante Valérie Huet avec sa lecture des autels sacrificiels dont la réplique miniature qu'ils incluent renvoie à la forme autel d'abord, au geste du sacrifice ensuite et à la profondeur historique de ce geste dans l'histoire romaine mythique, enfin.
- 16 Du point de vue sémiotique, l'image emboîtée pointe donc efficacement la polysémie inhérente au langage figuratif, en combinant plusieurs dimensions aussi différentes que fondamentales à la compréhension complète de l'image³⁶. D'une part, le recours à une manifestation réflexive de son art est toujours, que l'accent soit mis sur cet aspect ou bien qu'il soit plus discrètement sous-entendu, une preuve *virtuose* ou, pour le dire avec les termes choisis par A. Chastel :
« la valorisation attentive du réel par la peinture ne peut qu'accroître chez l'artiste la conscience de la puissance représentative de son art. [...] L'exégèse du tableau-dans-le-tableau produit l'équivalent d'un traité sur l'art.³⁷ »
- 17 Que ce soit à la surface de l'hydrie du peintre de Leningrad (Vicence) où Athéna et deux Nikès couronnent trois artisans – « mais semblent avoir oublié la jeune femme qui, figurée tout à droite, décore un cratère à volutes » comme remarque très justement Nikolina Kei – ou bien sur le sarcophage de Kertch ou encore sur le relief de Sens commentés par Stéphanie Wyler, prenant tous pour objet l'atelier de l'artiste et la production des œuvres, ces images permettent bien de documenter une pratique artistique dans un temps et un lieu donnés, en même temps qu'elles en constituent un éloge et une démonstration d'exécution³⁸. Autant d'occurrences donnant à voir la « machine » ou « machinerie » de la peinture, pour reprendre le titre du livre d'Omar

Calabrese portant sur la peinture renaissante et baroque que le présent dossier permet ainsi de mettre en perspective³⁹.

- 18 D'autre part, au sein même de la diégèse figurée, s'il s'agit d'une image narrative, ou du thème représenté tout simplement, le motif réflexif enclenche pour l'observateur un processus dynamique de transformation de l'observateur dans lequel l'image est active, comme le montrent aussi bien la lecture des *pinakes* votifs menée par Vasso Zachari que celle des *Flagellations* emboîtées menée par Pauline Duclos-Grenet. L'un des apports cardinaux de W.J.T. Mitchell dans *Que veulent les images ?*⁴⁰ est de poser la question d'une volonté des images elles-mêmes, c'est-à-dire de postuler pour elles une capacité à agir, sur celui ou celle qui les observe, et ne plus se contenter de les penser comme objets passifs. Il faut souligner la portée de cette lecture qui envisage l'image comme agent, en mesure de produire de l'effet/des effets sur ses spectateurs. Depuis les effets de la vision du char de Yahvé sur Ezéchiel lui-même, jusqu'à la présence des flagellants dans la *Flagellation* comme témoins du processus de *memoria* par l'imitation, c'est-à-dire comme invitation-injonction faite aux sujets spectateurs à se plier à la discipline imagée, en passant par le mythe par lequel tout a commencé ici, à savoir celui de Gorgone, les études de cas rassemblées posent bien la question d'une *transformation*, d'une *historicité* des images et des spectateurs. Au lieu de se présenter dans sa vanité d'œuvre mimétiquement réussie, l'image contient une invitation à être considérée comme partie prenante d'un processus, et de temps stratifiés : le temps de son élaboration – dans le sens de sa conception dans l'esprit de l'artiste, puis celui de sa fabrication, et celui de ses perceptions enfin. Il n'y a d'image dans l'image que si le motif réflexif est saisi comme tel par le spectateur, que si un dialogue s'instaure, dans lequel le spectateur lui répond. En reconnaissant le motif réflexif, le spectateur active une réflexion sur l'image et sa perception en ressort intensifiée⁴¹. « Humour du peintre qui se joue de l'interdit visuel et de sa représentation », conclut Françoise Frontisi-Ducroux au sujet d'un *stamnos* du peintre de Pan sur lequel Persée s'enfuit en courant : il regarde derrière lui Méduse décapitée, en même temps qu'il transporte dans sa besace la tête gorgonéenne coupée dont les yeux et la chevelure dépassent, parfaitement frontaux vis-à-vis du spectateur. Dans la narration de la scène sur la série de vases présentés ici, tous les protagonistes peints se détournent et se protègent des effets du regard de Méduse dont le visage et le regard sont, au contraire, présentés systématiquement au spectateur des vases. Il ne peut dès lors accéder à la conscience de l'interdit visuel qu'après l'avoir enfreint et en avoir déchiffré le commentaire visuel, l'exégèse figurative, sans cesse renouvelés, dans un exercice d'inventivité stupéfiant, d'un vase à l'autre, d'un peintre à l'autre. Le motif réflexif dans l'image introduit par conséquent du jeu, à tous les sens du terme, une dimension plaisante certes, mais aussi surtout, une marge de réflexion sur l'image, placée là par l'artiste pour travailler l'image de l'intérieur et interpeller le spectateur sensiblement et abstraitement, par le regard et par l'esprit simultanément.
- 19 Le titre de ce Dossier, « Les images dans les images – Antiquité et Moyen Âge » met ainsi l'accent sur le rôle décisif de l'identification de l'image enchâssée pour comprendre celle qui l'englobe ; on insiste sur leur commune nature visuelle, sans limiter l'enquête aux cas de stricte identité de médium (mise en abyme) entre image qui englobe et image englobée. On ouvre au contraire, en complément des cas de mise en abyme, à une intermédialité plus grande que rend bien le terme d'enchâssement pour désigner la co-présence de matériaux de natures distinctes.

Présentation du dossier

- 20 Le dossier s'ouvre avec une analyse des représentations de la Gorgone sur un groupe de vases grecs antiques par Françoise Frontisi-Ducroux. Gorgone-Méduse tue instantanément celui qui la regarde frontalement, et Persée n'est en mesure de la décapiter que parce qu'il la regarde « sur le bouclier d'Athéna obligeamment orienté par la déesse pour fonctionner comme un miroir. » La variété des représentations de Gorgone est remarquable ainsi que les jeux de regards que les peintres construisent autour de la présence de sa tête, tantôt brandie par Athéna, tantôt par Persée : personne ne l'observe jamais frontalement, à l'exception du spectateur extérieur au vase, les personnages *dans* l'image, *sur* le vase, dirigent plutôt leurs yeux vers les différents avatars de son reflet, sur le bouclier ou bien sur l'eau. Le dossier présente deux enquêtes supplémentaires et complémentaires explorant la peinture des vases grecs et leur remarquable niveau de réflexivité, dans la continuité des questionnements posés par les travaux de F. Frontisi-Ducroux et F. Lissarrague⁴². Nikolina Kei mène une analyse fine des ornements, végétaux et animaliers, sur les vases grecs. Ils combinent une fonction décorative et une fonction sémantique : loin d'être accessoires, ils sont des agents actifs participant à la mise en exergue des vases et à une meilleure perception de leur portée sémantique. Vasso Zachari étudie les *pinakes*, les tableaux votifs figurés sur les vases et interroge la fonction comme la nature de ces images, en observant leur emplacement dans la scène, en restituant leur contexte culturel. Son travail est, idéalement, à lire en dialogue avec le catalogue des statues peintes et son exégèse par Monica De Cesare⁴³.
- 21 Le dossier explore également les manifestations de mises en abyme et d'enchâssements dans l'image antique romaine, dans la peinture comme dans la sculpture. Stéphanie Wyler éclaire les effets réflexifs des peintures issues de la décoration pariétale des I^{er} s. av. et ap. J.-C. en mobilisant la figure de la *métalepse*, mise en avant ces dernières années par G. Genette, comme permettant d'éclairer les effets de franchissement des seuils de représentation. Valérie Huet présente une sélection de reliefs sacrificiels romains, tel que celui de l'Ara Pacis, autel décoré avec une procession de dédicace de l'autel contenant un autel en miniature. L'image dans l'image renvoie à l'objet matériel, au lieu du rite et, dans sa dimension symbolique, aux sacrifices de l'histoire mythique de Rome (Énée), révélant ainsi particulièrement bien la polysémie d'un objet figuratif dont le motif unique recèle en réalité plusieurs valeurs. Les techniques étudiées pour l'Antiquité sont donc diverses (peinture sur vases, fresques, reliefs) et témoignent pourtant chacune d'une forte conscience de leur art par les « techniciens du figuratif », pour reprendre une expression de F. Frontisi-Ducroux, exprimée par tout un ensemble de motifs visuels réflexifs attentivement recensés, décrits et expliqués dans leurs mécanismes de fonctionnement par les auteur-e-s du présent dossier.
- 22 Une même attention à la variété des techniques préside aux études portant sur les images médiévales (sculpture, mosaïque, enluminure, peinture sur panneau) et un même souci d'exposer en détail des études de cas représentatives, en même temps que d'esquisser des éléments d'analyse qui permettent de ressaisir le phénomène à une échelle d'ensemble. Angélique Ferrand centre son enquête sur les représentations zodiacales et établit ainsi un pont passionnant entre Antiquité et Moyen Âge, récupération de formes visuelles polythéistes dans les images chrétiennes. Étudiant les

sculptures tout comme les enluminures du Moyen Âge central porteuses de représentations du zodiaque, elle identifie les principales formes de *citation* en image – le *clipeus* au premier chef – d'un ensemble, le zodiaque, dont l'invention revient à la Grèce ancienne. Un procédé d'assimilation et de réélaboration des images proche de la compilation au sens médiéval.

- 23 Cette enquête qui révèle combien la question de la référence à l'Antique se pose tout au long du Moyen Âge, enrichissant ainsi la compréhension possible des *survivances* étudiées par Aby Warburg pour la seule Renaissance, se voit complétée par deux autres articles portant sur la période médiévale. Véronique Rouchon Mouilleron explore la question de la représentation de la vision d'Ézéchiël dans les enluminures des XII^e-XV^e siècles et la capacité du langage figuratif à évoquer le surgissement même de visions, par la distribution et la compartimentation des plans dans l'enluminure. Ici, on a affaire à la représentation d'une vision au sein d'une enluminure, l'image mentale visualisée dans l'image peinte y apparaît dès lors comme une manifestation intellectuelle traduisant une expérience d'extase face à Dieu. Composée à l'aide de motifs complexes qui en font pratiquement une scène fantastique, la vision du Char de Yahvé, dont le récit advient au début du livre d'Ézéchiël, permet d'analyser deux niveaux d'enchâssement, l'un figuratif et l'autre exégétique, et leur articulation, visuellement raisonnée. Pauline Duclos-Grenet présente quant à elle un ensemble d'images des Flagellants italiens, à la fin du Moyen Âge, se flagellant au pied d'une *Flagellation du Christ*. Bannières processionnelles, statues, retables comportant ces flagellations multiples sont expliqués comme projections d'une représentation mentale, pouvant être considérés comme une mise en image du processus de *memoria*.
- 24 Afin de faire mieux ressortir les échos et les passages dans les techniques de mises en abyme et d'enchâssements des images, les articles du présent dossier sont présentés selon une alternance entre périodes. L'article de Françoise Frontisi-Ducroux introduit le mythe de Gorgone et la question de la mise en image d'un interdit visuel sur les vases grecs, tandis que l'article de Valérie Huet, exposant des cas d'autels sacrificiels sculptés sur d'autres autels romains, révèle à quel point c'est l'identification par le spectateur de l'image miniaturisée qui déclenche la pleine compréhension de l'image d'ensemble : ces deux premiers textes démontrent la profondeur historique du recours, par les producteurs d'images, à un « dialogue » entre image englobante et image englobée pour réfléchir *visuellement* au statut et au pouvoir de la figuration. Dans leurs textes, Pauline Duclos-Grenet et Vasso Zachari exposent la valeur des motifs réflexifs dans l'activation du potentiel rôle joué par les images dans le déroulement du culte, qu'il s'agisse de bannières de procession du XV^e s. italien ou de *pinakes* grecs anciens. Les articles de Véronique Rouchon Mouilleron et de Nikolina Kei présentent des images en en proposant une observation très rapprochée où l'attention portée aux motifs de cadre et de délimitation – les corolles délimitant l'espace du visionnaire dans l'enluminure –, aux apparents détails ou ornements – les manifestations des qualités telles que *poikilia*, *kosmos* et *charis* sur les vases attiques – se révèlent en réalité des rouages déterminants de la prise de conscience de l'expérience visuelle. Angélique Ferrand et Stéphanie Wyler travaillent à partir de séries d'images constituées comme autant de preuves de la permanence et de la multiplicité des manifestations d'une réflexivité sur l'art de représenter – des *clipei* zodiacaux dans l'art roman pour la première, des jeux d'esprit des peintres valorisant en images leur propre art pour la deuxième –, qu'elles ancrent dans des ouvertures théoriques, au concept de *survivance*

(A. Warburg) et de *métalepse* (G. Genette) qui permettent d'avancer et d'affiner la (re)connaissance de motifs réflexifs élaborés et efficaces dans les images antiques et médiévales. Ces rapprochements, bien sûr, ne sont pas exclusifs, le but de cette présentation étant avant tout d'établir qu'il existe non seulement une permanence du recours à la mise en abyme ou à l'enchâssement d'image à travers toute l'Antiquité et tout le Moyen Âge – ce que la présentation des articles dans l'ordre chronologique aurait mis en avant en premier lieu – mais que c'est peut-être en exposant la variété des techniques, en présentant les articles par couples thématiques donc, que l'on pouvait souligner également les mécanismes à l'œuvre dans ces images. Il est dès lors tout aussi intéressant d'observer les éventuelles continuités (formelles, par exemple, comme on l'expliquait pour les motifs de cadre, *clipeus*, fenêtre, etc.) à travers les siècles et les espaces géographiques différents que les changements dans les techniques d'expression visuelle de la réflexivité, ajustées au support et à sa taille (du vase à la feuille enluminée, du mur peint de telle villa aux étendards de procession), au contexte de commande, à l'usage de l'objet ou du lieu (délectation esthétique *per se* ou articulation à une dimension culturelle). Il en ressort d'autant plus fortement que l'image dans l'image n'appartient pas exclusivement à un lieu ou une époque, mais bien plutôt, pour reprendre les termes d'A. Chastel, qu'elle est l'indice par lequel l'artiste affirme en « termes concrets » (c'est-à-dire plastiques, matériels, figurés) son *finjo ergo sum*, la conscience de son travail, de la destination et du pouvoir de son œuvre. Il va de soi, pour finir, que le présent dossier n'aspire qu'à mettre en lumière cette capacité pour l'Antiquité grecque et romaine, et le Moyen Âge européen, mais qu'il faut augurer des développements sur ce sujet pour d'autres territoires, et à l'échelle de plusieurs continents (Asie, Amérique, Afrique, Océanie).

NOTES

1. André CHASTEL, *Le tableau dans le tableau* suivi de *La figure dans l'encadrement de la porte chez Vélasquez*, Paris, Flammarion, 2012, p. 12.
2. André CHASTEL, *Fables, Formes, Figures*, 2 vols., Paris, Flammarion, 2000 [1^{ère} éd. 1978].
3. A. CHASTEL, *Le tableau...*, *op. cit.*, p. 35-36. Pour ne prendre qu'un exemple par peintre : Rembrandt, *La Sainte Famille*, 1646 (Cassel, Gemäldegalerie) ; Vermeer, *Allégorie de la foi*, 1670 env. (New York, Metropolitan Museum of Art) ; Vélasquez, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1619-1620 (Londres, National Gallery).
4. Victor I. STOICHITA, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999 [1^{ère} éd. 1993].
5. Victor I. STOICHITA, *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Metapainting*, A Revised and Updated Edition, traduit du français par Anne-Marie Glasheen, avec une Introduction de Lorenzo Pericolo, Turnhout, Brepols, 2015, p. 11-31.
6. André GAUDREAU, *Du littéraire au filmique : système du récit*, Paris, Klincksieck, 1988 ; Ágnes PETHÖ, *Cinema and intermediality : the passion for the in-between*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2011 ; *ead.*, « The garden of intermedial delights : Cinematic 'adaptations' of Bosch, from modernism to the postmedia age », *Screen*, 55/4, 2014, p. 471-489 ; *ead.*, « The Tableau Vivant as a

- « Figure of Return » in Contemporary East European Cinema », *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies*, 9/1, 2014, p. 51-76.
7. Julian GALLEGÓ, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Càtedra, 1978.
8. Pierre GEORGEL, Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture*, Paris, A. Biro, 1987 [1^{ère} éd. 1983].
9. Musée des Beaux-Arts de Dijon, 1983.
10. P. GEORGEL, A.-M. LECOQ, *La peinture..., op. cit.*, p. 11.
11. *Ibid.* Je souligne.
12. Herman Ulrich ASEMISSEN, Gunter SCHWEIKHART, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin, Akademie Verlag, 1994.
13. Également Michele BACCI, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pise, Gism - ETS, 1998.
14. Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 2014 [1^{ère} éd. 1982] ; *id.*, *Métalepse : de la figure à l'action*, Paris, Seuil, 2009, voir note 32 sur ce dernier ouvrage.
15. Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire, essais sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
16. Stefania CALIANDRO, *Images d'images : le métavisuel dans l'art visuel*, Paris, L'Harmattan, 1999.
17. Siegmund HOLSTEN, *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen*, Hambourg, Christians, 1978 ; Michael LEVEY, *The Painter Depicted : Painters as a Subject in Painting*, Londres, Thames and Hudson, 1981 ; Caterina LIMENTANI VIRDIS, *Il quadro e il suo doppio. Effetti di specularità narrativa nella pittura fiamminga e olandese*, Modène, S.T.E.M., 1981 ; Miriam MILMAN, *Le Trompe-l'œil*, Genève, Skira, 1982.
18. Monica DE CESARE, *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1997. Dans le champ germanophone, voir aussi l'ouvrage sorti la même année de Werner OENBRINCK, *Das Bild im Bilde. Zur Darstellung von Götterstatuen und Kultbildern auf griechischen Vasen*, Francfort, Lang, 1997.
19. Peter BOKODY, *Images-within-Images in Italian Painting (1250-1350)*, Ashgate, Farnham Burlington, 2015. Dans le champ germanophone, voir aussi l'ouvrage couvrant une chronologie plus ample, jusqu'à la Renaissance incluse : Stefan HORSTHEMKE, *Das Bild im Bild in der italienischen Malerei. Zur Darstellung religiöser Gemälde in der Renaissance*, Glienecke, Galda, 1996. Je ne fais que signaler la parution de Peter Bokody, Alexander Nagel, *Renaissance Meta-painting*, Londres, Harvey Miller, 2019, que je n'ai pas pu consulter à temps pour en rendre compte ici.
20. François LISSARRAGUE, « Le temps des boucliers », dans Giovanni CARERI, François LISSARRAGUE, Jean-Claude SCHMITT et Carlo SEVERI (éds.), *Traditions et temporalités des images*, Paris, EHESS, 2009, p. 21-31, version en ligne dans Images Re-vues, H.S. 1, 2008 (<http://journals.openedition.org/imagesrevues/850>).
21. Jean WIRTH, « La représentation de l'image dans l'art du Haut Moyen Âge », *Revue de l'art*, n. 79, 1988, p. 9-21.
22. Le magistral *L'art du trompe-l'œil* d'Omar CALABRESE (Paris, Citadelles & Mazenod, 2010) est, de ce point de vue, très représentatif : on passe d'une étude approfondie de l'art du trompe-l'œil dans la peinture romaine antique, sans transition, à la Renaissance, comme si les siècles médiévaux étaient un désert en termes de jeux et de réflexions sur l'image ; on espère que le présent dossier apportera suffisamment de preuves que c'est loin d'être le cas.
23. Le dossier explore un nombre de média bien plus vaste que la seule peinture ; sur la définition de métapeinture, entendue comme sous-catégorie de méta-image, voir Giulia PUMA et Maria Alessia ROSSI, « Metapaintings in Fourteenth-Century Byzantium and Italy : Performing Devotion Through Time and Space », *Studies in Iconography*, à paraître.
24. Son compte rendu éclairant de l'ouvrage de L. Dällenbach cité plus haut : « Un miroir renvoie l'image de l'objet reflété. Le reflet ressemble à l'objet reflété. Cette notion de ressemblance se trouve également dans la notion d'icône. » ; Mieke BAL, « Mise en abyme et iconicité », *Littérature*, n. 29, 1978, p. 116-128.

25. David FREEDBERG, *Le pouvoir des images*, traduit de l'américain par Alix Girod, Paris, Monfort, 1998 [éd. orig. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1989] ; William J. T. MITCHELL, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, traduit de l'américain par Maxime Boidy, Nicolas Cilins et Stéphane Roth, Dijon, Presses du réel, 2014 [éd. orig. *What Do Pictures Want ? The Lives and Loves of Images*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 2005] ; Horst BREDEKAMP, *Théorie de l'acte d'image*, traduit de l'allemand par Frédéric Joly et Yves Sintomer, Paris, La Découverte, 2015 [éd. orig. *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen*, Frankfurt, Suhrkamp, 2010] ; Alfred GELL, *L'art et ses agents : une théorie anthropologique*, traduit de l'américain par Sophie et Olivier Renaut, Dijon, Presses du réel, 2009 [éd. orig. *Art and Agency: an Anthropological Theory*, Oxford-New York, Clarendon Press, 1998] ; Gil BARTHOLEYNS, Alain DIERKENS, Thomas GOLSENNE (éds.), *La Performance des images*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 2009, en particulier « Une théorie des actes d'image », p. 15-25, qui introduit les quatre grandes sections du livre, intitulées « Agentivité », « Efficacité », « Performativité » et « Puissance ».
26. Voir les travaux de Cynthia HAHN, notamment *Strange Beauty : Origins and Issues in the Making of Medieval Reliquaries, 400 - 1204*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2012 ; et le récent *The Reliquary Effect : Enshrining the Sacred Object*, London, Reaktion Books, 2017.
27. A. CHASTEL, *Le tableau...*, op. cit., p. 35.
28. *Ibid.*, p. 15.
29. Françoise FRONTISI-DUCROUX et Jean-Pierre VERNANT, *Dans l'œil du miroir*, Paris, O. Jacob, 1997, en particulier « En images », p. 79-87.
30. Lors de la deuxième des deux journées d'étude (Université de Nice, novembre 2015 et Paris, INHA, juin 2016) dont ce numéro est, pour partie, issu.
31. Stéphanie WYLER, « Trompe-l'œil et métalepse dans la peinture romaine », dans Renaud ROBERT, Gaëlle VIARD (éd.), *Architectures et espaces fictifs dans l'Antiquité*, Bordeaux, Ausonius, 2018, p. 65-84. Sur les jeux de cadre, ead., « Pierre, feuille, ciseaux. Cadrer la nature dans la peinture romaine de paysage », *Cahiers Mondes Anciens*, 9, 2017 (<https://journals.openedition.org/mondesanciens/1873>). Plus généralement : Verity PLATT, Michael SQUIRE (éd.), *The frame in Classical art. A cultural history*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.
32. Outre l'ouvrage de G. Genette lui-même, voir les différentes études menées par Marielle MACÉ, « Métalepse, lecture 1 », dans *Fabula. La recherche en littérature*, https://www.fabula.org/atelier.php?M%26acute%3Btalebse%2C_lecture_%31 et Marc ESCOLA « Métalepse, lecture 2 », dans *Fabula. La recherche en littérature*, https://www.fabula.org/atelier.php?M%26acute%3Btalebse%2C_lecture_%32 sur la métalepse genettienne. En particulier au sein de « Métalepse, lecture 1 » (au § 1) : « C'est une projection de la métonymie dans le domaine de la mimésis, et le transfert y devient un mode de transgression du seuil de la représentation. La pratique de cette transgression est beaucoup plus ancienne (et plus large) que le mot, et se trouve associée à d'autres figures de style (hypotypose, evidentia). On se situe d'emblée dans une problématique de la représentation [...] Franchir le seuil d'un enchâssement, ce serait ainsi franchir le seuil d'une représentation. Il s'agit de prétendre pénétrer dans un autre espace. » Appliquée à l'Antiquité, voir le résumé de la rencontre organisée par Sandrine Dubel et Jean-Pierre De Giorgio, *La métalepse dans les textes et les images antiques* (Journée d'études à Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, vendredi 22 janvier 2010), Jean-Pierre DE GIORGIO, Sandrine DUBEL, « La métalepse dans les textes et les images antiques », *Bollettino di studi latini* 40/1, 2010, p. 266-268.
33. « La mise en abyme doit former un tout isolable, constituant une interruption, ou, pour le moins, un changement temporaire dans le récit. », M. BAL, « Mise en abyme... », op. cit., p. 124.
34. Colum HOURIHANE (éd.), *Looking Beyond. Visions, Dreams and Insights in Medieval Art and History*, University Park, Penn State University Press, 2010, p. XV-XX.

35. Aby WARBURG, *L'atlas Mnémosyne*, Roland Recht (Préface), traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb, Dijon-Paris, L'Ecarquillé-INHA, 2012 [éd. orig. *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Martin Warnke et Claudia Brink (éds.), Berlin, Akademie, 2000 ; éd. ital. *Mnemosyne. L'Atlante della memoria*, Italo Spinelli et Roberto Venuti (éds.), Rome, Artemide Edizioni, 1998].
36. Un cas d'école : la lecture à neuf niveaux des Ambassadeurs de Holbein dans *La macchina della pittura* d'Omar Calabrese, 1985, voir note 39.
37. A. CHASTEL, *Le tableau...*, op. cit., p. 15 et 29.
38. Voir une dimension publicitaire (« donnant à l'objet un double caractère, officiel et publicitaire »), comme le souligne très justement P. Duclos-Grenet dans son article ici-même ; en l'avancant sous forme de question, A. Chastel suggérerait le recours à ce terme également : « Dans l'un des panneaux de la prédelle de Saint André [Avignon, Petit Palais], Carlo Braccresco place le miracle devant un triptyque, qui semble bien l'image d'une de ses œuvres antérieures et constitue un témoignage – faut-il dire : publicitaire ? – en faveur de son propre style. », A. CHASTEL, *Le tableau...*, op. cit., p. 18.
39. Omar CALABRESE, *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Bari, Laterza, 1985.
40. William J. T. MITCHELL, *Que veulent...*, op. cit., Avant-propos, p. 9.
41. « La mise en abyme fonctionne comme un mode d'emploi [...] à fonctionnement métadiscursif : du dedans de la diégèse, le signe s'adresse directement au lecteur, en dehors de la diégèse, et donne des informations sur elle. », M. BAL, « Mise en abyme... », op. cit., p. 125-126.
42. Voir, entre autres, François LISSARRAGUE, *Un flot d'images : une esthétique du banquet grec*, Paris, Adam Biro, 1987, id., *Vases grecs : les Athéniens et leurs images*, Paris, Hazan, 1999 et, de Françoise FRONTISI-DUCROUX, outre l'article ici-même : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/8852>, *Ouvrages de dames : Ariane, Hélène, Pénélope...*, Paris, Seuil, 2009, et encore ead., *Du masque au visage : aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 2012 [1^{ère} éd. 1995].
43. Voir note 18. Dans sa Préface à l'ouvrage de Monica De Cesare, Salvatore Settis note : « Le statue in immagine dispiagate nella pittura vascolare offrono, a differenza delle sculture recuperate in scavo, un contesto propriamente narrativo che iscrive il simulacro divino nei percorsi del mito e del culto, e gli traccia intorno come un'aura, a partire dalla quale possiamo tentare di immaginare e d'intendere le forme della percezione e della religiosità antica. [...] le Statue in immagine rivestono, per così dire, un carattere liminare, sospese come sono fra narrazione mitica e pratiche del culto non meno che fra scultura e pittura, e perciò si prestano a fornire un terreno d'indagine più fecondo, perché più di confine. », p. 15-16.

RÉSUMÉS

Entièrement consacré aux images dans les images de l'Antiquité grecque et romaine et du Moyen Âge, ce dossier comble un manque dans le champ de l'enchâssement et de la mise en abyme figurative. L'étude conjointe des périodes antique et médiévale permet de démontrer la permanence du recours aux effets réflexifs d'une part, mais aussi leur remarquable variété d'autre part. L'Introduction expose les temps forts historiographiques de la recherche sur les images dans les images – d'André Chastel à Victor Stoichita, en souligne les apports existants tout comme les domaines qui n'ont pas fait jusqu'ici l'objet d'un traitement approfondi. On présente ensuite les enjeux essentiels de définitions posés par les images dans les images, les concepts et

les catégories (image dans l'image, méta-image, enchâssement, mise en abyme, capacité réflexive, motif réflexif) qui permettent de les qualifier et d'en démontrer le fonctionnement.

Entirely devoted to images in Greek and Roman Antiquity and the Middle Ages, this dossier fills a gap in the field of embedded images and *mise en abyme*. The joint study of the ancient and medieval periods enables to demonstrate a continuity in the use of reflexive effects on the one hand, as well as their remarkable variety on the other. The Introduction sets out the historiographical cornerstones of research on images within images - from André Chastel to Victor Stoichita, highlighting the existing contributions as well as pointing out areas that have not been dealt with sufficient depth so far. It then presents the essential definitions in the field of images within images, the concepts and categories (image within image, meta-image, embedded image, *mise en abyme*, reflexive power, reflexive *motif*) decisive for their identification and the demonstration of how they work.

INDEX

Keywords : Antiquity, Middle Ages, mise en abyme, embedded images, reflexivity, images, self-aware images, image within image

Mots-clés : Antiquité, Moyen Âge, mise en abyme, enchâssement, réflexivité, images, image dans l'image

AUTEUR

GIULIA PUMA

Giulia Puma est maîtresse de conférences en histoire de l'art, histoire des images et culture visuelle du Moyen Âge à l'Université Côte d'Azur, laboratoire CEPAM – UMR 7264. Elle a publié *Les Nativités italiennes (1250-1450). Une histoire d'adoration* en 2019 aux Publications de l'École Française de Rome. Ses recherches portent sur l'histoire de la peinture en Italie entre XIII^e et XV^e s., avec une attention particulière pour les questions de réflexivité, d'enchâssements et de mise en abyme des images.